

Biblioteca
di Studi
di Filologia
Moderna

Serena Alcione

Wackenroder e Reichardt

Musica e
letteratura
nel primo
Romanticismo
tedesco



BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

- 20 -

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

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

Direttore

Beatrice Töttössy

Coordinamento editoriale

Fabrizia Baldissera, Martha Canfield, John Denton, Fiorenzo Fantaccini,
Ernestina Pellegrini, Beatrice Töttössy

Segreteria editoriale

Arianna Antonielli, caporedattore

Laboratorio editoriale Open Access, via Santa Reparata 93, 50129 Firenze

tel +39 0552756664 - 6616; fax +39 0697253581

email: <laboa@lils.uni.fi.it>; web: <<http://www.collana-lils.uni.fi.it>>

Comitato scientifico internazionale

Nicholas Brownlees, Università degli Studi di Firenze

Arnaldo Bruni, Università degli Studi di Firenze

Martha L. Canfield, Università degli Studi di Firenze

Richard Allen Cave, Royal Holloway College, University of London

Piero Ceccucci, Università degli Studi di Firenze

Massimo Ciaravolo, Università degli Studi di Firenze

John Denton, Università degli Studi di Firenze

Mario Domenichelli, Università degli Studi di Firenze

Maria Teresa Fancelli, emerito dell'Università degli Studi di Firenze

Massimo Fanfani, Università degli Studi di Firenze

Fiorenzo Fantaccini, Università degli Studi di Firenze

Michela Landi, Università degli Studi di Firenze

Paul Geyer, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Ingrid Hennemann, studiosa

Donald Kartiganer, University of Mississippi, Oxford, Miss.

Sergej Akimovich Kibal'nik, Saint-Petersburg State University

Ferenc Kiefer, Hungarian Academy of Sciences

Mario Materassi, studioso

Murathan Mungan, scrittore

Hugh Nissenson, scrittore

Donatella Pallotti, Università degli Studi di Firenze

Stefania Pavan, Università degli Studi di Firenze

Gaetano Prampolini, Università degli Studi di Firenze

Peter Por, CNR de Paris

Paola Pugliatti, studiosa

Miguel Rojas Mix, Centro Extremeño de Estudios y Cooperación Iberoamericanos

Giampaolo Salvi, Eötvös Loránd University, Budapest

Ayşe Saraçgil, Università degli Studi di Firenze

Alessandro Serpieri, emerito dell'Università degli Studi di Firenze

Rita Svandrlik, Università degli Studi di Firenze

Angela Tarantino, Università degli Studi di Firenze

Beatrice Töttössy, Università degli Studi di Firenze

György Tverdota, Eötvös Loránd University, Budapest

Marina Warner, scrittrice

Laura Wright, University of Cambridge

Levent Yilmaz, Bilgi Üniversitesi, Istanbul

Clas Zilliacus, Abo Akademi of Turku

SERENA ALCIONE

Wackenroder e Reichardt:
musica e letteratura
nel primo Romanticismo tedesco

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2014

Wackenroder e Reichardt: musica e letteratura nel
primo Romanticismo tedesco / Serena Alcione –
Firenze : Firenze University Press, 2014
(Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 20)

ISBN (online) 978-88-6655-564-3

I prodotti editoriali del Coordinamento editoriale di Biblioteca di Studi di Filologia Moderna: Collana, Riviste e Laboratorio (<<http://www.collana-lils.uni.fi.it>>) vengono pubblicati con il contributo del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali dell'Università degli Studi di Firenze, ai sensi della Convenzione stipulata tra Dipartimento, Laboratorio editoriale open access e Firenze University Press il 10 febbraio 2009. Il Laboratorio editoriale open access del Dipartimento supporta lo sviluppo dell'editoria open access, ne promuove le applicazioni alla didattica e all'orientamento professionale degli studenti e dottorandi dell'area delle filologie moderne straniere, fornisce servizi di formazione e di progettazione. Le Redazioni elettroniche del Laboratorio curano l'editing e la composizione dei volumi e delle riviste del Coordinamento editoriale.

Editing e composizione: Laboratorio editoriale Open Access con Arianna Antonielli (caporedattore), Serena Alcione, Diana Battisti, Arianna Gremigni, Giacomo Poli, Alberto Ricci e i tirocinanti Judit Bartos, Dorotya Batik, Erika Kiss, Alessandra Olivari, Carolina Pucci, Chiara Sacchetti, Francesca Salvadori, Fruzsina Sárkány, Terézia Túri.

Progetto grafico: Alberto Pizarro Fernández.

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

G. Nigro (Coordinatore), M.T. Bartoli, M. Boddi, R. Casalbuoni, C. Ciappei, R. Del Punta, A. Dolfi, V. Fargion, S. Ferrone, M. Garzaniti, P. Guarnieri, A. Mariani, M. Marini, A. Novelli, M. Verga, A. Zorzi.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web: <<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/it/legalcode>>.

CC 2014 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze, Italy
www.fupress.com

Heiß mich nicht reden, heiß mich schweigen,
Denn mein Geheimnis ist mir Pflicht;
Ich möchte dir mein ganzes Innre zeigen,
Allein das Schicksal will es nicht.
(J.W. Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, V, XVI)

INDICE

<i>Ringraziamenti</i>	ix
<i>Premessa</i>	xi
<i>Indice delle illustrazioni</i>	xiii
<i>Elenco delle opere abbreviate</i>	xiii

Introduzione	1
--------------	---

CAPITOLO 1

WILHELM HEINRICH WACKENRODER E LA MUSICA

1.1 <i>Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders e Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst</i> : presentazione delle opere e ricezione critica	7
1.2 Il maestro di cappella Joseph Berglinger	24
1.2.1 La Vita musicale	28
1.2.2 Il <i>Passionsmotiv</i> nella vita e nelle opere di Berglinger	36
1.2.3 I «suoni laceranti»	51
1.3 La redenzione in musica	58

CAPITOLO 2

JOHANN FRIEDRICH REICHARDT COMPOSITORE E SCRITTORE

2.1 Reichardt e il <i>Gulden-Roman</i> : tra autobiografia e personaggio	67
2.2 Il maestro di cappella Johann Friedrich Reichardt	77
2.3 La collaborazione con Goethe e lo ' <i>Xenien-Streit</i> '	80
2.4 La Rivoluzione francese e la pubblicistica politica	86
2.5 Il «Musikalisches Kunstmagazin» e gli scritti sulla musica	90

CAPITOLO 3

LA VITA IN MUSICA: BERGLINGER E GULDEN

3.1 Il musicista e la corte: la disarmonia dell'esistenza	107
3.2 Hermenefried e il 'vero' musicista	121



3.3 La musica inaudita	127
3.4 Il linguaggio della musica	137
3.4.1 La «musicalizzazione» della letteratura	144
3.4.2 Letteratura come musica assoluta	149

CAPITOLO 4

LA FIABA MUSICALE DI JOSEPH BERGLINGER

4.1 Il santo nudo e la ruota del tempo	159
4.1.1 La rivoluzione della ruota	162
4.1.2 La ruota dell'esistenza	168
4.1.3 La musica della ruota	171
4.2 Berglinger e il santo nudo: il viaggio senza ritorno	174
4.3 La danza del santo nudo	179

SINTESI IN TEDESCO / ZUSAMMENFASSUNG IN DEUTSCHER SPRACHE

Wackenroder und Reichardt: Musik und Literatur in der Frühromantik	189
<i>Bibliografia</i>	215
<i>Indice dei nomi</i>	251

RINGRAZIAMENTI

Desidero ringraziare il Prof. Patrizio Collini dell'Università degli Studi di Firenze e il Prof. Helmut J. Schneider dell'Università di Bonn per il loro costante sostegno e per i preziosi consigli durante la fase di stesura e di elaborazione del presente lavoro.

Vorrei esprimere un ringraziamento particolare alla Prof.ssa Lucia Bruschi Borghese e alla Prof.ssa Vivetta Vivarelli dell'Università degli Studi di Firenze per gli importanti stimoli e spunti di riflessione.

Ringrazio infine la Prof.ssa Beatrice Töttösy, direttore della Collana e del Laboratorio editoriale Open Access del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali, la Dott.ssa Arianna Antonielli, caporedattore, e il gruppo editoriale per il lavoro di editing del testo.



PREMESSA

Lo studio di Serena Alcione, volto ad indagare il nesso fra l'opera del compositore Johann Friedrich Reichardt e quella di Wilhelm Heinrich Wackenroder (e, di riflesso, di Ludwig Tieck, data l'imprescindibilità del sodalizio costituito dai due giovani autori berlinesi, iniziatori, con Friedrich Schlegel, del movimento romantico), contribuisce a gettare nuova luce sulle origini del Romanticismo tedesco. Vero e proprio stigma delle *Herzensergießungen*, il wackenroderiano incunabolo romantico, è infatti il traumatico passaggio, nella loro parte finale, dall'arte degli antichi pittori che vivono in perpetuo esilio dal loro tempo alla drammatica «vita musicale» del musicista contemporaneo Joseph Berglinger, nella cui officina penetrano sempre di più i rumori e i dolori del mondo circostante e il cui sogno di una musica assoluta deve scontrarsi con le tragiche, realistenti condizioni della società tedesca. È merito di Serena Alcione avere insistito, nel suo lavoro, sulla fondamentale importanza che, per questa 'svolta musicale', hanno avuto agli occhi dei giovani romantici la figura e la vita davvero esemplare di Reichardt, ingiustamente poco indagate dalla germanistica e dagli storici della musica. È nella casa di campagna di Giebichenstein, ove Reichardt era stato relegato per motivi politici, che i romantici convennero fra il 1794 e il 1797, ed è qui che il compositore esercitò il suo apostolato artistico-politico, tale da farlo apparire come il mentore che – talora come voce dietro la scena – guida e indirizza i più giovani. Il magistero di Reichardt, nella sua fusione veramente universalromantica di musica, letteratura e politica, contiene in nuce la quintessenza del programma romantico di cui ogni specialista conosce la duplice impronta rivoluzionaria: quella di matrice giacobina nutrita dai coevi fatti di Francia e quella estetica che della prima appare come la riformulazione e rifunzionalizzazione. Reichardt fu infatti non solo il geniale liederista che per primo (nel 1795) musicò il canto italiano di Mignon (vera paladina dei diritti dell'anima romantica e segreta ispiratrice con suo padre, l'Arpista, delle peregrinazioni dell'eroe romantico), ma anche l'appassionato sostenitore delle idee rivoluzionarie (vedi i suoi *Vertraute Briefe aus Frankreich* del 1792), motivo per cui nel 1794 egli venne allontanato dall'incarico di *Kapellmeister* alla corte di Berlino. Ed è da adesso che si intensificano i rapporti con i giovani romantici, dall'influsso esercitato con la sua autobiografica novella musicale *Das Leben des berühmten Tonkünstlers Hein-*



rich Wilhelm Gulden su Wackenroder e Tieck (le cui *Symphonien*, in cui si annuncia il verbo della musica assoluta, prendono spunto dalla ouverture del *Macbeth* reichardtiano), a quello meno noto esercitato sui primi scritti di Friedrich Schlegel, la mente più acuta e radicale del Romanticismo tedesco, che vennero patrocinati da Reichardt, nelle cui riviste filofrancesi «Deutschland» e «Lyceum» uscirono, rispettivamente nel 1796 e nel 1797, il manifesto politico di F. Schlegel, il filogiacobino *Versuch über den Begriff des Republikanismus* e i primi frammenti romantici. Ed è intorno alla figura di Reichardt che si accese il primo conflitto con i grandi Weimariani che sfociò, nel 1797, nelle *Xenien* di Goethe e Schiller, settantasei delle quali sono rivolte più o meno esplicitamente contro Reichardt, contro il quale Goethe scrisse pure il suo velenoso *Über literarischen Sansculottismus*.

Ma il capitolo forse più innovativo del lavoro di Serena Alcione resta quello dedicato al confronto tra la novella musicale di Reichardt e quella di Wackenroder, di cui vengono esemplarmente mostrate le affinità e diversità rispetto al modello. Della romantica musicalizzazione della letteratura intorno al 1800 la novella reichardtiana costituisce un indubbio antecedente che presenta l'altra faccia, più misera e oscura, dell'entusiasmo artistico. In questo senso la novella di Wackenroder finisce per apparire, con i suoi paralipomeni pubblicati da Tieck nelle postume *Phantasien über die Kunst*, non solo come una proiezione su uno schermo infinito della vicenda concernente il musicista di Reichardt, ma – anzitutto – come un monumento innalzato allo stesso Reichardt la cui vita è adombrata in quella, esemplare, di Joseph Berglinger.

Patrizio Collini

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

Fig. 1	Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798), rilievo su ton- do marmoreo di Christian Friedrich Tieck (1798), Staatliche Schlösser Potsdam.	7
Fig. 2	Johann Friedrich Reichardt (1752-1814), incisione di Carl Traugott Riedel su dipinto di Anton Graff (1814), Beethoven-Archiv Bonn, Sammlung H.C. Bodmer.	67
Fig. 3	Frontespizio del «Musikalisches Kunstmagazin», Berlin 1782.	107
Fig. 4	Frontespizio delle <i>Phantasien über die Kunst</i> , Hamburg 1799.	159

ELENCO DELLE OPERE ABBREVIATE

- HKA Wackenroder Wilhelm Heinrich, *Sämtliche Werke und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe, hrsg. von Silvio Vietta, Richard Littlejohns, 2 Bde. (Bd. I: *Werke*; Bd. II: *Briefwechsel; Reiseberichte; philologische Arbeiten*; „Das Kloster Netley“; *Lebenszeugnisse*), Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1991.
- SPE Wackenroder Wilhelm Heinrich, *Scritti di poesia e di estetica*, intr. di Federico Vercellone, trad. it. di Bonaventura Tecchi, Bollati Boringhieri, Torino 1993.
- OL Wackenroder Wilhelm Heinrich, *Opere e lettere*, trad. it. e intr. di Gina Martegiani, Carabba Editore, Lanciano 1916.
- HWG Reichardt Johann Friedrich, *Leben des berühmten Tonkünstlers Heinrich Wilhelm Gulden, nachher genannt Guglielmo Enrico Fiorino*, hrsg. von Günther Hartung, Insel Verlag, Leipzig 1967.
- BM Reichardt Johann Friedrich, *Briefe, die Musik betreffend*, hrsg. von Walter Siegmund-Schultze, Reclam, Stuttgart 1974.
- VP Reichardt Johann Friedrich, *Vertraute Briefe aus Paris (1792)*, hrsg. von Rolf Weber, Verlag der Nation, Berlin 1980.
- BW Reichardt Johann Friedrich, von Goethe Johann Wolfgang, *Briefwechsel*, hrsg. von Volkmar Braunbehrens, Gabriele Busch-Salmen, Walter Salmen, Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger, Weimar 2002.



INTRODUZIONE

Intorno alla fine del Settecento, parallelamente al mutamento della situazione storica e sociale, si compie un processo di riformulazione estetica dell'arte che condurrà a un vero e proprio capovolgimento nella gerarchia illuminista delle arti: la musica, dal gradino inferiore cui era stata relegata, acquista un posto di assoluta preminenza, assurgendo da forma di semplice intrattenimento a strumento di elevazione spirituale. La prima testimonianza letteraria della nuova sensibilità romantica per la musica è rappresentata dall'opera del giovane autore berlinese Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798). Nei testi elaborati insieme a Ludwig Tieck e raccolti nelle *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (Berlino 1796; Effusioni del cuore di un monaco amante dell'arte) e nelle *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst* (Hamburgo 1799; Fantasia sull'arte, per gli amici dell'arte), la tematica musicale trova espressione non soltanto nel genere della *Musikernovelle*, fino ad allora confinato a genere minore, ma anche nella nuova forma della «fantasia musicale»: la musica, arte per eccellenza cui viene attribuita la facoltà di esprimere l'ineffabile, è eletta a unica protagonista negli scritti wackenroderiani, che rappresenteranno un punto di riferimento per l'intera generazione romantica².

La concezione della musica di Wackenroder risente fortemente dell'influsso del pensiero musicale del compositore prussiano Johann Friedrich Reichardt (1752-1814): maestro di musica e mentore di Wackenroder, che introdusse al «regno dei suoni», Reichardt rappresentò un importante anello di congiunzione nel passaggio dall'estetica musicale illuminista a quella romantica. Allievo di Immanuel Kant, maestro di cappella alla corte del re di Prussia, pubblicista in contatto con i maggiori scrittori dell'epoca, tra cui Johann Wolfgang Goethe, Friedrich Schiller e Johann Gottfried Herder, Rei-

¹ Cfr. E. Fubini, *Il pensiero musicale del Romanticismo*, EDT, Torino 2005, pp. 13-22.

² Alquanto incisiva è, infatti, l'influenza esercitata da Joseph Berglinger sulla figura del musicista nella letteratura di lingua tedesca posteriore: la critica ha tracciato paralleli con il direttore d'orchestra Kreisler di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, l'orologiaio BOGS di Clemens Brentano, oltre che importanti collegamenti con *Der arme Spielmann* (Pest 1848; *Il povero suonatore*) di Franz Grillparzer, *Tonio Kröger* (Berlino 1903) e *Doktor Faustus* (Stoccolma 1947) di Thomas Mann; per una bibliografia orientativa si rinvia agli studi citati nella sezione bibliografica del presente volume.

chardt fu autore dell'unico *Musikerroman* del periodo illuminista, *Leben des berühmten Tonkünstlers Heinrich Wilhelm Gulden nachher genannt Guglielmo Enrico Fiorino* (Berlin 1779; Vita del celebre musicista Heinrich Wilhelm Gulden, in seguito chiamato Guglielmo Enrico Fiorino) e di numerosi saggi sulla musica. I principali contributi di Reichardt alla musica del suo tempo, ossia la riscoperta della musica sacra e la rivalutazione del genere liederistico, costituiscono il fondamento della riflessione teorica del compositore sulla musica, dando inizio, da un lato, a un processo di sacralizzazione dell'arte che culminerà nella venerazione romantica per la musica, e affermando, dall'altro, il postulato di semplicità e autenticità dell'arte. Se la musica, per Reichardt, in quanto linguaggio di origine divina, richiede assoluta devozione e totale coinvolgimento interiore da parte dell'artista, è soltanto attraverso la sua funzione sociale che essa può affermarsi: lo scopo dell'arte resta la nobilitazione e l'illuminazione degli uomini. Il presupposto fondamentale per raggiungere tale fine è la perfetta coincidenza tra sentimento dell'artista ed espressione musicale: si delinea, negli scritti teorici di Reichardt, una chiara tendenza alla limitazione della supremazia della ragione, alla rivalutazione e all'assolutizzazione del sentimento.

La presente monografia ripercorre, sulla base del confronto puntuale tra gli scritti sulla musica di Wackenroder e il romanzo di Reichardt, il passaggio da una concezione illuminista della musica vincolata alla funzione sociale e umanistica dell'arte all'idea romantica di una musica 'assoluta', che determina l'esistenza problematica dell'artista. Nonostante la tendenza unanime da parte della critica ad affermare una diretta influenza di Reichardt su Wackenroder³, è da rilevare la mancanza di studi che pongano a confronto la produzione letteraria dei due autori: la presente monografia intende pertanto colmare tale lacuna, fornendo spunti per nuove ipotesi interpretative.

Il primo capitolo si compone di una breve parte introduttiva volta a definire la posizione di Wackenroder nei confronti della musica e del discorso sulla musica del suo tempo, in cui si è ricostruita la genesi delle opere e si sono ripercorse le tappe principali della ricezione critica dell'autore. L'analisi dei nuclei tematici principali intorno ai quali si dispiega la parabola del fittizio musicista Joseph Berglinger e l'indagine delle diverse modalità espressive dei singoli testi hanno permesso di mettere in luce la particolare valenza che la musica assume nell'opera di Wackenroder, data dal complesso legame tra musica e religione, musica e sentimento, musica e linguag-

³ Cfr. D. Kemper, *Sprache der Dichtung: Wilhelm Heinrich Wackenroder im Kontext der Spätaufklärung*, Metzler, Stuttgart-Weimar 1993, pp. 45-51; I.-M. D'Aprile, *Die schöne Republik. Ästhetische Modelle in Berlin im ausgehenden 18. Jahrhundert*, Niemeyer, Tübingen 2006, pp. 148-175; E. Hertrich, *Joseph Berglinger. Eine Studie zu Wackenroders Musiker-Dichtung*, De Gruyter, Berlin 1969; P. Thewalt, *Die Leiden der Kapellmeister: zur Umwertung von Musik und Künstlertum bei W.H. Wackenroder und E.T.A. Hoffmann*, Lang, Frankfurt am Main 1990, pp. 31-38; A. Kertz-Welzel, *Die Transzendenz der Gefühle. Beziehungen zwischen Musik und Gefühl bei Wackenroder/Tieck und die Musikästhetik der Romantik*, Röhrig Universitätsverlag, St. Ingbert 2001, pp. 62-78.

gio. L'opera di Berglinger è costituita da composizione musicale (componere un oratorio) e composizione poetica sulla musica (scrive riflessioni, lettere, una fiaba), secondo un 'flusso' che vede la musica assurgere a istanza che detta le regole alla poesia: il discorso sulla musica diventa progressivamente discorso musicale⁴. Il processo di «musicalizzazione» della letteratura⁵, il tentativo di trasposizione della musica in parole, in Wackenroder non è legato a un unico genere letterario, riflettendo già in tale caratteristica il peculiare 'fluire' musicale, ma si attua nei diversi generi della biografia (la vita di Berglinger), dell'epistola (le lettere di Berglinger), della fiaba (il *Märchen* del santo nudo), del 'saggio' (gli scritti sulla musica). Avvalendosi di una varietà di procedimenti stilistici, quali la metafora, l'allegoria, paralleli formali e strutturali tra composizione musicale e letteraria, il testo letterario aspira a superare i limiti del linguaggio concettuale per cogliere l'essenza della più ineffabile delle arti. L'introduzione dei tre temi principali (*Passions- und Herzmotiv, Reismotiv, Unsagbarkeitmotiv* – topoi della passione, del viaggio e dell'ineffabile), in particolare, e soprattutto il modo in cui tali motivi vengono sviluppati e variati, è da considerarsi un esempio di trasposizione di un procedimento figurativo musicale sul piano linguistico, secondo una tecnica paragonabile a quella del *Leitmotiv*⁶.

⁴ Cfr. B. Naumann, *Einleitung*, in Id., *Musikalisches Ideen-Instrument: das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik*, Metzler, Stuttgart 1990, pp. 1-7.

⁵ Secondo la classificazione di Steven Paul Scher, si distinguono tre ambiti principali nella ricerca sui rapporti tra letteratura e musica: le opere appartenenti al primo ambito, denominato «musica e letteratura», si caratterizzano per la combinazione, la compresenza di composizione musicale e testo letterario. L'unione di suoni e parole è esemplificata dalla musica vocale (*Vokalmusik*), le cui manifestazioni tipiche sono, tra le altre, l'oratorio, la cantata, l'opera, il *Lied*. Al secondo ambito, «letteratura in musica», appartengono i tentativi di trasposizione letteraria in musica che convergono nella musica a programma (*Programmmusik*); esso comprende le opere musicali che traggono spunto direttamente da opere letterarie, oppure nelle quali è intrapreso il tentativo di riprodurre un determinato modello letterario mediante il medium musicale. Il terzo ambito, «musica nella letteratura», a differenza dei precedenti, ha come oggetto di studio esclusivamente l'opera letteraria e si occupa dei tentativi di «musicalizzazione» della letteratura (al contrario degli altri due, riguardo i quali si parla di «letterarizzazione» della musica). L'elemento autenticamente musicale non è presente nelle opere appartenenti a quest'ultimo ambito: esso viene evocato, imitato, approssimato mediante vari procedimenti, tra i quali si distinguono i tentativi di imitazione poetica della qualità acustica della musica (*Wortmusik* o *Sprachmusik*); gli esperimenti poetici costruiti su paralleli formali e strutturali tra composizioni musicali e letterarie, come il contrappunto, la fuga, il *Leitmotiv* (*Form- und Strukturparallelen*); la rappresentazione di opere musicali reali o fittizie all'interno del testo letterario (*Verbal Music*). Cfr. S.P. Scher (Hrsg.), *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1984, in part. pp. 10-14; Id., *Verbal Music in German Literature*, Yale University Press, New Haven-London 1968.

⁶ Cfr. E. Hertrich, *Joseph Berglinger. Eine Studie zu Wackenroders Musiker-Dichtung*, de Gruyter, Berlin 1969; M.E. Atkinson, *Musical Form in Some Romantic Writings*, «The Modern Language Review», 44, 2, 1949, pp. 218-227; S.C. Gruber, *Sprachsepsis und*

L'indagine degli scritti musicali di Wackenroder non può prescindere da riferimenti agli scritti sull'arte, in particolare alle biografie di artisti che costituiscono la prima sezione delle *Herzensergießungen*, necessari al fine di illustrare il passaggio dal culto delle arti figurative al culto della musica, segnato proprio dalla cosiddetta 'saga di Berglinger', che sfocerà nella passione assoluta dei romantici per tale arte. Tracce musicali, echi della costante e profonda presenza della musica nell'opera e nella vita di Wackenroder, si ritrovano nell'epistolario con Tieck (sono, invece, significativamente assenti nei *Reiseberichte*, indirizzati ai genitori) sotto forma di osservazioni sulla musica e commenti a concerti e spettacoli teatrali: uno sguardo a tali testimonianze, volto a completare l'approfondimento della visione wackenroderiana della musica, è parte integrante del primo capitolo.

Il secondo capitolo si concentra sulla figura e sull'opera di Johann Friedrich Reichardt. Reichardt incarna un nuovo tipo di musicista, la cui arte non si limita alla composizione e all'esecuzione musicale, ma si estende all'ambito giornalistico, entrando così nel vivo di problematiche culturali un tempo precluse a chi esercitava la professione di musicista. La musica entra a far parte di un contesto culturale dal quale era stata fino ad allora esclusa, rompendo la condizione di isolamento e di subalternità cui era stata relegata⁷. I saggi e gli articoli pubblicati nelle riviste dirette da Reichardt, in particolare nel «Musikalisches Kunstmagazin» (Berlino 1781 e 1792), furono elaborati con l'intento di rendere accessibile la comprensione della musica a un pubblico più vasto e di contribuire a colmare una lacuna nella formazione musicale del tempo. La ricerca di un'espressione musicale ideale, capace di armonizzare naturalezza espressiva e fondamento razionale, mirava, oltre che alla formazione del gusto musicale nei vari strati sociali, a dare un contributo fondamentale al consolidamento della morale. L'arte, per Reichardt, deve istruire e contribuire alla creazione di valori morali, lasciando una traccia profonda sul mondo contemporaneo e posteriore. Al nuovo modo di intendere la musica corrisponde un nuovo modo di parlarne: la descrizione tecnico-scientifica e la definizione esatta, sebbene ancora presenti negli scritti reichardtiani, lasciano spazio all'«irruenza espressiva»⁸ della musica: le metafore dello *Strom* e dello *Herz* si inseriscono laddove il linguaggio tecnico non è in grado di restituire appieno l'esperienza musicale. Proponendo un nuovo tipo di approccio alla musica, gli scritti sulla musica di Reichardt sono da considerarsi i diretti predecessori degli scritti musicali wackenroderiani contenuti nelle *Phantasien über die Kunst*.

ihre Konsequenzen. Sprache der Musik und musikalische Sprache bei W. H. Wackenroder und E.T.A. Hoffmann, «Internationales Jahrbuch der Bettina von Arnim Gesellschaft», 17, 2005, pp. 79-92.

⁷ Cfr. M. Baroni, E. Fubini, P. Petazzi, *Storia della musica*, Einaudi, Torino 1988, pp. 191 e sgg.

⁸ W. Siegmund-Schultze, *Vorwort*, in J.F. Reichardt, *Briefe, die Musik betreffend*, Reclam, Stuttgart 1974, p. 17.

Il terzo capitolo è dedicato al confronto tra la biografia di Joseph Berglinger e il romanzo di Reichardt *Leben des berühmten Tonkünstlers Heinrich Wilhelm Gulden nachher genannt Guglielmo Enrico Fiorino*, che secondo la mia interpretazione ne costituì la fonte di ispirazione primaria. Nel romanzo, i personaggi di Gulden e di Hermenefried incarnano due varianti del musicista virtuoso: il virtuoso vittima di un'educazione sbagliata e oggetto dello scherno altrui è il protagonista di una parodia d'artista che allo stesso tempo si propone di dichiarare l'ideale estetico-musicale dell'autentico virtuoso dalla personalità originale e colta. Wackenroder riprende elementi e questioni già presenti nel *Gulden*, rielaborando motivi della *Empfindsamkeit* e dell'Illuminismo, quali la miseria sociale dalla quale proviene l'artista; le alterazioni psichiche e l'estremizzazione artistica che ne consegue; la dicotomia tra creazione artistica attiva e ricezione passiva dell'arte; l'ideale che l'arte autentica debba lasciare una traccia indelebile nella vita terrena e non esistere soltanto come una forma di compensazione nelle sfere più alte della fantasia. Joseph Berglinger e Heinrich Gulden sperimentano un'analoga presa di coscienza del mondo dell'arte e del ruolo svolto dall'arte nella società contemporanea: entrambi vedono la realtà nascosta dietro le quinte e scoprono un mondo di falsità e di menzogna, nell'amara constatazione che l'arte è nelle mani di miserabili dilettanti. Nell'ordine sociale delle osterie in cui si esibisce il povero Gulden, i musicisti occupano il gradino più basso e sono esposti a ogni sorta di depravazione; la corte di Varsavia offre a Hermenefried, protagonista della seconda parte del *Gulden-Roman* e alter ego positivo di Heinrich, protezione e possibilità di crescita, ma resta un pericolo; la *Residenz* tedesca, al cui servizio troviamo, circa sessant'anni più tardi, il maestro di cappella Joseph Berglinger, è un amalgama di corruzione e degenerazione intellettuale. La distanza di Hermenefried dalla corte, per Berglinger, non è più possibile: l'arte ha preso possesso dell'artista al punto da diventarne inscindibile. L'entusiasmo giovanile che accompagna il primo soggiorno di Joseph alla *Residenz* si scontra con le limitazioni imposte dai potenti; la libertà creativa, il talento dell'artista sono destinati a soccombere di fronte all'ambiente spietato della corte. Nel ciclo di Berglinger il conflitto diviene interno allo stesso personaggio: se Gulden può soltanto intuire i problemi che attendono il potenziale virtuoso, Berglinger è dilaniato dal dissidio tra visione dell'arte e realtà della vita. La vita del musicista diventa «vita musicale». La critica all'esistenza subalterna del musicista ripresa da Reichardt costituisce, nella biografia di Berglinger, lo sfondo per il problema relativo all'espressione, che nella radicalizzazione autoriflessiva dell'impossibilità del parlare influenzerà la figura letteraria del musicista fino al presente⁹.

⁹ Cfr. G. Di Stefano, *La vita come musica. Il mito romantico del musicista nella letteratura tedesca*, Marsilio, Venezia 1991, pp. 37-48.

Il terzo capitolo del presente studio affronta inoltre la complessa e controversa questione dei rapporti tra letteratura e musica: partendo dalle descrizioni musicali presenti nei testi, si sono esaminati e confrontati i brani maggiormente rappresentativi del processo di «musicalizzazione» della letteratura. Nei passaggi analizzati, la tematica musicale si riversa letteralmente a livello formale: il testo letterario non è più il semplice riflesso di ciò che avviene nella prassi musicale a livello compositivo, interpretativo e della ricezione, ma accoglie la stessa musica che tende a divenire un suo elemento costitutivo, determinandone forma e contenuto. La parola e i concetti risultano, di conseguenza, inadeguati alla rappresentazione della musica, poiché all'indicibile si può solo alludere mediante un procedimento associativo, onirico, allegorico.

Alla fiaba del santo nudo è dedicato un breve capitolo conclusivo: essa si distingue, infatti, dagli altri testi wackenroderiani in quanto al genere e rappresenta la sintesi dei motivi tematici e stilistici presenti nell'opera dell'autore. Nella fiaba del santo nudo, vero e proprio testamento spirituale di Joseph Berglinger, riecheggia l'intera vita, e quindi l'opera, del compositore. Se la creazione musicale di Berglinger si perde per sempre nell'irripetibilità dell'ultimo gesto del musicista, la sua vita musicale si sottrae all'effimero e all'oblio grazie alla trasposizione nella dimensione fiabesca. Nella fiaba del santo nudo risuona la profonda e incondizionata fede nell'arte dei suoni di Wackenroder e del suo personaggio: la musica, forza misteriosa ed enigmatica, conduce all'armonia totale, alla redenzione, all'eterno.

CAPITOLO 1

WILHELM HEINRICH WACKENRODER E LA MUSICA



Fig. 1. Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798), rilievo su tondo marmoreo di Christian Friedrich Tieck (1798), Staatliche Schlösser Potsdam (<<http://www.zeno.org/pnd/118628097>>, <<http://www.zeno.org/nid/20005853753>>, Contumax GmbH & Co.KG., Lizenz: Gemeinfrei, 20/06/2013)

1.1 *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* e *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst*: presentazione delle opere e ricezione critica

Le *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* furono pubblicate anonime a Berlino nell'autunno del 1796, con la data 1797, dall'editore Johann Friedrich Unger, presso il quale l'anno precedente era stato pubblicato il romanzo di Goethe *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (*Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister*). Insieme alle *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst* (*Fantasia sull'arte per gli amici dell'arte*) pubblicate a cura di Ludwig Tieck presso l'editore Friedrich Perthes di Amburgo nel 1799, a poco più di un anno dalla morte di Wilhelm Heinrich Wackenroder, le *Herzensergießungen* costituiscono il corpus dell'opera del giovane autore berlinese.

La questione della paternità delle opere ha rappresentato uno dei problemi più controversi per la ricerca: il profondo legame di amicizia che univa Wackenroder e Tieck si riflette sul piano artistico in una reciproca influenza, in una fusione di idee ed esperienze, ovvero in quel *sympoetisieren* ambito e propagato dal romanticismo jenense, rendendo tuttavia l'attribuzione dei testi spesso incerta; dato che i manoscritti delle opere

di Wackenroder sono andati perduti¹, tale compito, per quanto concerne in particolare alcuni testi, è risultato a lungo alquanto problematico². La questione è stata resa ancora più complessa dalle testimonianze di Tieck, talvolta contraddittorie³. La critica è oggi concorde nell'attribuire

¹ L'unica eccezione è costituita dalla poesia *Verzweiflung* (Sconforto). Composta nell'inverno 1792, fu inserita a chiusura della lettera a Tieck del 27 novembre/1 dicembre 1792, cfr. W.H. Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, hrsg. von S. Vietta e R. Littlejohns, 2 Bde., Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1991, Bd. II, pp. 87-96 (d'ora in avanti l'edizione critica delle opere di Wackenroder sarà indicata con la sigla HKA seguita dall'indicazione del volume e della pagina).

² Per quanto concerne l'attribuzione delle opere si confrontino i seguenti contributi critici: R. Alewyn, *Wackenroders Anteil*, «The Germanic Review», 19, 1944, pp. 48-58; S. Vietta, D. Kemper (Hrsgg.), *Wilhelm Heinrich Wackenroder im Spiegel der Quellenforschung und Editions-geschichte. Katalog zur Ausstellung der Universitätsbibliothek Hildesheim vom 28.04.-29.05.1993*, Quensen, Lamspringe 1993; S. Vietta, *Zur Differenz zwischen Tiecks und Wackenroders Kunsttheorie*, in W. Schmitz (Hrsg.), *Ludwig Tieck. Literaturprogramm und Lebensinszenierung im Kontext seiner Zeit*, Niemeyer, Tübingen 1997, pp. 87-99; W. Kohlschmidt, *Bemerkungen zu Wackenroders und Tiecks Anteil an den "Phantasien über die Kunst"*, in W. Kohlschmidt, P. Zinsli (Hrsgg.), *Philologia Deutsch. Festschrift für Walter Henzen*, Francke, Bern 1965, pp. 89-99; R. Wellek, *Wackenroder und Tieck*, in Id., *Geschichte der Literaturkritik 1750-1830*, H. Luchterhand, Darmstadt-Berlin 1959, pp. 344-355; E. Vincent, *Tieck und Wackenroder*, in H. Kern (Hrsg.), *Schöpferische Freundschaft*, Diederichs, Jena 1932, pp. 89-120; P. Koldevey, *Wackenroder und sein Einfluss auf Tieck. Ein Beitrag zur Quellengeschichte der Romantik*, Hammerich & Lesser, Altona 1904.

³ Le due testimonianze di Tieck relative alla paternità delle opere si contraddicono: nel poscritto a conclusione della prima parte di *Franz Sternbalds Wanderungen (Le peregrinazioni di Franz Sternbald)*, Tieck afferma di essere autore della prefazione *An den Leser dieser Blätter (Al lettore di queste pagine)* e dei seguenti scritti sull'arte: *Sehnsucht nach Italien (Nostalgia dell'Italia)*, *Ein Brief des jungen florentinischen Mahlers Antonio an seinen Freund Jacobo in Rom (Una lettera del giovane pittore fiorentino Antonio al suo amico Jacobo a Roma)*, *Brief eines jungen deutschen Mahlers in Rom an seinen Freund in Nürnberg (Lettera di un giovane pittore tedesco a Roma al suo amico a Norimberga)* e *Die Bildnisse der Mahler (I ritratti dei pittori)*. Cfr. L. Tieck, *Nachschrift an den Leser*, in Id., *Franz Sternbalds Wanderungen. Eine altdeutsche Geschichte*, Reclam, Stuttgart 1966 (ed. orig. Unger, Berlin 1798), pp. 191-192. Nell'introduzione al volume *Phantasien über die Kunst, von einem kunstliebenden Klosterbruder* (Fantasia sull'arte di un monaco amante dell'arte), che, secondo le intenzioni di Tieck, avrebbe dovuto riunire tutti gli scritti di Wackenroder, già pubblicati nelle *Herzensergießungen* e nelle *Phantasien über die Kunst*, Tieck inserisce anche *Brief eines jungen deutschen Mahlers in Rom an seinen Freund in Nürnberg* e *Die Bildnisse der Mahler*, attribuendo entrambi all'amico e riconoscendo soltanto un parziale contributo personale, cfr. L. Tieck, *Vorrede*, in Id., *Phantasien über die Kunst, von einem kunstliebenden Klosterbruder*, Realschulbuchhandlung, Berlin 1814, pp. I-IV, ristampata anche nell'edizione von der Leyen: W.H. Wackenroder, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Phantasien über die Kunst*, Hans Sachs, hrsg. von F. von der Leyen, Diederichs, Jena 1910, pp. 199-201. La critica è oggi concorde nell'attribuire a Tieck anche questi due scritti, ritenendo quindi maggiormente attendibile la sua prima testimonianza, cfr. HKA I, pp. 283-286.

a Tieck soltanto cinque dei diciotto scritti di cui si compongono le *Herzensergießungen*⁴, che già dai contemporanei furono recepite come opera di Wackenroder⁵. Determinante fu, a questo proposito, anche il giudizio di Friedrich Schlegel, che, giunto a Berlino nel luglio 1797, conobbe personalmente lo scrittore. Nella lettera al fratello August Wilhelm del 13 aprile 1798, egli scrive: «Antheil mag Tieck an dem Klosterbruder wohl etwas haben. Doch nicht so viel als er versichert [...]. Doch glaube ich, thätest Du besser, gar keine Notiz davon zu nehmen, da doch auch gewiß das Ganze im Klosterbr(uder). von W(ackenroder). ist, und die Art der schönen Sentimental(ität). [...] so einfach und musikalisch kann Tieck gar nicht machen»⁶. Schlegel coglie immediatamente la caratteristica essenziale della scrittura wackenroderiana, ovvero quella «bella sentimentalità» che fu, al contrario, aspramente criticata da Goethe⁷, ponendone in

⁴ Si tratta di: *An den Leser dieser Blätter, Sehnsucht nach Italien, Ein Brief des jungen florentinischen Mahlers Antonio an seinen Freund Jacobo in Rom, Brief eines jungen deutschen Mahlers in Rom an seinen Freund in Nürnberg, Die Bildnisse der Mahler*.

⁵ Le *Herzensergießungen* furono recepite da una parte dei lettori come opera di Goethe, cfr. M. Bollacher, *Wackenroder und die Kunstauffassung der frühen Romantik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1983, pp. 1-7.

⁶ F. Schlegel, *Brief an August Wilhelm Schlegel*, 13. 04. 1798, in Id., *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hrsg. von E. Behler, A. Arndt, 35 Bde., Schöningh, Paderborn 1958 e sgg., Bd. XXIV: *Die Periode des Athenäums. Briefe von und an Friedrich und Dorothea Schlegel (25. Juli 1797 - Ende August 1799)*, p. 121 (trad. it.: Tieck avrà senz'altro contribuito al Klosterbruder, certo non tanto quanto afferma [...]) Credo, anzi, che faresti meglio a non prestarvi attenzione, poiché tutto, nel Klosterbr(uder). è senz'altro opera di W(ackenroder)., e quella bella sentimental(ità) [...] Tieck non sa essere così semplice e musicale). Se non diversamente specificato, tutte le traduzioni in italiano sono a cura dell'autrice.

⁷ Goethe ricevette le *Herzensergießungen* da Schlegel ai primi di gennaio 1797. Il suo giudizio fu, fin dall'inizio, estremamente severo; anche in seguito Goethe non nascose la propria ostilità nei confronti del *Klosterbruder*, definendo Wackenroder «kranken jungen Manne» (un giovane malato) e la nuova tendenza artistica della *Kunstreligion* espressione di una «Schwärmerei» (esaltazione) fantasiosa e infantile, frutto di diletterismo, fondata su una visione distorta della realtà, J.W. von Goethe, *Werke. Weimarer Ausgabe (hrsg. im Auftr. der Großherzogin Sophie von Sachsen) in 144 Bde.*, hrsg. von P. Raabe, Deutscher Taschenbuch Verlag, Weimar 1948 e sgg. (ed. orig. Weimar 1887), Bd. XLVIII, p. 122. Il giudizio di Goethe deve comunque essere inserito nel contesto della critica alla conversione di Friedrich e Johann Riepenhausen e all'ondata successiva di conversioni che interessò numerosi artisti del periodo, e della quale Goethe riteneva in larga misura responsabili le *Herzensergießungen* e lo *Sternbald*. Cfr. E. Hertrich, *Joseph Berglinger. Eine Studie zu Wackenroders Musiker-Dichtung*, de Gruyter, Berlin 1969, pp. 1-10; H. Lippuner, *Wackenroder/Tieck und die bildende Kunst*, Juris Verlag, Zürich 1965, pp. 154-157; M. Bollacher, *Wackenroder und die Kunstauffassung der frühen Romantik*, cit., pp. 44-45. Il giudizio di Goethe appare più attenuato nelle *Maximen und Reflexionen* (Tübingen 1833; *Massime e riflessioni*) lasciando, al contrario, supporre un certo apprezzamento dell'opera di Wackenroder e di Tieck: cfr. J.W. von Goethe, *Werke. Weimarer Ausgabe*, cit., Bd. LIII, p. 403; cfr. D. Kemper, *Goethe, Wackenroder und das „klosterbrudisirende, sternbaldisirende Unwesen“*, «Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts», 1993, pp. 148-168.

rilievo due aspetti fondamentali: il carattere di semplicità, che richiama un'idea di purezza e spontaneità, trattandosi di una scrittura solo apparentemente semplice, che cela in realtà un'imprevista complessità strutturale e concettuale; e l'elemento musicale, di cui tale scrittura è pervasa, anche quando il tema non è strettamente musicale⁸.

Al centro di una controversia analoga a quella relativa all'attribuzione degli scritti si è trovato anche il titolo dell'opera. Secondo la testimonianza del biografo di Tieck, Rudolf Köpke, fu Johann Friedrich Reichardt, amico e maestro di musica di Wackenroder e di Tieck, a proporre il titolo delle *Herzensergießungen*⁹: l'entusiasmo artistico di altri tempi affidato a un monaco che aveva dedicato i propri anni giovanili all'arte e pervaso, ora come allora, dallo stesso entusiasmo, insieme alla pia semplicità e al candore che ne caratterizzano la venerazione per l'arte rimandavano alla figura del monaco nel *Nathan der Weise* (Berlino 1779; *Nathan il saggio*) di Gotthold Ephraim Lessing. Sulla base delle affermazioni di Köpke, parte della critica ha avanzato l'ipotesi che Reichardt fosse anche l'ideatore dell'intera finzione, della materia, quindi, e non solo del titolo¹⁰; a sostegno, invece, di coloro che difendono la tesi dell'originalità dell'invenzione wackenroderiana sarebbe l'affermazione di Tieck secondo cui «Er [Wackenroder] wählte absichtlich diese Maske eines religiösen Geistlichen, um sein frommes Gemüth, seine andächtige Liebe zur Kunst freier ausdrücken zu können; der Vortrag in meisten Aufsätzen gehört ganz ihm»¹¹.

Nell'estate del 1796, la rivista culturale «Deutschland», fondata e diretta da Reichardt, annuncia la pubblicazione imminente delle *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Mit dem Bildniß Raphaels*; nel numero di luglio esce, sulla stessa rivista, il saggio di Wackenroder su Albrecht Dürer, che diventerà in seguito il capitolo centrale della raccolta¹². Il manoscritto delle *Herzensergießungen* doveva quindi essere già pronto all'inizio del 1796. Le prime recensioni alla raccolta risalgono alla

⁸ Si veda la recensione di August Wilhelm Schlegel, *Wilhelm Heinrich Wackenroder, Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Rezension aus der «Jenaischen Allgemeinen Litteratur-Zeitung»* (1797), in Id., *Sämmtliche Werke*, hrsg. von E. Böcking, 16 Bde., Olms, Hildesheim-New York 1971 (ed. orig. Leipzig 1846), Bd. X, pp. 363-371.

⁹ Cfr. R. Köpke, *Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mittheilungen*, 2 Bde., Brockhaus, Leipzig 1855, Bd. I, p. 221.

¹⁰ Cfr. W. Kohlschmidt, *Der junge Tieck und Wackenroder*, in H. Steffen (Hrsg.), *Die deutsche Romantik: Poetik, Formen und Motive*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1978, p. 32.

¹¹ L. Tieck, *Nachschrift an den Leser*, cit., p. 191 (trad. it.: Egli [Wackenroder] scelse intenzionalmente la maschera del religioso per poter esprimere più liberamente il proprio animo pio e la sua devota ammirazione per l'arte; nella maggior parte dei casi, l'elaborazione dei testi è opera sua).

¹² W.H. Wackenroder, *Ehrendächtniß unsers ehrwürdigen Anherrn Albrecht Dürers von einem kunstliebenden Klosterbruder* (Omaggio alla memoria del nostro venerando antenato Albrecht Dürer da parte di un monaco innamorato dell'arte), «Deutschland», 7, 3, Berlino 1796.

fine dello stesso anno, confermando che la consegna del volume all'editore e alle singole librerie fu effettuata entro l'autunno del 1796; per il vasto pubblico le *Herzensergießungen* furono disponibili su catalogo soltanto a Pasqua 1797¹³.

La stesura delle *Herzensergießungen* ha inizio con ogni probabilità nel tardo autunno del 1794 e si conclude alla fine del 1795¹⁴: è comunque da escludere che sia anteriore al periodo compreso tra metà ottobre 1793 e metà settembre 1794, che Wackenroder trascorse a Göttingen, dove studiò giurisprudenza, poiché è proprio in questo periodo che egli conosce Johann Dominicus Fiorillo, storico dell'arte, artista e direttore del Kupferstichskabinet di Göttingen, che esercita su di lui un'influenza decisiva per la composizione degli scritti sull'arte; attraverso Fiorillo, Wackenroder si accosta infatti alle *Vite* (Firenze 1550) di Giorgio Vasari, fonte primaria per le sue biografie degli artisti¹⁵. Dell'interesse predominante dell'autore per

¹³ Cfr. HKA I, pp. 282 e sgg.

¹⁴ Nell'agosto del 1794 Wackenroder legge il «Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Literatur» di Christoph Gottfried von Murr, contenente una serie di contributi su Dürer e su Norimberga: si suppone che l'elaborazione del capitolo su Dürer risalga a questo periodo, e che la stesura non sia proseguita nell'anno successivo, dato che Wackenroder già all'inizio del 1796 era impegnato nella traduzione del romanzo *Netley Abbey. A Gothic Story* di Richard Warner (Southampton, London 1795). Cfr. A. Gillies, *Wackenroder's Apprenticeship to Literature: His Teachers and their Influence*, in Id. (Hrsg.), *German Studies presented to Professor H.G. Fiedler*, Clarendon Press, Oxford 1938, pp. 187-216.

¹⁵ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Einaudi, Torino 1986 (ed. orig. L. Torrentino, Firenze 1550). Ai tempi di Wackenroder non esisteva ancora una traduzione tedesca ufficiale delle *Vite* del Vasari; la prima, di Ludwig Schorn, risale agli anni tra il 1832 e il 1849. Wackenroder poté probabilmente accedere alle traduzioni inedite di cui Fiorillo si servì per la stesura della *Geschichte der zeichnenden Künste* (Göttingen 1798 e 1808; *Storia delle arti del disegno*) e le utilizzò come base per i propri scritti sulle arti figurative. Tra le fonti di Wackenroder per gli scritti sull'arte, si ricordino anche gli studi di Johann Georg Böhm, Joachim von Sandrart, Giovanni Pietro Bellori e André Félibien, cfr. S. Vietta, „Fiorillo“ und Wackenroder: *Gemeinsamkeiten und Differenzen in der Kunstanschauung*, in A. Mitteldorf Kosegarten (Hrsg.), *Johannes Dominicus Fiorillo: Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*, Wallstein-Verlag, Göttingen 1997, pp. 180-193; Id., *Die Raffael-Rezeption in der literarischen Frühromantik: Wilhelm Heinrich Wackenroder und sein akademischer Lehrer Johann Dominicus Fiorillo*, in Klaus-Detlef Müller (Hrsg.), *Geschichtlichkeit und Aktualität. Studien zur deutschen Literatur seit der Romantik. Festschrift für Hans-Joachim Mähl*, Niemeyer, Tübingen 1988, pp. 221-241; A. Höller, *Johann Dominik Fiorillos «Geschichte der zeichnenden Künste» und ihr Bild der Renaissance*, in S. Vietta (Hrsg.), *Romantik und Renaissance. Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik*, Metzler, Stuttgart, Weimar 1994, pp. 95-115. Nelle *Herzensergießungen* i riferimenti alle opere di Vasari e degli altri storici dell'arte sono inserite nei testi come parafrasi o citazioni: il materiale delle fonti, di impronta anacronistica, si armonizza con la produzione letteraria e artistica contemporanea conferendo ai testi una complessità strutturale che sarà assente nelle *Phantasien über die Kunst*, cfr. D. Kemper, *Sprache der Dichtung: Wilhelm Heinrich Wackenroder im Kontext der Spätaufklärung*, Metzler, Stuttgart-Weimar 1993, pp. 167-168.

la storia dell'arte in questi mesi testimoniano numerosi accenni presenti nel carteggio con Tieck, nei *Reiseberichte* (Cronache di viaggio), inoltre la lettura di vari studi di storia dell'arte, documentata dagli archivi della biblioteca di Göttingen¹⁶.

A Berlino, nel 1789, Wackenroder frequenta le lezioni di storia dell'arte tenute da Karl Philipp Moritz. Le riflessioni sul concetto di stile di Moritz, articolate nelle *Vorlesungen über den Styl* (Berlin 1793-1794; Lezioni sullo stile) hanno senza dubbio esercitato un'influenza rilevante sullo stile di Wackenroder. La distinzione tra un «linguaggio dell'intelletto», analitico e rigoroso, tendente a definire e a delimitare, e un «linguaggio del sentimento» associativo e metaforico, appare molto vicina alla concezione del linguaggio di Wackenroder e alla sua costante ricerca di un «linguaggio delle immagini» capace di coinvolgere i sensi e lo spirito nel processo di rappresentazione letteraria dell'arte e nettamente contrapposto alla prassi linguistica dei teorici contemporanei¹⁷.

La biografia di Joseph Berglinger, posta a chiusura delle *Herzensergießungen*, fu composta entro la fine del 1795; i saggi contenuti nelle *Phantasien über die Kunst* risalgono alla prima metà del 1797, ma non si può escludere che l'autore vi abbia lavorato anche nell'ultimo periodo della sua vita, tra la fine del 1797 e l'inizio del 1798. Sebbene sia ormai impossibile ricostruire l'esatta cronologia dei testi contenuti nella seconda raccolta, gli scritti di argomento musicale, la maggior parte dei quali fu elaborata posteriormente agli scritti sull'arte, attingono sicuramente a un sostrato biografico anteriore alla fase caratterizzata dall'interesse per le arti figurative.

Il volume delle *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst* si compone di due sezioni, ognuna delle quali contenente dieci testi e pre-

¹⁶ Cfr. L. Mittner, *Galatea. Die Romantisierung der italienischen Renaissancekunst und -dichtung in der deutschen Frühromantik*, «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 27, 1953, pp. 555-581; D. Kemper, *Litterärhistorie – romantische Utopie – kunstgeschichtliche Poesie: drei Modelle der Renaissance Rezeption, dargestellt anhand gedruckter und ungedruckter Vasari-Übersetzungen 1778-1832*, in S. Vietta (Hrsg.), *Romantik und Renaissance*, cit., pp. 241-252; E. Dessauer, *Wackenroders „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ in ihrem Verhältnis zu Vasari*, in M. Koch (Hrsg.), *Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte*, A. Duncker, Berlin 1906-1907, Bd. 6, pp. 245-270 (Teil I-II); Bd. 7, pp. 204-235 (Teil III-IV-V); A. Gillies, *Wackenroder's Apprenticeship to Literature*, cit., pp. 201-205.

¹⁷ Cfr. K.Ph. Moritz, *Vorlesungen über den Styl oder praktische Anweisung zu einer guten Schreibart in Beispielen aus den vorzüglichsten Schriftstellern (I Theil)*, F. Vieweg, Berlin 1793, in part. p. 99; cfr. H.J. Schrimpf, *W.H. Wackenroder und K.Ph. Moritz. Ein Beitrag zur frühromantischen Selbstkritik*, «Zeitschrift für deutsche Philologie», 83, 1964, pp. 385-409 (anche in Id., *Schriftsteller als öffentliche Person*, E. Schmidt, Berlin 1977, pp. 84-106); S. Vietta, *Wackenroder und Moritz*, «Athenäum. Jahrbuch für Romantik», 6, 1996, pp. 91-107.

ceduta da una breve introduzione¹⁸. I testi della prima sezione, di cui, ad eccezione dei saggi su Dürer e sulla chiesa di San Pietro a Roma, è autore Ludwig Tieck, sono dedicati alle arti figurative, ad artisti già incontrati nelle *Herzensergießungen*, quali Raffaello, Dürer e Michelangelo, a pittori moderni, come Antoine Watteau, o a riflessioni più generali sull'arte; la seconda sezione, intitolata *Anhang einiger musikalischer Aufsätze von Joseph Berglinger* (Saggi musicali di Joseph Berglinger) comprende testi di argomento musicale, presentati dal narratore come opere del musicista Joseph Berglinger. Di essi, gli ultimi quattro sono stati unanimemente attribuiti a Tieck, mentre i primi sei, oltre all'introduzione (*Vorerinnehmung*), sono stati riconosciuti come opera di Wackenroder¹⁹.

¹⁸ La prefazione non era inizialmente prevista: fu aggiunta in seguito alla morte di Wackenroder e soltanto in un secondo tempo inserita prima dei testi; nei primi esemplari a stampa delle *Phantasien über die Kunst* occupava l'ultima pagina. Non è da escludere, come già nel caso delle *Herzensergießungen*, che la raccolta riportasse una data di pubblicazione antecedente a quella reale, e che risalisse in realtà alla fine del 1798; cfr. HKA I, p. 367 e sgg.

¹⁹ Anche l'attribuzione di alcuni testi contenuti nelle *Phantasien* è rimasta a lungo incerta. L'affermazione di Tieck, secondo cui il primo e il quinto testo della prima sezione, ovvero *Schilderung, wie die alten deutschen Künstler gelebt haben: wobei zu Exempeln angeführt werden Albrecht Dürer nebst seinem Vater, Albrecht Dürer dem Alten* (Descrizione di come vivessero gli antichi pittori tedeschi; e sono portati come esempi Albrecht Dürer e suo padre Albrecht Dürer il Vecchio) e *Die Peterskirche* (La chiesa di San Pietro) sarebbero gli unici due testi della sezione di cui è autore Wackenroder, è considerata attendibile, ma non si può dire lo stesso per quanto riguarda le dichiarazioni sui testi della seconda sezione: Tieck si dichiara, infatti, autore anche degli ultimi quattro, ossia *Ein Brief Joseph Berglingers* (Una lettera di Joseph Berglinger), *Unmusikalische Toleranz* (Tolleranza amusicale), *Symphonien* (Sinfonie) e *Die Töne* (I suoni), pubblicando, tuttavia, nella già citata edizione del 1814, che secondo le sue stesse affermazioni avrebbe dovuto contenere esclusivamente opere di Wackenroder, anche il primo di questi testi, *Ein Brief Joseph Berglingers*. La controversa questione, per un certo periodo volutamente ignorata da quella parte della critica che, ancorata all'immagine di un Wackenroder ingenuo e devoto, trovava un'inspiegabile dissonanza nella lettera di Berglinger, si è risolta grazie alle acute osservazioni di Richard Alewyn, che hanno aperto nuove prospettive sull'autore: Tieck avrebbe incluso tra i suoi scritti anche *Der Traum* (Il sogno), la poesia posta a chiusura delle *Phantasien* e unico testo della raccolta a non essere numerato: la lettera di Berglinger è dunque da considerarsi senza dubbio opera di Wackenroder. In conclusione, i testi di cui è autore Wackenroder sono: *Schilderung, wie die alten deutschen Künstler gelebt haben*; *Die Peterskirche*; *Ein wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen* (La meravigliosa fiaba orientale del Santo ignudo); *Die Wunder der Tonkunst* (I miracoli della musica); *Von den verschiedenen Gattungen in jeder Kunst und insbesondere von verschiedenen Arten der Kirchenmusik*; *Fragment aus einem Briefe Joseph Berglingers* (Frammento di una lettera di Joseph Berglinger); *Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik* (La particolare e profonda essenza della musica e gli insegnamenti della musica strumentale di oggi); *Ein Brief Joseph Berglingers*. Cfr. R. Alewyn, *Wackenroders Anteil*, cit., pp. 48-58; S. Vietta in HKA I, pp. 367-372.

L'interesse di Wackenroder per la musica risale a una fase precedente agli studi a Göttingen e al viaggio di Pentecoste intrapreso con Tieck in Franconia nel 1793. Tra il 1786 e il 1792, durante gli anni del liceo, Wackenroder prese lezioni di musica da Christian Friedrich Carl Fasch, fondatore dell'Accademia di Canto di Berlino; nello stesso periodo conobbe Johann Friedrich Reichardt e insieme a Tieck divenne presto frequentatore del suo salotto berlinese, dove si tenevano regolarmente concerti. Wackenroder e Tieck iniziarono a frequentare la casa di Reichardt probabilmente nell'estate del 1787; nell'autunno dell'anno precedente il figlio adottivo del compositore, Gustav Wilhelm Hensler, divenuto in seguito ufficiale di cavalleria al servizio dell'esercito rivoluzionario francese e corrispondente di Reichardt dalla Francia, si era iscritto al Friedrichswerdersche Gymnasium di Berlino ed era stato inserito nella stessa classe di Wackenroder e Tieck; compagno di banco di quest'ultimo, con il quale condivideva la passione per il teatro, strinse presto amicizia con entrambi. Wackenroder fu ospite di Reichardt a Giebichenstein due volte: nell'agosto 1792 e nell'estate del 1796. Tieck sposò la cognata di Reichardt, Amalia Alberti, nel 1798²⁰.

Il nome di Reichardt ricorre in termini elogiativi nella corrispondenza con Tieck tra il 1792 e il 1793: nella lettera del 12 maggio 1792, Wackenroder ricorda «[...] die liebe Reichardsche Familie!»²¹; prega inoltre l'amico di salutare «auch die kleinen Mädchen bey Reichardts, die ich noch alle bey Namen weiß»²². Nella lettera del 20 luglio 1792, Reichardt è visto come un punto di riferimento per Tieck ad Halle: «Du hättest in Halle keine Verbindungen, deren Auflösung Dir wehe thun könnte? Hast Du nicht die Reichardsche Familie, Burgsdorff, und vielleicht noch andere?»²³. Ad Halle, oltre a Tieck, Wackenroder desidera incontrare i Reichardt, che ama e stima profondamente, come afferma nella lettera databile 6 agosto 1792: «Wen ich außer Dir in Halle sehen möchte? Keinen als Reichardts! Diese Familie liebe und schätze ich innig. – O ich sehe schon im Geist, wie wir in ihrem romantischen Garten wandeln, und vom Giebichensteiner Felsen

²⁰ Cfr. D. Kemper, *Sprache der Dichtung*, cit., pp. 48-50; E. Neuß, *Das Giebichensteiner Dichterparadies*, Fliegenkopf Verlag, Halle 2007 (ed. orig. Hallische Nachrichten, Halle 1932), pp. 54-62; D. Fischer-Dieskau, „Weil nicht alle Blümenträume reifen“. *Johann Friedrich Reichardt – Hofkapellmeister dreier Preußenkönige. Porträt und Selbstporträt*, dva, Stuttgart 1992, pp. 203 e sgg.

²¹ HKA II, pp. 37 («[...] la cara famiglia Reichardt!»). La traduzione italiana delle lettere di Wackenroder, ove non diversamente specificato, è tratta da *Opere e lettere*, trad. it. e intr. di G. Martegiani, Carabba Editore, Lanciano 1916: il volume sarà d'ora in avanti indicato con la signa OL seguita dal numero della pagina, qui: OL, p. 139).

²² HKA II, pp. 37 («anche le bambine dei Reichardt, che ricordo ancora tutte per nome», OL, p. 139).

²³ HKA II, p. 70 («Tu non avresti ad Halle nessun legame che ti dispiacerebbe sciogliere? Non hai la famiglia Reichardt, Burgsdorff e forse anche altri?», OL, p. 150).

herab die Landschaft unter uns liegen sehen!»²⁴; a distanza di pochi giorni, il 20 agosto 1792, Wackenroder scrive a Tieck da Dresda inviando i suoi saluti ai Reichardt: «Bleib gesund: grüße Burgsdorf, Reichardt u. – die Giebichensteiner Felsen»²⁵. La dichiarazione più rilevante ai fini della presente indagine è contenuta nella lettera a Tieck databile 23 febbraio 1793, in cui Wackenroder si sofferma sulle impressioni suscitate dalla commedia musicale *Erwin und Elmire* (Frankfurt 1777; Leipzig 1788) musicata da Reichardt: «[...] wie ich von Reichardts Erwin und Elmire im Konzert neulich bezaubert bin, wo jede, jede Arie, den innigsten Ausdruck, jeder Ton Liebe oder erhabne Empfindung, oder romantische Schwärmerey ahtmet»²⁶. Il penultimo testo delle *Phantasien über die Kunst*, elaborato da Tieck e intitolato *Symphonien*, è ispirato dall'ascolto del *Macbeth*, che Reichardt musicò nel 1787. La testimonianza di Köpke conferma infine che Reichardt impartì a Wackenroder lezioni di pianoforte, armonia e contrappunto²⁷.

Johann Friedrich Reichardt, maestro di cappella alla corte di Federico il Grande, offrì a Wackenroder la possibilità di osservare da vicino l'esistenza problematica di un artista che si era reso sospetto, a causa delle proprie convinzioni estetiche e politiche, agli occhi della cerchia normativa della corte berlinese e dell'opinione pubblica, da essa profondamente influenzata, e che per sottrarsi al raggio d'influenza di tale cerchia aveva scelto di ritirarsi in una sorta di emigrazione interna²⁸. I tre viaggi di Berglinger alla residenza arcivescovile richiamano la carriera di regio maestro di cappella intrapresa da Reichardt, caratterizzata dall'isolamento dell'artista non compreso dal pubblico e segnata dalla disillusione, dall'amara constatazione della realtà della vita di corte. La biografia

²⁴ HKA II, p. 76 («Chi potrei vedere oltre te ad Halle? Solo i Reichardt. Amo e stimo profondamente quella famiglia. Oh, io vedo già con l'immaginazione noi due vagare per i giardini romantici e ammirar la campagna dalle rocce di Giebichenstein», OL, p. 156).

²⁵ HKA II, p. 78 («Sta' sano: saluta Burgsdorf, Reichardt, e le rocce di Giebichenstein», OL, pp. 157-158).

²⁶ HKA II, p. 131 («soprattutto di Erwin und Elmire di Reichardt, che mi ha rapito in un concerto. Ogni nota è l'espressione di un sentimento profondo, di un'esaltazione romantica», OL, p. 191).

²⁷ «Reichardt hatte sein Talent erkannt, und ihm Leitung und Anweisung gegeben; unter seinen Augen hatte er sich gebildet, und sich in eigenen Compositionen versucht», in R. Köpke, *Ludwig Tieck*, cit., p. 183 (trad. it.: Reichardt aveva riconosciuto il suo talento e si era offerto di fargli da maestro e da guida, ed egli si era formato sotto i suoi occhi, fino a intraprendere i primi tentativi autonomi nella composizione).

²⁸ Cfr. S. Vietta in HKA I, p. 21; M. Bollacher, *Wackenroder und die Kunstauffassung der frühen Romantik*, cit., pp. 21 e sgg.; G. Di Stefano, *La vita come musica. Il mito romantico del musicista nella letteratura tedesca*, Marsilio, Venezia 1991, pp. 53-55; E. Neuß, *Das Giebichensteiner Dichterparadies*, cit., pp. 24-30; E. Fubini, *Razionalismo e misticismo nel pensiero musicale di Wackenroder*, «Studi Germanici», n.s. 17/18, 1979-1980, pp. 165-177.

di Reichardt è trasposta, seppure con sostanziali differenze, nel romanzo *Leben des berühmten Tonkünstlers Heinrich Wilhelm Gulden nachher genannt Guglielmo Enrico Fiorino*, pubblicato a Berlino nel 1779, che Wackenroder certamente conosceva. Reichardt ha inoltre rappresentato una fonte di ispirazione anche per lo stile di Wackenroder: i saggi apparsi nel «Musikalisches Kunstmagazin» (Berlino 1781 e 1792), brevi e compatti, scritti con precisione e competenza, e rivolti a giovani artisti, sono da considerarsi i diretti predecessori degli scritti musicali wackenroderiani contenuti nelle *Phantasien über die Kunst*.

Il carteggio con Tieck fornisce indicazioni importanti sul costante e profondo interesse di Wackenroder per la musica²⁹. Nella prima lettera a Tieck a noi pervenuta, datata 1 maggio 1792, egli definisce la critica e l'estetica musicale «mein Lieblingsobjekt»³⁰. La lettera informa inoltre che lo stesso Wackenroder, per quanto insoddisfatto dei risultati, si dedicava alla composizione e aveva intenzione di musicare il *Singspiel* di Tieck *Der Lamm* (L'agnello). Nella lettera a Tieck dell'11 dicembre dello stesso anno, Wackenroder afferma di essersi sentito profondamente colpito dalla vicenda del capitano William Bligh e di voler comporre un'ode che rappresentasse «die Empfindung eines Menschen [...], der, vom tausendfachen Elend der Menschheit bey eigener Zufriedenheit so niedergedrückt wird, dass er sich in einsame Wüsten stürzt, und in wahnsinniger Schwärmerey auf die Idee kommt, sich allerley Pönitenzen aufzulegen»³¹, in cui la critica riconosce

²⁹ Cfr. R. Littlejohns, *Zum Briefwechsel zwischen Wackenroder und Tieck: einige Berichtigungen und Bemerkungen*, «Zeitschrift für deutsche Philologie», 97, 1978, pp. 616-624; A. Anger, *Zwei ungedruckte Briefe von Wilhelm Heinrich Wackenroder*, «Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts», Tübingen 1972, pp. 108-136, che sottolinea anche il rapporto di amicizia che legò Wackenroder a Sophie Tieck; O. Fambach, *Zum Briefwechsel Wilhelm Heinrich Wackenroders mit Ludwig Tieck*, «Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts», Tübingen 1968, pp. 257-282; H. Markert, „Schakspear, W(ackenroder) u(nd) die Natur umher machen mich sehr glücklich“. *Zwei ungedruckte Briefe L. Tiecks aus der Entstehungszeit der Romantik*, in «lasst uns, da es uns vergönnt ist, vernünftig seyn!». *Ludwig Tieck (1773-1853): Symposium 150. Todestages*, hrsg. von Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin unter Mitarbeit von Heidrun Markert, Lang, Bern 2004, pp. 331-356.

³⁰ *Wackenroder an Tieck, Berlin, [1. Mai] 1792*, in HKA II, p. 19 («il mio soggetto preferito», OL, p. 128). Lo scambio epistolare con Tieck ha inizio nel maggio 1792, con la partenza di questi per Halle, e prosegue, con due brevi interruzioni, fino al marzo 1793.

³¹ *Wackenroder an Tieck: [Berlin, 11. Dezember 1792]*, in HKA II, pp. 96-102; qui p. 100 («[...] descrivere i sentimenti di un uomo che nella sua pace è oppresso dalle mille miserie dell'umanità e fugge in un deserto e giunge all'idea esaltata di infliggere a se stesso ogni penitenza», OL, p. 174). La lettera riveste un'importanza fondamentale ai fini dell'interpretazione della fiaba del santo nudo, in quanto ribalta la prospettiva solipsistica della fiaba: le motivazioni per la costruzione della figura centrale della fiaba appaiono legate ad una curiosità umana e intellettuale tutt'altro che solipsistica. Cfr. L. Zagari, *Il santo nudo e la ruota del tempo. L'impasse dell'in-*

un primo e chiaro indizio per la fiaba del santo nudo. Nella prefazione alla prima edizione delle *Phantasien über die Kunst*, Tieck racconta che l'amico si era cimentato con la composizione di una «Cantate, mit der er selber unzufrieden war»³²; in una delle cronache di viaggio, lo stesso Wackenroder racconta di essere stato invitato ad esibirsi al pianoforte in un circolo musicale di Bamberg³³. Nel periodo trascorso a Göttingen, sebbene l'interesse per la storia dell'arte fosse predominante, Wackenroder continuò ad occuparsi di teoria e storia della musica, come si può, anche in questo caso, rilevare dal registro dei prestiti della biblioteca di Göttingen: il 1 febbraio 1794 prese in prestito il primo volume della *Allgemeine Geschichte der Musik* (Leipzig 1788; Storia della musica) di Johann Nikolaus Forkel, e il 18 febbraio 1794 *Die Kunst des reinen Satzes* (Berlin 1771-1779; L'arte dell'intonazione pura in musica) di Johann Philipp Kirnberger³⁴. Wackenroder e Tieck avevano inoltre ideato il progetto comune, mai realizzato, di recarsi in Italia, dove Wackenroder si sarebbe perfezionato come musicista e Tieck come scrittore³⁵. Il carteggio con Tieck informa, infine, che Wackenroder era un assiduo frequentatore di opere e concerti.

tellettuale nella fiaba di Wackenroder, in Id., *Mitologia del segno vivente*, Il Mulino, Bologna 1985, pp. 79-126.

³² HKA I, p. 149 (trad. it.: Una cantata di cui non era soddisfatto).

³³ W.H. Wackenroder, *Reisebericht 4: 23. Juli 1793. Reise vom 12.-17./18. Juli 1793 nach Bamberg*, in HKA II, pp. 194-220; qui p. 196.

³⁴ Per Forkel, lo scopo dell'arte consiste nel nobilitare gli animi, pensiero che lo avvicina a Reichardt e a Johann Gottfried von Herder. Nonostante non vi siano riferimenti diretti alle *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* di Herder (Riga, Leipzig 1784-1791; *Idee per una filosofia della storia dell'umanità*), la critica è unanime nel riconoscerne l'influsso anche sul linguaggio di Wackenroder, oltre che sull'estetica musicale: cfr. P. Koldewey, *Wackenroder und sein Einfluss auf Tieck*, cit., pp. 35 e sgg.; H. Lippuner, *Wackenroder/Tieck und die bildende Kunst*, cit., pp. 65 e sgg.; D. Haase, *The Romantic Seeds of Decadence in Wackenroder's «Herzensergießungen»*, «Michigan Academician», 15, 1982, pp. 27-33; P.G. Klusmann, *Andachtsbilder. Wackenroders ästhetische Glaubenserfahrung und die romantische Bestimmung des Künstlertums*, in G. Michels (Hrsg.), *Festschrift für Friedrich Kienecker*, Groos, Heidelberg 1980, pp. 69-95. Kirnberger, al contrario, con l'importanza data alla forma razionalistica e matematica, può aver rappresentato un modello negativo per Wackenroder, cfr. P. Thewalt, *Die Leiden der Kapellmeister: zur Umwertung von Musik und Künstlertum bei W.H. Wackenroder und E.T.A. Hoffmann*, Lang, Frankfurt am Main 1990, pp. 24-38.

³⁵ «Sie wollten in der Stille Göttingen verlassen, und nach Italien, dem Lande der Kunst und der dichterischen Sehnsucht gehen, um dort ein neues Leben anzufangen. In Rom sollte Wackenroder frei von allen Fesseln Musik studieren, und dereinst, so träumten sie, dem Vater als Meister von Ruf und Namen selbständig entgetreten. Tieck sollte als Dichter und Schriftsteller wirken», in R. Köpke, *Ludwig Tieck*, cit., pp. 183-184 (trad. it.: Intendevano lasciare Göttinga nella notte per recarsi in Italia, patria dell'arte e della nostalgia poetica, e ricominciare là una nuova vita. A Roma, libero da ogni vincolo, Wackenroder avrebbe studiato musica, per tornare un giorno – così sognavano i due amici – dal padre come maestro di grande fama. Tieck, invece, sarebbe diventato poeta e scrittore).

Wackenroder, considerato «poeta minor»³⁶ fino al XIX secolo, è al centro dell'interesse della critica negli anni Settanta e Ottanta, con il rinnovato interesse verso il primo Romanticismo tedesco³⁷ e lo sviluppo degli studi interdisciplinari tra letteratura e musica³⁸.

Il ritratto di Wackenroder tramandatoci da Tieck e da Köpke, l'immagine di un giovane ingenuo e sensibile, fragile e devoto, ha profondamente condizionato la ricezione critica dell'autore, dando luogo a due opposte tendenze, che hanno entrambe privilegiato un approccio di tipo biografico: ammirazione ed esaltazione da parte di chi vedeva in Wacken-

³⁶ Cfr. M. Bollacher, *Wackenroder und die Kunstauffassung der frühen Romantik*, cit., p. 55; H. Schanze, *Romantik-Handbuch*, A. Kröner Verlag, Stuttgart 1994; E. Behler, *Frühromantik*, de Gruyter, Berlin 1992. Sulla ricezione critica di Wackenroder nel decennio 1981-1991 si rimanda a D. Kemper, *Wackenroder-Forschung 1981-1991. Ein kritischer Überblick*, «Zeitschrift für deutsche Philologie», 112, n.s. *Romantik*, 1993, pp. 2-50, e, più in generale, a R. Littlejohns, *Deromanticizing a Romantic. Preparations for a Critical Edition of the Collected Works of Wilhelm Heinrich Wackenroder*, «Forum for Modern Language Studies», 21, 1985, pp. 121-136; S. Vietta, *Vom Renaissance-Ideal zur deutschen Ideologie: Wilhelm Heinrich Wackenroder und seine Rezeptionsgeschichte*, in Id. (Hrsg.), *Romantik und Renaissance*, cit., pp. 140-162; E. Hertrich, *Wer war Wackenroder? Gedanken zur Forschungslage*, «Aurora», 48, 1988, pp. 131-148; M. Bonicatti, T. Musi, *Wackenroder: nuove ipotesi interpretative*, «Studi Germanici», n.s. 17/18, 1979-1980, pp. 131-151.

³⁷ In particolare: E. Behler, *Frühromantik*, cit.; D. Arendt, *Wackenroder. Der Ursprung der Romantik und die Versuchung des Romantismus*, «Studi Germanici», n.s. 17, 1979-80, pp. 97-130; R. Brinkmann (Hrsg.), *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium*, «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», n.s. 1978; J. Kielholz, *Wilhelm Heinrich Wackenroder: Schriften über die Musik. Musik- und literaturgeschichtlicher Ursprung und Bedeutung in der romantischen Literatur*, Lang, Bern, Frankfurt am Main 1972; K. Schlager, *Der Fall Berglinger. Stufen einer romantischen Biographie am Beispiel Wackenroder*, «Archiv für Musikwissenschaft», 29, 2, 1972, pp. 115-123.

³⁸ In particolare: S.P. Scher, *Verbal Music in German Literature*, Yale University Press, New Haven, London 1968; Id. (Hrsg.), *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, E. Schmidt Verlag, Berlin 1984; C. Dahlhaus, N. Miller (Hrsg.), *Beziehungszauber. Musik in der modernen Dichtung*, Hanser, München 1988; B. Naumann, *Musikalisches Ideen-Instrument: das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik*, Metzler, Stuttgart 1990; Ch. Lubkoll, *Mythos Musik: poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*, Rombach, Freiburg im Breisgau 1995; A. Gier, G.W. Gruber (Hrsgg.), *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*, Lang, Frankfurt am Main-Berlin 1995. Si vedano inoltre gli studi di G. Schoolfield, *The figure of the Musician in German Literature*, University of North Carolina Press, Chapel Hill (NC) 1956; J. Mittenzwei, *Das Musikalische in der Literatur. Ein Überblick von Gottfried von Strassburg bis Brecht*, veb, Halle 1962; H. Schmidt-Garre, *Von Shakespeare bis Brecht. Essays über Dichter und ihre Beziehungen zur Musik*, Heinrichshofen, Wilhelmshaven 1979; J.M. McGlathery (eds), *Music and German Literature: their Relationship Since the Middle Ages*, Camden House, Columbia 1992; P. Sterki, *Mit Narrenkappe und Lorbeerkrantz: Die Musikerfigur in der deutschen Literatur von Reichardt bis Grillparzer*, Books on Demand, Norderstedt 2009.

roder un geniale iniziatore del Romanticismo, colpito da morte ingiusta e precoce³⁹; scarsa considerazione o indifferenza da chi lo riteneva semplicemente un misero dilettante senza alcuna inventiva⁴⁰. L'immagine di Wackenroder cambia radicalmente nel 1944 con la pubblicazione del saggio di Richard Alewyn⁴¹, che, sulla base di una revisione filologica dei testi e la conseguente attribuzione del *Fragment aus einem Briefe Joseph Berglingers* a Wackenroder, tenta di ricostruire la personalità dell'autore in maniera più oggettiva, e a cui si riferirà tutta la critica successiva, correggendo gradualmente le vecchie convinzioni.

L'approccio tradizionale caratterizza numerose monografie pubblicate nel ventennio 1965-1985⁴², che concentrano l'attenzione sul conflitto tra l'artista geniale e la società ostile. La tendenza che accomuna le indagini in questione consiste nel porre in rilievo la biografia di Berglinger attraverso il confronto con le vite degli altri artisti narrate nelle *Herzensergießungen*, isolandola, tuttavia, in alcuni casi, dal contesto narrativo delle *Phantasien*

³⁹ Friedrich Strack e Ladislao Mittner proclamano le *Herzensergießungen*, rispettivamente, il manifesto del Romanticismo tedesco e la prima opera compiutamente romantica, cfr. F. Strack, *Die 'göttliche' Kunst und ihre Sprache. Zum Kunst- und Religionsbegriff bei Wackenroder, Tieck und Novalis*, «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», n.s. 1978: *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium*, hrsg. von R. Brinkmann, Metzler, Stuttgart 1978, pp. 369-391, in part. p. 370; L. Mittner, *Galatea*, cit., p. 556.

⁴⁰ Cfr. la postfazione di Friedrich von der Leyen in W.H. Wackenroder, *Werke und Briefe*, cit., pp. 254-255; G. Gladow, *Größe und Gefahr der Wackenroder-Tieck-schen Kunstanschauung*, «Zeitschrift für deutsche Bildung», 14, 1938, pp. 162-169; F. Gundolf, *Romantiker. Neue Folge*, H. Keller, Berlin-Wilmersdorf 1931.

⁴¹ R. Alewyn, *Wackenroders Anteil*, cit., pp. 48-58. Ancora negli anni Ottanta alcuni studiosi vedono in Berglinger esclusivamente una proiezione dell'autore, riducendo il personaggio a espressione di mero sentimentalismo: cfr. E. Ruprecht, *Geist und Denkart der romantischen Bewegung*, Neske, Pfullingen 1986; W. Hecht, *Deutsche Frühromantiker*, Bibliographisches Institut, Leipzig 1983; D.B. Sanford, *Wackenroder and Tieck. The Aesthetic Breakdown of the Klosterbruder Ideal*, PhD Dissertation, University of Minnesota 1984.

⁴² H. Goldschmidt, *Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen*, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Zürich 1915 (1968); H.H. Eggebrecht, *Musikalisches Denken: Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*, Noetzel, Wilhelmshaven 1999; Id., *Romantik - Was ist das?*, in U. Prinz (Hrsg.), *Wege in die Romantik. Vorträge des Europäischen Musikfestes Stuttgart 1997*, Bärenreiter, Kassel 1998, pp. 22-31; K.H. Hilzinger, *Die Leiden des Kapellmeisters. Der Beginn einer literarischen Reihe im 18. Jahrhundert*, «Euphorion», 78, 1984, pp. 95-110; G. vom Hofe, *Das unbehagliche Bewusstsein des modernen Musikers. Zu Wackenroders "Berglinger" und Thomas Manns "Doktor Faustus"*, in H. Anton, B. Gajek, P. Paff (Hrsgg.), *Geist und Zeichen. Festschrift für Arthur Henkel*, Winter, Heidelberg 1977, pp. 144-156; R. Kahnt, *Die unterschiedliche Bedeutung der bildenden Kunst und der Musik bei W.H. Wackenroder*, PhD Dissertation, Philipps-Universität Marburg 1969; J. Kielholz, *Wilhelm Heinrich Wackenroder: Schriften über die Musik. Musik- und literaturgeschichtlicher Ursprung und Bedeutung in der romantischen Literatur*, Lang, Bern, Frankfurt am Main 1972.

über die Kunst. Analogamente, la ricerca anglosassone e statunitense tende ad interpretare la vicenda del musicista alla luce delle vite dei grandi artisti rinascimentali (soprattutto degli artisti che sono considerati i suoi predecessori 'problematici', Piero di Cosimo e Francesco Francia) dando risalto al tema della crisi della creatività artistica e al conflitto epocale tra crescente soggettivizzazione estetica e individuazione della funzione sociale dell'arte⁴³.

Nel 1966 Paul Frank Proskauer propone una lettura dei testi con importanti riferimenti al *Doktor Faustus* di Thomas Mann, confermando il ruolo di iniziatore di Wackenroder, primo autore nella letteratura di lingua tedesca ad aver rivelato la componente oscura e demoniaca della musica⁴⁴. Gli studi risalenti al periodo del dopoguerra fanno emergere, inoltre, tracce di un pensiero nichilista nell'opera dell'autore, presenti soprattutto nelle *Phantasien über die Kunst*⁴⁵. Altri studiosi hanno sottolineato il momento dell'introspezione religiosa nella concezione wackenroderiana

⁴³ Cfr. M. Hurst Schubert, *Wilhelm Heinrich Wackenroder's Confessions and Phantasies. Translated and Annotated with a Critical Introduction by M.H. Schubert*, PhD Dissertation, Stanford University 1970, University Park, London 1971 (si tratta della prima traduzione inglese delle opere di Wackenroder); A. Gillies, *Introduction*, in W.H. Wackenroder, L. Tieck, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders together with Wackenroder's contributions to the Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*, hrsg. von A. Gillies, Blackwell, Oxford 1948 (1966), pp. IX-XLIII; J.D. Zipes, W.H. Wackenroder: *In Defense of his Romanticism*, «The Germanic Review», 44, 1969, pp. 247-258; L.R. Furst, *In Other Voices: Wackenroder's Herzensergießungen and the Creation of a Romantic Mythology*, in F. Burwick, J. Klein (Hrsgg.), *The Romantic Imagination: Literature and Art in England and in Germany*, Rodopi, Amsterdam 1996, pp. 269-285; J. Ellis, *Joseph Berglinger in Perspective. A contribution to the Understanding of the Problematic Modern Artist in Wackenroder/Tieck's "Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders"*, Lang, Frankfurt am Main, New York 1985; R. Richards, *Joseph Berglinger. A Radical Composer*, «Germanic Review», 50, 1975, pp. 124-139; D.B. Sanford, *Wackenroder and Tieck*, cit.; Id., *Dürers Role in the "Herzensergießungen"*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 30, 4, 1972, pp. 441-448; D. Robson-Scott, *Wackenroder and the Middle Ages*, «Modern Language Review», 50, 1955, pp. 156-167; M.E. Bonds, *Idealism and the Aesthetics of Instrumental Music at the turn of the Nineteenth Century*, «Journal of the American Musicological Society», 50, 2/3, 1997, pp. 387-420; D. Haase, *The Romantic Seeds of Decadence in Wackenroder's "Herzensergießungen"*, «Michigan Academician», 15, 1982, pp. 27-33; B. Prager, *Aesthetic vision and German Romanticism. Writing Images*, Camden House, Rochester 2007.

⁴⁴ P.F. Proskauer, *The Phenomenon of Alienation in the Work of Karl Philipp Moritz, Wilhelm Heinrich Wackenroder and in 'Nachtwachen von Bonaventura'*, PhD Dissertation, Columbia University 1966.

⁴⁵ Cfr. W. Kohlschmidt, *Nihilismus der Romantik*, in Id., *Form und Innerlichkeit. Beiträge zur Geschichte und Wirkung der deutschen Klassik und Romantik*, Lehnen, München 1955, pp. 157-176; G. Fricke, *Wackenroders Religion der Kunst, in Festschrift, Paul Kluckhohn und Hermann Schneider gewidmet zu ihrem 60. Geburtstag*, hrsg. von ihren Tübinger Schülern, Mohr, Tübingen 1948, pp. 345-372; anche in Id., *Studien und Interpretationen. Ausgewählte Schriften zur deutschen Dichtung*, Menck, Frankfurt am Main 1956, pp. 186-213.

dell'arte, che, lontana da un genuino entusiasmo artistico, sarebbe invece espressione di un'innata e inattuale devozione religiosa dell'autore⁴⁶. Nella seconda metà del secolo la ricerca sui testi berglingeriani pone l'accento sul sovvertimento dell'estetica musicale, ovvero sullo sviluppo di una nuova estetica emozionale e soggettiva, che comprende la musica essenzialmente come espressione intensificata del sentimento, degli affetti e delle emozioni del soggetto⁴⁷.

Gli scritti sulla musica di Wackenroder hanno destato interesse anche nell'ambito della ricerca musicologica: il primo contributo di rilievo, di Heinrich Bessler, risale alla fine degli anni Cinquanta. Bessler osserva come in Wackenroder compaiano i primi sintomi di quel mutamento nella ricezione della musica che va profilandosi alle soglie dell'epoca moderna: Wackenroder è stato il primo a descrivere, nella celebre lettera a Tieck del 5 maggio 1792, l'ascolto passivo della musica, l'abbandono romantico ai suoni in opposizione al tipo di ascolto classico, attivo e sintetico⁴⁸.

⁴⁶ M. Bollacher, *Wackenroders Kunst-Religion. Überlegungen zur Genesis der frühromantischen Kunstanschauung*, «Germanisch-Romanische Monatsschrift», 30, 1980, pp. 377-394; Id., *Die heilige Kunst. Wackenroders «Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders»*, in G. vom Hofe, P. Pfaff, H. Timm (Hrsgg.), *Was aber bleibet, stiften die Dichter? Zur Dichter-Theologie der Goethezeit*, Fink, München 1986, pp. 105-120; F. Strack, *Die 'göttliche' Kunst und ihre Sprache*, cit.; K. Lindemann, *Geistlicher Stand und religiöses Mittlertum. Ein Beitrag zur Religionsauffassung der Frühromantik in Dichtung und Philosophie*, Athenäum Verlag, Frankfurt am Main 1971, pp. 167-203; S.V. Hellerich, *Religionizing, Romanizing Romantics: the Catholic Christian Camouflage of the early German Romantics: Wackenroder, Tieck, Novalis, Friedrich & August Wilhelm Schlegel*, Lang, Frankfurt am Main 1995; M. Buntfuß, *Die Erscheinungsform des Christentums: zur ästhetischen Neugestaltung der Religionstheologie bei Herder, Wackenroder und de Wette*, de Gruyter, Berlin 2004; N. Heinkel, *Religiöse Kunst, Kunstreligion und die Überwindung der Säkularisierung. Frühromantik als Sehnsucht und Suche nach der verlorenen Religion. Dargestellt anhand der Aussagen der literarischen Frühromantik zur bildenden Kunst*, Lang, Frankfurt am Main 2004.

⁴⁷ M. Jacob, *Die Musikanschauung im dichterischen Weltbild der Romantik. Aufgezeigt an Wackenroder und Novalis*, PhD Dissertation, Albert-Ludwig Universität Freiburg 1946; G. Lohmann, *W.H. Wackenroder*, in F. Blume (Hrsg.), *MGG - Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopedie der Musik*, 20 Bde., Bärenreiter, Kassel 1967 e sgg., Bd. XIV, pp. 54-62; W. Wiora, *Die Musik im Weltbild der Deutschen Romantik*, in W. Salmen (Hrsg.), *Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert*, G. Bosse, Regensburg 1965, pp. 11-50. P. Michelsen, *Die "Aufbewahrung der Gefühle". Zur Musikauffassung Wilhelm Heinrich Wackenroders*, in H. Danuser (Hrsg.), *Das musikalische Kunstwerk. Geschichte, Ästhetik, Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, Laaber Verlag, Laaber 1988, pp. 51-66; P. Brandes, *Wackenroder und die Kunst der inneren Schau*, in S. Peters, M.J. Schäfer (Hrsgg.), «*Intellektuelle Anschauung*». *Figurationen von Evidenz zwischen Kunst und Wissen*, Transcript, Bielefeld 2006, pp. 93-111.

⁴⁸ H. Bessler, *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Akademie Verlag, Berlin 1959, rist. in Id., *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*, Reclam, Leipzig 1978, in part. pp. 104-174.

Una posizione di rilievo occupano gli studi di Carl Dahlhaus, in particolare *Die Idee der absoluten Musik*⁴⁹: Dahlhaus vede nell'estetica musicale dello scrittore berlinese un'anticipazione del concetto di musica assoluta, che avrà conseguenze estremamente importanti per l'estetica musicale del XIX e del XX secolo. Dahlhaus rileva inoltre per primo l'influenza della musica di Reichardt sull'opera di Wackenroder⁵⁰.

L'impulso decisivo per una rilettura e per una rivalutazione di Wackenroder è stato dato da Dirk Kemper, Richard Littlejohns e Silvio Vietta⁵¹, le cui indagini sono confluite nell'edizione completa delle opere: sulla base di un'attenta e rigorosa lettura dei testi, comprendente anche gli scritti minori (lettere, resoconti di viaggio, traduzioni e studi filologici) si è potuto dimostrare che dietro l'apparente semplicità della poesia di Wackenroder si cela un'ampia cultura che spazia dalla filosofia alla religione, dalla musica alla filologia, e che impedisce quindi di ridurre il contributo dell'autore al primo Romanticismo a un semplice diletterismo privo di fondamento teorico. Il rapporto tra Wackenroder e l'Illuminismo è stato ben approfondito da Kemper, cui si deve anche il merito di aver riproposto all'attenzione della critica la questione del giudizio di Goethe su Wackenroder. L'edizione tedesca delle opere complete curata da Vietta e Littlejohns (Hildesheim

⁴⁹ C. Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, DTV, München 1978, trad. it. di Laura Dallapiccola, *L'idea di musica assoluta*, La Nuova Italia, Firenze 1988; Id., *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber Verlag, Laaber 1988; Id., *Musikästhetik*, Gerig Verlag, Köln 1967; C. Dahlhaus, N. Miller, *Europäische Romantik in der Musik*, 2 Bde., Metzler, Stuttgart 1999.

⁵⁰ C. Dahlhaus, *Romantische Musikästhetik und Wiener Klassik*, «Archiv für Musikwissenschaft», 29, 3, 1972, pp. 167-181; Id., *Musica poetica und musikalische Poesie*, «Archiv für Musikwissenschaft», 23, 2, 1996, pp. 110-124; Id., *Der Dilettant und der Banause in der Musikgeschichte*, «Archiv für Musikwissenschaft», 25, 3, 1968, pp. 157-172.

⁵¹ In particolare, i seguenti saggi di Dirk Kemper: *Erzählungen aus Vormoderne und Moderne: Wackenroder, Lohmann und das Epochenbewußtsein um 1800*, «Athenäum», 6, 1996, pp. 207-226; *Poeta Philologus: Philologie und Dichtung bei Wackenroder*, «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 68, 1994, pp. 99-133; *Litterärhistorie – romantische Utopie – kunstgeschichtliche Poesie*, cit., pp. 241-252. Alcuni saggi di Littlejohns sono riuniti nel volume *Wackenroder-Studien. Gesammelte Aufsätze zur Biographie und Rezeption eines Romantikers*, Lang, Frankfurt am Main 1987; si veda anche R. Littlejohns, *Iniquitous Innocence: The Ambiguity of Music in the Phantasien über die Kunst (1799)*, in S. Doovan, R. Elliott (Hrsgg.), *Music and Literature in German Romanticism*, Camden House, Rochester 2004, pp. 1-11; Id., *Humanistische Ästhetik? Kultureller Relativismus in Wackenroders Herzenergießungen*, «Athenäum», 6, 1996, pp. 109-124. Tra i saggi di Silvio Vietta, oltre ai già citati, si segnalano: *Wackenroders „Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger“*, in Id. (Hrsg.), *Literarische Phantasie. Theorie und Geschichte. Barock und Aufklärung*, Metzler, Stuttgart 1986, pp. 241-255; *Wackenroder und Moritz*, «Athenäum. Jahrbuch für Romantik», 6, 1996, pp. 91-107; *Zur Differenz zwischen Tiecks und Wackenroders Kunsttheorie*, in W. Schmitz (Hrsg.), *Ludwig Tieck. Literaturprogramm und Lebensinszenierung im Kontext seiner Zeit*, cit., pp. 87-99.

1991), arricchita di alcune lettere fino ad allora inedite, costituisce, per la completezza e la precisione dell'apparato critico, uno strumento indispensabile per l'approfondimento dell'opera wackenroderiana.

I numerosi saggi dedicati a Wackenroder pubblicati in questi ultimi anni si distinguono per una tendenza diffusa a interpretare i testi da prospettive più differenziate e per un approccio meno tradizionalista, concentrando l'attenzione su singoli aspetti finora poco indagati; in molti casi, purtroppo, sono da rilevare notevoli imprecisioni e lacune, dovute principalmente all'aver sottovalutato il ruolo della musica nell'opera e nella vita dello scrittore berlinese⁵².

La ricezione di Wackenroder in Italia inizia con Vittorio Santoli negli anni '20 e si intensifica nel dopoguerra. Da parte della critica italiana, tuttavia, fatta eccezione per i contributi di Bonaventura Tecchi, al quale si deve la traduzione italiana delle opere, di Enrico Fubini, e il fondamentale saggio sulla fiaba del santo nudo di Luciano Zagari, è da rilevare la mancanza di studi recenti che prendano in considerazione l'intero corpus wackenroderiano sulla musica⁵³.

⁵² Cfr., tra gli altri, A. Pontzen, *Künstler ohne Werk: Modelle negativer Produktionsästhetik in der Künstlerliteratur von Wackenroder bis Heiner Müller*, Erich Schmidt, Berlin 2000; J. Theilacker, *Männer-Phantasie-Hirngeburt. Gescheiterte Musiker in Novellen des 19. Jahrhunderts*, in H.W. Henze (Hrsg.), *Die Chiffren. Musik und Sprache*, Fischer, Frankfurt am Main 1990, pp. 154-172. Il tentativo di applicare teorie freudiane all'opera di Wackenroder resta infruttuoso nello studio di K.F. Yee, *Aesthetic Homosexuality in Wackenroder and Tieck*, Peter Lang, New York 2000; è sorprendente quanto il ruolo della musica venga sottovalutato, fino ad affermazioni paradossali: in un intero capitolo dedicato alla presenza-assenza delle figure femminili nelle *Herzensergießungen* e nelle *Phantasien*, Yee sceglie di escludere dall'indagine le figure femminili nella biografia di Berglinger. Meno superficiali le osservazioni di S.E. Klocke, *The Romantic Artist on the Couch: A Freudian Approach to Wackenroder's Musician Berglinger*, in L.H. Peer, D. Long Hoelver (Hrsgg.), *Romanticism. Comparative Discourses*, Ashgate Publishing, Aldershot 2006, pp. 191-202. Anche i tentativi di ritrovare modelli storici per la figura di Berglinger restano inconcludenti, cfr. C.E. Brantner, *Robert Schumann und das Tonkünstler-Bild der Romantiker*, Lang, New York 1991; Id., *Fritz Dalbergs „Blicke eines Tonkünstlers in die Musik der Geister“ und Wilhelm Heinrich Wackenroders Äußerungen zur Musik*, «Aurora», 49, 1989, pp. 203-210; più convincente la tesi di C. Albert, *Zwischen Enthusiasmus und Kunstgrammatik: Pergolesi als Modell für Wackenroders Berglinger-Erzählung*, in G. Brandstetter (Hrsg.), *Ton - Sprache: Komponisten in der deutschen Literatur*, Haupt, Bern 1995, pp. 5-27, che resta, tuttavia, senza riscontri oggettivi.

⁵³ V. Santoli, *Wackenroder e il misticismo estetico*, Bibliotheca editrice, Rieti 1930; E. Fubini, *Razionalismo e misticismo nel pensiero musicale di Wackenroder*, cit.; Id., *Introduzione*, in W.H. Wackenroder, *Fantasia sulla musica*, trad. it. di B. Tecchi, Discanto Edizioni, Firenze 1981, pp. VII-XXVIII; Id., *Il pensiero musicale del Romanticismo*, EDT, Torino 2005; L. Zagari, *Il santo nudo e la ruota del tempo*, cit. Si veda inoltre l'interpretazione della fiaba di Wackenroder proposta da Barbara Di Noi, *Le rivoluzioni dell'invisibile: sulla 'Meravigliosa fiaba orientale' di Wackenroder*, «AION», 11, 1/2, 2001, pp. 127-167.

1.2 Il maestro di cappella Joseph Berglinger

Il capitolo finale delle *Herzensergießungen* abbandona il paradigma della storia dell'arte per dedicarsi all'arte che nelle *Phantasien über die Kunst* occuperà il ruolo centrale, ovvero alla musica. Protagonista del testo posto a chiusura della prima raccolta è, infatti, un musicista, Joseph Berglinger: *Kapellmeister*, autore di una 'nuova' musica, Berglinger è, nella finzione letteraria, anche l'autore degli scritti di argomento musicale contenuti nella seconda raccolta; in entrambi i casi, il monaco innamorato dell'arte svolge il ruolo di istanza mediatrice tra lettore e artista, presentando e commentando la vita e l'opera del musicista.

La vita di Berglinger è l'unico testo della raccolta che non tratta di arti figurative⁵⁴. Il passaggio dalle arti figurative alla musica comporta innanzitutto un mutamento della prospettiva temporale: dall'arte del passato e del Rinascimento in particolare, celebrato come l'«epoca eroica» della storia dell'arte, al presente, che trova nella musica la propria espressione artistica più adeguata⁵⁵.

Un terzo aspetto differenzia la vita del musicista dalle biografie degli artisti rinascimentali: Joseph Berglinger è l'unico personaggio fittizio della raccolta. Se il ricorso ad una figura immaginaria può essere letto come impossibilità di trovare nel proprio tempo un modello pienamente rispondente all'ideale musicale di Wackenroder, come Raffaello e Leonardo per la pittura del passato, in essa è tuttavia da vedere anche un autoritratto

⁵⁴ Il titolo della vita di Berglinger richiama la biografia di un altro artista presente nelle *Herzensergießungen*, *Der merkwürdige Tod des zu seiner Zeit weit berühmten alten Mahlers Francesco Francia, des Ersten aus der Lombardischen Schule (La singolare morte del vecchio pittore Francesco Francia, che ai suoi tempi ebbe grande fama e fu il primo della scuola lombarda)*: Berglinger è da considerarsi il successore degli artisti 'problematici' Francesco Francia e Piero di Cosimo. Non è certamente casuale che proprio nella biografia di Francesco Francia venga citato il dipinto di Raffaello *Santa Cecilia* (1516), instaurando così una prima analogia tra la 'malattia dell'anima' e la musica; la galleria di Dresda, che Wackenroder aveva visitato nell'estate del 1796, possedeva una copia dell'opera. Al cospetto del quadro, «sein Inneres war durchbohrt [...] in voller Zerknirschung des Herzens», HKA I, p. 64 («si senti attraversare l'anima da una parte all'altra [...] con cuore contrito»). Le traduzioni delle opere di Wackenroder, ove non diversamente specificato, sono tratte da: W.H. Wackenroder, *Scritti di poesia e di estetica*, intr. di F. Vercellone, trad. it. di B. Tecchi, Bollati Boringhieri, Torino 1993, d'ora in avanti indicato con la sigla SPE seguita dal numero della pagina, qui: SPE, p. 10), anticipando il *Leitmotiv* berglingeriano del cuore trafitto; secondo la leggenda, inoltre, Francia «sey an Gift gestorben», HKA, I, p. 65 («mori di veleno», SPE, p. 12). Altrettanto importante per il ciclo berglingeriano è il testo *Von den Seltsamkeiten des alten Mahlers, Piero di Cosimo, aus der Florentinischen Schule (Delle stranezze del vecchio pittore Piero di Cosimo, che appartenne alla scuola fiorentina)*: nella descrizione del carro della morte, l'effetto perturbante che la musica ha sul pubblico allude già alla natura ambigua di tale arte.

⁵⁵ Cfr. G. Di Stefano, *La vita come musica*, cit., pp. 37-39.

delle aspirazioni e delle frustrazioni artistiche dello stesso autore. Numerosi sono infatti gli elementi che trovano corrispondenza nella biografia di Wackenroder, primo fra tutti il rapporto con il padre⁵⁶.

Il conflitto interiore di Berglinger tra aspirazione artistica e responsabilità sociale riflette lo stesso conflitto dell'autore, che parallelamente agli studi di giurisprudenza a Erlangen e a Göttingen intrapresi per volontà paterna si dedica allo studio della filologia, della storia dell'arte, della musica, e nel periodo in cui lavora come *Auskultator* (una sorta di referendario) al tribunale di Berlino, elabora i testi delle *Herzenergießungen*. Christoph Benjamin Wackenroder (1729-1808), consigliere segreto di guerra e primo borgomastro di Berlino con autorità giudiziaria, discendeva da una famiglia della colta borghesia, in cui le norme e i valori dell'Illuminismo prussiano erano profondamente radicati. L'aspirazione di Wilhelm di dedicare la propria vita alla musica fu causa di costanti contrasti con il padre, per il quale essa non costituiva una seria attività professionale; numerose sono le testimonianze che attestano un atteggiamento critico di rifiuto nei confronti dei progetti del figlio⁵⁷.

⁵⁶ Sulla biografia di Wackenroder: K. Günzel, *Die deutschen Romantiker. 125 Lebensläufe – ein Personenlexikon von Klaus Günzel*, Artemis und Winkler, Zürich 1995; E. Gülzow, *Wackenroder. Beiträge zur Lebensgeschichte des Romantikers*, Kgl. Regierungs-Buchdruckerei, Stralsund 1930; P. Collini, *Deutsche Literaturgeschichte mit Anthologie*, Sansoni, Firenze 1989; W. Killy (Hrsg.), *Literatur Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*, Bertelsmann Lexikon Verlag, München, Gütersloh 1990; B. Lutz (Hrsg.), *Metzler Autoren Lexikon. Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Metzler, Stuttgart 1986; W. Waetzoldt, *Ein Bildnis Wackenroders*, «Zeitschrift für Bücherfreunde», N.S. 2, 1919/1920, p. 209; E. Sulger-Gebing, *Wilhelm Heinrich Wackenroder*, in *Allgemeine Deutsche Biographie* (ADB), hrsg. durch die Historische Commission bei der Königlichen Akademie der Wissenschaften, 56 Bde., Duncker & Humblot, Leipzig 1875 e sgg., Bd. XL, 1894, pp. 444-448, accessibile alla pagina web <<http://www.deutsche-biographie.de/sfz84182.html>> (12/2012); E. Fromm, «Tändeln mit einem Schatten!»: *Der Dichter Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773–1798)*, accessibile alla pagina web <<http://www.luise-berlin.de/bms/bmstext/9802pora.htm>> (12/2012); W. Schade, *Wilhelm Heinrich Wackenroder. Kurze Biographie*, accessibile alla pagina web <http://www.gbbb-berlin.com/wacken_d.htm> (12/2012).

⁵⁷ In particolare: «Tieck sagt: Wackenroder war von Natur für die Musik bestimmt und wäre, wenn er fortgelebt, ein großer Musiker geworden. Eines Tages unternahm Tieck, den alten Wackenroder für diesen Beruf seines Sohnes zu stimmen; der Vater wies jedoch den Vorschlag, daß sein Sohn Musikant werde, mit Entrüstung zurück», dalla testimonianza dello scrittore e amico di Tieck Karl Eduard von Bülow, 1847, cit. in HKA II, p. 419 (trad. it.: Tieck racconta che Wackenroder era per natura destinato alla musica e che se fosse vissuto più a lungo sarebbe diventato un grande musicista. Una volta tentò di convincere il vecchio Wackenroder a dare la propria approvazione, ma questi reagì indignato, respingendo l'idea che suo figlio potesse, un giorno, diventare un musicante); e ancora: «Tieck suchte ihm [dem alten Wackenroder] begreiflich zu machen, wie es das Heil des Sohnes erfordere, daß er sich für die Musik ausbilde. Nicht ohne Staunen hörte der alte Wackenroder diese dreiste Rede an. Von einem Musiker hatte er die

Sorprendente è, inoltre, l'analogia profetica, più volte messa in risalto dalla critica, della morte: Wackenroder muore il 13 febbraio 1798, non ancora venticinquenne, appena un anno dopo la pubblicazione della raccolta, in modo analogo a Berglinger⁵⁸.

Sarebbe, tuttavia, riduttivo vedere nella figura di Berglinger esclusivamente una proiezione autobiografica dell'autore, e questo per più motivi. Innanzitutto, la figura del monaco amante dell'arte, narratore delle *Herzensergießungen* e biografo del musicista, è da considerarsi, al pari di Berglinger, alter ego dell'autore: egli ha sublimato nella contemplazione la delusione per la mancata realizzazione delle proprie aspirazioni artistiche. La distanza che separa il monaco dal mondo esterno riflette l'atteggiamento dell'autore nei confronti della coeva realtà sociale e politica. All'osservazione di Tieck, che esprime il proprio stupore per il silenzio dell'amico sulla situazione in Francia («Du sprichst ja gar nichts von den Franzosen? Ich will nicht hoffen, daß sie Dir gleichgültig geworden sind, daß Du wirklich Dich nicht dafür interessirst? O, wenn ich ein Franzose wäre!»⁵⁹), Wackenroder risponde, nel gennaio 1793:

geringsten Begriffe, und seinen Sohn hatte er zu einem nützlicher Bürger erzogen. „Sie meinen wohl gar, mein Sohn soll so ein Musikant werden, der zu Hochzeiten aufspielt?“ fragte er mit schneidender Schärfe dagegen. Bei solchen Ansichten hörte jede Hoffnung auf Verständigung auf», in R. Köpke, *Ludwig Tieck*, cit., p. 223 (trad. it.: Tieck cercò di fargli capire [al vecchio Wackenroder] che lo studio della musica era indispensabile per la salute del figlio. Incredulo, il vecchio Wackenroder se ne stette ad ascoltare quel discorso impertinente. Dei musicisti aveva un'opinione assai scarsa e suo figlio era stato educato per essere un bravo cittadino: “Intendete forse dire che mio figlio dovrebbe diventare uno di quei musicanti che strimpellano ai matrimoni?”; ribattè sarcastico. Un tale atteggiamento pose fine a ogni speranza di poter giungere a un'intesa). Per Christoph Benjamin Wackenroder la musica deve assolvere unicamente a una funzione di svago, come precisa in un suo scritto dal titolo programmatico *Betrachtungen über Geschäfte und Vergnügungen* (Berlino 1768; Riflessioni sull'utile e il dilettevole), in cui contempla una rigida separazione 'economica' tra attività socialmente utili e attività utili per passare il tempo.

⁵⁸ Le cronache dell'epoca parlano di febbre nervosa ed hanno così contribuito a rafforzare la leggenda dello scrittore fragile e sensibile che muore per l'incapacità di conciliare arte e vita; Wackenroder, in realtà, morì di tifo, cfr. HKA II, pp. 409 e sgg.

⁵⁹ *Tieck an Wackenroder, Göttingen [zwischen dem 20.] Dezember 1792 [und dem 7. Januar 1793]*, in HKA II, pp. 102-116, qui: p. 114 (trad. it.: E dei francesi non dici niente? Voglio ben sperare che non ti lascino indifferente, non posso credere che non te ne interessi affatto. Oh, se io fossi un francese!).

Ich habe mich schon lange gewundert, daß Du mich nicht gefragt hast, was ich von den Franzosen denke. Ich denke ganz mit Dir gleich von ihnen, u stimme von ganzem Herzen in Deinen Enthusiasmus ein, das versichere ich Dich. Aber ich kann mich nicht enthalten, Dir folgendes zu sagen. Ich spreche hier durchaus mit keinem Menschen v. d. Fr.; u zwar darum, weil jeder von ihnen spricht, ihre größten Thaten immer mit einem Lächeln erzählt, als wollt er sagen: Was die närrischen Leute nicht für Dinge thun! Und wer mit diesem Lächeln davon spricht, dem möcht ich gleich eine Ohrfeige geben. – Auch denk' ich sehr wenig über die Angelegenheiten nach: – ich weiß selbst nicht, wies kommt. – Auch lese ich die Zeitungen nicht, weil ich nicht Zeit habe, u alles von andern höre. – Endl. würd ich, wenn ich ein Fr. wäre, so stolz ich auf mein Vaterland u meine Nation seyn würde, – doch gewiß nicht Soldat werden, u den Säbel oder das Gewehr in die Hand nehmen, weil ich mein Leben u meine Gesundheit zu sehr liebe, u zu wenig körperl. Muth besitze. [...] Auch bin ich einmal so eingerichtet, daß die idealische Kunstschönheit der Lieblingsgegenstand meines Geistes ist; ich kann mich unmögl. von lebhaftem Interesse hingerissen fühlen, wenn ich in den Zeitungen lese, daß die Pr. itzt diesen, die Fr. itzt jenen Ort eingenommen haben, u was dergl. Partikularia mehr sind; alles ist mir etwas zu fern, zu wenig sichtbar, geht mir zu langsam, stimmt nicht mit dem ideal. Gange meiner Phantasie, macht mich unruhig, befriedigt mich nicht. (HKA II, pp. 118-119)

Già da molto tempo mi meraviglia-vo che tu non mi domandassi cosa penso dei Francesi. Sono d'accordo con te, mi associo di cuore al tuo entusiasmo, te l'assicuro. Ma non posso trattenermi dal dirti quanto segue. Io qui non parlo di essi con nessuno; e appunto perché ognuno ne parla e ne racconta le gesta con un sorriso che vorrebbe dire: Cosa non fanno quei pazzi! E a chi parla così potrei dare uno schiaffo. – Inoltre rifletto poco sugli avvenimenti: – e a dir vero li so poco. – Non leggo i giornali perché non ho tempo e apprendo tutto dagli altri. – Ma sento che se fossi un francese, per quanto superbo potessi andare della mia patria e della mia nazione, pure non mi farei certo soldato, e non prenderei l'arma in mano, perché amo troppo la mia vita e la mia salute, e del coraggio fisico ne ho troppo poco. [...] Inoltre son così fatto che l'ideale bellezza artistica è il soggetto preferito del mio spirito; non posso assolutamente sentirmi preso da vivo interesse se leggo sui giornali che i Prussiani han preso quel luogo, i Francesi quell'altro, e simili particolari; tutto questo è per me qualcosa di troppo lontano, – di troppo poco visibile, mi sembra troppo lento, non s'accorda con l'ideale fuga della mia fantasia, non mi agita, non mi appaga. (OL, p. 178)

L'immagine che il giovane Wackenroder dà di sé trova riscontro anche in altre lettere a Tieck: analogamente al monaco, l'autore mantiene un atteggiamento distaccato, che non deve essere tuttavia confuso con l'indifferenza, nei confronti dell'attualità storica, per privilegiare il proprio mondo poetico. Wackenroder resta solo apparentemente estraneo agli eventi e alle profonde trasformazioni dell'epoca. E, infatti, da rilevare come la prospettiva distanziata del narratore nella prefazione alle *Herzensergießungen* venga annullata nella narrazione della vita di Berglinger; mentre le esperienze artistiche giovanili del monaco costituiscono il punto di partenza per le cronache delle vite degli artisti, è la sua esperienza personale a determinare la narrazione dell'ultimo testo. Se il senso di estraneità verso il mondo contemporaneo lo spinge ad usare un certo tono

polemico verso il presente e a volgersi al passato, una piena partecipazione si ha soltanto quando parla dell'epoca moderna rappresentata da Berglinger⁶⁰.

1.2.1 *La Vita musicale*

Il narratore delle *Herzensergießungen* è una figura complessa, un personaggio letterario a sé, tra autore e materia narrata. In continua oscillazione tra onnisciente e ignaro, è onnipresente, interviene costantemente con digressioni, spiegazioni e commenti nel duplice, antitetico intento di introdurre e coinvolgere il lettore nella narrazione e creare una distanza emotiva dai fatti narrati nei momenti di più intensa drammaticità. Fin dall'inizio il narratore afferma la propria autorevolezza: con tono solenne egli presenta le straordinarie vite degli artisti, con commozione egli rende il lettore partecipe del dramma di Berglinger. Nella prefazione *An den Leser dieser Blätter*, il monaco si rivolge al lettore da una prospettiva di distanza temporale e spaziale: nella solitudine della vita monastica e della vecchiaia, egli ha raccolto le proprie memorie giovanili per dedicarle ad un pubblico di giovani artisti. I ricordi del monaco risalgono al periodo della gioventù, in cui prendeva ancora parte alle questioni mondane e si dilettava come artista. È la passione per l'arte, in particolare per la pittura rinascimentale, che lo spinge a pubblicare le biografie degli artisti, per la narrazione delle quali egli si avvale di lettere, documenti, biografie, arricchendole con riflessioni e memorie di esperienze passate: attraverso tale procedimento narrativo, che costituisce il fondamento cronachistico delle *Herzensergießungen*, il narratore può entrare in relazione da un lato con il passato, con le varie epoche in cui vissero i grandi pittori, e dall'altro con il presente, con l'epoca dei lettori suoi contemporanei, che intende istruire a una «religione dell'arte» ormai dimenticata. La venerazione per i grandi artisti del passato lo separa, allo stesso tempo, dal presente storico, verso il quale non esita ad assumere un atteggiamento critico, dai toni talvolta polemici, ribadendo a più riprese la propria estraneità dai tempi moderni, dominati da teorie speculative e astratte.

Il testo si apre con una solenne introduzione alla vita singolare e sorprendente del musicista:

Ich habe mehrmals mein Auge rückwärts gewandt und die Schätze der Kunstgeschichte vergangener Jahrhunderte zu meinem Vergnügen eingesammelt; aber jetzt treibt mich mein Gemüt, einmal bei den gegenwärtigen Zeiten zu verweilen und mich an der Geschichte eines Künstlers zu versuchen, den ich seit seiner frühen Jugend kannte und der mein innigster Freund war. (HKA I, p. 130)

Ho spesso rivolto il mio sguardo all'indietro e per mio piacere ho ricordato i tesori dell'arte figurativa nei secoli passati; ma ora la mia anima mi spinge a fermarmi, almeno per una volta, nei tempi presenti e a tentar di rievocare la storia di un artista, che conobbi fin dai suoi primi anni e che fu mio intimo amico. (SPE, p. 85)

⁶⁰ Cfr. J. Ellis, *Joseph Berglinger in Perspective*, cit., pp. 17-22.

La vita di Berglinger si pone fin dall'inizio come *pendant* delle biografie degli artisti narrate fino a questo punto. La contrapposizione è segnalata anche a livello sintattico: l'avversativa segna una svolta tematica e stilistica all'interno del testo, introducendo un periodo che pone in rilievo il carattere di singolarità, già annunciato dal titolo, della vita che sta per essere narrata.

La contrapposizione tra «mehrmals» e «einmal», tra il ripetuto dedicarsi alla storia dell'arte e l'irripetibilità dell'ultimo, esclusivo gesto del monaco (si veda, nel finale, la ripresa «Ich kann aber nach diesen Erinnerungen an meinem Joseph nichts mehr schreiben»⁶¹), conferisce un carattere di unicità alla vita che sta per essere narrata; l'attenzione del narratore, fino a questo momento rivolta a una pluralità di artisti e alle loro opere, agli «Schätze der Kunstgeschichte»⁶², si concentra adesso sulla storia di un singolo artista, sulla «Geschichte eines Künstlers»⁶³. La vita musicale di Berglinger si annuncia come «Geschichte [d]eines Geistes»⁶⁴, storia di un'esistenza interiore inscindibile dalla musica, che in tale inseparabilità lascia già intuire il carattere problematico della nuova arte.

Il tema dell'interiorità appare fin dall'inizio strettamente legato alla musica. L'opposizione «mein Auge rückwärts gewandt» / «in meinen Gedanken nachzugehen»⁶⁵ segnala il passaggio dall'osservazione dell'arte alla riflessione sulla musica, da una «Ästhetik des Sehens» ad una «Poetik des Hörens»⁶⁶. Allo sguardo colmo di ammirazione rivolto ai tesori del passato si sostituisce l'abbandono al corso dei pensieri, presupposto fondamentale per la descrizione e la comprensione della musica. La narrazione si annuncia come una discesa nei luoghi dell'interiorità. Diverso, rispetto alle altre cronache, è il rapporto che lega il narratore al personaggio: Berglinger è l'unico artista che il monaco ha conosciuto personalmente negli anni giovanili, e a cui è stato legato da profonda amicizia («der mein innigster Freund war [...] wie ich selbst dich innerlich kennen gelernt habe»⁶⁷). L'antitesi tra percezione visiva (il 'vedere' in superficie) e percezione interiore (il 'vedere' in profondità, ovvero il sentire), si riflette nelle espressioni che descrivono il procedimento e l'intento del monaco nel ripercorrere i destini degli artisti: «Zu meinem Vergnügen eingesammelt [...] treibt mich mein Gemüth»⁶⁸: se,

⁶¹ HKA I, p. 145 («Dopo questi ricordi non posso più scrivere nulla sul mio caro Joseph», SPE, p. 102).

⁶² HKA I, p. 130 («i tesori dell'arte figurativa», SPE, p. 85).

⁶³ HKA I, p. 130 («la storia di un artista», SPE, p. 85).

⁶⁴ HKA I, p. 130 («la storia del tuo spirito», SPE, p. 85).

⁶⁵ HKA I, p. 130 («rivolto il mio sguardo all'indietro [...] voglio ricostruire», SPE, p. 85, lett.: voglio seguire il corso dei miei pensieri).

⁶⁶ Ch. Lubkoll, *Mythos Musik*, cit., p. 125 (trad. it.: estetica dell'osservazione e poetica dell'ascolto).

⁶⁷ HKA I, p. 130 («che fu mio intimo amico [...] come io stesso ti ho conosciuto, nell'intimo», SPE, p. 85).

⁶⁸ HKA I, p. 130 («per mio piacere ho ricordato [...] la mia anima mi spinge», SPE, p. 85). Bonaventura Tecchi traduce con il termine «piacere» sia «Vergnügen», sia, più avan-

fino a questo momento, il monaco godeva del piacere collezionistico, antiquario, che non presuppone coinvolgimento interiore, con cui si dedicava agli antichi pittori e lo scopo del suo narrare era il «Vergnügen» personale, la narrazione della vicenda berglingeriana scaturisce da un impulso che il monaco non può ignorare ed è caratterizzata da un'intensa partecipazione, da un lasciarsi andare al flusso delle emozioni. La narrazione si rivolge ad un pubblico in grado di comprenderla ed ascoltarla, allo scopo di infondere piacere e gioia: «ich will [...] denen, die Freude daran haben, deine Geschichte erzählen»⁶⁹; essa si conclude con la speranza che la storia narrata sia servita «zur Erweckung guter Gedanken»⁷⁰.

Le parole conclusive del monaco rimandano all'introduzione della raccolta: a differenza dell'introduzione, tuttavia, il monaco non si rivolge a una cerchia di artisti ben precisa, ma a chiunque abbia voglia di leggere, o meglio, di ascoltare. Il monaco sembra parlare più per se stesso che per un pubblico: la biografia di Berglinger 'scorre' nella sua mente, relegando in secondo piano l'intento didattico.

La collocazione della vita di Berglinger a conclusione della raccolta non è dunque casuale: essa rappresenta l'apice emozionale di quelle «Herzenergießungen» che danno il titolo all'opera. Il termine, che trae origine dall'ambito della metaforica acquatica, di enorme importanza per la mistica, il pietismo e la *Empfindsamkeit* nell'evocazione di stati psichici, ricorre nelle descrizioni musicali wackenroderiane. Il cuore appare come un recipiente che non riesce o non vuole trattenere un eccesso e trabocca⁷¹: è qui, infatti, che

ti, «Freude». Ritengo che una traduzione diversificata dei due termini sia importante per rispettare la scelta lessicale operata da Wackenroder, che andrebbe altrimenti perduta. Sebbene anche in tedesco i due termini «Vergnügen» e «Freude» non siano in relazione antitetica, essi, come del resto altre espressioni presenti nell'introduzione del monaco e da me qui analizzate, assumono una particolare valenza in tale contesto. Mi sembra dunque più appropriata una traduzione che mantenga l'opposizione tra una partecipazione più superficiale, dettata dall'estatica contemplazione, ed una che scaturisce da un coinvolgimento più intimo, come «diletto» per «Vergnügen» e «gioia» per «Freude».

⁶⁹HKA I, p. 130 («e poi voglio ridire la tua storia a coloro che vi proveranno piacere», SPE, p. 85).

⁷⁰HKA I, p. 145 («a destare, in qualcuno, buoni pensieri», SPE, p. 102).

⁷¹Gerhard Sauder osserva che il concetto di «Herzenergießung» lascia supporre una ricorrenza del termine nei testi pietisti ed esprime il proprio stupore nel constatarne l'assenza nel *Wortschatz des deutschen Pietismus* di August Langen (Lessico del Pietismo tedesco; Tübingen 1968). L'idea di smisurata intensità emotiva sembra andare perduta alla fine del XVIII secolo, quando l'espressione metaforica «Ergießungen des Herzens» (effusioni del cuore) passa a indicare la semplice esternazione di un'emozione. Con ogni probabilità il termine fu introdotto in letteratura da Gottfried August Bürger: il secondo capitolo di *Aus Daniel Wunderlichs Buch* (Dal libro di Daniel Wunderlich; Göttingen 1776), si intitola *Herzensausguß über Volks-Poesie* (Sfogo del cuore sulla poesia popolare). Cfr. G. Sauder, *Empfindsamkeit*, Metzler, Stuttgart 1974; Id., *Empfindsamkeit und Frühromantik*, in S. Vietta (Hrsg.), *Die literarische Frühromantik*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1983, pp. 96-97; U. Tadday, «- und ziehe mich still in das Land der Musik, als in das Land des Glaubens, zurück». *Zu den pietistischen Grundlagen der Mu-*

«l'effusione del cuore» del monaco innamorato dell'arte, ovvero una manifestazione emotiva di smisurata intensità, raggiunge il suo culmine, nella rappresentazione dell'arte che nella visione utopica wackenroderiana più di ogni altra scaturisce dal sentimento dell'artista e ne è espressione più compiuta.

La contrapposizione tra il musicista e i pittori viene ripresa, e variata, nel finale: le parole del monaco che chiudono la biografia dopo la morte del protagonista conferiscono una struttura circolare al testo, ponendo il musicista in relazione con gli artisti dei tempi passati, rovesciando l'impostazione originaria. La diversità di Berglinger («und Joseph [...] war verschieden von diesen allen!»⁷²) assume una valenza negativa nell'insinuarsi del dubbio, inatteso, sulla natura della sua arte. L'esclamazione con cui il monaco apostrofa Joseph, esprimendo la propria disperazione per la perdita prematura dell'amico («Ach leider bist du bald von der Erde weggegangen, mein Joseph!»⁷³), che segna il climax emozionale della prima parte introduttiva, si trasforma, nel finale, in un tormentoso insinuarsi del dubbio: «Ach! daß eben seine hohe Phantasie es sein mußte, die ihn aufrieb?»⁷⁴. L'immagine nostalgica di un passato leggendario caratterizzato dalla fusione di arte e vita viene abbandonata a favore del ritratto di una figura di artista nella rappresentazione di un presente problematico, in cui la vita si rivela essere di ostacolo all'arte.

La vita di Joseph Berglinger si annuncia fin dal titolo come sorprendente («merkwürdig») e musicale («musikalisch»), rivelando un legame inscindibile tra arte e vita. La biografia delineata dal narratore si compie secondo lo schema di un romanzo di formazione al negativo, suddiviso in stazioni chiaramente delimitate e speculari. La vita di Berglinger è costituita da due capitoli che presentano analoga struttura interna, in quanto la seconda parte ripropone lo schema narrativo della prima e ne rappresenta il capovolgimento tematico, come si può osservare dal seguente schema:

sikanschauung Wilhelm Heinrich Wackenroders, «Archiv für Musikwissenschaft», 56, 2, 1999, pp. 101-109. L'immagine del cuore straripante, vero e proprio *Leitmotiv* dei testi berglingeriani, come già annunciato dal titolo della prima raccolta, viene riproposta innanzitutto per contrapporre polemicamente la ricchezza e la vitalità dei tempi d'oro alla misera vanità che caratterizza l'epoca attuale. Si noti che Reichardt, ideatore, come già ricordato, del titolo della raccolta di Wackenroder e Tieck, nella prefazione al primo numero del «Musikalisches Kunstmagazin» (Berlin 1782), si rivolge ai giovani artisti definendo le proprie parole «mein Herzenserguß» (la mia effusione del cuore), cfr. J.F. Reichardt, *An junge Künstler* (Ai giovani artisti), «Musikalisches Kunstmagazin», Bd. I, Berlin 1782, rist. in Id., *Briefe, die Musik betreffend*, hrsg. von W. Siegmund-Schultze, Reclam, Stuttgart 1974, pp. 98-112, qui: p. 100. Il dizionario dei fratelli Grimm riporta come prima attestazione del termine «Herzensergießung» il titolo della raccolta di Wackenroder, cfr. J. und W. Grimm, *Deutsches Wörterbuch* (16 Bde. in 32 Teilbänden), S. Hirzel Verlag, Leipzig 1854 e sgg., accessibile alla pagina web <http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=mainmode=> (12/2012).

⁷² HKA I, p. 144 («e Joseph [...] fu diverso da tutti questi!», SPE, p. 101).

⁷³ HKA I, p. 130 («Ah, purtroppo te ne sei andato così presto dal mondo, o mio caro Joseph», SPE, p. 85).

⁷⁴ HKA I, p. 144 («Ah, forse fu proprio la sua alta fantasia a logorarlo?», SPE, p. 101).

Prima parte

- I. Introduzione del monaco
- II. Vita nella casa paterna
- III. Primo viaggio alla Residenza
- IV. Ritorno alla casa paterna
- V. Secondo viaggio alla Residenza

Seconda parte

- I. Introduzione del monaco
- II. Vita alla Residenza
- III. Viaggio della sorella alla Residenza
- IV. Ritorno alla casa paterna
- V. Terzo viaggio alla Residenza

La vita di Berglinger è l'armoniosa rappresentazione di una disarmonia: godimento artistico ed esercizio dell'arte, entusiasmo artistico e studio, isolamento dell'artista e responsabilità sociale⁷⁵. L'aporìa tra arte e vita, tra mondo idealizzato dell'arte e realtà prosaica, causa del profondo tormento del personaggio, si riflette nella struttura del testo che lo vede protagonista: la biografia di Joseph Berglinger si costruisce sul principio dell'antitesi. Il testo riflette a livello strutturale e tematico il dualismo che caratterizza la vita del musicista e che del resto è lo stesso dualismo inerente alla musica.

Sia il primo, sia il secondo capitolo si aprono con un'introduzione del monaco, che costituisce una sorta di *ouverture*, anticipando temi e motivi che verranno sviluppati nel corso della narrazione: se, nella prima parte, le parole introduttive del monaco rilevano l'opposizione tra un passato leggendario e un presente problematico, nella seconda, analogamente, esse rivelano la triste realtà del presente di Berglinger, solo in apparenza felice, contrapponendolo al suo passato.

All'introduzione del monaco nel primo capitolo segue la descrizione della vita nella casa paterna. Joseph Berglinger è originario di una cittadina della Germania meridionale, dove vive con il padre e le cinque sorelle. La prima descrizione del padre ha una connotazione positiva: medico, rimasto vedovo dopo la morte della moglie, avvenuta alla nascita di Joseph, e in seguito caduto in povertà, si distingue per il comportamento sociale generoso e filantropo, che sembra essere il tratto principale del suo carattere estremamente sensibile e caritatevole⁷⁶. Alla descrizione del padre pio, buo-

⁷⁵ Cfr. P. Thewalt, *Die Leiden der Kapellmeister*, cit., pp. 67-74; E. Behler, *Frühromantik*, cit., pp. 182-188.

⁷⁶ Si vedano le affinità con il padre di Wackenroder, cfr. J.G. Klein, *Erinnerung an Christoph Benjamin Wackenroder, Königl. Preuß. geh. Krieges-Rath und erstem Justiz-Bürgermeister zu Berlin*, Dieterich, Berlin 1809, p. 75: «Fest überzeugt, daß ein bloßes, auch noch so reichliches Almosenspenden immer nur ein unkräftiges Mittel sey, der Armuth wirksam nützlich zu werden, war die Gabe, die er dem Einzelnen reichte, nur gering. Aber wo es darauf ankam, eine Familie zu neuer Wirksamkeit und Selbstthätigkeit sich aus der unverschuldeten Armuth herauszureißen, da steuerte er reichlich bei» (trad. it.: Nella ferma convinzione che il semplice, seppur cospicuo elemosinare fosse un mezzo assai debole per contrastare efficacemente la povertà, elargiva alle singole persone offerte di minima entità. Ma quando si trattava di sostenere una famiglia nell'intraprendere in maniera autonoma una nuova attività per risollevarsi da un'immeritata miseria, allora vi poneva copiosamente rimedio). Vi è una sostanziale differenza tra i due modi di fare beneficenza, l'uno, del padre di Wackenroder, di tipo illuminista, razionalistico, unicamente per scopi umanitari, l'altro, del padre di Berglinger, per soddisfazione personale, per il bisogno di provare «rührende Empfindungen» (HKA I, p. 130; «bei sentimenten», SPE, p. 86); è, in ogni caso, innegabile che le caratteristiche del padre

no, in sintonia con il mondo, la cui semplicità ispira fiducia e benevolenza, si contrappone la caratterizzazione del figlio, che aspira a qualcosa di più elevato: «– aber *ihn* hatte der Himmel nun einmal so eingerichtet, daß er immer nach etwas *noch Höherem* trachtete»⁷⁷. Joseph appare, fin dall'infanzia, dedito ai propri sogni, costantemente immerso nelle proprie fantasticherie: lontano dalle faccende quotidiane, si occupa soltanto del proprio mondo interiore e la musica costituisce la sua più grande gioia. Si delinea, fin dall'inizio, il legame indissolubile tra la musica e la dimensione spirituale, misteriosa e insondabile, che esercita un'irresistibile forza di attrazione.

Il testo, tuttavia, non si limita alla contrapposizione tra la sfera terrena del padre, la dimensione quotidiana, e la sfera celeste, la dimensione dell'arte a cui aspira il figlio. Segue, infatti, una seconda descrizione, che capovolge la prima: il padre di Berglinger, presentato in una luce positiva, come un modello da seguire, incarnazione della ragione illuminista, è ora presentato da una prospettiva diversa. Il narratore rivela che il suo animo era costituito anche da altri aspetti: egli trova un piacere nascosto

di Berglinger riflettono sempre, in maniera più o meno variata, aspetti del padre di Wackenroder. Si confronti anche la descrizione del Dr. Sauer nel romanzo *Anton Reiser* di K.Ph. Moritz (Berlino 1785-1786): «Als Arzt verdiente er nichts: denn er fühlte einen besonderen Hang in sich, gerade den Leuten zu helfen, die der Hülfe am meisten bedürfen und denen sie am wenigsten geleistet wird. Und weil dies nun gerade diejenigen sind, welche die Hülfe nicht zu bezahlen vermögen, so geriet der Arzt selber in große Gefahr zu verhungern, wenn er nicht Wochenschriften herausgeben, Korrekturen besorgt und Trauerspiele abgeschrieben hätte. Kurz, er ließ sich für seine Kuren nichts bezahlen und brachte auch dazu den armen Leuten noch die Arznei ins Haus, die er selbst verfertigte und das Wenige, was ihm übrig oder nicht übrig blieb, darauf verwandte. Weil er sich nun dadurch gleichsam weggeworfen hatte, so hatten die Leute aus der großen und vornehmen Welt kein Zutrauen zu ihm», in K.Ph. Moritz, *Anton Reiser. Ein psychologischer Roman*, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1979, p. 398 («Come medico non guadagnava niente: in quanto aveva una propensione particolare ad aiutare proprio le persone che necessitavano maggiormente di aiuto e alle quali questo veniva dato meno di tutti. E, siccome costoro sono proprio quelle persone che non sono in grado di pagare per tale aiuto, allora il medico stesso avrebbe corso il grande pericolo di morire di fame, se non avesse curato l'edizione di settimanali, eseguito revisioni di bozze e copiato tragedie. Insomma, egli non si faceva pagare affatto per le sue cure, portando oltre a questo alla gente povera le medicine che faceva lui stesso, impiegando a tale scopo il poco denaro che gli avanzava. Visto che, facendo questo, si era per così dire abbassato, il gran mondo e la nobiltà non avevano alcuna fiducia in lui, nessuno lo consultava, e alla maggior parte il suo nome non era nemmeno conosciuto, nonostante egli avesse già acquisito un'esperienza e una capacità non indifferenti», in K. Ph. Moritz, *Anton Reiser. Romanzo psicologico*, «Jacques e i suoi quaderni» 27, 1996, trad. it. a cura di E. De Angelis, pag. 264). Cfr. H.J. Schrimpf, *W.H. Wackenroder und K.Ph. Moritz*, cit., pp. 400-405. Ammesso che la figura del Dr. Sauer sia servita da modello a Wackenroder, è importante notare che ai tratti della mitezza e della generosità viene conferito un nuovo significato, intrecciandoli alla dipendenza dal godimento di sensazioni miste e alla tendenza all'introspezione, manifestanti la profonda affinità interiore tra Berglinger padre e figlio.

⁷⁷ HKA I, p. 131 («ma il cielo aveva fatto lui in una maniera diversa, ché sempre si sentiva spinto verso qualche cosa di più alto», SPE, p. 86).

nelle «seltsamen Dinge, die im menschlichen Körper verborgen liegen»⁷⁸. Emerge il lato nascosto e abissale della scienza medica, che dietro la sua effettiva utilità cela il pericolo dell'autoreferenzialità: lo studio appare come un «heimliches, nervenbetäubendes Gift»⁷⁹ che rende insensibile la parte buona del suo animo. Il veleno che scorre nelle vene paterne si trasmette ai figli, «teils kränklich, teils von schwachem Geiste»⁸⁰. Joseph sembra essere l'unico membro sano della famiglia: la sua anima è paragonata ad uno «zarte[s] Bäumchen» in opposizione alle sorelle, descritte come «Unkraut in einem verwilderten Garten»⁸¹. La contrapposizione iniziale tra la genialità del giovane e la malattia delle sorelle, viene, a sua volta, rovesciata dall'immagine che il padre ha del figlio, che ai suoi occhi appare malato come le sorelle: «drum hielt der Vater auch ihn ein wenig verkehrt und blödes Geistes»⁸².

Alla descrizione della vita nella casa paterna corrisponde, nella seconda parte della biografia di Berglinger, la lettera di Joseph al monaco, in cui il protagonista descrive la vita a corte: Joseph è diventato maestro di cappella, ha ottenuto la massima carica, ma conduce un'esistenza infelice. Il raggiungimento di ciò che egli identificava con la felicità assoluta si rivela illusorio: la corte si rivela un luogo infero, dove regnano invidia e incomprensioni e dove l'arte è subordinata ai voleri dei potenti. La musica assunse in questa fase una connotazione analoga a quella che la scienza medica ha per il padre, trasformandosi in minaccia esistenziale. La passione di Joseph per la musica è definita con metafore che rimandano alla passione del

⁷⁸ HKA I, p. 131 («singolari fenomeni che sono nascosti nel corpo umano», SPE, p. 86).

⁷⁹ HKA I, p. 131 («un veleno segreto che gli rese sordi i nervi», SPE, p. 86). Si noti la ripresa quasi letterale, e dunque l'anticipazione della pericolosità della musica: la medicina, «das alle seine Adern durchdrang» (HKA I, p. 131, «che penetrò in tutte le vene», SPE, p. 86) è come la musica che «durchdrang seine [Berglingers] Nerven» (HKA I, p. 132, «penetrava in tutte le sue fibre», SPE, p. 88). L'inclinazione di Joseph per la musica è identica alla passione del padre per la medicina, e avrà effetti ancora più devastanti. L'affermazione con cui il narratore conclude la descrizione del padre, «denn bei nicht starken Seelen geht alles, womit der Mensch zu schaffen hat, in sein Blut über, und verwandelt sein Inneres, ohne daß er selber weiß» (HKA I, p. 131, «poiché nelle anime non forti, ogni avvenimento esterno passa, per così dire, nel sangue e trasforma il loro carattere, senza che neppure se ne accorgano», SPE, p. 86), vale anche per Joseph. L'abisso che solo apparentemente separa padre e figlio nasconde in realtà la stessa, identica natura. Cfr. D. Arendt, *Der „poetische Nihilismus“ in der Romantik*, cit., pp. 307-308; E. Nelle, *Das Bild des Arztes bei Wackenroder, Novalis, Hoffmann und Tieck. Ein Beitrag zur Geschichte der romantischen Medizin*, Med. Dissertation, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg 1965, pp. 9-19.

⁸⁰ HKA I, p. 131 («alcune, malaticce, altre, deboli di spirito», SPE, p. 86).

⁸¹ HKA I, p. 131 («un alberetto delicato»; «povere erbe in un giardino abbandonato», SPE, p. 86).

⁸² HKA I, p. 131 («perciò il padre credeva che anche lui fosse uno spirito un po' strano e ottuso», SPE, p. 86).

padre per la medicina⁸³. Parallelamente, Berglinger scopre come lo studio uccida l'arte: la scoperta del «Käfig der Kunstgrammatik»⁸⁴, delle regole della composizione basate su leggi matematiche, prive di anima, distrugge i suoi sogni giovanili. Allo stesso modo in cui lo studio della medicina, che deve guarire, assume i tratti di una malattia, uccidendo la parte sana del padre, la musica, che dovrebbe elevare e salvare Berglinger, diventerà la causa della sua morte. Il conflitto tra corpo e anima, vita familiare e interiorità dell'artista, si riflette nel conflitto tra il paradiso artificiale della corte e il mondo reale.

Le sorelle di Berglinger, apparentemente marginali e funzionali all'esaltazione del talento musicale di Berglinger, avranno, nella seconda parte, un ruolo determinante per la presa di coscienza che lo porterà alla composizione della 'nuova' musica. Il primo viaggio di Joseph alla *Residenz* è speculare al viaggio a corte intrapreso dalla sorella, che si reca da lui per avvertirlo delle gravi condizioni di salute del padre: la visione della sorella vestita di stracci lo riporta dolorosamente alla dimensione terrena⁸⁵. La distanza incolmabile che separa Joseph dalla famiglia è annullata dalla tacita riconciliazione con il padre in punto di morte, che segue immediatamente l'incontro con la sorella, sostituita della madre morta e inconsapevole ambasciatrice del messaggio musicale ultimo. L'allontanamento dalla casa paterna e dalla vita miserabile cui Berglinger era costretto, che sembrava essere il presupposto per la sua realizzazione artistica, si rivela vano: soltanto il riavvicinamento al mondo reale dal quale egli rifugge e il confronto con esso gli permetteranno di comporre una musica geniale.

Il periodo che Berglinger trascorre alla casa paterna dopo il primo viaggio a corte è caratterizzato da un'acutizzazione della dissonanza tra vita interiore e mondo esterno. L'assenza della musica di corte provoca senso di vuoto e profonda malinconia: Berglinger è descritto come un malato, che trova temporaneo sollievo soltanto nell'eco della musica suonata nei giorni di festa nei paesi vicini e nella composizione di poesie in cui descrive il proprio stato d'animo o loda l'arte musicale, accompagnate da melodie dilettaistiche, composte senza la conoscenza delle regole. I tentativi del padre di convertirlo allo studio della scienza

⁸³ «heftige Liebe», «heiße Begierde», «heißesten Verlangen», in HKA I, pp. 134; 135; 143-144 («fervido amore», «desiderio ardente», «il più ardente desiderio», SPE, pp. 90; 100).

⁸⁴ HKA I, p. 139 («gabbia della grammatica della musica», SPE, p. 96).

⁸⁵ Si pensi al contrasto tra le metafore ascensionali che connotano i viaggi di Berglinger a corte e la sensazione di sprofondamento che investe Berglinger quando incontra la sorella: «Da war wieder aller Gesang in seinem Busen zerrissen; [...] Dennoch ward Joseph von Allem bis ins Innerste zerrissen», HKA I, p. 143 («E così di nuovo ogni musica fu distrutta nel suo petto; [...] Ma Joseph si sentiva sfinito, fin nel più profondo di sé», SPE, p. 100), che tematizza, ancora una volta, il passaggio dal 'vedere' esteriore (apparenza) al 'sentire' interiore (essenza). L'essenza della musica, per Berglinger, coincide con questo autentico sentire, fino a questo momento solo apparente.

medica acquiscono i conflitti, provocando un più accentuato isolamento di Berglinger. Il richiamo irresistibile della musica determina l'abbandono della famiglia: l'esperienza musicale presuppone dedizione esclusiva all'arte. Essa deve compiersi lontano, in un paese straniero, in un 'non-luogo' in cui il protagonista, tuttavia, si sentirà ancora più estraneo⁸⁶. Il senso di estraneità di Berglinger all'interno della propria famiglia si trasforma nell'amara constatazione della non appartenenza al mondo della corte e in un conseguente isolamento e perdita del contatto con la realtà. Al conflitto tra entusiasmo artistico e autorità paterna si sostituisce quello tra la creatività dell'artista e il sistema di norme dell'istituzione. Parallelamente, l'incapacità del padre di comprendere le aspirazioni del figlio trova piena corrispondenza nell'incomprensione del pubblico verso l'arte di Joseph. Il senso di inutilità che domina l'artista provoca l'insinuarsi del dubbio sulla scelta a favore dell'arte. L'insofferenza del protagonista verso un tipo di arte autoreferenziale e intransitiva, che non ha contatti con il mondo, rappresenta il primo passo verso quella svolta interiore che condurrà Berglinger a una vera e propria presa di coscienza sociale.

1.2.2 *Il Passionsmotiv nella vita e nelle opere di Berglinger*

La vita di Berglinger è la storia di una passione. Il *Passionsmotiv* rappresenta un vero e proprio tema musicale del testo, ne è il tema conduttore: introdotto contrappuntisticamente nella prima parte con il personaggio del padre di Joseph (ma del resto già annunciato dall'atto stesso del narrare, dettato da una letterale 'com-passione' che lega il monaco all'amico musicista), esso si sviluppa nel corso della narrazione intrecciandosi con gli altri *Leitmotive* del viaggio, del cuore (*Herz*) e della corrente (*Strom*), per culminare nel drammatico crescendo finale rappresentato dalla scena della morte del protagonista. Il *Passionsmotiv* viene riproposto, in particolare, in una sequenza di variazioni, dai tre testi in versi che si inseriscono nella narrazione a metà del primo capitolo, costituendone il primo apice drammatico, e che tematizzano l'intimo legame di musica, passione e religione. Le tre poesie costituiscono un esempio di trasposizione di un procedimento figurativo musicale in letteratura, secondo una tecnica paragonabile a quella del *Leitmotiv*⁸⁷.

⁸⁶ Uno dei primi e più importanti viaggi di Reichardt fu la *Virtuosenreise* che egli intraprese tra il 1771 e il 1774. Ricordando quel periodo, le varie esperienze e la scoperta che la sofferenza è ovunque, egli afferma nelle sue memorie: «Der größte Vorteil seiner Reise wäre, daß er sich selbst und seine Heimat schätzen gelernt hätte» (trad. it.: Il vantaggio principale del viaggio fu che egli imparò ad apprezzare se stesso e la propria patria), cfr. J.F. Reichardt, *Autobiographische Schriften*, hrsg. von G. Hartung, Mitteldeutsch Verlag, Halle-Saale 2002, p. 65.

⁸⁷ È importante precisare che il testo non costituisce il tentativo di riprodurre una determinata struttura musicale, o partitura, con il mezzo linguistico: sarebbe eccessivo perfino ipotizzare che Wackenroder avesse un tale proposito. È altrettanto importante, tuttavia, riconoscere che l'introduzione del *Passionsmotiv*, e soprat-

Tre viaggi alla corte arcivescovile scandiscono la vita musicale di Berglinger⁸⁸. Ai tre viaggi corrispondono nel testo tre descrizioni musicali che riflettono la concezione della musica del protagonista.

La prima fase della vita di Berglinger è caratterizzata dalla ricezione passiva della musica. La prima descrizione musicale è la descrizione di un ascolto. L'immagine del «Lichtstrahl» (raggio di luce) richiama il primo testo dedicato a Raffaello, *Raphaels Erscheinung* (*La visione di Raffaello*), in cui simboleggiava l'ispirazione divina:

Vornehmlich besuchte er die Kirchen, und hörte die heiligen Oratorien, Cantilenen und Chöre mit vollem Posaunen- und Trompetenschall unter den hohen Gewölben ertönen, wobey er oft, aus innerer Andacht demüthig auf den Knien lag. [...] Erwartungsvoll harrete er auf den ersten Ton der Instrumente; – und indem er nun aus der dumpfen Stille, mächtig und langgezogen, gleich dem Wehen eines Windes vom Himmel hervorbrach, und die ganze Gewalt der Töne über seinem Haupte daherzog, – da war es ihm, als wenn auf einmal seiner Seele große Flügel ausgespannt, als wenn er von einer dürren Haide aufgehoben würde, der trübe Wolkenvorhang vor den sterblichen Augen verschwände, und er zum lichten Himmel emporschwebte.

Visitava specialmente le chiese e stava a sentire gli oratori sacri, le cantilene, i cori, tutto ciò che echeggiava profondamente con suoni di trombe sotto le alte volte, dove spesso, in profonda adorazione, stava umile in ginocchio. [...] Pieno d'impazienza, aspettava il primo suono degli strumenti...; quando questo dal cupo silenzio irrompeva, forte e lungo, simile al respiro di un vento che viene dal cielo e tutta la potenza dei suoni si riversava nella sua testa, allora gli sembrava che a un tratto sopra la sua anima si distendesse una grande ala, che lo innalzava a volo su da un'arida landa; l'oscura cortina di nubi spariva dinanzi ai suoi occhi mortali ed egli saliva al cielo pieno di luce.

tutto il modo in cui esso viene sviluppato e variato, sia da considerarsi un esempio di trasposizione di un procedimento figurativo musicale sul piano linguistico. Cfr. E. Hertrich, *Joseph Berglinger*, cit., p. 35; anche Margaret Atkinson individua la tecnica del *Leitmotiv* negli scritti wackenroderiani, osservando che la ripetizione puntuale dei vocaboli è equiparabile a un procedimento musicale: pur non aggiungendo niente a livello di contenuto, ogni elemento iterato acquista sempre maggiore significanza sul piano della sensibilità letteraria, facendo sì che l'attenzione del lettore si concentri sui punti salienti della narrazione; il nucleo del tema principale viene condensato in una frase o in un'immagine che ritorna, variata, lungo tutta la narrazione; cfr. M.E. Atkinson, *Musical Form in Some Romantic Writings*, «The Modern Language Review», 44, 2, 1949, pp. 218-227, in particolare pp. 220-221.

⁸⁸ Il topos del viaggio nella letteratura romantica è ampiamente diffuso: Sternbald, Offerdingen, Kreisler sono viandanti senza fissa dimora, in fuga dal mondo borghese e alla ricerca di una dimensione propria. Cfr. J.F. Fetzer, «Auf den Flügeln des Gesanges: Die musikalische Odyssee von Berglinger, BOGS und Kreisler als romantische Variation der literarischen Reise-Fiktion», in S.P. Scher (Hrsg.), *Literatur und Musik*, cit., pp. 258-277.

Dann hielt er sich mit seinem Körper still und unbeweglich, und heftete die Augen unverrückt auf den Boden. Die Gegenwart versank vor ihm; sein Inneres war von allen irdischen Kleinigkeiten, welche der wahre Staub auf dem Glanze der Seele sind, gereinigt; die Musik durchdrang seine Nerven mit leisen Schauern, und ließ, so wie sie wechselte, mannigfache Bilder vor ihm aufsteigen. [...] Ja bey manchen Stellen der Musik endlich schien ein besonderer Lichtstrahl in seine Seele zu fallen; es war ihm, als wenn er dabey auf einmal weit klüger würde, und mit helleren Augen und einer gewissen erhabenen und ruhigen Wehmuth, auf die ganze wimmelnde Welt herabsähe. (HKA I, p. 132)

In quei momenti rimaneva a terra con il corpo silenzioso e immobile, e teneva fissi gli occhi al suolo. Il presente sprofondava dinanzi a lui: il suo spirito era libero da tutte le piccolezze terrene che sono come vera polvere sullo splendore dell'anima; la musica penetrava in tutte le sue fibre con lieve brivido ed egli lasciava che, seguendo i diversi cambiamenti dei suoni, immagini diverse gli sorgessero dinanzi. [...] Sì, in alcuni passi della musica gli sembrò che un certo raggio di luce cadesse finalmente nella sua anima; ed era come se fosse divenuto a un tratto più intelligente, e con occhi più chiari e con una certa malinconia grandiosa e tranquilla guardasse dall'alto a tutto il mondo brulicante. (SPE, pp. 87-88)

A differenza delle descrizioni dell'ambiente esterno, delineato in maniera generica, le descrizioni degli stati d'animo di Joseph durante l'ascolto della musica sono sempre dettagliate⁸⁹. La descrizione musicale consiste nella restituzione dell'effetto immediato della musica: il brano letterario aspira ad avere sul lettore lo stesso effetto che il brano musicale ha sull'ascoltatore, a comunicare le stesse sensazioni provate durante l'ascolto. Una riproduzione o imitazione di questo tipo non mira alla comprensione della musica, ma a far rivivere l'esperienza musicale stessa, in una trasposizione da un'arte all'altra⁹⁰.

Segue la descrizione dell'ascolto della musica profana, che riprende, con una significativa variazione, la descrizione dell'ascolto della musica sacra:

⁸⁹ Di Stefano individua l'influenza della tradizione pietista, tra l'altro, nella descrizione dettagliata delle sensazioni che la musica comunica al protagonista. Cfr. G. Di Stefano, *La vita come musica*, cit., pp. 41-52.

⁹⁰ Cfr. C.S. Brown, *Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse zwischen Literatur und Musik*, in S.P. Scher (Hrsg.), *Literatur und Musik*, cit., pp. 28-39.

Wenn Joseph in einem großen Concerte war, so setzte er sich, ohne auf die glänzende Versammlung der Zuhörer zu blicken, in einen Winkel, und hörte mit eben der Andacht zu, als wenn er in der Kirche wäre, – eben so still und unbeweglich, und mit so vor sich auf den Boden sehenden Augen. Der geringste Ton entschlüpfte ihm nicht, und er war von der angespannten Aufmerksamkeit am Ende ganz schlaff und ermüdet. Seine ewig bewegliche Seele war ganz ein Spiel der Töne; – es war als wenn sie losgebunden vom Körper wäre und freyer umherzitterte, oder auch als wäre sein Körper mit zur Seele geworden, – [...]. Bey fröhlichen und entzückenden vollstimmigen Symphonieen, die er vorzüglich liebte, kam es ihm gar oftmals vor, als säher ein munteres Chor von Jünglingen und Mädchen auf einer heitern Wiese tanzen, [...]. Manche Stellen in der Musik waren ihm so klar und eindringlich, daß die Töne ihm Worte zu seyn schienen. [...] – Alle diese mannigfaltigen Empfindungen nun drängten in seiner Seele immer entsprechende sinnliche Bilder und neue Gedanken hervor: – eine wunderbare Gabe der Musik, – welche Kunst wohl überhaupt um so mächtiger auf uns wirkt, und alle Kräfte unsers Wesens um so allgemeiner in Aufruhr setzt, je dunkler und geheimnißvoller ihre Sprache ist –. (HKA I, pp. 133-134)

Quando Joseph assisteva a un grande concerto, si metteva a sedere in un cantuccio, senza dar uno sguardo alla splendida folla del pubblico, e lì stava ad ascoltare con la stessa adorazione con cui sarebbe stato in chiesa, così silenzioso e immobile, e con gli occhi che guardavano a terra. Non gli sfuggiva la più piccola nota e per l'intensità dell'attenzione si sentiva, alla fine del concerto, tutto stanco e indebolito. La sua anima sempre in movimento era come un continuo gioco di suoni; come se fosse stata staccata dal corpo e vagasse libera all'intorno o come se il corpo di lui fosse divenuto tutt'uno con l'anima; [...]. Nelle sinfonie liete, estasianti e a piena orchestra, che Joseph soprattutto amava, aveva l'impressione di vedere un coro vivace di giovanetti e fanciulle danzare su un prato ridente: [...]. Alcuni punti della musica eran tanto chiari e penetranti che le note gli parevano parole. [...] Tutte queste diverse impressioni suscitavano dunque nella sua anima corrispondenti immagini dei sensi e nuovi pensieri; un meraviglioso dono, questo, della musica, la quale forse tanto più efficacemente agisce su di noi e tanto più intensamente sconvolge tutte le forze del nostro essere, quanto più il suo linguaggio è oscuro e pieno di mistero. (SPE, p. 89)

Sia la musica sacra, sia le sinfonie liete e gioiose producono immagini interiori, che nel secondo brano assumono contorni così nitidi da sembrare parole: la natura del linguaggio musicale resta, tuttavia, misteriosa. La musica, grazie alla sua natura divina, è in grado di elevare l'animo del protagonista: essa appare fin dall'inizio l'istanza mediatrice tra la sfera terrena e quella celeste (si noti anche la posizione di Berglinger, prostrato a terra durante l'ascolto, e il suo rovesciamento, nel gesto di innalzare le braccia al cielo nell'atto del comporre la «Passionsmusik»)⁹¹ e assolve alla funzione di

⁹¹ Si vedano, a questo proposito, le ricorrenti metafore ascensionali che accompagnano le descrizioni dei viaggi, immaginari e reali, di Berglinger. Del primo

rinviare in maniera immediata all'idea del divino. Essa è il mezzo di una «An-dacht» letterale, ma allo stesso tempo è essa stessa messaggio: la musica genera non soltanto la rappresentazione di un'idea, ma l'idea stessa⁹². L'ascolto della musica è vissuto da Berglinger come un'esperienza estatica e purificatrice, simile a quelle dei mistici pietisti. La musica sconvolge e illumina il suo animo: essa ha un effetto purificatore («reiner und edler»⁹³), ma allo stesso tempo provoca turbamento («geistiger Wein»⁹⁴). La vita ordinaria, il 'rumore del mondo', è percepita come dissonante rispetto alla musica sublime della corte: tutto ciò che si discosta dalla sfera musicale appare disgustoso ai suoi occhi. Sarà, in seguito, proprio la polifonia del mondo a produrre sul protagonista lo stesso effetto di stordimento: Berglinger si reca dal padre morente, dopo aver incontrato la sorella, in uno stato di «dumpfte[r] Betäubung»⁹⁵.

Nella lettera a Tieck del 5 maggio 1792, Wackenroder descrive due diversi modi di ascoltare la musica:

periodo a corte si dice: «Hier lebte er nun recht im Himmel: sein Geist ward mit tausendfältiger schöner Musik ergötzt und flatterte nicht anders als ein Schmetterling in warmen Lüften umher», HKA I, p. 132 («Egli visse là come in paradiso: il suo spirito fu deliziato da così bella e varia musica che volava, simile a una farfalla, nell'aria tiepida», SPE, p. 87). La falsa resurrezione del secondo viaggio è introdotta dalla metafora del salto nella dimensione superiore: «ihm war zumut, als wollte er über alles, was er um sich sah, hinweg in den offenen Himmel hineinspringen», HKA I, p. 138 («aveva l'impressione di dover spiccare, su tutto ciò che vedeva, un salto per poter andare oltre e salire su nel cielo aperto», SPE, pp. 94-95). L'immagine della danza che innalza al cielo tornerà nel finale della novella del santo nudo con il movimento liberatorio verso l'alto, il ricongiungimento con la sfera originaria sulle note del *Lied* degli amanti: «und hob sich nach den Tönen der Musik in tanzender Bewegung von dem Boden in die Höhe», HKA I, p. 204 («e s'innalzava secondo le note della musica in un movimento di danza, dalla terra verso l'alto», SPE, p. 109). I gesti di Berglinger durante l'ascolto e durante la composizione musicale non sono altro che i moti dell'animo, le emozioni nascoste del protagonista nel loro movimento visibile. Cfr. A. Chastel, *Il gesto nell'arte*, Laterza, Bari 2008, pp. 37-38.

⁹²La «Andacht» (raccolgimento, devozione) di Wackenroder indica un particolare atteggiamento verso la musica: il coinvolgimento e la concentrazione durante l'ascolto sono di intensità tale da rendere l'esperienza musicale esperienza mistica, in un letterale e assoluto «an die Musik denken» (meditare sulla musica, votarsi alla musica). Cfr. C. Lubkoll, *Mythos Musik*, cit., p. 140; M. Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, Firenze University Press, Firenze 2009, p. 51 (<<http://www.fupress.com/catalogo/tra-sensi-e-spirito/1776>>).

⁹³HKA I, p. 133 («più puro e più nobile», SPE, p. 88).

⁹⁴HKA I, p. 133 («vino spirituale», SPE, p. 88).

⁹⁵HKA I, p. 143 («nel più cupo stordimento», SPE, p. 100).

Wenn ich in ein Konzert gehe, find' ich, daß ich immer auf zweyerley Art die Musik genieße. Nur die eine Art des Genußes ist die wahre: sie besteht in der aufmerksamsten Beobachtung der Töne u ihrer Fortschreitung; in der völligen Hingebung der Seele, in diesen fortreißen den Strohm von Empfindungen; in der Entfernung und Abgezogenheit von jedem störenden Gedanken und von allen fremdartigen sinnlichen Eindrücken. [...] Die andre Art wie die Musik mich ergötzt, ist gar kein wahrer Genuß derselben, kein passives Aufnehmen des Eindrucks der Töne, sondern eine gewisse Thätigkeit des Geistes, die durch die Musik angeregt und erhalten wird. Dann höre ich nicht mehr die Empfindung die in dem Stücke herrscht, sondern meine Gedanken und Phantasien werden gleichsam auf den Wellen des Gesanges entführt, und verlieren sich oft in entfernte Schlupfwinkel. Es ist sonderbar, daß ich, in diese Stimmung versetzt, auch am besten über Musik als Aesthetiker nachdenken kann, wenn ich Musik höre: es scheint, als rissen sich da von den Empfindungen die das Tonstück einflößt, allgemeine Ideen los, die sich mir dann schnell u deutlich vor die Seele stellen. (*Wackenroder an Tieck, [Berlin], 5. bis 12. Mai [1792], HKA II, p. 29*)

Se vado a un concerto, trovo che gusto sempre la musica in una doppia maniera. Ma solo uno di questi due diversi godimenti è il vero: esso consiste nella più attenta osservazione dei toni e della loro progressione; nel pieno abbandono dell'anima a questo torrente incalzante di sentimenti; nell'allontanamento e nella separazione da ogni pensiero discorde e da ogni estranea impressione dei sensi. [...] L'altra maniera in cui io sono capace di godere la musica non è un vero godimento di essa, un passivo ricevere di impressioni, ma una speciale attività dello spirito, stimolata e mantenuta dalla musica. Allora io non ascolto più il sentimento che domina nel pezzo, ma il mio pensiero e la mia fantasia, rapiti sulle onde del canto, si perdono in lontani sentieri. È strano che anche in quei momenti di rapimento io sia capace di riflettere da esteta sulla musica che ascolto: sembra che dai sentimenti che sgorgano dalle note sorgano idee che rapide e chiare passano davanti alla mente. (OL, pp. 130-131)

Le immagini e i pensieri sono arbitrari: essi non si trovano in rapporto diretto con ciò che viene ascoltato, si allontanano letteralmente dal materiale musicale, in quanto, al contrario di esso, sono vincolati al linguaggio. L'autentico godimento musicale si ha con un'attenta osservazione dei suoni. Nel medium musicale non domina la legge della rappresentazione, bensì l'unità immediata di significante (suono) e significato (sensazione). La visione utopica della musica intesa come sistema indifferenziato di segni determina la problematica dell'espressione musicale nella novella. Il protagonista, ascoltando la musica, può, nel proprio immaginario, ricostruire l'unità tra il linguaggio dei suoni e il linguaggio delle immagini, ma nel momento in cui cerca di utilizzare autonomamente il linguaggio dei suoni per esprimere i propri sentimenti si scontra con i limiti di questo costruito teorico: al problema della trasposizione dell'articolazione polifonica nel sistema lineare del linguaggio si sostituisce il problema opposto, vale a dire la difficoltà di tradurre il sentimento immediato nel linguaggio musicale adempiendo alla pretesa di autenticità. Se, nel primo capitolo, in

cui Berglinger intraprende i primi tentativi nella composizione, l'immediatezza dell'espressione musicale è suggerita dal postulato della libertà compositiva («er hörte zuweilen jemanden auf dem Klaviere spielen und spielte auch selber etwas»⁹⁶, e in seguito: «auf seine kindisch-gefühlsvolle Weise in Musik setzte, ohne die Regeln zu kennen»⁹⁷), l'utopia di un'identità fra articolazione sonora e moto interiore dell'animo, svincolata dalle costrizioni normative, viene letteralmente disintegrata nel secondo capitolo⁹⁸.

Le parole di Wackenroder riflettono il modo in cui Berglinger sente la musica: ciò che egli definisce autentico godimento dell'arte pone sullo stesso piano due diversi atteggiamenti dell'ascoltatore. Per Wackenroder, come per Berglinger, l'attenta osservazione dei suoni equivale ad abbandonarsi completamente alle emozioni, in una coincidenza totale di 'sentire' esteriore e 'sentire' interiore. Si può quindi facilmente comprendere come per Berglinger qualsiasi tipo di musica abbia lo stesso valore, e per quale motivo nei suoi scritti non compaia mai il nome di un compositore o di un'opera. I brani musicali o i tipi di musica si differenziano soltanto per le diverse sensazioni che suscitano in lui. Berglinger si lascia trasportare dalla musica al punto da considerare il tipo di musica che ascolta in un determinato momento unico e superiore a qualsiasi altro: nel testo *Von den verschiedenen Gattungen in jeder Kunst, und insbesondere von verschiedenen Arten der Kirchenmusik*, pur riconoscendo la superiorità della musica sacra, egli afferma di poter trarre godimento in ugual misura dalla musica sacra e dalla musica da ballo⁹⁹. La distinzione fra tre diversi tipi di musica sacra si basa sui diversi stati d'animo e sui differenti stadi emotivi degli uomini nel loro relazionarsi a Dio¹⁰⁰.

Prevale, nella descrizione della musica, l'elemento figurativo, metaforico: se, da un lato, si crea in questo modo l'illusione di un passaggio immediato alla dimensione onirica, come avviene nel brano che descrive il primo ascolto musicale, dall'altro si accenna indirettamente alla limitatezza del linguaggio, inadatto a descrivere la simultaneità di ascolto e impressione dell'ascolto. Laddove non arrivano le definizioni, subentrano le immagini: il movimento della musica sembra trasmettersi all'ascoltatore investendolo di una spinta ascensionale che contrasta con l'aggrapparsi, forse nell'intuizione del pericolo di un completo abbandono, alla dimensione terrena, reale. La rivelazione sonora si estende a scoperta dell'inconscio: le immagini ascensionali che aprono la prima descrizione musicale

⁹⁶ HKA I, pp. 131-132 («gli capitava di sentir suonare al piano, e suonava egli stesso un po'», SPE, p. 87).

⁹⁷ HKA I, p. 136 («le metteva in musica, ma in una maniera tutta sua, puerile e piena di sentimento, senza conoscere le regole», SPE, p. 92).

⁹⁸ Cfr. C. Lubkoll, *Mythos Musik*, cit., pp. 140-145.

⁹⁹ Cfr. HKA I, pp. 209-213 (SPE, pp. 115-119).

¹⁰⁰ Cfr. E. Fubini, *La musica strumentale nel pensiero romantico: il linguaggio dell'infinito*, in Id., *Il pensiero musicale del Romanticismo*, cit., pp. 13-22.

possiedono una valenza metaforica per l'irrompere dell'elemento religioso, rituale, arcano. L'universo sonoro si eleva a paesaggio psichico, alla cui superficie affiora la parte più intima di Berglinger, l'elemento dionisiaco che egli non può dominare¹⁰¹.

La seconda fase della vita di Berglinger a corte segna il passaggio dalla ricezione passiva della musica alla composizione di musica su commissione, dal regno musicale dell'immaginario all'ordine simbolico della «Kunstgrammatik». La descrizione dell'ascolto dei concerti viene riproposta nella lettera che Joseph scrive al monaco:

Was ich als Knabe in dem großen Concertsaal für glückliche Stunden genoß! Wenn ich still und unbemerkt im Winkel saß, und all' die Pracht und Herrlichkeit mich bezauberte, und ich so sehnlich wünschte, daß sich doch einst um meiner Werke willen diese Zuhörer versammeln, ihr Gefühl mir hingeben möchten! – Nun sitz' ich gar oft in eben diesem Saal und führe auch meine Werke auf; aber es ist mir wahrlich sehr anders zu Muthe. (HKA I, p. 140)

Quali ore felici, invece, io vissi da ragazzo nella grande sala dei concerti! Quando mi sedevo silenzioso e senza esser visto in un angolo, ed ero incantato da tutto il lusso e la magnificenza che mi stavano d'attorno, e così intensamente desideravo che un giorno tutti quegli uditori si radunassero per ascoltare qualche mia opera, con la quale io fossi stato capace di avvincere i loro sentimenti! E adesso seggo davvero di frequente proprio nella stessa sala e dirigo anche opere mie; ma tutto è diverso! (SPE, p. 96)

La musica, fino a questo punto fonte di gioia, diventa causa di afflizione nel momento in cui il musicista deve comporla secondo determinate norme. La scoperta del complesso sistema di regole, del rapporto di subordinazione che lega l'arte alla corte, il confronto con un pubblico colto per il quale l'arte rappresenta soltanto un passatempo, limitano la creatività dell'artista: la conseguenza è un'arte artificiale e artificiosa, un'arte che non esprime l'interiorità dell'artista e che non sa trasmettere alcuna emozione al pubblico. Il desiderio di fuga di Berglinger, che auspica il ritorno a una musica originaria, semplice e libera da costrizioni, scaturisce proprio da questo abisso incolmabile tra sensibilità del soggetto e indifferenza della moltitudine, incapace di stabilire una corrispondenza dei sensi con l'artista. L'estetica di un'espressione musicale sensibile, che vede la musica come mezzo dell'indicibile, si trova in insolubile contraddizione con il (necessario) sistema di regole musicali. Paradossalmente, mentre i sentimenti (articolati o prodotti per mezzo della musica) restano prigionieri del linguaggio (le fantasie e le prime composizioni di Berglinger sono comunicate attraverso il medium linguistico), la grammatica dei suoni nel secondo capitolo rappresenta realmente l'indicibile: l'ordine non referen-

¹⁰¹ Cfr. K. Schlager, *Der Fall Berglinger. Stufen einer romantischen Biographie am Beispiel Wackenroder*, «Archiv für Musikwissenschaft», 39, 2, 1972, pp. 115-123.

ziale dei suoni, di per sé, non esprime niente¹⁰². Attraverso la musica, in una corrispondenza perfetta di suono e sensazione, Berglinger aspira ad instaurare un'affinità spirituale.

Il pensiero di Berglinger si modifica nel momento in cui egli percepisce i pericoli dell'arte fine a se stessa, che gli appare come un fatale passatempo. Il passaggio dal godimento passivo della musica alla creazione artistica autonoma pone il problema di istituire un nesso tra la propria arte e il mondo. Questa presa di coscienza interiore conduce alla creazione di una musica che ha per la prima volta un effetto sugli ascoltatori: «Einst hatte er eine neue schöne Musik von seiner Hand im Concertsaal aufgeführt: es schien das erstemal, daß er auf die Herzen der Zuhörer etwas gewirkt hatte»¹⁰³. La musica di Berglinger è 'bella' in virtù della sua capacità di provocare lo stupore del pubblico, il cui applauso moderato persuade l'artista della dignità della propria arte.

La terza e ultima fase della vita di Berglinger segna il passaggio definitivo alla composizione di una musica originale, svincolata dagli obblighi di corte. La crisi del protagonista è accompagnata dalla percezione dei messaggi del mondo: egli non può più ignorare quello che prima gli appariva come una distrazione dall'arte e trae spunto dal contatto inaspettato con la realtà per produrre una nuova, lacerante musica. Berglinger compone un oratorio in occasione della Pasqua, ponendo fine alla propria vicenda sulle note di una *Passionsmusik*. La morte sembra essere l'unica via d'uscita dal dilemma dell'illusione, dall'ordine simbolico della «Kunstgrammatik», dalle aporie di un'estetica dell'espressione musicale che considera la musica, da un lato, come linguaggio e tenta, dall'altro, di affermarla oltre il linguaggio: da quella polarità fra «innen» (interno) e «außen» (esterno) che dal microcosmo familiare si amplia al macrocosmo della società investendo lo stesso processo creativo.

I tre componimenti in versi inseriti nella narrazione riflettono il rapporto del protagonista con la musica durante le varie fasi della sua vita, scandita dai tre viaggi alla *Residenz*, e si collocano nel periodo che egli trascorre nella casa paterna in seguito al primo soggiorno a corte.

Il primo testo è uno *Stabat Mater* e rinvia esplicitamente al primo soggiorno di Joseph alla *Residenz*: l'unica opera espressamente citata nel testo, è, infatti, la prima opera che egli ha udito a corte.

La critica è unanime nel supporre che la versione alla quale il testo di Wackenroder fa riferimento sia quella musicata da Giovanni Battista Pergolesi: nel diciottesimo secolo si trattava, infatti, della versione più famosa dello *Stabat Mater*, spesso eseguita (anche se nella versione rielaborata da Johann Adam Hiller) nelle chiese e nelle sale da concerto, soprattutto in occasione dei *concerts spirituels*, che, sull'esempio francese, si tenevano

¹⁰² Cfr. C. Lubkoll, *Mythos Musik*, cit., pp. 140 e sgg.

¹⁰³ HKA I, p. 143 («Un giorno aveva diretto nella sala dei concerti una nuova bella musica, da lui stesso composta: e per la prima volta gli sembrò di aver fatto un po' presa sul cuore degli ascoltatori», SPE, pp. 99-100).

nella settimana santa in molte città tedesche¹⁰⁴. Nella diffusione dell'opera ebbe, inoltre, un ruolo fondamentale l'istituzione evangelica della chiesa di San Tommaso di Lipsia, dove, tra il 1740 e il 1750, si tenne la prima esecuzione dello *Stabat Mater* diretta da Johann Sebastian Bach. Bach aveva rielaborato la composizione di Pergolesi modificando il testo con una parafrasi del Salmo 51 (*Tilge, Höchster, meine Sünden*, BWV1083; *Cancella, Altissimo, i miei peccati*). Dopo la morte di Bach, Johann Friedrich Doles e Hiller, cantori della chiesa di San Tommaso, elaborarono altre versioni dello *Stabat Mater* che funsero da modelli fino al diciannovesimo secolo. Nella prima edizione delle *Herzensergießungen* del 1796 vengono citate soltanto le prime due strofe della sequenza, chiuse da «und wie es weiter heißt»¹⁰⁵, a testimonianza della sua popolarità. L'ipotesi che la prima opera udita da Berglinger a corte possa essere stata lo *Stabat Mater* di Pergolesi risulta ancora più probabile se si considera il contesto storico-musicale in cui si colloca l'opera del compositore italiano. La genesi dello *Stabat Mater* di Pergolesi rappresenta uno degli eventi musicali che colpiscono maggiormente l'immaginazione delle generazioni successive¹⁰⁶. La vicenda del giovane e geniale compositore italiano, che nel fiore degli anni, gravemente ammalato, trova l'ultimo rifugio nella solitudine di un convento e riesce, sul letto di morte, a portare a compimento il suo capolavoro, è inscindibile dalla ricezione dell'opera. La sequenza dello *Stabat Mater* conquista, poco dopo la morte di Pergolesi, l'Europa intera, raggiungendo notevole diffusione e apprezzamento e garantendo una notevole fama postuma al compositore: essa fu però, allo stesso tempo, oggetto di aspre critiche all'interno dei circoli musicali, critiche che si inseriscono nel più ampio e antico dibattito sulla musica sacra. Johann Nikolaus Forkel, nella prefazione all'edizione tedesca del volume *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano* di Esteban de Arteaga (Bologna, Venezia 1783-1785; Leipzig

¹⁰⁴ Cfr. J. de Ruiter, *Wahre Kirchenmusik oder Heuchelei? Zur rezeption des Stabat Mater von Pergolesi in Deutschland bis 1820*, «Musikforschung» 43, 1990, pp. 1-15; W. Dimter, *Sollten musikalische Verhältnisse der Quell aller Lust und Unlust seyn? Anmerkungen zur frühromantischen Musik-Utopie, besonders bei Wackenroder (Tieck)*, in B. Spies (Hrsg.), *Ideologie und Utopie in der deutschen Literatur der Neuzeit*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1995, pp. 68-87; E. Hertrich, *Joseph Berglinger*, cit., pp. 30 e sgg.

¹⁰⁵ HKA I, p. 135 («e come poi continua», SPE, p. 91). L'edizione postuma del 1814 curata da Tieck, invece, riporta il testo completo, cfr. L. Tieck, *Phantasien über die Kunst von einem künftigen Klosterbruders*, cit., pp. 171-173. Della popolarità dello *Stabat Mater* in Germania testimonia anche C. Burney, *Viaggio musicale in Germania e nei Paesi Bassi*, a cura di E. Fubini, EDT, Torino 1986, p. 57: il principe elettore di Baviera «aveva composto ottimi pezzi liturgici, e in particolare uno *Stabat Mater*».

¹⁰⁶ Cfr. V. Scherliess, *Sakrale Würde und theatralischer Geist*, in G.B. Pergolesi, *Stabat Mater – I. Strawinskij, Oedipus Rex*, Programmheft Oper Köln, 6. Dezember 2008, pp. 4-8; C. Albert, *Zwischen Enthusiasmus und Kunstgrammatik*, cit.; W. Seidel, *Absolute Musik und Kunstreligion um 1800*, in H. De La Motte-Haber (Hrsg.), *Musik und Religion*, Laaber Verlag, Laaber 1995, pp. 91-114.

1789), dà inizio alla polemica accusando esplicitamente il giovane compositore di ipocrisia: l'introspezione religiosa nella sequenza sarebbe soltanto simulata. Sul piano tecnico, Forkel critica la dilettantesca commistione del genere liturgico tradizionale con elementi operistici, soffermandosi in particolare sull'inaccettabile sincope sul verso «Cuius anima gementem». Per i fautori di una musica sacra particolarmente solenne e aulica, la critica al carattere mondano dell'opera di Pergolesi, in particolare alla ripresa di un passaggio da *La serva padrona*, si concretizzò nel rifiuto dell'intero ciclo. Al contrario di Forkel, ma anche di Johann Abraham Peter Schulz (autore della voce «Verrückung» nella *Allgemeine Theorie der schönen Künste* di Johann Georg Sulzer, Berlin 1771-1774; *Teoria generale delle Belle Arti*), di Giovanni Battista Martini, Johann Gottlieb Karl Spazier e altri, Reichardt espresse parole di lode, progettandone una riduzione per pianoforte intorno al 1774. La posizione di Wilhelm Heinse, che in *Hildegard von Hohenthal* (Berlin 1795-1796) definisce la composizione di Pergolesi un capolavoro resta invece isolata. Nell'ambito del dibattito sulla musica sacra, lo *Stabat Mater* occupa quindi una posizione trasversale. La critica di Forkel si basava su due questioni di fondamentale importanza per la ricezione dello *Stabat Mater* in Germania. Il fatto che la sequenza non appartenesse strettamente all'ambito della musica sacra, ma che fosse sempre stata recepita piuttosto come musica adatta al raccoglimento religioso privato o alla preghiera personale gioca un certo ruolo nella divergenza delle posizioni. La versione di Pergolesi non veniva eseguita soltanto nei concerti per i suoi estimatori, ma fu accolta come *Passionsmusik* o *Passionskantate* anche nella funzione evangelica¹⁰⁷. A Wackenroder erano sicuramente noti entrambi i punti di vista, come si deduce dalla lettera a Tieck del [17 novembre] 1792 e dalla risposta di questi datata 30 novembre¹⁰⁸. Nel settembre 1793 Wackenroder e Tieck incontrarono lo scrittore Friedrich Gottlieb Klopstock, autore dell'edizione più diffusa delle opere di Pergolesi in Germania (Wiesbaden 1774). La citazione della sequenza mariana nel testo di Wackenroder, dunque, oltre ad assolvere a una determinata funzione narrativa, è paradigmatica per la concezione musicale del protagonista. La scelta di un'opera che oscilla tra sacro e profano, che si caratterizza per la propria indeterminatezza stilistica e che si trova al centro di incomprensioni e polemiche riguardanti il rapporto tra arte sacra e mondana, tra naturalezza espressiva e normatività, rimanda alla musica di Berglinger e alla sua concezione dell'arte: la 'religione della

¹⁰⁷ La sequenza mariana, di cui quasi certamente fu autore Jacopone da Todi tra il 1303 e il 1306, fu accolta in vari messali a partire dalla metà del quattordicesimo secolo; esclusa dalla liturgia in seguito al concilio di Trento, fu reintrodotta nel messale romano nel 1727 da Papa Benedetto XIII per la messa dei Sette Dolori della Madonna (il venerdì che segue la domenica di Passione e il 15 settembre), cfr. *Enciclopedia Treccani* alla voce «Stabat Mater».

¹⁰⁸ In HKA II, pp. 82-86; il 1 febbraio 1794 Wackenroder prese, inoltre, in prestito la *Allgemeine Geschichte der Musik* di Forkel dalla biblioteca universitaria di Göttingen.

musica' di Wackenroder/Berglinger oscilla tra sincera devozione e pericolosa idolatria. Berglinger è, al contempo, alter ego dell'ascoltatore di Pergolesi, dal quale Forkel mette in guardia, e il suo fruitore ideale, come più tardi lo saranno i romantici. Non si dimentichi, infine, che l'ultima opera composta da Berglinger è un oratorio, definito «Passionsmusik»¹⁰⁹: come la sequenza mariana di Pergolesi, la genesi di poco precedente alla morte conferisce all'opera il carattere di testamento musicale.

Per la prima volta Berglinger si mostra ricettivo al testo di una composizione. Le parole, prima ancora della melodia, colpiscono l'immaginazione del musicista e fanno erompere la sua forza creativa. Il narratore rinuncia alla trasposizione letteraria dell'impressione musicale: alla descrizione dell'effetto provocato dalla musica durante l'ascolto si sostituisce il testo stesso, instaurando così una diretta analogia tra l'estrema sofferenza di Cristo sulla croce e quella di Joseph¹¹⁰, analogia che verrà riproposta, variata, con l'immagine del cuore trafitto nella scena che descrive lo stato d'animo di Berglinger al cospetto del padre morente («ach! es war entsetzlich, wie sein armes Herz durch und durch verwundet und zerstoehen ward»¹¹¹). La ripresa del motivo dello *Herz* evidenzia il passaggio dalla disarmonia (l'impossibilità di creare: il cuore è trafitto, paralizzato, irrigidito) all'armonia (la creazione autentica, la «Herzensergießung» finale) della musica di Berglinger. Si noti, inoltre, la significativa ripresa dello stesso motivo nel passaggio dall'immagine del cuore trafitto nello *Stabat Mater* al cuore ricolmo di un entusiasmo che si comunica mediante la musica a «tausend Herzen»¹¹² nella preghiera a Santa Cecilia, fino all'implorazione finale rivolta al figlio di Dio affinché plachi la sofferenza del suo cuore e gli mostri la retta via.

¹⁰⁹ HKA I, p. 144 («musica sulla Passione», SPE, p. 100). Christoph Martin Wieland, nella prefazione alla sua traduzione tedesca dello *Stabat Mater* (Weimar 1779), certamente nota a Wackenroder, definisce la sequenza un oratorio.

¹¹⁰ Le tre figure femminili della Madonna, di Santa Cecilia e della Morte – quest'ultima di genere maschile in tedesco e significativamente indicata nel testo con il femminile «fremde Macht» (HKA I, p. 138; «fosco potere», SPE, p. 94) – sono personificazioni della Musica: la separazione tra madre e figlio nello *Stabat Mater* è da leggersi come la sofferenza e definitiva (o almeno percepita come tale da Berglinger nel periodo che intercorre tra un viaggio e l'altro) separazione dalla musica. Si pensi anche al già citato testo su Raffaello: il grande pittore, fin dall'infanzia, ha sempre provato «ein besondres heiliges Gefühl für die Mutter Gottes» (HKA I, p. 57, «uno speciale sacro attaccamento per la madre di Dio», SPE, p. 5) e il suo più grande desiderio è quello di ritrarre la Vergine Maria. Analoga è, in entrambi i testi, la concezione dell'ispirazione divina; mentre Raffaello si lascia guidare dalla visione che gli appare in sogno, Berglinger sarà costretto ad ascoltare il 'rumore del mondo' e a lasciare che esso detti le leggi alla sua arte. La Mater Dolorosa, simbolo di purezza, è colei che dà la vita; Santa Cecilia, vittima della violenza, allude alla perdita dell'innocenza; la Morte è la potenza oscura per eccellenza. Cfr. H. Maier, *Cäcilia unter den Deutschen. Herder, Goethe, Wackenroder, Kleist*, «Kleist-Jahrbuch», 1994, pp. 67-82.

¹¹¹ HKA I, p. 143 («Ah, era terribile; e il suo povero cuore era completamente finito e trafitto», SPE, p. 100).

¹¹² HKA I, p. 137 («mille cuori», SPE, p. 93).

Il motivo centrale delle strofe dello *Stabat Mater* citate nel testo si riassume nell'immagine del cuore trafitto: il dolore che penetra l'anima, come la spada che trafigge il cuore, diventa l'equivalente letterario dell'impressione musicale, il *Leitmotiv* che, svincolato dal contesto originario e variato ripetutamente, rimanda sempre alla sua prima comparsa. In ogni passaggio in cui viene tematizzata la sofferenza di Berglinger, derivante dall'impossibilità di conciliare le proprie aspirazioni musicali e le aspirazioni paterne, le esigenze dell'esistenza di artista e della vita quotidiana, risuona il motivo della spada che trafigge il cuore, che allude al «pertransivit gladius» dell'oratorio. Lo *Stabat Mater* assume dunque il ruolo di un'iniziazione musicale.

Lo *Stabat Mater*, se, da un lato, richiama il periodo felice trascorso in un mondo in cui la sofferenza sembra non esistere, un mondo al quale Berglinger aspira e che, tuttavia, non può avere spazio nel presente, è allo stesso tempo il testo che riesce a dar voce alla condizione attuale del protagonista: nella distanza spazio-temporale che lo separa dal mondo dorato della corte, la miseria della casa paterna gli appare una condizione ancor più miserevole. Al posto della descrizione, del ricordo, troviamo la citazione di una sequenza che esprime la sofferenza estrema provata nel momento del distacco da ciò che per il protagonista rappresenta la sua stessa essenza: la musica¹¹³.

Il secondo testo in versi è un'invocazione a Santa Cecilia, patrona della musica, e rinvia alla seconda fase della vita di Berglinger a corte, caratterizzata dalla composizione di musica su commissione. A differenza del primo testo, il *Lied* in onore di Santa Cecilia è una creazione autonoma, ma non originale, di Berglinger: i versi ripropongono lo schema metrico dello *Stabat Mater*, instaurando un'affinità formale che segnala il passaggio a una fase in cui la musica prende gradualmente possesso dell'artista.

La prima parte del *Lied* descrive lo stato d'animo di estrema solitudine e inconsolabilità del musicista: egli si confida con un interlocutore noto e fidato. La forma sostituisce, in questo testo, l'elemento musicale: essa rimanda a una musica realmente udita e nel ricordo di Berglinger rappresenta la musica stessa¹¹⁴. Il profondo coinvolgimento emotivo provato dal protagonista durante l'ascolto dell'oratorio è la condizione imprescindibile per creare l'opera d'arte. Ciò risulta ancor più evidente se teniamo presente una differenza formale fondamentale tra lo *Stabat Mater* e la poesia composta da Berglinger: oltre che per il numero delle strofe, ridotto della metà nel secondo componimento, i due testi si differenziano per la lingua in cui sono composti – latino nello *Stabat Mater*, tedesco nella poesia dedicata a Santa Cecilia. Berglinger entra ora a far parte di quella dimensione musicale che ai suoi occhi appariva un regno lontano da adorare e venerare (come la madre morta): il mondo della musica parla la sua stessa lingua. Se i versi dello *Stabat Mater*, scritti in una lingua straniera, stanno come

¹¹³ Cfr. W. Dimter, *Sollten musikalische Verhältnisse der Quell aller Lust und Unlust seyn?*, cit., p. 86.

¹¹⁴ Cfr. H. Maier, *Cäcilia unter den Deutschen*, cit., pp. 76-79.

un corpo estraneo nel contesto in cui sono inseriti, segnalando linguisticamente lo stato di alienazione del protagonista (Berglinger si sente e desidera essere altro, è un estraneo nella realtà della sua casa), i versi della poesia a Santa Cecilia rappresentano il primo stadio dello sviluppo di una voce propria, che non è ancora autonoma, ma che aspira ad esserlo, esattamente come la musica composta: i versi sono, infatti, accompagnati da una musica improvvisata, da melodie dilettaistiche, basate sul principio dell'imitazione. Berglinger non vuole riconoscersi nel mondo paterno, ma non può ancora riconoscersi nel mondo della corte: l'affinità formale dei due testi è, allora, espressione di un'illusoria appartenenza ad un mondo che gli resterà comunque estraneo e di un'apparente rinuncia alle proprie origini, che culminerà, attraverso un significativo capovolgimento, nella disillusione e nell'accettazione delle proprie origini, unica condizione che potrà condurre il protagonista alla ricostituzione della propria identità *in musica*, come metaforicamente anticipato nella terza poesia¹¹⁵.

Lo stato d'animo di Berglinger, il profondo senso di oppressione e di stordimento che lo assale, si rivela, nella seconda strofa, essere opera della Santa invocata: rapito dall'incanto delle note, egli rifugge dal mondo. La potenza dei suoni invocata in nome di Santa Cecilia è elevata alla sfera religiosa. La musica è una potenza numinosa che Berglinger onora e dalla quale desidera essere sopraffatto. La supplica di essere «in Gesang zerrinnen»¹¹⁶ cela un desiderio di fuga dagli uomini, di isolamento dal resto del mondo, ma è al contempo cifra del potere di un'arte recepita e rappresentata come superiore e misteriosa. Il protagonista appare vittima di un incantesimo, la musica esercita su di lui una profonda fascinazione dalla quale egli non può, e non vuole, sottrarsi. Vi è una componente di segreto piacere che si esplica nel desiderio di esercitare, attraverso la musica, la stessa fascinazione sugli ascoltatori, di dominare i loro cuori: torna, nella poesia a Santa Cecilia, l'immagine del cuore trafitto come metafora dell'utopia berglingeriana del «sympathetisch durchdringen»¹¹⁷. La musica che Berglinger compone durante il secondo soggiorno alla *Residenz* incontra l'approvazione di un pubblico partecipe, ma ancora lontano dall'ideale fusione degli animi. La musica 'bella' è una musica autoreferenziale e autocelebrativa, e pertanto inaccessibile¹¹⁸. A differenza della reazione che provocherà l'ultima esibizione di Berglinger, il senso di edificazione e condivisione è adesso soltanto effimero e superficiale.

Nella preghiera a Santa Cecilia, ambigua entità dai tratti magico-demoniaci, non vi è oramai più alcuna traccia dell'elemento autenticamente religioso presente nello *Stabat Mater*: ciò che resta è soltanto un'ebbrezza

¹¹⁵ Cfr. C. Lubkoll, *Mythos Musik*, cit., pp. 149-160.

¹¹⁶ HKA I, p. 136 («nel canto rapito», SPE, p. 92).

¹¹⁷ HKA I, p. 137 («nel cuore penetrando», SPE, p. 93).

¹¹⁸ Cfr. E. Hertrich, *Joseph Berglinger*, cit., pp. 113-135; R. Richards, *Joseph Berglinger. A Radical Composer*, «Germanic Review», 50, 1975, pp. 124-139.

(«inebriari», v. 50) elevata all'ennesima potenza. La 'religione della musica' dai tratti profani e profanatori di Berglinger/Wackenroder si trova in un rapporto ambiguo con il credo religioso¹¹⁹.

L'ultima poesia, prima creazione autonoma di Berglinger, simboleggia la fase conclusiva della sua vita, in cui compone musica originale. È assente, in questi versi, la figura femminile, sostituita dalla musica stessa, potenza cupa e misteriosa¹²⁰. Nel doloroso incipit, «Ach was ist es, das mich also dränget»¹²¹, ripreso nel penultimo verso della stessa strofa («Ach was muss ich ohne mein Verschulden»¹²²), la causa della profonda afflizione del protagonista resta sconosciuta: la ripetizione del pronome relativo nella seconda («Was ich innerlich soll wohl bedenken»¹²³) e nella terza strofa («Was mich zieht von meines Vaters Seite»¹²⁴) rimarca l'impossibilità di dare un nome all'oggetto della domanda e dell'esclamazione nella prima strofa. Il verbo «ziehen» collega la prima e la terza strofa: da soggetto iniziale, Berglinger diviene oggetto del verbo transitivo, che segnala il potere esercitato su di lui da quella potenza oscura che lo condurrà a corte per la seconda volta. È ad essa che egli deve abbandonarsi per poter vivere: Berglinger è prigioniero di un'illusione, di un incantesimo. La ripetizione del verbo «müssen» all'inizio di due versi consecutivi, e dall'analogo significato, nella terza strofa, richiama il duplice «daß» del terzo e del quarto verso della prima strofa, che introduce due frasi consecutive in cui sono rappresentati gli effetti della potenza misteriosa; esso trova inoltre un'ulteriore corrispondenza nel triplice «Kannst du [...] nicht» della strofa centrale, nella preghiera di Berglinger rivolta al figlio di Dio¹²⁵. L'andamento

¹¹⁹ Cfr. A. Beutel, *Kunst als Manifestation des Unendlichen. Wackenroders „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ (1796/97)*, «Zeitschrift für Theologie und Kirche», 97, 2000, pp. 210-237, in part. pp. 230-232; S.V. Hellerich, *Religionizing, Romanizing Romantics*, cit., pp. 15 e sgg.; M. Buntfuß, *Die Erscheinungsform des Christentums*, cit., pp. 150 e sgg.

¹²⁰ L'esperienza erotica è significativamente assente nella vita di Berglinger. La musica va a compensare il vuoto affettivo primario, andando a sostituirsi alla figura materna ed escludendo ulteriori affetti o legami. All'unione simbiotica con la madre, morta per dare alla luce il figlio, si sostituisce la simbiosi con la musica. Il motivo dello *Herz*, in particolare dello *Herzessschlag* (battito cardiaco), indica il profondo legame tra madre e figlio, recuperabile esclusivamente per mezzo della musica. Cfr. R. Favaro, *L'ascolto del romanzo. Mann, la musica, i Buddenbrook*, Ricordi, Milano 1993, pp. 76 e sgg.; A. Romano, *Musica e Psiche*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, pp. 20 e sgg.

¹²¹ HKA I, p. 138 («Che forza è questa che m'investe e spinge», SPE, p. 94).

¹²² HKA I, p. 138 («Ahi, che senza mia colpa son tentato», SPE, p. 94).

¹²³ HKA I, p. 138 («che io rifletta in me profondamente», SPE, p. 94).

¹²⁴ HKA I, p. 138 («che mi strappano dal fianco di mio padre», SPE, p. 94).

¹²⁵ Cfr. C. Lubkoll, *Mythos Musik*, cit., pp. 149-160; C. Benert, *Joseph Berglinger's Musical Crucifixion: Harmony, Alterity and the Theatre of the Passions in the Writings of Wilhelm H. Wackenroder*, «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 78, 1, 2004, pp. 20-54; qui pp. 37-38.

della poesia evolve dall'implorazione centrale della seconda strofa, attraverso la formulazione interrogativa, in un ultimatum che supera i confini della preghiera per placarsi nell'apposizione finale «Raub und Beute»¹²⁶. La morte sembra essere l'unica alternativa per non cadere preda delle forze oscure, l'unica via d'uscita dal conflitto. Il periodo ipoetico è anche espressione del dubbio imperante. A differenza dei due testi precedenti, la preghiera di Berglinger è ora espressa in forma interrogativa negativa, come a dubitare di se stessa, anticipando l'insinuarsi del dubbio nel finale della novella. Nel periodo trascorso alla casa paterna, Berglinger si rivolge a Dio con queste parole: «Lieber Gott! ist denn das die Welt wie sie ist?»¹²⁷. La risposta che riceve, identica a quella implicitamente fornita dai versi che incorniciano l'implorazione nella strofa centrale della terza poesia, proviene dalla sua voce interiore, dagli abissi del dubbio. Assistiamo, nel terzo ed ultimo *Lied*, a un capovolgimento che riflette quanto avverrà nella terza fase della vita di Berglinger. L'implorazione a placare l'angoscia del cuore, di quello stesso cuore che nella poesia a Santa Cecilia aspirava a farsi tutt'uno con le migliaia di cuori, è disperata ricerca della retta via: Berglinger non può opporre alcun contrappeso religioso alla divinità ignota e minacciosa dalla quale si sente sopraffatto. L'identificazione tra il protagonista e Cristo sulla croce è confermata dall'immagine della ferita, che riporta allo *Stabat Mater*. La fascinazione della musica appare in questi testi più simile alla forza incontrastabile della morte, che, come in una danza macabra, attira nel suo cerchio attraverso i suoni, in un intimo legame tra passione, musica e morte che contiene un elemento profano¹²⁸.

1.2.3 I «suoni laceranti»

La metaforica del cuore e dell'acqua, ampiamente utilizzata dalla mistica medievale per esprimere l'idea dello scorrere della grazia divina nei cuori puri e devoti pronti a riceverla, viene ripresa, con analogo significato, allo scopo di evocare stati d'animo di raccoglimento e devozione, dal pietismo e dalla *Empfindsamkeit*¹²⁹. Nei testi wackenroderiani le immagini del cuore («Herz») e della corrente («Strom») si sovrappongono nel tentativo di rappresentare l'identità tra il movimento fluido, puro e senza confini del-

¹²⁶ HKA I, p. 138 («forze oscure e ladre», SPE, p. 94).

¹²⁷ HKA I, p. 135 («Buon Dio! È questo dunque il mondo, così com'io lo vedo?», SPE, p. 91).

¹²⁸ Fin dall'antichità le arti della danza e della musica sono state poste in stretta relazione con la morte, come mostra l'iconografia ad essa legata. Il carattere effimero e transitorio della musica ha fatto sì che essa venisse per lungo tempo associata alla caducità della vita. Nelle danze macabre medievali la Morte invita i vivi a danzare suonando vari strumenti musicali. Cfr. R. Hammerstein, *Tanz und Musik des Todes*, Francke, Bern 1980, in part. pp. 113 e sgg.

¹²⁹ Cfr. E. von Borries, *Deutsche Literaturgeschichte*, cit., Bd. II: *Aufklärung und Empfindsamkeit. Sturm und Drang*, pp. 30-36.

la musica e il fluire dei moti dell'animo¹³⁰. La ricorrenza dei due termini nel ciclo berglingeriano rivela la presenza di una struttura che possiamo definire, in senso lato, 'contrappuntistica'¹³¹. Il motivo del cuore fa la sua prima comparsa nella descrizione del padre di Berglinger:

Dieser Vater war ursprünglich ein weicher und sehr gutherziger Mann, der nichts lieber tun mochte als helfen, raten und Almosen geben; der nach einer guten Tat besser schlief als gewöhnlich; der lange, mit herzlicher Rührung und Dank gegen Gott, von den guten Früchten seines Herzens zehren konnte und seinen Geist am liebsten mit rührenden Empfindungen nährte. (HKA I, p. 130)

Il padre era in origine un uomo mite e molto buono di cuore; nulla faceva più volentieri che aiutar gli altri, consigliare e dare elemosine, per quel poco che poteva, e dopo una buona azione dormiva più tranquillamente del solito; un uomo che, con grande amore e gratitudine verso Dio, sapeva valersi dei buoni frutti del suo cuore e più volentieri di ogni altra cosa nutriva la sua anima di bei sentimenti. (SPE, pp. 85-86)

Nella descrizione della figura paterna, il cuore possiede una duplice valenza: il cuore nobile e generoso del padre è segretamente corroso dalla sete di conoscenza. Lo studio della medicina, infatti, «viele klingende Saiten des menschlichen Busens bey ihm zernagte»¹³². La descrizione degli ul-

¹³⁰ Cfr. C. Benert, *Joseph Berglinger's Musical Crucifixion*, cit., pp. 34-35.

¹³¹ Il contrappunto non è riproducibile in letteratura, a causa dell'impossibilità di rappresentare contemporaneamente due o più voci simultanee con il mezzo linguistico. L'espressione viene utilizzata metaforicamente in ambito letterario per indicare, ad esempio, due sequenze dell'azione presentate in opposizione l'una all'altra. Il significato è stato ampliato al punto da poter essere applicato alla presenza di due o più elementi, all'interno di un'opera letteraria, che si trovano in relazione di contrapposizione o che semplicemente si alternano. Cfr. C.S. Brown, *Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse zwischen Musik und Literatur*, in S.P. Scher (Hrsg.), *Literatur und Musik*, cit., pp. 28-39.

¹³² HKA I, p. 131 («gli roscichìo molte delle corde armoniose che sono nel petto umano», SPE, p. 86). La musica che fa vibrare le corde nel petto risuona, nei testi di Wackenroder, come un'eco, a distanza di secoli, dell'antica tradizione della *Chorda musica*. Il gioco di parole tra «chorda» e «cor», la stretta parentela tra le corde dello strumento musicale e il cuore dell'uomo, è antico, cfr. Flavio Aurelio Cassiodoro: «Hinc appellatam aestimamus chordam, quod facile corda moveat» (*Epistola ad Boethium*, 506/7 in *Variarum liber*, II, 40); Isidoro di Siviglia: «Chordas autem dictas a corde, quia sicut pulsus est cordis in pectore, sicut pulsus chorde(ae) in cithara» (*Etymologiae*, III, 22, 6), cfr. R. Hammerstein, *Von gerissenen Saiten und singenden Zikaden: Studien zur Emblematisierung der Musik*, Francke, Tübingen 1994, pp. 7-11; pp. 89-91. Il motivo della corda spezzata ritorna anche nei *Kreisleriana* di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (Berlino 1814), dove simboleggia la devianza dalla norma e segna l'oltrepassamento del limite del reale verso la sfera fantastica e demoniaca. Nonostante le corde rotte, il *Kapellmeister* Johannes Kreisler improvvisa al piano, in uno stato di eccitazione al limite della follia, accompagnando gli accordi e le sequenze dissonanti con commenti sulla peculiarità della propria musica, parafrasi attraverso cui trapela, oltre a uno spiccato carattere spontaneo e originale, anche la ricezione della barocca teoria degli affetti e della retorica musicale tradizionale, cfr. E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana*, Reclam, Stuttgart 1983.

timi istanti di vita del padre – e dello stesso Berglinger – attinge alla tradizionale iconografia cristiana della Passione di Cristo: «sein armes Herz durch und durch verwundet und zerstoehen ward»¹³³.

La sofferenza di Joseph che segue il primo soggiorno alla residenza archivescovile viene espressa per mezzo di immagini che attingono alla metaforica del cuore: «er preßte seinen Enthusiasmus heimlich in seine Brust zurück»¹³⁴; «das stieß ihm beynahe das Herz ab»¹³⁵. Berglinger prega Dio di farlo diventare un musicista: «oftmals in seiner Einsamkeit, aus inbrünstigem Triebe seines Herzens, auf die Kniee fiel, und Gott bat»¹³⁶.

L'immagine del cuore segnala i momenti di maggiore intensità emotiva¹³⁷: per lunghi anni Joseph rinuncia a far visita al padre («Ihn selber zu besuchen konnte er nicht übers Herz bringen»¹³⁸) e l'incomunicabilità tra padre e figlio viene espressa in termini analoghi («er konnte immer nicht das Herz fassen, in des Vaters Gegenwart über die Lippen zu bringen, was er ihm zu entdecken hatte»¹³⁹).

¹³³ HKA I, p. 143 («e il suo povero cuore era completamente finito e trafitto», SPE, p. 100).

¹³⁴ HKA I, p. 134 («Soffocò in segreto il suo entusiasmo artistico», SPE, p. 90, lett.: soffocò nel proprio cuore).

¹³⁵ HKA I, p. 137 («per poco il cuore non gli si spezzava», SPE, p. 93).

¹³⁶ HKA I, p. 136 («nella sua solitudine, per fervido trasporto del cuore, egli cadeva in ginocchio e pregava Dio», SPE, p. 92).

¹³⁷ Legata alla metaforica acquatica e del cuore è anche l'immagine del «Blutstropfen» (stillare di sangue). Nel *Fragment aus einem Briefe Joseph Berglingers*, Berglinger racconta un episodio risalente al periodo del suo apprendistato presso la corte: una sera d'estate, attratto dalla melodia di una musica seducente, si allontana dal centro storico della città e giunge ai quartieri più poveri. Vede una folla riunita all'aperto, in un giardino pubblico, e le si avvicina, guidato dalla melodia. I musicanti suonano musica da ballo, popolare. E' una musica che agisce soprattutto sul cuore, che provoca dolci sensazioni: «und mein Herz ward hier von den fröhlichsten und heitersten Empfindungen besucht» (HKA I, p. 214; «e il mio cuore fu invaso dalle impressioni più liete e serene», SPE, p. 120). La musica sembra annullare le differenze sociali, agendo come forza coagulatrice: «Sie füllten die ganze Luft mit den lieblichen Düften ihres Klanges an, und alle Blutstropfen jauchzten in meinen Adern [...] Mein Geist, verklärt durch die Musik, drang durch alle die verschiedenen Physiognomien bis in jedes Herz hinein» (HKA I, p. 214; «Quelle note riempivano tutta l'aria della dolce fragranza dei loro suoni, e ogni goccia di sangue esultava nelle mie vene. [...] Il mio spirito, trasfigurato dalla musica, penetrava attraverso le varie fisionomie fino al cuore di ognuno», SPE, p. 120). L'utopia berglingeriana della *Sympathie*, della perfetta fusione degli animi, sembra realizzarsi nel momento in cui l'artista, per primo, viene reso partecipe, grazie all'umanità delle persone, al rumore del mondo. Alla trasfigurazione estetica, all'effimero sodalizio segue, tuttavia, la ricaduta nel timore del mondo. Il testo si conclude opponendo all'abisso esistenziale la visione di un'arte divina alla quale aggrapparsi: Berglinger cerca rifugio nell'arte e giunge a un'estetizzazione della realtà. Cfr. P. Thewalt, *Die Leiden der Kapellmeister*, cit., pp. 76-79.

¹³⁸ HKA I, p. 143 («A visitarlo non gli reggeva il cuore», SPE, p. 99).

¹³⁹ HKA I, p. 137 («non riusciva mai ad avere il coraggio, in presenza del padre, di dire una parola di ciò che voleva confessargli», SPE, p. 93).

Il confronto con la miseria del mondo provoca nel protagonista una «herzdurchschneidende Empfindung»¹⁴⁰. Il motivo del cuore lacerato ricompare quando l'artista cerca di trasferire tali sensazioni in una nuova opera: «Helle Ströme von Tränen brachen ihm aber hervor, sooft er sich zur arbeit niedersetzen wollte – er konnte sich von seinem zerrissenen Herzen nicht erretten»¹⁴¹.

Berglinger si reca alla *Residenz* «mit pochendem Herzen»¹⁴². Gli «herzerhebenden Gesängen zum Lobe Gottes»¹⁴³ che egli ode per la prima volta alla corte arcivescovile agiscono in maniera immediata sull'ascoltatore: «das Herz hüpfte ihm in der Brust»¹⁴⁴. Le sensazioni suscitate dalla musica restano indistinte: irrompono sensazioni miste, che preannunciano l'insinuarsi del dubbio sulle capacità dell'artista e sull'utilità dell'arte. *Ein Brief Joseph Berglingers* esprime la disperazione assoluta dell'artista a corte:

Mein Herz ist von einem schmerzhaften Krampfe zusammengezogen, meine Phantasieen zittern zerrüttet durch einander, und alle meine Gefühle zerrinnen in Thränen. Meine lüsternen Kunstfreunden sind tief im Keime vergiftet; ich gehe mit siecher Seele umher, und von Zeit zu Zeit ergießt sich das Gift durch meine Adern. Was bin ich? Was soll ich, was thu' ich auf der Welt? [...] daß ich nur immer auf dem Meere meiner inneren Zweifel mich herumwälze, und bald auf hoher Welle hoch über die andern Menschen hinausgehoben werde, bald tief in den tiefsten Abgrund hinuntergestürzt? –. (*Ein Brief Joseph Berglingers*, HKA I, p. 224)

Il mio cuore si stringe in uno spasmo doloroso, le mie fantasie tremule ed esauste s'ingarbugliano e tutti i miei sentimenti si sciolgono in lacrime. Le mie avidie gioie artistiche sono profondamente avvelenate nel germe; mi aggio con l'anima malata e, di tanto in tanto, il veleno si riversa attraverso le mie vene.

Che cosa sono? Che devo fare, che faccio nel mondo? Quale spirito maligno mi ha allontanato così tanto da tutti gli altri uomini sì che io non so più chi mi debba ritenere, che al mio occhio manchi del tutto la misura per il mondo, per la vita e per l'animo umano, che io continui a rigirarmi affannosamente sul mare dei miei dubbi e venga ora innalzato su un'onda altissima, ben al di sopra degli altri uomini, ora precipitato nel più profondo abisso? (*Una lettera di Joseph Berglinger*, trad. it. R. Bussa, p. 167)

Ritorna, nella lettera, la metafora della «Herzenergießung»: il cuore, che in un primo momento appariva ancora ricolmo di sentimento e passio-

¹⁴⁰ HKA I, p. 135 («impressione [...] capace di spezzare il cuore», SPE, p. 91).

¹⁴¹ HKA I, p. 143 («torrenti di lacrime gli venivano fuori ogni qualvolta si metteva al lavoro: non poteva salvarsi dal suo cuore lacerato», SPE, p. 100).

¹⁴² HKA I, p. 138 («col cuore che gli batteva», SPE, p. 94).

¹⁴³ HKA I, p. 132 («canti lieti in lode di Dio», SPE, p. 88, lett.: canti edificanti, canti che edificano il cuore).

¹⁴⁴ HKA I, p. 132 («il cuore gli balzava nella gola», SPE, p. 88).

ne, è adesso congelato in un crampo, avvelenato dallo stesso entusiasmo artistico. Le parole falliscono nel tentativo di rappresentare il sentimento dell'artista, che trova espressione esclusivamente nella musica. La visione di un'immagine sonora nitida, che si concretizza nella composizione di un capolavoro, conclude l'esperienza berglingeriana¹⁴⁵.

Nel testo *Das eigenthümliche innere Wesen der Tonkunst, und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik*, Wackenroder si serve dell'immagine dello *Strom* (fiume, corrente impetuosa), simbolo dei moti tempestosi dell'animo umano, per descrivere la capacità della musica di esprimere l'indicibile:

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 für's Auge hinzuzzeichnen, – die Sprache kann die Veränderungen nur dürftig zählen und nennen, nicht die an einanderhängenden Verwandlungen der Tropfen uns sichtbar vorbilden. Und eben so ist es mit dem geheimnißvollen Strome in den Tiefen des menschlichen Gemüthes beschaffen. Die Sprache zählt und nennt und beschreibt seine Verwandlungen, in fremdem Stoff; – die Tonkunst strömt ihn uns selber vor. (HKA I, pp. 219-220)

Un fiume che scorre mi deve servire da paragone. Nessuna arte umana può rappresentare con parole dinanzi ai nostri occhi lo scorrere di una massa d'acqua variamente agitata, secondo tutte le sue mille onde, ora piatte e ora gibbose, impetuose e schiumanti; la parola può solo contare e nominare scarsamente le variazioni, ma non può rappresentare visibilmente i trapassi e le trasformazioni di una goccia con l'altra. E ugualmente avviene con la misteriosa corrente che scorre nelle profondità dell'anima umana; la parola enumera, nomina e descrive le trasformazioni di questa corrente, servendosi di un materiale a questa estraneo; la musica invece ci fa scorrere davanti agli occhi la corrente stessa. (SPE, p. 127)

L'immagine della corrente e delle sue varianti del fiume e del mare, calmo o in tempesta, ricorrono in tutte le descrizioni musicali di Berglinger. La musica difonde immagini in movimento: l'andamento continuo e inarrestabile, evocativo della musica supera la fissità dell'immagine. Indefinibile, inafferrabile per

¹⁴⁵ Sono pochi gli studiosi che riconoscono il compimento della vocazione artistica di Berglinger, cfr. R. Benz, *Die Welt der Dichter und die Musik*, Diederichs, Düsseldorf 1949, secondo il quale la tragedia di Berglinger non sarebbe la tragedia di un artista incapace, quanto il dramma di un artista incompreso. Per la critica di orientamento tradizionalista Berglinger resta un musicista fallito: cfr., tra gli altri, K. Schlager, *Der Fall Berglinger*, cit.; D. Hammer, *Die Bedeutung der vergangenen Zeit im Werk Wackenroders unter Berücksichtigung der Beiträge Tiecks*, PhD Dissertation, Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main 1961, che non vede alcuna possibilità per l'arte di Berglinger: l'aridità del pensiero tardo-illuminista non lascia spazio alla componente religiosa e il tentativo di superare le lacune del presente attraverso l'arte è destinato a fallire; J. Theilacker, *Männer-Phantasie-Hirngeburten*, cit.; A. Pontzen, *Künstler ohne Werk*, cit. A riproporre la questione del fallimento dell'artista, negli ultimi anni, M. Schwarzbauer, *Wackenroders Joseph Berglinger – das Portrait eines gescheiterten Künstlers?*, «Studia Niemcoznawcze», xxiii, Warsavia 2002, pp. 439-448.

sua essenza, si lascia solo assimilare ad un corso d'acqua, in un parallelismo che ben mette in evidenza il superamento della fissità dell'immagine pittorica e quindi il passaggio da un'arte iconolatra ad una iconoclasta¹⁴⁶. L'onda, metaforica manifestazione dell'inconscio, simbolo di una musica che sgorga liberamente dall'interiorità, rimanda anche al continuo divenire. Il corso d'acqua che precipita verso il mare sancisce una deflagrazione musicale e temporale nella proiezione ultraterrena, che subentra alle immagini lineari riecheggiando l'esistenza vissuta. Il narratore trasferisce in un primo tempo il lessico pittorico in un contesto musicale, provocando un effetto perturbante di oltrepassamento del limite, per giungere in seguito alla negazione della figuratività:

– o, so schließ' ich mein Auge zu vor all' dem Kriege der Welt, – und ziehe mich still in das Land der Musik, als in das Land des Glaubens zurück, wo alle unsre Zweifel und unsre Leiden sich in ein tönendes Meer verlieren, – wo wir alles Geräusche der Menschen vergessen, wo kein Wort- und Sprachengeschnatter, kein Gewirr von Buchstaben und monströser Hieroglyphenschrift uns schwindlich macht, sondern alle Angst unsers Herzens durch leise Berührung auf einmal geheilt wird. (HKA I, pp. 205-206)

oh, io chiudo gli occhi a tutta la guerra del mondo, e mi ritiro silenzioso nel paese della musica come nella terra della fede, dove tutti i nostri dubbi e i nostri dolori si perdono in un mare sonante, dove dimentichiamo tutto il gradicare degli uomini, dove non ci fa venire il capogiro nessuno schiamazzo di parole e di lingue, nessun intrico di lettere e di mostruosi geroglifici, ma ogni angoscia del nostro cuore è guarita a un tratto da un tocco leggero. (SPE, p. 111)

Johann Martin Miller, nel romanzo *Sieewart. Eine Klostersgeschichte* (Leipzig 1776; Sieewart. Una storia dal monastero), descrive in questo modo l'impressione di una messa funebre sul protagonista:

Es ward ein feyerlicher voller Choral angestimmt, der wie ein Meer daherbrauste. Der langsame, andachtsvolle Gesang und der begeisternde Weihrauchsduft trugen unsers Siegwarts Seele zu den Wolken. Er hatte tausend, sich durchkreuzende Empfindungen, ohne Eine davon deutlich zu fühlen. Es war ihm, als ob er zwischen Himmel und Erde schwebte, und zuweilen einen Blick durch die Wolken an den Thron des Höchsten thäte. Das Gesicht des Geistlichen schien ihm zu glänzen, und verkündet zu sein. [...] die Gemeinde kniete nieder, und ein heiliges Te Deum trug die Seele des Jünglings in noch tieferes Erstaunen und Entzücken über. (p. 48)

Fu intonato un corale pieno, che si diffuse come il mugghiare del mare. Il canto grave e devoto e il profumo dell'incenso elevarono l'anima di Sieewart fino alle nuvole. Si intrecciavano in lui migliaia di sensazioni, senza che egli riuscisse a distinguerne neanche una con chiarezza. Era come se ondeggiasse fra cielo e terra e di tanto in tanto gettasse un'occhiata fra le nuvole verso il trono dell'Altissimo. Il volto del religioso gli parve risplendere e trasformarsi. [...] La comunità si inginocchiò e un sacro Te Deum trasportò l'anima del giovane in uno stupore e in un incanto ancor più profondi.

¹⁴⁶ Cfr. P. Collini, *Iconolatria e iconoclastia nella letteratura romantica*, Pacini, Pisa 2004, pp. 73 e sgg.

L'ascolto del corale è paragonato, secondo i canoni della coeva estetica del sublime, a un mare: la musica è pura 'esperienza', dalla quale l'ascoltatore è sopraffatto. Il canto suggerisce devozione e raccoglimento, fino ad elevare l'anima dell'ascoltatore al cielo, in un'immagine emblematica dell'atteggiamento *empfindsam* verso la musica. Le sensazioni risvegliate dalla musica restano indefinite: il corale trasporta Siegwart in una dimensione 'altra'¹⁴⁷.

L'abbondanza delle metafore e delle similitudini usate per descrivere la musica riporta al problema di fondo di Berglinger: perdersi in un medium che nella sua espressione deve disporre del mondo interiore del soggetto, sebbene il soggetto debba prima essere consapevole di tale mondo per realizzare l'espressione musicale¹⁴⁸. L'affermazione del monaco narratore, secondo cui durante l'ascolto della musica a corte «die Töne ihm Worte zu seyn schienen»¹⁴⁹, si trasforma per Berglinger in aspirazione a una perfetta identità tra parola e suono, rinviando al potenziale musicale del linguaggio, ed è indicativa del metodo narrativo: analogamente al protagonista, che attingendo alla sfera sensitiva approda ad una creazione originale e autonoma, il narratore si serve delle parole come se fossero note, creando suggestive combinazioni tramite i diversi accostamenti lessicali e l'ardita costruzione sintattica¹⁵⁰. I moti dell'animo e le immagini legate alla musica non possono, tuttavia, essere rappresentati se non con un linguaggio poetico: l'estetica musicale di Berglinger deve trasformarsi in poesia. La forma poetica diviene parte integrante dell'affermazione estetica¹⁵¹, come già delineato in quella vera e propria invocazione alla musica che Reichardt pone a chiusura delle proprie considerazioni sulla musica berlinese:

Unsterblich wie die Seele deiner Schöpfer wirst auch du sein. Es werden die Werke deiner Nachbarn, die dich höhneten, deine Verleumder und Neider, die an deinem Ruhme nageten – alle werden vergehen, werden wiederkommen und wieder vergehen, nach der Wandelbarkeit des Geschmacks; denn diesen opferten sie nur. Du aber wirst fest stehen, und wenn gleich bisweilen ein wenig erschüttert, doch immer unwandelbar dieselbe bleiben, gleich den Empfindungen und Leidenschaften der Menschen: denn du sprachst ihre Sprache. Amen sage ich hiezu, und Amen sagen auch Sie und jeder Freund der wahren, edlen Musik. (Reichardt, *Schreiben über die berlinische Musik*, in *Briefe, die Musik betreffend*, pp. 79-80)

Per sempre sarai, immortale come l'anima dei tuoi creatori. Le opere dei tuoi vicini, che ti derisero, di quei calunniatori e invidiosi che si rodevano del tuo successo – tutte vanno e vengono, e così continueranno secondo il gusto mutevole; poiché è ad esso che si votarono. Tu, invece, resterai ben salda, e sebbene di tanto in tanto ne sarai in parte turbata, resterai, immutabile, sempre uguale a te stessa, proprio come i sentimenti e le passioni degli uomini: perché tu parli la loro lingua. Amen, dico adesso, e ditelo anche Voi, ed ogni amico dell'autentica e nobile musica.

¹⁴⁷ Cfr. W. Seidel, *Absolute Musik und Kunstreligion um 1800*, in H. De La Motte-Haber (Hrsg.), *Musik und Religion*, Laaber 1995, pp. 91-114, in part. pp. 100-102.

¹⁴⁸ Cfr. C. Lubkoll, *Mythos Musik*, cit., pp. 126-132.

¹⁴⁹ HKA I, p. 133 («le note gli parevano parole», SPE, p. 89).

¹⁵⁰ Cfr. S.C. Gruber, *Sprachkepsis und ihre Konsequenzen. Sprache der Musik und musikalische Sprache bei W.H. Wackenroder und E.T.A. Hoffmann*, «Internationales Jahrbuch der Bettina von Arnim Gesellschaft», 17, 2005, pp. 79-92.

¹⁵¹ Cfr. W. Seidel, *Absolute Musik und Kunstreligion um 1800*, cit., p. 100.

1.3 La redenzione in musica

Nell'ampio dibattito sul repertorio sacro si distinguono, fra il tardo XVIII secolo e l'inizio del XIX, due principali orientamenti: il primo, che vede tra i suoi rappresentanti Herder e Reichardt, prende come punto di partenza le categorie del serio e del solenne; il secondo si svilupperà sullo sfondo dell'estetica musicale romantica. Herder, richiamandosi a un ideale musicale orientato ai modelli storici, oppone al declino della musica sacra contemporanea l'opera di compositori del rango di Giovanni Pierluigi da Palestrina, Johann Sebastian Bach e Georg Friedrich Händel¹⁵². Secondo Herder, il cui pensiero fu profondamente influenzato dall'azione riformatrice luterana, il canto liturgico moderno, proprio come la musica dell'antica liturgia ebraica e cattolica, deve mantenere un carattere solenne, aulico, ed esprimere con semplicità gli universali sentimenti umani. Una musica di questo tipo, che nella funzione religiosa deve essere manifestazione di fede della collettività, trova nel coro il proprio fondamento naturale¹⁵³: «Die Basis der heiligen Musik ist Chor: denn eine Gemeinde soll singen, und wenn zwei oder drei versammelt wären, so machen sie mit der ganzen Christenheit auf Erden eine Gemeinde. Arien, also, Duette, Terzette u. dgl. sind nie das Hauptwerk einer Musik der Kirche, gesetzt, daß sie auch in die Kirche gehörten»¹⁵⁴. Nel saggio *Kirchenmusik* (Berlino 1782; Musica sacra), Reichardt espone il proprio ideale di musica sacra riprendendo il concetto che sta alla base del pensiero di Herder. Come Herder, Reichardt si aspetta dalla musica sacra semplicità e potenza, capacità di edificare e nobilitare gli animi: «Ich glaube, daß das Chor sich vorzüglich vor allen unseren übrigen Formen für die Kirche schicke»¹⁵⁵. Il corale protestante, che riunisce in sé l'autenticità della poesia popolare e la solennità della preghiera, è considerato il canto più nobile e perfetto. Arie e recitativi, che non si adattano a un tale genere, dovrebbero essere esclusi dalla composizione liturgica¹⁵⁶. Pur lodando le opere

¹⁵² Cfr. W. Keil, *Die Entdeckung Palestrinas in der Romantik*, in S. Vietta (Hrsg.), *Romantik und Renaissance*, cit., pp. 241-252.

¹⁵³ Cfr. E. Fubini, *Il pensiero musicale del romanticismo*, cit., pp. 1-12; Id., *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Einaudi, Torino 1987, pp. 109-116; H. Maier, *Cäcilia unter den Deutschen*, cit., pp. 70 e sgg.

¹⁵⁴ J.G. Herder, *Cäcilia* (1793), in Id., *Sämtliche Werke*, hrsg. von B. Suphan, C. Redlich, 33 Bde., Olms, Hildesheim 1967 e sgg., Bd. XVI, p. 261 (trad. it.: Il coro è la base della musica sacra: perché una comunità deve cantare, e anche solo due o tre persone riunite in preghiera formano una comunità con l'intera cristianità sulla terra. Arie, duetti, terzetti e simili non costituiscono dunque mai il nucleo della musica sacra, posto che anch'essi siano ammessi in chiesa).

¹⁵⁵ J.F. Reichardt, *Kirchenmusik*, «Musikalisches Kunstmagazin», I, 1782, in Id., *Briefe, die Musik betreffend*, cit., pp. 170-174; qui p. 172 (trad. it.: Ritengo che il coro si adatti alla funzione religiosa più di qualsiasi altra forma).

¹⁵⁶ Ivi, p. 174. L'aria è consentita soltanto se presenta caratteristiche analoghe al *Lied* o se si avvicina alla forma corale, come nel caso di *Er weidet seine Herde* nel *Messias* di Händel, che Reichardt commenta nel saggio sulla musica sacra; lo stesso

di compositori contemporanei, quali Carl Philipp Emanuel Bach e Johann Abraham Peter Schulz, che riflettono il carattere più nobile e autentico della musica sacra, Reichardt mette in guardia da una diffusa tendenza alla secolarizzazione, palese nella musica sacra italiana contemporanea. Egli si oppone all'inserimento di forme musicali più innovative e artificiose, come il rondò, nella funzione liturgica, ritenendo più appropriato uno stile solenne e celebrativo, sul modello di Palestrina. Affrontando poi la questione dell'accompagnamento strumentale, Reichardt esprime apprezzamento per tutte quelle forme che, al contrario dell'accompagnamento barocco, inducono a un sentimento di devozione attraverso semplicità e sobrietà espressiva¹⁵⁷.

Diversa è la prospettiva nell'opera di Tieck e di Hoffmann: il discorso non ruota più intorno alla questione dello stile compositivo nella funzione liturgica, ma alla funzione religiosa della musica in quanto tale. L'affermazione di Tieck nella prefazione al *Phantásus*, secondo cui le opere di Palestrina, Leonardo Leo e Gregorio Allegri sono esempi di autentica musica sacra, è solo in apparente contrasto con la metafisica tieckiana della musica strumentale elaborata insieme a Wackenroder. Per Tieck, la musica è la più religiosa delle arti in quanto espressione di devozione, *Sehnsucht*, umiltà e amore¹⁵⁸. Una costellazione analoga si ritrova nel saggio di E.T.A. Hoffmann *Alte und neue Kirchenmusik*¹⁵⁹, in cui l'autore tenta una sintesi tra il contenuto religioso della musica vocale di Palestrina e la metafisica della musica strumentale di Beethoven: il regno che la moderna musica strumentale lascia intravedere è appena distinguibile dalla trascendenza religiosa. Per Hoffmann, come per Tieck, il periodo d'oro della musica sacra ha inizio con Palestrina: allontanandosi da tale modello, i compositori della seconda metà del XVIII secolo hanno favorito una crescente laicizzazione (e banalizzazione) della musica sacra¹⁶⁰.

La posizione di Wackenroder si colloca esattamente a metà tra questi due poli. Paragonando l'artista a un sacerdote, Reichardt lo investe di un'elevata responsabilità sociale allo scopo di rivalutare il ruolo del musicista e rivendicare l'autonomia dell'arte, che non deve limitarsi a mera dimostrazione delle competenze tecniche del musicista; Wackenroder, mettendo in discussione la funzione sociale dell'arte, priva l'artista – che resta comunque il mediatore fra l'umano e il divino – del ruolo di 'pasto-

vale per la forma duetto e per l'accompagnamento strumentale, ammessi a condizione che costituiscano soltanto degli inframezzi musicali.

¹⁵⁷ Ivi, pp. 172-174. Oltre alla citata aria dal *Messias* di Händel, Reichardt commenta le seguenti composizioni: il coro a quattro voci *Cor mundum crea in me deus* di Leonardo Leo; l'inno *Vor dir, o Ewiger, tritt unser Chor zusammen* di Schulz; il duetto con basso continuo *Schwach und sündlich ist der Mensch geboren* di Kirnberger.

¹⁵⁸ Cfr. L. Tieck, *Einleitung*, in Id., *Phantásus. Eine Sammlung von Märchen, Erzählungen, Schauspielen und Novellen. Erster Theil*, in Id., *Sämmtliche Werke*, Bd. X, Grund, Wien 1818, pp. 7 e sgg.

¹⁵⁹ E.T.A. Hoffmann, *Alte und neue Kirchenmusik*, in Id., *Poetische Werke*, 6 Bde., Aufbau Verlag, Berlin 1963, Bd. III, pp. 509-522.

¹⁶⁰ Cfr. C. Dahlhaus, *L'idea di musica assoluta*, cit., pp. 97-101.

re delle anime', lasciandolo prigioniero dell'isolamento provocato dalla contemplazione estetica e dal godimento narcisistico dell'arte¹⁶¹. La superiorità della musica sulla parola non è data soltanto dall'elevato potenziale espressivo, ma anche e soprattutto dalla capacità di mettere in contatto gli esseri umani con una realtà trascendente, alla quale la parola non sa dare forma. Wackenroder sostituisce all'elemento razionale il concetto di *Anschauung* (contemplazione), intesa come esperienza estatica suscitata dall'ascolto della musica, esperienza che non si trasforma né in razionale né in emozionale¹⁶².

Joseph Berglinger espone le proprie riflessioni sulla musica sacra nel testo *Von den verschiedenen Gattungen in jeder Kunst und insbesondere von verschiedenen Arten der Kirchenmusik*, contenuto nelle *Phantasien über die Kunst*. L'autore definisce la propria posizione nell'ambito del dibattito sul repertorio sacro facendo ricorso alla retorica classica. La musica sacra si colloca al livello del registro aulico, superando le muse della poesia e della pittura in virtù della sua universalità e della sua vicinanza a Dio:

Nach dem Gegenstande zu urtheilen, ist die geistliche Musik freylich die edelste und höchste, so wie auch in den Künsten der Mahlerey und Poesie der heilige, Gott-geweihte Bezirk dem Menschen in dieser Hinsicht der ehrwürdigste seyn muß. Es ist rührend, zu sehen, wie diese drey Künste die Himmelsburg von ganz verschiedenen Seiten bestürmen, und mit kühnem Wetteifer unter einander kämpfen, dem Throne Gottes am nächsten zu kommen. Ich glaube aber wohl, daß die vernunftreiche Muse der Dichtkunst, und vorzüglich die stille und ernste Muse der Mahlerey, ihre dritte Schwester für die allerdreisteste und verwegenste im Lobe Gottes achten mögen, weil sie in einer fremden, unübersetzbaren Sprache, mit lautem Schalle, mit heftiger Bewegung, und mit harmonischer Vereinigung einer ganzen Schaar lebendiger Wesen, von den Dingen des Himmels zu sprechen wagt. (HKA I, p. 211)

A giudicare dall'argomento, la musica sacra è in verità la più nobile e la più alta, come nelle arti della pittura e della poesia la parte dedicata a Dio dev'essere, sotto questo punto di vista, la più degna d'onore. Ed è commovente vedere come tutte e tre queste arti, da lati opposti, fanno la scalata alla fortezza del cielo e con ardita gara lottano l'una con l'altra per arrivare il più vicino possibile al trono di Dio. Io però penso che la musa della poesia, ricca di elementi ragionativi, e specialmente la silenziosa e seria musa della pittura possano ritenere la loro terza sorella come la più ardita e temeraria nella lode di Dio, poiché essa, in una lingua strana e intraducibile, con grande risonanza, con impetuoso movimento e con armonica unione di tutta una schiera di vivi, ardisce parlare delle cose del cielo. (SPE, p. 117)

¹⁶¹ Cfr. P. Thewalt, *Die Leiden der Kapellmeister*, cit., pp. 71-80.

¹⁶² Cfr. la cronaca del soggiorno a Bamberg e la visita al Duomo: W.H. Wackenroder, *Reiseberichte: 23. Juli 1793. Reise vom 12.-17./18. Juli 1793 nach Bamberg*, in HKA II, pp. 194-220.

Berglinger distingue tre diversi tipi di musica sacra: vi sono, innanzitutto, le melodie liete e gioiose che lodano Dio con una vivacità innocente e infantile, simile a quella di un fanciullo che recita una poesia davanti al padre. Sono queste melodie semplici e popolari, le più comuni e le più amate, a dar voce agli animi devoti della collettività. Il secondo tipo di musica sacra sembra, al contrario, essere riservato soltanto a pochi eletti. Gli autori di questo genere sono artisti prescelti, capaci di affrancare la loro creatività dalle limitanti costrizioni normative e di porla al servizio del Creatore: la loro musica maestosa annuncia con solennità la magnificenza divina. Infine, il corale liturgico, in particolare il corale gregoriano, che Wackenroder conosceva dalla chiesa cattolica della corte di Dresda, dove veniva ancora eseguito nel XVIII secolo, esprime compiutamente il sentimento di contrizione e di espiazione dai peccati delle anime più umili e penitenti: la quieta e sommessa potenza di questi suoni è fonte di consolazione per le anime sofferenti. I tre tipi di musica sacra sono posti sul medesimo piano, in quanto perseguono, allo stesso modo, il fine comune di glorificare Dio e di infondere nell'ascoltatore un profondo senso di devozione.

Il romanzo di Reichardt testimonia la predilezione dell'autore per la musica sacra: il sano entusiasmo con cui il padre di Hermenefried descrive ai figli l'ascolto del corale liturgico si attiene all'ideale classico. Il tormento interiore che caratterizza il rapporto di Berglinger con la musica in generale, e in particolare con la musica sacra, resta escluso dalla concezione della musica rappresentata nel *Gulden*. L'esperienza corale ha il potere di far accedere i fedeli alla verità assoluta, allontanando ogni dubbio e documentando al contempo il nucleo originario e autentico della musica:

Kinder! wie ist euch zumute, wenn ihr in einer großem, andächtigen Versammlung ein schönes geistliches Lied mit hundert Kehlen singen hört? Ich fühle mich dabei immer von den süßesten Gefühlen durchdrungen. Und wenn die Versammlung es recht andächtig, mit reiner, gedämpfter Stimme singt, kann ich's nie ohne Tränen anhören. Kinder, wenn ihr mich dabei ansehen wolltet, ihr würdet gewahr werden, daß ich viele Verse vor Wehmut nicht mitsingen kann. Und sing'ich in dieser Empfindung >Jesus, meine Zuversicht<, so fühl ich die Wahrheit davon weit stärker, weit inniger, als wenn ich's bloß sage.¹⁶³

Bambini! Che cosa provate quando sentite la grande comunità raccolta in preghiera intonare un bel canto spirituale a cento voci? Io mi sento ogni volta pervaso dai sentimenti più dolci. E quando canta con sincera devozione e con voce limpida e soave, non posso che commuovermi. Bambini, se solo poteste vedermi, capireste che la commozione è tale da impedirmi di cantare molti dei versi. E se solo riuscissi, in un tale stato d'animo, a intonare *Gesù, mia fiducia*, potrei allora sentire la verità in maniera molto più intensa e più intima di quanto non proverei nel solo pronunciarne le parole.

¹⁶³ L'edizione cui si fa riferimento è quella del 1967: J.F. Reichardt, *Leben des berühmten Tonkünstlers Heinrich Wilhelm Gulden, nachher genannt Guglielmo Enrico Fiorino*, hrsg. von G. Hartung, Insel Verlag, Leipzig 1967, in seguito abbreviata con la sigla HWG seguita dall'indicazione della pagina, qui: HWG, p. 117.

A differenza di Hermenefried, il cui ruolo all'interno della famiglia e della società si fonda su saldi principi morali e religiosi, il ruolo di Berglinger nel mondo e il suo rapporto con esso è determinato dal suo rapporto con la musica, che subisce un profondo mutamento nel momento in cui la fede nell'arte viene eclissata dall'esperienza estetica, come testimonia l'ultima lettera che Berglinger scrive al monaco. Dalla tensione infantile verso la sfera celeste fino al primo viaggio a corte, dallo *Stabat Mater* fino alla morte, il percorso terreno di Berglinger è nel segno di una 'religiosità della musica'. Il cielo, che fin dagli anni dell'infanzia gli appare come origine e meta, è identificato con la musica. La devozione di Berglinger per l'arte è inscindibile dalla sua devozione religiosa¹⁶⁴. Elevando la musica a potenza divina, Berglinger si relaziona ad essa allo stesso modo in cui si rapporta alla religione: la chiesa, dove risuonano le melodie sacre, diventa il tempio dell'arte; qualsiasi tipo di musica è fonte di profonda devozione e oggetto di profonda venerazione. L'esaltazione della musica possiede un lato distruttivo: il soggetto, sopraffatto dalla potenza incontrollabile e misteriosa della musica, si annulla in essa. Allo stesso modo in cui la vita di Berglinger oscilla pericolosamente tra martirio e tentazione, la religione della musica è in precario equilibrio tra devozione religiosa e adorazione profana. Il musicista diventa vittima del proprio idolo, allontanandosi infine non soltanto dagli uomini, ma anche da Dio. La musica, pur mantenendo una valenza religiosa, scivola in una luce ambigua¹⁶⁵. L'arte, infatti, trattiene «die Geistes- und Herzenskraft des Menschen in sich selber, und macht ihn so zum selbständigen menschlichen Gott!»¹⁶⁶. È questo il motivo per cui Berglinger non riesce a trovare Dio nella propria arte, ma soltanto uno sterile godimento narcisista. Lo stridente contrasto tra arte e vita che dilania l'animo del musicista appare insolubile, dato che l'unica cosa che potrebbe liberarlo da tale tormento è la musica stessa, come suggeriscono la preghiera a Santa Cecilia e l'invocazione a chiusura del saggio *Die Wunder der Tonkunst*: Berglinger resta prigioniero nel cerchio della propria soggettività.

Se, nelle *Herzensegießungen*, la musica è posta in relazione con l'armonia del Creato, in perfetta consonanza con il culto dell'arte del monaco, che aveva lodato i meravigliosi linguaggi della natura e dell'arte come dono divino che ci consente di prendere parte al trascendente, nelle *Phantasien über die Kunst* la natura viene spogliata dei tratti antropomorfi che ancora possedeva nella precedente raccolta: la sensazione di estraneità, di esclusione dal mondo, aumenta fino alla constatazione della terribile e invincibile sopraffazione cui sono soggette tutte le creature viventi. La natura, creazio-

¹⁶⁴ Cfr. M. Bollacher, *Wackenroders Kunst-Religion*, cit., pp. 102 e e sgg.; G. Fricke, *Wackenroders Religion der Kunst*, cit., pp. 194 e e sgg.; N. Heinkel, *Religiöse Kunst, Kunstreligion und die Überwindung der Säkularisierung*, cit., pp. 57-59.

¹⁶⁵ Cfr. M. Bollacher, *Die heilige Kunst*, cit., pp. 118-120.

¹⁶⁶ HKA I, p. 224 («condensa così la forza dello spirito umano in se stesso e lo rende così un autonomo dio umano», trad. it. di Roberta Bussa, cit., p. 168).

ne di Dio ed essa stessa istanza creatrice, per Berglinger ha perduto, al pari della musica, il carattere sacro e l'armonia delle origini¹⁶⁷.

L'opera di Wackenroder, a differenza del romanticismo jenense, si caratterizza per la costante ricerca della religione nell'arte¹⁶⁸. Arte e religione, come già erano state per gli antichi pittori tedeschi, diventano due concetti interscambiabili, essendo entrambe manifestazioni del divino, dell'assoluto, dell'infinito:

So wie aber diese zwey großen göttlichen Wesen, die Religion und die Kunst, die besten Führerinnen des Menschen für sein äußeres, wirkliches Leben sind, so sind auch für das innere, geistige Leben des menschlichen Gemüths ihre Schätze die allerreichhaltigsten und köstlichsten Fundgruben der Gedanken und Gefühle, und es ist mir eine sehr bedeutende und geheimnißvolle Vorstellung, wenn ich sie zweyten magischen Hohlspiegeln vergleiche, die mir alle Dinge der Welt sinnbildlich abspiegeln, durch deren Zauberbilder hindurch ich den wahren Geist aller Dinge erkennen und verstehen lerne -. (*Schilderung, wie die alten deutschen Künstler gelebt haben: wobei zu Exempeln angeführt werden Albrecht Dürer, nebst seinem Vater Albrecht Dürer dem Alten*, HKA I, p. 160)

Ma allo stesso modo che queste due grandi essenze divine, la religione e l'arte, sono le due migliori guide dell'uomo per la sua vita esterna e reale, esse sono anche i tesori per la vita interna dell'anima, i fondamenti più sicuri e preziosi dei pensieri e dei sentimenti; ed è per me un'immagine molto significativa e misteriosa quando paragono arte e religione a due magici specchi concavi, che mi rispecchiano sensibilmente tutte le cose del mondo, e attraverso le loro immagini incantatrici imparo a conoscere il vero spirito di tutte le cose. (*Descrizione di come vivessero gli antichi pittori tedeschi; e sono portati come esempi Albrecht Dürer e suo padre Albrecht Dürer il vecchio*, SPE, p. 77)

I termini «göttlich» (divino) e «heilig» (sacro) assumono in Wackenroder un significato diverso da quello presente nelle opere di Friedrich Hölderlin, di Friedrich Schiller o dello stesso Reichardt: l'essenza divina della musica, per Berglinger, risiede nell'affinità tra perfezione divina e sensazione poetica. Come suggerisce la corrispondenza con Tieck («Ich genoß diese Schönheiten in stummer Stille, u hegte allerhand poetische Empfindun-

¹⁶⁷ Cfr. D. Kemper, *Sprache der Dichtung*, cit., pp. 172-181.

¹⁶⁸ Cfr. H. Apfelstedt, *Selbsterziehung und Selbstbildung in der deutschen Frühromantik. Friedrich Schlegel – Novalis – Wackenroder – Tieck*, PhD Dissertation, Ludwig-Maximilian-Universität München 1957, pp. 75-94. Trascurando l'importante componente pietista ed *empfindsam* nella concezione musicale wackenroderiana, parte della critica di orientamento tradizionalista ha proposto una lettura metafisica del testo, escludendo a priori che potesse essersi ispirato a musica realmente esistente: cfr. R. Benz, *Die Welt der Dichter und die Musik*, cit., pp. 39 e sgg.; E. Ruprecht, *Geist und Denkart der romantischen Bewegung*, cit., pp. 29 e sgg.; M. Jacob, *Die Musikanschauung im dichterischen Weltbild der Romantik*, cit., pp. 12 e sgg.; P. Koldewey, *Wackenroder und sein Einfluss auf Tieck*, cit., pp. 96 e sgg.

gen dabey»¹⁶⁹), il divino nella musica è innanzitutto il sentire allo stato puro. L'atteggiamento di devozione di Berglinger nei confronti della musica riguarda non soltanto la musica sacra, ma la musica in quanto tale: una tale 'religione della musica' è devoto abbandono alle emozioni che affiorano dai suoni¹⁷⁰. Le descrizioni della musica oscillano costantemente tra l'anelito verso il divino e un (auto)godimento immanente, senza alcun rimando alla rivelazione o all'illuminazione divina¹⁷¹. La musica risveglia sensazioni mai provate e nella sua ambiguità, tale da sopraffare il soggetto, conduce al superamento dei limiti: «The most characteristic art of German Romanticism transports reader, viewer and listener to a frontier between the visibile and the invisibile, the tangibile and the intangibile»¹⁷². Tra il rivelato e il non rivelabile, potremmo aggiungere. L'esperienza di oltrepassamento del limite, la condizione estrema del musicista, la cui esistenza oscilla sulla soglia di due mondi, rende l'artista romantico un emarginato, uno sradicato, allontanandolo dai propositi delle persone comuni. Anche la religione diviene esperienza di confine, con la figura di Cristo, la più umana tra le divinità, che offre la terra a Dio e il cielo all'uomo. Il musicista di Wackenroder vive nel periodo tra le due rivoluzioni: se nella visione utopica romantica l'unità del passato e la dicotomia del presente produrranno una triplice unità in un tempo futuro indeterminato, per il momento attuale, per Berglinger, l'esperienza di confine tra cielo e terra – che per l'artista rinascimentale Raffaello rappresentava una sintesi, fonte di arricchimento reciproco, ed era simboleggiata dall'immagine del raggio di luce divino che illumina l'artista – diviene precaria esperienza di antitesi, causa di impoverimento dicotomico, che trova espressione nell'immagine del vuoto segno sulla tela¹⁷³.

¹⁶⁹ *Wackenroder an Tieck, Dresden, [20. August 1792]*, in HKA II, p. 77 («Godevo tutte queste bellezze in silenzio, e provavo dei sentimenti poetici», OL, p. 157). I due termini ricorrono nella corrispondenza con Tieck, si vedano in particolare le lettere del 15-16 giugno 1792 (HKA II, pp. 57 e sgg.; OL, pp. 141 e sgg.) e del 23 febbraio 1793 (HKA II, pp. 129 e sgg.; OL, pp. 190 e sgg.), alquanto rappresentative del culto dell'amicizia dell'epoca.

¹⁷⁰ Cfr. G. Di Stefano, *Der ferne Klang: Musik als poetische Ideal in der deutschen Romantik*, in A. Gier, G.W. Gruber (Hrsgg.), *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandschaft*, Lang, Frankfurt am Main 1995, pp. 121-143; anche «Euphorion», 84, 1, 1995, pp. 54-70.

¹⁷¹ Gerhard Fricke osserva come l'ambito semantico della teologia cristiana «Sünde-Schuld-Vergebung» (peccato-colpa-perdono) sia assente nella 'religione dell'arte' di Wackenroder. Cfr. G. Fricke, *Wackenroders Religion der Kunst*, cit., pp. 199 e sgg.

¹⁷² S.S. Praver, *The Romantic Period in Germany*, Schocken Books, New York 1970, p. 4; cfr. J.F. Fetzer, *Music on the Thresold of German Romanticism*, in G. Chapple, F. Hall, H. Sculte (eds), *The Romantic Tradition. German Literature and Music in the Nineteenth Century*, University Press of America, Lanham, New York, London 1992, pp. 43-59.

¹⁷³ Cfr. HKA I, p. 140.

La liberazione che cerca Berglinger non è la redenzione cristiana dal peccato, quanto la liberazione dalle limitazioni del mondo terreno. Tale tema si ritrova, variato, in tutti i testi composti da Berglinger, visioni utopiche del raggiungimento di quello stato di serenità cui può condurre soltanto la musica:

Die Musik aber halte ich für die wunderbarste dieser Erfindungen, weil sie menschliche Gefühle auf eine übermenschliche Art schildert, weil sie uns alle Bewegungen unsers Gemüths unkörperlich, in goldne Wolken luftiger Harmonieen eingekleidet, über unserm Haupte zeigt, – weil sie eine Sprache redet, die wir im ordentlichen Leben nicht kennen, die wir gelernt haben, wir wissen nicht wo? und wie? und die man allein für die Sprache der Engel halten möchte. (HKA I, p. 207)

Ma io ritengo la musica come la più meravigliosa di queste scoperte, poiché essa rappresenta i sentimenti umani in una maniera soprannaturale, ci mostra incorporatamente, al di sopra del nostro capo, rivestiti in nuvole d'oro di leggiadre armonie, tutti i movimenti del nostro animo; poiché la musica parla una lingua che noi non conosciamo nella vita ordinaria, l'abbiamo imparata non sappiamo dove e come, e soltanto si potrebbe credere che essa sia la lingua degli angeli. (SPE, p. 113)

La musica non è più, come nel pietismo e nella *Empfindsamkeit*, da cui la 'religione dell'arte' di Wackenroder indubbiamente discende, soltanto un linguaggio che permette di instaurare un dialogo da cuore a cuore e creare legami empatici tra gli esseri umani, ma qualcosa che colpisce la parte più intima dell'individuo, lasciando intuire la presenza di un remoto regno degli spiriti, cui anela l'anima. Se, da un lato, la musica aspira a stabilire un legame sociale attraverso la reciproca 'simpatia' degli animi, dall'altro non si deve dimenticare che l'anelito romantico verso l'infinito nasce dalla solitudine, dall'isolamento contemplativo di una musica definita, in senso lato, 'sacra', e di essi si nutre¹⁷⁴. Nei testi di Wackenroder, l'assoluta devozione e contemplazione musicale danno origine ad affetti non più definiti e definibili. L'affermazione che nella musica si esprime il senso dell'infinito, sostanza ultima della religione, fa sì che la contemplazione estetica e la devozione religiosa confluiscono l'una nell'altra.

¹⁷⁴ Cfr. C. Dahlhaus, *L'idea di musica assoluta*, cit., pp. 70 e sgg.

CAPITOLO 2

JOHANN FRIEDRICH REICHARDT COMPOSITORE E SCRITTORE



Fig. 2. Johann Friedrich Reichardt (1752-1814), incisione di Carl Traugott Riedel su dipinto di Anton Graff (1814), Beethoven-Archiv Bonn, Sammlung H.C. Bodmer (immagine tratta da *Leben des berühmten Tonkünstlers Heinrich Wilhelm Gulden*, Neudruck Insel-Bücherei Nr. 863, Leipzig 1967, <<http://www.archive.org/details/LebenDesBerhmtenTonkntlersHeinrichWilhelmGuldenneudruck>>, Creative Commons, 21/06/2013)

2.1 Reichardt e il Gulden-Roman: tra autobiografia e personaggio

Johann Friedrich Reichardt (1752-1814), allievo di Kant¹, maestro di cappella alla corte del re di Prussia, compositore e pubblicista in contatto con

¹ Dal 1769 al 1771 Reichardt studiò giurisprudenza e filosofia a Lipsia e a Königsberg sotto la guida di Kant: sugli anni universitari di Reichardt, si veda D. Fischer-Dieskau, „Weil nicht alle Blütenträume reiften“. *Johann Friedrich Reichardt – Hofkapellmeister dreier Preußenkönige. Porträt und Selbstporträt*, DVA, Stuttgart 1992, pp. 31-35; sull'influenza di Kant, Hamann e Herder si rimanda a W. Salmen, *Johann Friedrich Reichardt. Komponist, Schriftsteller, Kapellmeister und Verwaltungsbeamter der Goethezeit*, Atlantis Verlag, Olms, Hildesheim 2002, pp. 13-24; pp. 190 e sgg.

i maggiori scrittori dell'epoca, tra cui Goethe, Herder, Schiller e Johann Georg Hamann, fu pressoché dimenticato dopo la sua morte.

Nonostante il rango indiscusso, e già riconosciuto dai contemporanei, di compositore geniale ed eclettico per la varietà e l'universalità dei temi delle sue opere musicali, oltre che di massimo rappresentante della seconda *Berliner Liederschule*; nonostante la sua fama, che superò i confini nazionali, legata soprattutto all'aver musicato numerosi *Lieder* di Goethe e alla diffusione dei *concerts spirituels* a Berlino, Reichardt cadde nell'oblio a causa delle proprie convinzioni politiche, che determinarono il suo esonero dall'incarico di regio maestro di cappella alla corte del re di Prussia e l'isolamento dalle cerchie intellettuali berlinesi². Altrettanto vale per la produzione letteraria del compositore: l'interesse verso le pagine delle riviste da lui dirette, al pari delle lettere dalla Francia, che suscitavano accese polemiche e critiche tra i contemporanei, è rimasto limitato all'ambito degli studi specialistici; un destino ancor più in ombra ha atteso l'unico romanzo pubblicato dal compositore. Al momento della pubblicazione, il *Gulden* non ebbe successo: oltre alla pesante accusa di *Nestbeschmutzung* (lett.: infangare il nido), i contemporanei misero in discussione il valore letterario dell'opera. I numerosi aneddoti che rivelano più particolari dei personaggi secondari che dei protagonisti, le continue digressioni e i frequenti commenti del narratore che rallentano il ritmo rendendo spesso faticosa la lettura, lo stile narrativo scarno e disadorno, insieme alla trascuratezza espressiva e ad un linguaggio colloquiale, che troppo spesso sconfinava nella volgarità, furono gli aspetti che fecero seriamente dubitare delle presunte doti narrative dell'autore. Nemmeno la seconda parte del romanzo, in cui a prevalere è un'atmosfera di entusiasmo musicale, riuscì ad appassionare e a coinvolgere il pubblico, data l'eccessiva stilizzazione del protagonista.

La riscoperta letteraria di Reichardt si deve a un articolo di Thadeusz Namowicz pubblicato nel 1998³. Da allora, il nome del compositore è ri-

² Burney non conobbe personalmente Reichardt, ma solo di fama quale «compositore di opere comiche e non privo di genialità», in Ch. Burney, *Viaggio musicale in Germania e nei Paesi Bassi*, a cura di E. Fubini, EDT, Torino 1986, p. 257; anche Christian Friedrich Daniel Schubart vide in Reichardt un elemento di autentica genialità: nelle *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (Wien 1806; *Idee per un'estetica della musica*), in particolare nel paragrafo dedicato al genio musicale, Schubart afferma che l'estetica del sentimento di Reichardt segna una nuova era musicale a Berlino, cfr. C.F.D. Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, hrsg. von L. Schubart, J.V. Degen, Wien 1806, p. 93; C. Dahlhaus, *Beethoven e il suo tempo*, trad. di L. Dallapiccola, EDT, Torino 1990, pp. 53 e sgg. Il nome di Reichardt oggi non viene più associato nemmeno ai due *Lieder* più famosi da lui musicati, *Wenn ich ein Vöglein wär...* (Berlino 1800) e *Schlaf, Kindlein, schlaf* (Berlino 1781). Raramente le sue opere o sinfonie vengono eseguite in pubblico: unica eccezione, il coro universitario di Halle, intitolato al compositore, che ripropone regolarmente alcune sue opere, cfr. la pagina web <www.universitaetschor-halle.de> (12/2012).

³ Th. Namowicz, *Der Genius Loci und die literarische Kultur der Zeit. Königsberg und seine Dichtung im 18. Jahrhundert*, in J. Kohnen (Hrsg.), *Königsberg-Studien*.

comparso, seppure marginalmente, in alcuni articoli e monografie letterarie⁴. Gli studi più approfonditi restano la dettagliata monografia di Walter Salmen, pubblicata in edizione aggiornata nel 2002, e il volume di Dietrich Fischer-Dieskau (1992), arricchito da numerosi documenti e testimonianze dell'epoca. Rari restano, tuttavia, studi specifici sul primo e unico romanzo del compositore prussiano⁵.

«Ein Versuch, die elende Erziehung und Lebensart der meisten Tonkünstler in ein helleres Licht zu setzen und auf eine bessere Erziehung und edlere Kunstbildung aufmerksam zu machen»⁶: con queste parole Johann Friedrich Reichardt introduce il proprio romanzo *Das Leben des berühmten Tonkünstlers Wilhelm Heinrich Gulden nachher genannt Guglielmo Enrico Fiorino*, pubblicato a Berlino nel 1779 presso l'editore August Mylius. Primo e unico romanzo musicale del periodo illuminista⁷, il romanzo fu aspramente criticato dai contemporanei, che lo recepirono come semplice autobiografia e romanzo a chiave; il vero intento dell'autore fu frainteso perfino dai due critici più autorevoli⁸, Georg Friedrich John, poeta con-

Beiträge zu einem besonderen Kapitel der deutschen Geistesgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 1998, pp. 1-14.

⁴ G. Peters, *Der zerrissene Engel. Genieästhetik und literarische Selbstdarstellung im 18. Jahrhundert*, Metzler, Stuttgart 1982; R. Müller, *Johann Friedrich Reichardt und andere: Kunst gegen Empfindung*, in Id., *Erzählte Töne. Studien zur Musikästhetik im späten 18. Jahrhundert*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1989; W. Salmen, *Johann Friedrich Reichardt und die Literatur: komponieren, korrespondieren, publizieren*, Olms, Hildesheim 2003; J. Kohnen, *Ein musikalisches Talent als dichterischer Zeitzeuge in Königsberg: Johann Friedrich Reichardt und sein Jugendroman „Leben des berühmten Tonkünstlers Heinrich Wilhelm Gulden“*, «Germanistik. Publications du Centre Universitaire de Luxembourg», xii, 1998 (*Königsberger Zeugnisse der Spätaufklärung*), pp. 283-298; I.M. D'Aprile, *Die schöne Republik. Ästhetische Modelle in Berlin im ausgehenden 18. Jahrhundert*, Niemeyer, Tübingen 2006; G. Hartung, *Werkanalysen und -kritiken*, Leipziger Universitätsverlag, Leipzig 2007.

⁵ Perfino Salmen e Fischer-Dieskau dedicano appena una pagina al *Gulden-Roman* (rispettivamente p. 177 e p. 108). Sull'influenza dell'estetica reichardtiana su Wackenroder e Tieck si veda A. Kertz-Welzel, *Die Transzendenz der Gefühle*, cit., pp. 62-84, che trascura, tuttavia, il romanzo di Reichardt.

⁶ J.F. Reichardt (Hrsg.), «Musikalisches Kunstmagazin», Olms, Hildesheim 1969 (ed. orig. Berlin 1782 e 1791), p. 208 (trad. it.: Un tentativo di far luce sull'educazione e sulle condizioni miserabili della maggior parte dei musicisti e richiamare l'attenzione sull'importanza di una più retta educazione e di una formazione artistica più dignitosa).

⁷ Nei quasi cento anni che separano *Der Musicalische Quack-Salber* (Dresden 1700; *Il ciarlatano musicale*) di Johann Kuhnau, cantore della chiesa di San Tommaso a Lipsia, dalla novella di Wackenroder, Reichardt fu l'unico autore tedesco di un *Musikerroman*.

⁸ Sulla rivista «Deutschland» (3. Bd., 7. Stück, Unger, Berlin 1796, pp. 59-73) fu pubblicato il saggio di Wackenroder su Albrecht Dürer; Unger fu l'editore delle *Herzenseergießungen*, e, in quegli stessi anni, del frammento di K.Ph. Mo-

ciudadino dell'autore, e del quale Reichardt musicò numerose poesie, e il filosofo e amico Johann Georg Hamann. Nella lettera a Herder dell'8 agosto 1779, Hamann, rifacendosi al severo giudizio di John, che nella sua recensione al *Gulden* aveva accusato Reichardt di *Nestbeschmutzung*, scrive:

Unser Landmann Reichard[t] hat auch sein Leben unter dem Namen Gulden zu erzählen den Anfang gemacht, es ist in unsern Zeitungen von einem gewissen verlorren Sohn der sich John nennt, zieml. misgehandelt worden. Er ist aber die vox divina unsers ganzen Publici über dieses Buch, deßen verfehltes Ideal mich sehr gerührt hat wegen meiner Verbindung mit ihm u seinem Vater. (J.G. Hamann, *Briefwechsel 1778-1782*, p. 92)

Il nostro concittadino Reichard[t] ha esordito raccontando la propria vita sotto il nome di Gulden. Nei nostri giornali è stato piuttosto maltrattato da un certo figliol prodigo di nome John, che rappresenta tuttavia la vox divina del nostro pubblico su questo libro, il cui mancato ideale mi ha molto toccato, dati i miei rapporti con lui e con suo padre.

Il percorso di Gulden si snoda lungo una serie di incontri e di esperienze che lo condurranno presumibilmente alla realizzazione di quell'«ideale mancato» cui Hamann fa riferimento e che costituisce, in realtà, il presupposto per l'affermazione stessa⁹. Il romanzo si compone di due parti: la biografia di Heinrich Wilhelm Gulden, bambino-prodigio brutalmente sfruttato e maltrattato dal padre, e la biografia del suo futuro mentore Franz Hermenefried, maestro di cappella alla corte del principe di Varsavia. La struttura narrativa si fonda sulla dialettica tra esistenza reale ed esistenza ideale dell'artista: mentre la storia della fallimentare formazione musicale del giovane Gulden è una realistica, e in parte parodistica, rappresentazione delle condizioni disastrose in cui viveva gran parte dei musicisti dell'epoca, la vita del talentuoso e colto Hermenefried rappresenta un modello ideale (e utopico) cui ispirarsi.

ritz *Die neue Cecilia* (Berlino 1793; La nuova Cecilia). Centrale, in queste opere, è la questione della rilevanza sociale di un'arte emancipata dal contesto di rappresentanza della corte. I dubbi che tormentano Berglinger e Reiser sulle loro capacità scaturiscono dal mancato riconoscimento sociale. Cfr. I.-M. D'Aprile, *Die schöne Republik*, cit., pp. 151 e sgg.

⁹Hamann era amico del padre di Reichardt e divenne in seguito amico e mentore del compositore; in termini analoghi si esprime nella lettera a C.J. Kraus del 7 agosto 1779: «Haben Sie Guldens Leben gelesen. Die Recension in unserer Zeitung ist von John und ein meisterhafter Widerschall der *Vox divina* unsers *Publici*. Daß ich als Client, Landsmann u weiland Kunstrichter anders denke, können Sie vermuthen», in J.G. Hamann, *Briefwechsel*, hrsg. von A. Henken, 7 Bde., W. Ziesemer, Wiesbaden 1955-1979, Bd. IV: *Briefwechsel 1778-1782*, p. 92 (trad. it.: Avete letto la vita di Gulden. La recensione apparsa sul nostro giornale è di John ed è un'eco magistrale della *Vox divina* del nostro *Publici*. Che io, quale cliente, concittadino e un tempo critico d'arte, la pensi diversamente, potete immaginarlo).

Il progetto originario del romanzo prevedeva altre parti, che non furono però mai pubblicate dall'autore. Günther Peters avanza alcune ipotesi sulle ragioni che avrebbero impedito a Reichardt di completare il *Gulden*: l'avversione e l'ostilità nei confronti dell'autore, causate dall'aver mostrato aspetti assai scomodi del proprio paese, insieme alle speculazioni sul contenuto autobiografico del romanzo, che lo resero oggetto di pubblica derisione, furono talmente eccessive da poterne compromettere la carriera. La reazione indignata del pubblico, del resto, si nutriva della stessa materia su cui si costruiva il romanzo, ossia della mescolanza tra episodi autobiografici e fittizi: l'autore avrebbe quindi dovuto trovare una nuova formula narrativa affinché il suo messaggio potesse essere pienamente recepito. Inoltre, sebbene il titolo del romanzo lasci presupporre la realizzazione e il successo di Gulden (l'italianizzazione del nome era indice di virtuosismo: Reichardt detestava, tuttavia, tale prassi, tanto da rifiutare con fermezza l'invito del re a chiamarsi *Kapellmeister Richardo*), trovare un lieto fine sarebbe stata un'impresa assai ardua, perchè neanche per gli ideali positivi di Hermenefried esisteva un modello reale. Il romanzo sarebbe quindi rimasto un frammento anche per questioni oggettive¹⁰.

Heinrich Wilhelm Gulden nasce a Thorn, nella provincia prussiana, nel 1736. A quattro anni è già un fenomeno locale: il padre lo costringe ad esibirsi nelle osterie fino a tarda notte, tra bestemmie e risse, tra balletti scandalosi e giochi d'azzardo, mentre la madre resta a casa impotente e altrettanto vittima delle violenze del padre. L'infanzia di Gulden, a un'età in cui i bambini imparano di solito a leggere e a scrivere, trascorre nel disordine più totale: costretto a lunghe e spossanti esercitazioni per prepararsi alle notti nelle osterie, ha il permesso di riposare soltanto per poche ore, per poi ricominciare l'assurda routine. Il padre, un «gemeinen Musikanten [...], der die Kunst zum niedrigsten, verächtlichsten Gewerbe herabwürdigte»¹¹ si serve del talento musicale del figlio come fonte di guadagno: egli considera il bambino soltanto un «sicheres Kapital»¹², un «Wundertier»¹³ da portare in giro per il mondo allo scopo di ottenere onori e denaro, puntualmente dissipato in bevute.

All'età di undici anni, Gulden intraprende con il padre il suo primo viaggio da virtuoso, che lo porta da Thorn a Varsavia. Nella narrazione si susseguono situazioni grottesche, episodi di violenze e umiliazioni, fino al momento culminante dell'esibizione al violino di Heinrich. La prima parte del romanzo si conclude con l'incontro tra il giovane e un principe polacco che, colpito dal talento del bambino, gli propone di seguirlo a Var-

¹⁰ Cfr. G. Peters, *Der zerrissene Engel*, cit., pp. 11 e sgg.; G. Hartung, *Nachwort*, cit., pp. 159-160.

¹¹ HWG, p. 5 (trad. it.: volgare musicante [...], che disprezzava l'arte e la considerava un mestiere ignobile e spregevole).

¹² HWG, p. 5 (trad. it.: un capitale sicuro).

¹³ HWG, pp. 15; 28 (trad. it.: una bestia rara).

savia per fargli prendere lezioni dal suo maestro di musica Hermenefried¹⁴. La seconda parte racconta la storia del personaggio appena introdotto.

La biografia di Hermenefried è speculare a quella di Gulden e ne rappresenta il pendant positivo. Franz Hermenefried, figlio di un colto e benestante commerciante di Dresda, viene educato secondo sani principi: della sua educazione, basata sugli insegnamenti pedagogici rousseauiani, si occupa personalmente il padre. Partendo dal presupposto che, all'interno del processo educativo, l'arte debba svolgere una funzione di arricchimento e potenziamento delle facoltà del bambino, senza alterarne la natura, il padre di Hermenefried, al contrario del padre di Gulden, lascia al figlio la libertà di scegliere la carriera che preferisce, ricordandogli l'importanza di una formazione culturale il più possibile ampia e completa. Quando Hermenefried, che fin dall'infanzia mostra un talento non comune per la musica e a dodici anni è già in grado di eseguire perfettamente le opere di Bach e di Händel, decide di intraprendere la carriera di musicista, il padre lo sostiene finanziandogli un soggiorno in Italia, dove il giovane imparerà a educare il proprio gusto musicale. A Roma, Hermenefried conosce il principe polacco dal quale, pur con iniziale diffidenza, consapevole dei pericoli cui è esposto l'artista a corte, entrerà in servizio. Soltanto dopo aver ottenuto il consenso del padre, che lo esorta a rendersi economicamente indipendente, e a cui il principe ha garantito protezione a corte, accetterà l'incarico. Con l'incontro tra Franz Hermenefried e Wilhelm Heinrich Gulden si interrompe il romanzo.

La biografia di Heinrich Gulden presenta alcune affinità, ma anche importanti differenze con quella di Reichardt¹⁵. Sebbene non tutti i riferimenti biografici di cui parlano le recensioni dell'epoca siano dimostrabili, alcuni episodi coincidono, per stessa ammissione dell'autore, con fatti realmente accaduti. Johann Friedrich Reichardt nacque il 25 novembre 1752 a Königsberg, nella Prussia orientale, Heinrich Wilhelm Gulden il 1 marzo 1736 a

¹⁴ In Polonia era consuetudine che un nobile che tenesse presso di sé più di quattro musicisti avesse al suo servizio anche un maestro di cappella per dirigerli, cfr. C. Burney, *Viaggio musicale in Germania e nei Paesi Bassi*, cit., pp. 187-188.

¹⁵ Sulla biografia di Reichardt, oltre agli studi già citati si vedano: H.G. Ottenberg, *Johann Friedrich Reichardt*, in F. Blume (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG). Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 20 Bde., Bärenreiter, Kassel 1949-1968, Bd. XIII, col. 1471-1488; W. Salmen, *Johann Friedrich Reichardt*, in *Neue Deutsche Biographie (NDB)*, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Duncker & Humblot, Berlin 1953 e sgg., Bd. II, 1955, pp. 295-296; H.M. Schletterer, *Johann Friedrich Reichardt*, in *Allgemeine Deutsche Biographie (ADB)*, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Königlich Akademien der Wissenschaften, Duncker & Humblot, Leipzig 1875 e sgg., Bd. XXVII, 1888, pp. 629-648; R. Hübner-Hinderling, *J.F. Reichardt*, in *Biographisch-Bibliographischer Kirchenlexikon*, hrsg. von F.W. und T. Bautz, Bautz, Herzberg/Nordhausen 1975 e sgg., accessibile alla pagina web <<http://www.bautz.de>> (12/2012); Anonimo, *Noch lange nicht vergessen*, «Das Ostpreußenblatt», 26 giugno 1999, accessibile alla pagina web <<http://www.ostpreussen-info.de>> (12/2012).

Thorn: nel romanzo è dunque raffigurata la generazione del padre di Reichardt, Johann Reichardt, nato nel 1720. La città natale di Reichardt non viene mai citata espressamente nel testo, e sono assenti riferimenti diretti a personalità o a eventi locali della seconda metà del XVIII secolo. L'infanzia di Reichardt trascorre in maniera analoga a quella di Gulden, ma le dure prove che il giovane protagonista del romanzo si trova a dover affrontare coincidono soltanto in parte con la carriera del virtuoso di Königsberg. Anche Reichardt fu esposto a notti di eccessi quando si esibiva negli accampamenti degli ufficiali russi a Königsberg, le cui porte restavano serrate durante la notte, e come Gulden visse precoci esperienze sessuali¹⁶. Nonostante una precaria condizione economica familiare¹⁷, Reichardt riuscì, grazie a conoscenze influenti e a circostanze favorevoli, ad affermarsi nella scena musicale dell'epoca. La figura paterna riveste, nella finzione come nella realtà autobiografica, un ruolo fondamentale nell'educazione e nella formazione artistica del musicista: come Gulden, Reichardt fu iniziato alla carriera di virtuoso dal padre e intraprese con lui numerosi viaggi per esibirsi nelle più importanti corti prussiane ed europee. Gulden ripercorre le tappe della tournée del bambino prodigio Reichardt, che giunse nelle città baltiche e a Danzica nel 1762¹⁸. Il vecchio *Bierfiedler* (violinista ubriacone) Gulden, orgoglioso spregiatore dell'arte, tuttavia, è soltanto in parte identificabile con il padre dell'autore, Johann Reichardt, che tentò di intraprendere la carriera di musicista libero e indipendente per migliorare la propria condizione economica e sociale. Fu lui ad insegnare al figlio a suonare il violino e il pianoforte, oltre alla composizione, inserendolo nell'ambiente musicale di Königsberg: tra gli insegnanti di Johann Friedrich Reichardt si ricordano, in particolare, Johann Friedrich Hartknoch, Carl Gottlieb Richter e Franz Adam Veichtner, che avvicinarono il giovane alla tradizione musicale della Berliner Klassik, ma anche alle nuove tendenze della Scuola di Mannheim e al suo più acclamato rappresentante, C.Ph.E. Bach¹⁹.

¹⁶ Cfr. l'autobiografia di Reichardt pubblicata nella «*Berlinische Musikalische Zeitung*» del 1805, rist.: *Johann Friedrich Reichardt: eine Musikerjugend im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Wilhelm Zentner, G. Bosse Verlag, Regensburg 1940.

¹⁷ Reichardt proveniva da una famiglia di origini modeste: il padre, Johann Reichardt (1720-1780), era figlio di un giardiniere di Oppenheim am Rhein; si trasferì in Prussia all'età di dieci anni e prima di diventare musicista lavorò come portiere e capo cantiniere. La madre, Katharina Dorothea Elisabeth Hintz (1721-1776), era figlia di un cappellaio. Cfr. D. Fischer-Dieskau, «*Weil nicht alle Blüenträume reiften*», cit., pp. 13-35.

¹⁸ Cfr. J.F. Reichardt, *Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend* (Bd. I, Frankfurt 1774; Bd. II, Leipzig 1776), rist. in Id., *Briefe, die Musik betreffend*, hrsg. von W. Siegmund-Schultze, Reclam, Stuttgart 1974. La cronaca del viaggio stürmeriano rappresenta indubbiamente la migliore produzione letteraria di Reichardt. Le cronache di viaggio posteriori, oltre che sugli eventi storici e sulle personalità di maggior spicco dell'epoca, si soffermeranno anche su fatti e avvenimenti quotidiani; il volume dedicato al viaggio in Italia rimase inedito.

¹⁹ Hartknoch fu il precettore del giovane Reichardt e gli insegnò, oltre al piano, anche la poesia e la scienza; alcuni anni più tardi, divenuto editore a Riga, curò

Tra il 1771 e il 1774 Reichardt, questa volta senza essere accompagnato dal padre, intraprese un viaggio di formazione che lo portò a Praga e nei centri più importanti della Germania (Berlino, Dresda, Lipsia, Amburgo, Lubeca), e che rappresentò l'esperienza di viaggio più significativa per la sua carriera. A Lipsia, dove trascorse più di un anno, strinse contatti con personalità influenti nell'ambito musicale; il maestro di cappella del *Ge-wandhaus*, John Adam Hiller, lo spinse a nuove composizioni più serie e ad approfondire la conoscenza dell'opera di Händel. Ad Amburgo, Reichardt incontra Klopstock, Matthias Claudius e C.Ph.E. Bach, la cui musica lascia su di lui una profonda impressione. A questo soggiorno risalgono anche i primi impulsi politici e patriottici²⁰. A Berlino frequenta i circoli letterari illuministi, guidato dal violinista e compositore Franz Benda; Reichardt sposò la figlia di Benda, Juliane, nel 1777. Nella capitale prussiana compose anche la prima opera di rilievo, un'opera italiana nello stile dei due compositori maggiormente apprezzati all'epoca, Johann Adolph Hasse e Carl Heinrich Graun. Frutto delle esperienze accumulate durante il lungo soggiorno è la prima opera letteraria di Reichardt, i *Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend* (Lettere sulla musica di un attento viaggiatore), il primo volume dei quali fu pubblicato nel 1774, il secondo a distanza di due anni. Indirizzati ad amici e conoscenti di Königsberg e ispirati alle lettere sulla musica di Rousseau, i *Briefe* riuniscono riflessioni e considerazioni sulle esecuzioni musicali a cui Reichardt aveva assistito durante il suo 'viaggio musicale'. Nelle lettere si riscontrano le prime tracce dell'ideale artistico dell'autore, che riconosce come propri maestri C.Ph.E. Bach e Händel, ma anche Hasse e Hiller, e difende la cultura musicale tedesca dagli attacchi del contemporaneo Charles Burney²¹, dichiarando il fermo proposito di voler contribuire all'affermazione di una musica nazionale borghese illuminista. Burney incarna, per Reichardt, esattamente il contrario del perfetto viaggiatore:

l'edizione delle prime opere di Reichardt. Veichtner, che impartì a Reichardt lezioni di violino, fu tra i primi a riconoscere il talento geniale del giovane. La formazione di Reichardt rimase, tuttavia, sempre lacunosa, soprattutto nella composizione, cfr. W. Salmen, *Johann Friedrich Reichardt*, cit., pp. 16-17.

²⁰ R. Weber, *Einleitung*, in J.F. Reichardt, *Vertraute Briefe aus Paris (1792)*, hrsg. von R. Weber, Verlag der Nation, Berlin 1980, pp. 9 e sgg.

²¹ La rivalità si ripresenta nel 1785: alla *Nachricht von Georg Friedrich Händels Lebensumständen* (Berlino, Stettin 1785; Nota biografica su Georg Friedrich Händel) di Charles Burney, Reichardt risponde pubblicando una breve biografia del compositore.

Ich sagte es doch unverhohlen – daß Herr Burney ein schlechter musikalischer Beobachter ist. [...] *Es muß ein Mann sein, der von Natur ein feines, richtiges Gefühl und Scharfsinn besitzt; ein Mann, der gründliche Kenntnisse der Kunst und selbst Erfahrung im Setzen hat; ein Mann, der durch das Lesen und Studieren der Werke einen gesetzten und bestimmten Geschmack bekommen, der aber weiter noch keine Partei ergriffen und für nichts ausschließend eingenommen ist, sondern deshalb reiset, um zu hören – denn dieses ist in der Musik himmelweit vom Anschauen verschieden –, um zu hören, was er hernach für das Beste zu halten habe; weiter ein Mann, der seinen Endzweck während der Reise beständig vor Augen hat und diesem alles andere aufopfert; und endlich ein Mann, der auch die Gabe hat, das, was er erfahren, anderen auf eine überlegte, bestimmte, deutliche und angenehme Art mitzuteilen. Nun wollen wir, ohne daß ich mit meinem Endurteil vorgreife, dem Herrn Burney Stück vor Stück dagegenhalten.* (J.F. Reichardt, *Briefe, die Musik betreffend*, cit., pp. 29-30)

L'ho detto chiaro e tondo: il signor Burney è un pessimo osservatore musicale. [...] [*Il perfetto osservatore musicale*] Deve essere un uomo dotato per natura di fine sensibilità e giusto acume; un uomo che disponga delle conoscenze artistiche di base e di esperienza pratica; un uomo che dalla lettura e dallo studio delle opere abbia saputo trarre un preciso e affermato senso del gusto, ma che non si lasci coinvolgere da nessun partito né escludere dai pregiudizi, e che viaggi proprio allo scopo di ascoltare – perché questo, in musica, è lontano anni luce dal guardare – per ascoltare dunque ciò che poi dovrà giudicare migliore; e poi un uomo che durante il viaggio tenga sempre ben presente il proprio scopo e che in nome di esso sacrifichi tutto il resto; infine, un uomo che possieda anche il dono di saper trasmettere agli altri, dopo attenta e ponderata riflessione, la propria esperienza, con parole chiare e garbate. E ora, senza che io anticipi il mio giudizio conclusivo, proviamo a confrontare punto per punto il signor Burney.

Il pronunciato intento didattico che caratterizza l'intero corpus reichardiano degli scritti sulla musica si delinea già in queste lettere, che raccolgono impressioni di viaggio allo scopo di istruire non tanto artisti e intenditori, quanto i semplici appassionati di musica, che verranno così aiutati a diventare autentici esperti. La differenza tra artista, intenditore e amante dell'arte, che Reichardt formula con chiarezza nello scritto *Über die deutsche komische Oper nebst einem Anhang eines freundschaftlichen Briefes über die musikalische Poesie* (Saggio sull'opera buffa tedesca, con una lettera confidenziale sulla poesia musicale), pubblicato ad Amburgo nel 1774, dunque nello stesso anno del primo volume dei *Briefe*, sta alla base della caratterizzazione dei protagonisti del *Gulden*²²:

²² Il testo sull'opera buffa è inserito nel volume *Briefe, die Musik betreffend*, cit., pp. 68-69. Si veda anche la distinzione tra «intenditore» e «dilettante» in C. Dahlhaus, *Der Dilettant und der Banause in der Musikgeschichte*, «Archiv für Musikwissenschaft», 25, 3, 1968, pp. 157-172, in part. pp. 168-170.

Liebhaber der Musik ist der eigentlich, der an dem Anhören oder auch Ausüben musikalischer Stücke Vergnügen findet, ohne daß er sich weiter um die Gründe dieses Vergnügens und um die Regeln der Kunst überhaupt bekümmert. [...] Kenner ist der, der sich bemüht, die Regeln der Kunst zu studieren, insoweit sie notwendig sind, ein musikalisches Stück aus Gründen beurteilen zu können. Meister selbst ist der nur, der den ganzen Umfang der Kunst, ihre Regeln und Vorschriften, genau kennt und sie auch selbst durch Kompositionen in Ausübung bringt. (J.F. Reichart, *Briefe, die Musik betreffend*, pp. 68-69)

L'appassionato di musica è colui che trae godimento dall'ascolto o dall'esecuzione di brani musicali, senza indagare i motivi di tale godimento e senza preoccuparsi delle leggi che regolano l'arte. [...] L'esperto è colui che si impegna nello studio delle regole dell'arte, necessarie per poter esprimere un giudizio motivato su un brano musicale. Maestro è unicamente chi conosce l'arte a perfezione, con le sue regole e con i suoi precetti, e che sa metterli in pratica nelle proprie composizioni.

Nel *Gulden-Roman*, il materiale autobiografico costituisce dunque una sorta di 'materia grezza' per costruire una inconsueta e complessa variante del *Künstlerroman* (romanzo d'artista). Il sostrato autobiografico del romanzo è il punto di partenza per la satira sociale di Reichardt: ciò che interessa all'autore è riportare l'attenzione sulla condizione del musicista e denunciare la situazione di degrado in cui venivano a trovarsi l'arte e l'artista²³. Il romanzo è da leggersi come atto d'accusa verso i potenti e verso la società nel complesso, ma anche come monito rivolto a chiunque fosse esposto a un'educazione fuorviante: la vita di Hermenefried, proponendo l'ideale di un'educazione 'illuminata' si propone quale alternativa auspicabile.

²³ Sulla condizione dei musicisti dell'epoca si vedano le osservazioni di Burney: a proposito dell'organista boemo Johann Dulsick, l'autore nota che «l'amara povertà soffocava il suo nobile estro creativo: questa è la condizione di molti musicisti che devono abbassare il loro talento e il loro ingegno a un lavoro da sgobboni! Eppure, stando così le cose, non vi è altra alternativa che la prigione». In Sassonia e in Boemia la musica faceva parte dell'istruzione elementare anche per i ceti più bassi. La maggior parte degli allievi, i *Singschüler*, erano bambini poveri, destinati a umili impieghi, spesso come servi; la musica non avrebbe potuto migliorare la loro condizione, anche se furono intrapresi alcuni tentativi per garantire loro un'educazione e un futuro più dignitosi, come la fondazione del Conservatorio di Ludwigsburg ad opera del principe elettore di Mannheim. A Vienna e a Monaco, Burney visita il Collegio dei Gesuiti, in cui gli studenti poveri imparavano, oltre che a leggere e a scrivere, a cantare e a suonare uno strumento; a Berlino esistevano i *Currendschüler*, cori di bambini che cantavano per le strade e che dividevano tra loro il denaro guadagnato. Consuete erano, inoltre, le esibizioni dei *Kunstpfeifer*, musicisti girovaghi che suonavano nelle locande o per le strade; a proposito del flautista Johann Joachim Quantz, Burney osserva che la qualifica di *Kunstpfeifer* avrebbe potuto danneggiare la sua reputazione e la sua aspirazione a diventare musicista di corte; cfr. C. Burney, *Viaggio musicale in Germania e nei Paesi Bassi*, cit., pp. 30; 58-60; 86-87; 125; 141-148; 162-165; 197; 216. Cfr. anche J.F. Reichardt, *Singechöre*, «Musikalisches Kunstmagazin», Bd. I, 1782, in *Briefe, die Musik betreffend*, cit., pp. 139-142.

2.2 Il maestro di cappella Johann Friedrich Reichardt

Reichardt fece ritorno a Königsberg nel settembre del 1774. Problemi di salute lo persuasero ad abbandonare il progetto di recarsi a Pietroburgo, dove avrebbe svolto la funzione di segretario presso la Camera di guerra e del demanio prussiano orientale. Venuto a conoscenza che il posto di maestro di cappella alla corte di Berlino era divenuto vacante, riuscì, grazie alla mediazione di Benda, a ottenere un'audizione alla presenza del re. L'opera *Le feste galanti*, che Reichardt aveva composto l'anno precedente, impressionò favorevolmente il sovrano; nel 1775 Reichardt fu nominato *Kapellmeister* alla corte di Federico II di Prussia. Nonostante un trionfale ingresso a corte, l'incarico deluse ben presto le sue aspettative: i gusti musicali conservatori del re, che limitavano la creazione autonoma del musicista, e gli intrighi tra cantanti e strumentisti ostacolarono il lavoro di Reichardt al punto da spingerlo a dimettersi appena due anni più tardi. Le speranze di Reichardt di una riforma in ambito artistico poterono concretizzarsi soltanto in modo parziale e discontinuo: l'unica innovazione tecnica che egli riuscì ad imporre fu una disposizione più funzionale degli orchestrali²⁴. La mancanza di pragmatismo e la scarsa diplomazia del compositore, inoltre, insieme a una spiccata tendenza ad emettere giudizi affrettati su colleghi e regnanti, oltre a sentenze pungenti sul teatro e sulla musica di corte, divennero presto evidenti anche a Federico II, che ridusse le mansioni del *Kapellmeister* alla semplice direzione orchestrale. Il provvedimento restrittivo del re non riuscì a scoraggiare del tutto i tentativi di rottura con le convenzioni di Reichardt, che ebbero, tuttavia, come effetto immediato un ulteriore inasprimento delle inimicizie. Invano Reichardt attende che gli venga commissionata una nuova opera. La sua attività resta limitata all'esecuzione o alla rielaborazione, dalle quali era tuttavia esclusa, per volontà del re, qualsiasi modifica riguardante l'allestimento e i costumi, delle opere di Hasse e di Graun, suoi predecessori alla corte del re di Prussia e da quest'ultimo profondamente stimati²⁵. Il

²⁴ Le innovazioni proposte da Reichardt per modernizzare l'orchestra e la direzione orchestrale sono contenute nello scritto *Über die Pflichten des Ripien-Violinisten* (Le mansioni del violinista di ripieno), pubblicato a Berlino nel 1776 per l'editore G.J. Decker.

²⁵ In fatto di musica, Federico II era onnipotente e interveniva costantemente nei più insignificanti dettagli riguardanti gli spettacoli di corte, ad esempio stabilendo la scelta dei tempi, vietando l'uso di certe tonalità e decidendo l'assegnazione dei ruoli. Egli era inoltre ostile alla musica liturgica e manifestava un attaccamento esclusivo alla produzione musicale del defunto maestro di cappella Carl Heinrich Graun, al punto da ascoltare di malavoglia le opere di altri musicisti. Grazie a lui, tuttavia, la capitale riuscì a ritrovare l'antico fasto e splendore musicale: dalla morte di Federico I, avvenuta nel 1713, infatti, non vi erano più state rappresentate opere; con l'ascesa di Federico il Grande, nel 1740, fu costruito un nuovo teatro e furono assunti i migliori strumentisti tedeschi, tra cui C.Ph.E. Bach, Graun, Jirí Antonín Benda, Hasse, Quantz, Richter, oltre a cantanti italiani. Cfr. C. Burney, *Viaggio musicale in Germania e nei Paesi Bassi*, cit., pp. 173-211.

1776 fu uno degli ultimi anni di splendore per la corte berlinese, coronato dal sontuoso matrimonio tra il granduca Paul e la principessa di Württemberg; l'interesse del re per l'opera, e per l'arte in genere, passa però ben presto in secondo piano per motivi contingenti: la guerra di successione in Baviera, scoppiata il 3 gennaio 1778, mobilita le truppe prussiane; la situazione si aggrava con la guerra di indipendenza proclamata nello stesso anno dalle colonie anglo-americane. Gli eventi politici hanno ripercussioni importanti anche sull'ambito artistico, provocando il licenziamento di tutti gli attori francesi e la chiusura del teatro di corte; il personale del re e l'Opera di Potsdam sono costretti a rimanere inattivi fino al dicembre 1779²⁶. È in questi anni che Reichardt si dedica attivamente a promuovere lo sviluppo di una cultura musicale borghese, concentrando la propria attività musicale nella serie dei *concerts spirituels*²⁷ e dando inizio all'attività pubblicistica con la stesura dei suoi più celebri saggi sulla musica: il «Musikalisches Kunstmagazin» del 1782 contiene numerosi scritti elaborati in seguito all'esperienza dei primi anni a corte e alla parallela maturazione di un concetto originale di arte.

Nel 1786, Reichardt viene nominato per la seconda volta regio maestro di cappella dal re Federico Guglielmo II, che affida al compositore la direzione della cappella reale, unitasi nel frattempo a quella del principe ereditario, e gli concede, a determinate condizioni, di mettere in scena le proprie opere. Tra il 1788 e il 1791 furono rappresentate a Berlino tre opere di Reichardt, che riscossero notevole successo tra il pubblico: *Andromeda*, *Brenno* e *Olimpiade*, nelle quali è chiaramente individuabile l'influenza di Christoph Willibald Gluck, che Reichardt aveva conosciuto a Vienna tre anni prima. La situazione a corte, tuttavia, non sembra essere realmente cambiata, e nuovi conflitti tra i musicisti inaspriscono i rapporti con i collaboratori; il prestigio sempre più crescente degli italiani e l'aggiunta di un secondo maestro di cappella, anch'egli italiano, determinano la rottura con i direttori del teatro. Nel 1790, Reichardt, colpito da una grave infezione alle vie respiratorie, chiede il pensionamento anticipato; gli viene negato, ma gli vengono concessi tre anni di congedo con pieno stipendio, che gli permettono di acquistare la tenuta di Giebichenstein²⁸

²⁶ Cfr. D. Fischer-Dieskau, „Weil nicht alle Blüenträume reifen“, cit., pp. 95-97.

²⁷ Il primo dei *concerts spirituels* si tenne nel 1779 nella casa di Reichardt nella Friedrichstrasse a Berlino, che fino al 1783 fu un punto di riferimento per molti intellettuali dell'epoca. Cfr. W. Salmen, *Johann Friedrich Reichardt*, cit., pp. 48 e sgg. Le serate musicali prevedevano opere di Reichardt e dei maggiori compositori tedeschi, tra cui gli oratori di Händel e le sinfonie di Haydn. Cfr. R. Weber, *Einleitung*, in J.F. Reichardt, *Vertraute Briefe aus Paris*, cit., pp. 12 e sgg.

²⁸ Il Kästnerisches Kossätengut, situato ai piedi della rovina del castello di Giebichenstein, con la splendida vista sulla valle della Saale e il magnifico giardino all'inglese, divenne ben presto uno dei principali centri culturali del Romanticismo, tanto da essere ribattezzato «Herberge der Romantik» (ostello del Romanticismo): tra i suoi frequentatori abituali basterà ricordare Tieck, Wackenroder, Novalis,

presso Halle, nella quale si trasferirà definitivamente nel 1794. I numerosi viaggi in Francia intrapresi tra il 1785 e il 1788 aggravano, tuttavia, la sua posizione a corte, rendendolo sospetto di essere repubblicano. L'entusiasmo immediato e incontenibile per gli ideali della Rivoluzione francese, e soprattutto l'impegno in un'intensa campagna pubblicistica finalizzata a promuovere tali ideali, gli attirano non soltanto l'ostilità della corte, ma anche quella di Goethe e di Schiller. Non fu tanto la pubblicazione dei *Vertraute Briefe aus Paris* (Lettere confidenziali da Parigi), che uscirono anonimi a Berlino nel 1792, a determinare, due anni più tardi, il licenziamento di Reichardt dall'incarico di regio maestro di cappella, quanto le sue frequentazioni ad Amburgo e nello Holstein, che comprendevano sostenitori della rivoluzione, come il circolo della famiglia Sieveking, inviati dalla Francia, illuministi democratici e repubblicani convinti, e soprattutto le dichiarazioni antimonarchiche che gli venivano attribuite. Il 28 ottobre 1794 Reichardt venne licenziato senza preavviso e senza diritto alla pensione. Inutili furono i tentativi di Reichardt, che si rivolse anche alla principessa Luisa di Anhalt-Dessau, di farsi reintegrare a servizio. Il re fu irremovibile nella sua decisione. La pubblicazione anonima, ma facilmente attribuibile, del pamphlet *Über die Schändlichkeit der Angeberei* (Berlino 1795; Sull'ignobile millanteria), in cui si denunciavano severamente alcuni fatti avvenuti a corte e si muovevano accuse precise ed esplicite al consigliere regio Carl Christoph von Hoffmann, gli valse qualsiasi speranza di essere riabilitato. Fino al 1796 per Reichardt fu impossibile partecipare alla vita musicale tedesca.

Alla fine del 1796, alcuni amici impiegati al governo berlinese cercano di procurargli un incarico con retribuzione annuale. Reichardt diventa così direttore delle saline di Halle: tra le sue mansioni, organizzare il trasporto di sale all'enclave prussiana di Ansbach-Bayreuth. L'attività, che Reichardt, in serie difficoltà economiche, mantiene prudentemente fino al 1806, lo occupa soltanto nei mesi primaverili ed estivi, permettendogli di trascorrere l'inverno a Berlino, con la speranza, vista l'imminente successione al trono, di poter essere reintrodotta a corte come maestro di cappella.

Nel 1797 il successore di Federico Guglielmo II, Federico Guglielmo III, gli concede il permesso di dirigere l'orchestra di corte e lo nomina maestro di musica e di canto della regina Luisa: Reichardt torna così a frequentare l'ambiente musicale berlinese, riacquistando una posizione favorevole agli occhi della società.

i fratelli Schlegel, Jean Paul, Clemens Brentano, E.T.A. Hoffmann, Johann Gottlieb Fichte. Goethe fu ospite di Reichardt nel 1802 e nel 1803. Cfr. E. Neuss, *Das Giebichensteiner Dichterparadies: Johann Friedrich Reichardt und die Herberge der Romantik*, Fliegenkopf Verlag, Halle 2007 (ed. orig. Hallische Nachrichten, Halle 1932).

2.3 La collaborazione con Goethe e lo 'Xenien-Streit'

La collaborazione di Reichardt con Goethe inizia nel 1772 e va ad occupare, negli anni successivi, un posto sempre più centrale nell'attività del compositore prussiano, proseguendo anche in seguito alle divergenze culminate nei violenti attacchi delle *Xenien*. Reichardt fu il primo compositore che riuscì a soddisfare le esigenze estetico-musicali di Goethe, scegliendo mezzi espressivi differenziati e arricchendo con la propria musica testi concepiti dallo stesso poeta per essere cantati²⁹. Goethe manifestò la propria stima a Reichardt fin dal loro primo incontro, che ebbe luogo il 23 aprile 1786 a Weimar, affidandogli l'incarico di musicare la commedia *Claudine von Villa Bella*, rappresentata per la prima volta a Berlino il 29 luglio 1789 in occasione dei festeggiamenti per il compleanno del principe ereditario e inserita nel programma del teatro nazionale fino al 1799. Reichardt divenne presto il compositore di fiducia di Goethe e suo consigliere personale in fatto di musica, andando ad occupare il posto di Philipp Christoph Kayser, con il quale erano emerse le prime incomprensioni durante il viaggio di ritorno di Goethe dall'Italia nel 1789, e che in breve tempo portarono a una rottura definitiva.

La posizione politica di Reichardt, tuttavia, non era affatto condivisa da Goethe, che nel 1795 annota nei suoi diari:

Indem nun Unger die Fortsetzung betrieb und den zweiten Band zu beschleunigen suchte, ergab sich ein widerwärtiges Verhältnis mit Kapellmeister Reichardt. Man war mit ihm, ungeachtet seiner vor- und zudringlichen Natur, in Rücksicht auf sein bedeutendes Talent, in gutem Vernehmen gestanden, er war der erste, der mit Ernst und Stetigkeit meine lyrischen Arbeiten durch Musik ins Allgemeine förderte, und ohnehin lag es in meiner Art aus herkömmlicher Dankbarkeit unbequeme Menschen fortzudulden, wenn sie es mir nicht gar zu arg machten, alsdann aber meist mit Ungestüm ein solches Verhältnis abzubrechen.

Mentre che l'Unger curava il seguito [del *Guglielmo Meister*] e cercava di sbrigare il secondo volume, i miei rapporti col musicista Reichardt cominciarono a guastarsi. Grazie al suo notevole talento, malgrado il naturale suo importuno ed orgoglioso, ero con lui in buona intesa. Con serietà e continuità egli primo aveva aiutato con la musica il diffondersi delle mie liriche tra il pubblico vasto, ed era abitudine mia gli uomini fastidiosi cui dovessi gratitudine di sopportarli proprio finché non mi costringessero a uscir dai gangheri: nel qual caso però il più delle volte troncai ogni relazione impetuosamente.

²⁹ Cfr. la lettera di Goethe a Herder del 10 gennaio 1788, in J.W. von Goethe, *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Hamburg 1948 e sgg., Bd. XI, p. 475.

Nun hatte sich Reichardt mit Wut und Grimm in die Revolution geworfen; ich aber, die greulichen unaufhaltsamen Folgen solcher gewalttätig aufgelösten Zustände mit Augen schauend und zugleich ein ähnliches Geheimtreiben im Vaterlande durch und durchblickend, hielt ein für allemal am Bestehenden fest, an dessen Verbesserung, Belebung und Richtung zum Sinnigen, Verständigen ich mein Leben lang bewußt und unbewußt gewirkt hatte, und konnte und wollte diese Gesinnung nicht verhehlen.

Reichardt hatte auch die Lieder zum „Wilhelm Meister“ mit Glück zu komponieren angefangen, wie denn immer noch seine Melodie zu „Kennst du das Land“, als vorzüglich bewundert wird. Unger teilte ihm die Lieder der folgenden Bände mit, und so war er von der musikalischen Seite unser Freund, von der politischen unser Widersacher, daher sich im Stillen ein Bruch vorbereitete, der zuletzt unaufhaltsam an den Tag kam. (J.W. Goethe, *Tag- und Jahreshefte* (1795), in *Goethes Werke. Berliner Ausgabe*, 16 Bde., Bd. XVI, Berlin 1960 e sgg., p. 37)

Ed ora il Reichardt s'era con irroso furore buttato alla rivoluzione; mentre io, con sott'occhio le orribili inevitabili conseguenze delle agitazioni sbrigliate e violente, avvertendo per di più qua e là in patria maneggi segreti a tal fine, tenni fermo una volta per tutte all'ordine stabilito, al suo ravvivamento e miglioramento con assennatezza concreta: ed avendo tutta la mia vita, coscientemente o d'istinto, agito così, non potevo né volevo nascondere tale modo mio di sentire. Anche i Lieder del Guglielmo Meister il Reichardt aveva cominciato a musicare con buon successo, e l'eccellente sua melodia su «Conosci tu il paese» è da tutti ammirata. L'Unger gli mandò quelli della seconda parte; e così egli dal lato musicale m'era amico, dal politico avversario; e a poco a poco andava preparandosi una rottura che, finalmente incontenibile, si produsse. (J.W. Goethe, *Annali* (1795), in J.W. Goethe, F. Schiller, *Xenia (Doni ospitali)*, trad. it. di F. Amantea Mannelli, Paravia, Torino 1932, p. 137)

A causa della sua attività di pubblicistica politica, Reichardt fu coinvolto in un'aspra polemica che provocò tensioni a Weimar e causò una prima rottura provvisoria con Goethe. In seguito al licenziamento dall'ufficio di regio maestro di cappella, Reichardt si era rivolto a Goethe nella speranza di poter ottenere, grazie al suo intervento presso il duca Carl August, un posto di corrispondente o commissionario a Weimar³⁰. Nella stessa lettera Reichardt annunciava inoltre la pubblicazione, ormai prossima, della rivista «Frankreich», confermando implicitamente le voci, ormai ampiamente diffuse, sui sospetti interessi politici del compositore. La pubblicazione della rivista, seguita a breve da una seconda, «Deutschland», provocò una netta presa di distanza da parte di Goethe e una reazione ben più aggressiva da parte di Schiller, che fin dal primo incontro con Reichardt aveva manifestato profonda diffidenza e antipa-

³⁰ Reichardt si proponeva, cioè, come intermediario, il cui compito sarebbe consistito nel comunicare le notizie che non comparivano nella stampa ufficiale. Cfr. la lettera di Reichardt a Goethe del 7 aprile 1795, in BW, pp. 120-122.

tia nei confronti del compositore, come si legge nella lettera a Charlotte von Lengefeld del 30 aprile 1789³¹:

Noch ein Fremder ist hier, aber ein unerträglicher, über den vielleicht Knebel schon geklagt hat, der Kapellmeister Reichardt aus Berlin. Er componirt Goethess *Claudine von Villabella*, und wohnt auch bey ihm. Einen unpertinenteren Mensch findet man schwerlich. Der Himmel hat mich ihm auch in den Weg geführt, und ich habe seine Bekanntschaft ausstehen müssen. Kein Papier im Zimmer ist vor ihm sicher. Er mischt sich in alles und wie ich höre muß man sehr gegen ihn mit Worten auf seiner Hut seyn.

C'è anche un forestiero qui, uno di quelli insopportabili, forse Knebel ha già avuto occasione di lamentarsene, mi riferisco al maestro di cappella Reichardt di Berlino. Sta lavorando alla *Claudina di Villabella* di Goethe, ed è anche suo ospite. È difficile trovare una persona più impertinente. Il cielo ha voluto che lo incontrassi e ho dovuto sopportare di fare la sua conoscenza. Non c'è carta in una stanza che sia al sicuro da lui. Si immischia in qualsiasi faccenda e da quanto sento bisogna stare molto attenti a ciò che si dice in sua presenza.

Nonostante il severo giudizio personale, Schiller, che contava ancora sulla collaborazione di Reichardt al primo numero del «Musenalmanach» e alle «Horen», assume, in un primo tempo, un atteggiamento indulgente. Quando Reichardt, tuttavia, si rifiuta di seguire le indicazioni del poeta nell'intonare i versi della poesia *Der Tanz* (*La danza*), le incomprensioni non possono più essere messe da parte³². Nella lettera a Körner del 31 agosto 1795, Schiller riporta i fatti con queste parole: «Die Macht des Gesanges hat Reichardt componirt; aber an dem Tanz, den ich sehr gern componirt gewünscht hätte, versagte er. Er meint, daß derselbe nur im Großen und mit ganzer Partitur könne ausgeführt werden»³³.

³¹ Friedrich Schiller an Charlotte von Lengefeld, 30. April 1789, in Fr. Schiller, *Auserlesene Briefe in den Jahren 1781-1805*, hrsg. von Heinrich Döning, 3 Bde., Imanuel Webel, Zeitz, 1835, Bd. I, pp. 261-264, qui p. 263; dello stesso periodo (30 maggio 1789) è la lettera a Christian Gottfried Körner, in cui Schiller commenta aspramente: «Dieser Reichardt ist ein unerträglich aufdringlicher und unpertinenter Bursche, der sich in alles mischt und einem nicht vom Halse zu bringen ist», in F. Schiller, *Briefwechsel mit Körner: von 1784 bis zum Tode Schillers*, 3 Bde., Verlag von Veit u. Comp., Berlin 1847, Bd. 2: 1789-1792, pp. 89-91, qui p. 91 (trad. it.: Quel Reichardt è proprio un tipo insopportabile, insistente e impertinente: si immischia in tutto e non è affatto semplice liberarsene).

³² Si vedano la lettera di Schiller a Reichardt del 3 agosto 1795, in F. Schiller, *Briefe*, hrsg. von F. Jonas, A. Leitzmann, 7 Bde., Deutsche Verlags-Anstalt, München 1896, Bd. 4, p. 217, e la risposta di questi del 26 agosto 1795, in *Marbacher Schillerbuch*, Veröffentlichungen des Schwäbischen Schillervereins, Bd. II, J.G. Cotta, Tübingen 1907, pp. 292-294.

³³ Fr. Schiller an Ch.G. Körner, 27. [31.] August 1795, in Fr. Schiller, *Briefwechsel mit Körner*, cit., Bd. 3: 1793-1796, pp. 281-282, qui p. 281 (trad. it.: Reichardt ha composto la potenza del coro, ma ha rinunciato alla danza, che io, al contrario, avrei voluto. È dell'idea che si possa eseguire solo in grandi proporzioni e con

Lo scontro era ormai inevitabile. Delle novecento *Xenien* pubblicate da Goethe e da Schiller, settantasei erano rivolte contro Reichardt. La polemica si concluse senza che Goethe sancisse la rottura definitiva, come auspicato da Schiller. Lo '*Xenien-Streit*' si aprì all'inizio del 1796:

[208] *Nur Zeitschriften*

Frankreich faßt er mit einer, das arme
Deutschland gewaltig
Mit der andern, doch sind beyde pa-
pieren und leicht!

(208) *Nient'altro che gazzette*

Con l'una afferra la Francia, la po-
vera Germania con l'altra,
Forte, ma entrambe carta sono e
leggera.

[216] *An mehr als Einen*

Erst habt ihr die Großen beschmaußt,
nun wollt ihr sie stürzen;
Hat man Schmarotzer doch nie
dankbar dem Wirthe gesehn.

(216) *A più d'uno*

Prima li avete scroccati, i grandi, or
volete abatterli:
Infatti, parassita quando mai grato
all'ospite?

[219] *Umwälzung*

Nein, das ist doch zu arg! Da läuft
auch selbst noch der Cantor
Von der Orgel, und ach! pfuscht auf
den Klaven des Staats.

(219) *Rivoluzione*

È proprio troppo! fino il cantore
dall'organo fugge,
A guastar con le mani le chiavi del-
lo Stato.

[222] *Kunstgriff*

Schreib die Journale nur anonym, so
kannst du mit vollen
Backen deine Musik loben, es merkt
es kein Mensch.

(222) *Stratagemma*

Scrivi i giornali anonimo: potrai la
musica tua
Lodarvi a piena orchestra senza che
lo si noti.

[224] *Mottos*

Setze nur immer Mottos auf deine
Journale, sie zeigen
Alle die Tugenden an, die man an dir
nicht bemerkt.

(224) *I motti*

Continua motti a porre sul tuo
giornale: ci mostrano
Tutte quelle virtù che tu
non hai.

[227] *Unmögliche Vergeltung*

Deine Collegen verschreyest und plünderst
du! Dich zu verschreyen,
Ist nicht nöthig, und nichts ist auch
zu plündern an dir.

(227) *E che svalutare?*

Tu i tuoi colleghi diffami e saccheg-
gi. Diffamar te
Non è necessario, saccheggiarti
impossibile.

partitura completa). Nonostante tutto, Reichardt continuò a musicare i *Lieder* di Schiller, che raccolse e pubblicò nel 1810, facendone omaggio alla vedova del poeta. Cfr. W. Salmen, *Johann Friedrich Reichardt*, cit., pp. 89-90.

[251] *Das Journal Deutschland*

Alles beginnt der Deutsche mit Feierlichkeit und so zieht auch
Diesem deutschen Journal blasend ein
Spielmann voran.³⁴

(6) *Die Journale Deutschland und Frankreich*
Zwei Journale gibt er heraus, wohl dreie;
verwahret
Nur die Papiere, denn ihn treibet der
Hunger auf Raub.

(18) *Meister und Dilettant*

Melodien verstehst du noch leidlich
elend zu binden,
Aber gar jämmerlich, Freund, bindest
du Wort und Begriff.

(205) *Tröpfenöl aus Wasser*

Redet, Lumpen, lumpig von mir, doch
saget: »Es war ihm *Ernst!*«,
und redet sodann, Lumpen ihr, lumpig
von mir.

(206) »Geh doch! Sein Leben ist keusch«.
Das möchten wir gerne ihm lassen,
Aber die lustigste Kunst ist nur bei ihm
nicht jokos.

(207) Giebichensteiner, sei auch persönlich
in deinen Satiren,
Deine leid'ge Person tritt doch am stärksten
hervor.

(251) *Il giornale di Germania*

Festosamente ogni cosa il tedesco comincia;
così questo giornale
Tedesco lo precede un flautista che
suona.³⁵

(53) *I giornali Germania e Francia*
Due giornali ei dà fuori e ben tre;
ma le carte
Guardatevi: lo spinge la fame al
furto.

(63) *Il maestro e il dilettante*

Se pure alla men peggio, e te la cavi
in legar melodie.
Però fa proprio pena come legghi parola
e concetto.

(10) *Olio sull'acqua*

Sparlate pure, straccioni, di me; però
dichiarate: La intende
Serio; poi seguitate, straccioni, a
parlare di me.

(199) Via, la sua vita è casta! – E lasciamogli
la castità;
Ma l'arte la piacevole solo in lui
non è jokos.

(200) Sii pur personale nelle tue satire,
o Giebichensteiner;
Così la malignità tua vi si mostra
di più.

³⁴ Fr. Schiller, J.W. Goethe, *Xenien*, «Musenalmanach für das Jahr 1797», hrsg. von Schiller, J.G. Cotta, Tübingen 1797, pp. 251, 253, 254, 255, 261.

³⁵ J.W. von Goethe, Fr. Schiller, *Xenia (Doni ospitali)*, traduzione metrica di F. Amantea Mannelli, Paravia, Torino 1932, pp. 39, 40, 41, 45.

- (208) Als man ihn traf, den Esel, da schlug er aus, doch das macht ihn Nicht zum Pferde. Nicht wird, den er auch träfe, ihm gleich.
- (209) Freilich laufe wer nackt als ungestümer Lupercus, Aber mit falschem Bart prangst in der Kutte du nur.
- (210) Sag mir, wo ist denn die Klicke? »Da drüben ist sie beim Nachbar«. Frag ich den Nachbar, er sagt, hüben sei sie bei dir.
- (211) Einen Tyrannen zu hassen vermögen auch knechtische Seelen, Nur wer die Tyrannei hasset, ist edel und groß.³⁶
- (201) Quand'egli incontrò l'asino, lo percosse, ma quello Non diventò cavallo. Nulla diventagli, pur s'ei lo tocchi, uguale.
- (202) Corra pure chi è nudo come impetuoso Luperco; Tu con barba posticcia nel cappuccio ti pavoneggi.
- (203) Dimmi, dov'è il campanello? È sopra dal mio vicino. – Domandato il vicino, dice ch'è sotto da te.
- (204) Odiare un tiranno ogni anima servile lo può, Nobile e grande è solo odiare la tirannia.³⁷

Le incomprensioni erano inizialmente di natura politica e riguardavano le diverse posizioni che l'illuminista democratico Reichardt e i due poeti avevano assunto in relazione agli eventi rivoluzionari. A differenza degli attacchi di Goethe, tuttavia, volti a colpire il sospetto agitatore politico, Schiller aggredì Reichardt come artista e come persona. Il pubblico seguì la polemica con viva partecipazione: mentre Heinse approvava gli attacchi a Reichardt, Kant, Johann Heinrich Voß, Schlegel e Jean Paul espressero apertamente il loro disappunto.

Reichardt si difese pubblicando la rivista «Deutschland», che si inseriva in un programma editoriale volutamente contrapposto alle «Horen», venendo meno alla separazione tra arte e questioni politiche: fin dal primo numero si affermavano, infatti, la necessità e l'importanza di uno scambio tra arte e letteratura da un lato e l'ambito culturale, politico e sociale dall'altro. Criticando apertamente il carattere apolitico delle «Horen» e la rinuncia ad utilizzare la letteratura come strumento di discussione per affrontare questioni politiche serie ed attuali, Reichardt insisteva sul carattere utopico del programma estetico dei due grandi poeti, condannandone il carattere troppo astratto rispetto alla realtà storica contemporanea. L'eccessivo rigore morale di Reichardt gli impedì di apprezzare le *Römische Elegien* (*Elegie romane*), venti delle quali furono pubblicate nelle «Horen» del 1795, e i *Venezianische Epigramme* (*Epigrammi veneziani*) di Goethe,

³⁶ Fr. Schiller, J.W. Goethe, *Xenien und Votivtafeln aus dem Nachlaß*, in J.W. Goethe, Werke. Berliner Ausgabe in 22 Bde., cit., Bd. 2, pp. 491, 493, 513, 514.

³⁷ J.W. von Goethe, Fr. Schiller, *Xenia (Doni ospitali)*, traduzione metrica di F. Amantea Mannelli, Paravia, Torino 1932, pp. 104, 111, 113, 132, 133.

apparso nel «Musenalmanach» del 1796. La risposta di Goethe e di Schiller fu una vera e propria azione diffamatoria contro lo schieramento politico repubblicano di Reichardt prima, contro le scelte personali del compositore poi: «Deutschland» fu, come prevedibile, a più riprese presa di mira, ma non fu risparmiata nemmeno la decisione di ritirarsi a Giebichenstein.

Lo scambio epistolare tra Reichardt e Goethe si interruppe nel dicembre 1795 per riprendere, su iniziativa di Reichardt, ormai reinseritosi a Berlino, nel gennaio 1801. Nonostante i regolari incontri a Weimar fra il 1806 e il 1810 e la rinnovata collaborazione artistica (Reichardt continuò a musicare le poesie di Goethe e Goethe figurerà tra i collaboratori della «Berlinische Musikalische Zeitung» del 1805), le lettere da Vienna pubblicate da Reichardt nel 1810 posero fine ai rapporti fra il compositore e il poeta.

2.4 *La Rivoluzione francese e la pubblicistica politica*

L'impegno politico di Reichardt si riflette nell'intensa attività pubblicistica negli anni immediatamente successivi alla Rivoluzione francese, attività che lo rese una figura all'avanguardia per la sua epoca, esponente di una cerchia ristretta di scrittori tedeschi che sul finire del XVIII secolo favorirono l'educazione politica della giovane borghesia tedesca.

All'inizio del 1791 Reichardt si reca a Parigi, accompagnato dal figlio adottivo Gustav Wilhelm Hensler. Le impressioni del soggiorno parigino sono raccolte nei *Vertraute Briefe aus Paris* del 1792. Reichardt, interessato a fornire un quadro il più possibile chiaro e obiettivo della reale situazione francese e dei processi politici in corso, trae informazioni dalle fonti più disparate: la vita nei clubs e in società è importante quanto i dibattiti dell'assemblea popolare; le conversazioni udite casualmente in un'osteria o sulla diligenza hanno la stessa rilevanza dei colloqui con personalità autorevoli o dello scambio di opinioni con amici e conoscenti; riviste e volantini sono fonti ugualmente preziose. Nonostante i commenti entusiasti sulla Francia rivoluzionaria, il libro riuscì ad evitare la censura.

Reichardt giunge a Parigi ai primi di marzo ed è subito coinvolto in manifestazioni patriottiche: si ritrova, quasi per caso, all'assemblea popolare, dove resta colpito dalla scarsa disciplina e dal disordine dei deputati più giovani, che costituivano la maggioranza dell'assemblea. In pieno impegno rivoluzionario, non sa sottrarsi al fascino dei discorsi di Pierre Victor Vergniaud, Jacques Pierre Brissot e di altri delegati della Gironda³⁸. Nel valutare gli esponenti politici più in vista, tuttavia, Reichardt non è sempre affidabile: l'impressione che riporta di Robespierre è solo superficiale e non del tutto vera; altrettanto errato è il giudizio su Honoré Gabriel Riqueti conte di Mirabeau, suo idolo politico e principale fautore, ai suoi occhi, di un programma costituzionale monarchico nell'interesse del

³⁸ J.F. Reichardt, *Vertraute Briefe aus Paris* (1792), cit., in part. la lettera del 7 marzo 1792, pp. 117-122.

popolo³⁹. È proprio il contatto diretto con il popolo che dirige Reichardt verso una visione più obiettiva e realistica della Parigi rivoluzionaria⁴⁰. Nelle sue riflessioni, Reichardt individua la causa principale della rivolta nell'egoismo smisurato della nobiltà e della corona e condanna senza mezzi termini l'ambigua politica estera che la corte conduceva già da tempo, approvando l'uso della violenza rivoluzionaria contro la monarchia e incitando all'unità i repubblicani in nome del nuovo ordine stabilito. Comprende sempre più chiaramente che il partito giacobino rappresenta l'unica forza in grado di portare avanti coerentemente la rivoluzione e prevede che il potere nelle campagne passerebbe inevitabilmente ad esso, nel caso in cui il conflitto tra corte e popolo giungesse a una risoluzione. Reichardt si congeda da Parigi con rispetto e simpatia verso un popolo che ha saputo prendere in mano il proprio destino e che per questo motivo merita stima e ammirazione⁴¹.

Sebbene Reichardt comprendesse pienamente le ragioni che avevano portato alla Rivoluzione e manifestasse apertamente il proprio sostegno ai francesi, non considerava possibile, e tantomeno auspicabile, l'eventualità di una rivoluzione in Germania, mancando le premesse necessarie per un'azione di quel tipo. L'opposizione locale, come afferma nella lettera del 15 gennaio 1792 riferendosi ai contadini del Palatinato, e una politica riformista da parte dei principi sarebbero potute essere sufficienti per migliorare la situazione tedesca⁴².

Nel 1795 Reichardt si reca ad Amburgo, intenzionato ad affermarsi nel campo della pubblicistica politica; grazie ad alcuni importanti contatti con la comunità tedesca di Parigi, dà vita alla rivista «Frankreich». La rivista rispondeva a un diffuso bisogno di informazione e fu accolta positivamente dall'opinione pubblica tedesca: il materiale documentario, la corrispondenza e le cronache riguardavano eventi e processi di primaria importanza in corso di svolgimento nell'ambito politico, letterario e artistico francese. I contributi di Reichardt, che per il primo anno di pubblicazione rimase redattore unico della rivista, mostrano chiaramente il passaggio da sostenitore della monarchia costituzionale, quale era ancora nel 1792, ai tempi del soggiorno parigino, a entusiasta repubblicano che si opponeva alla dittatura giacobina di Robespierre e seguiva criticamente il percorso intrapreso dalla Francia dopo la caduta del governo⁴³.

³⁹ In part. le lettere del 18 marzo 1792, ivi, pp. 169-177 e del 14 marzo 1792, ivi, pp. 147-152.

⁴⁰ In part. le lettere del 12 marzo 1792, ivi, pp. 142-145 e del 15 marzo 1792, ivi, pp. 193-204.

⁴¹ Cfr. la lettera del 2 aprile 1792, ivi, pp. 216-228.

⁴² Cfr. la lettera del 15 gennaio 1792, ivi, pp. 42-45.

⁴³ Cfr. W. Salmen, *Johann Friedrich Reichardt*, cit., pp. 166-188.

Alla fine del 1795, rientrato a Giebichenstein, Reichardt fonda la rivista «Deutschland», che secondo le sue intenzioni avrebbe dovuto fare da pendant a «Frankreich». La nuova rivista viene pubblicata solo per due annate a causa di problemi con la censura e per la difficoltà oggettiva di trovare nuovi collaboratori. L'unica collaborazione di alto rango fu quella di Friedrich Schlegel, che condivideva con il fratello August Wilhelm la speranza che la rivista potesse diventare una tribuna di critica letteraria; essa, tuttavia, non raggiunse mai il livello di «Frankreich». «Deutschland» fu pubblicata dall'editore Unger di Berlino dal gennaio al dicembre del 1796. Nel 1797 uscirono altri due numeri della rivista con il titolo «Lyceum der schönen Künste» presso l'editore Georg Reimer di Berlino. «Deutschland» rappresentava un forum per liberali e repubblicani: nel primo numero, l'editore augura al pubblico un felice Anno nuovo con l'esclamazione «Freiheit für alle!» (libertà per tutti!), che sarà anche il titolo di un saggio pubblicato nel terzo numero. Oltre ai contributi di carattere più spiccatamente polemico, volti a criticare la situazione politica della Germania, la rivista accoglieva cronache di viaggio, poesie e gli spartiti di alcune composizioni di Reichardt su poesie di Goethe; la sezione *Notiz von deutschen Journalen* offriva una sorta di rassegna stampa sulla letteratura, l'arte e la cultura tedesca, mentre la rubrica *Neue deutsche Werke* conteneva recensioni a pubblicazioni attuali, come il saggio di Kant *Zum ewigen Frieden* (Berlino 1795; *Per la pace perpetua*), cui Friedrich Schlegel risponde con il *Versuch über den Begriff des Republikanismus. Veranlasst durch die Kantische Schrift "Zum ewigen Frieden"* (Berlino 1796; *Saggio sul Repubblicanesimo*), pubblicato nello stesso numero della rivista in cui apparve il primo scritto di Wackenroder, o i *Briefe zur Beförderung der Humanität* di Herder (Berlino 1793-1797; *Lettere per la promozione dell'umanità*). L'atteggiamento liberale di Reichardt, dai toni polemicici contro la nobiltà di sangue, le sue simpatie repubblicane e la strenua difesa della libertà lo resero tuttavia una voce isolata, fino all'esclusione dai circoli letterari tedeschi⁴⁴.

Nel 1802 Reichardt si reca nuovamente a Parigi, questa volta allo scopo di documentarsi sul teatro francese e con la speranza di ottenere un incarico per una nuova opera. La situazione della Francia lo lascia profondamente amareggiato. A distanza di pochi anni Reichardt è costretto a riconoscere che il generale Napoleone Bonaparte, fino a non molto tempo prima considerato un eroe, è ora un capo militare dispotico e violento. Nelle lettere che descrivono questo secondo soggiorno parigino, i *Vertraute Briefe aus Paris, geschrieben in den Jahren 1802 und 1803* (Hamburg 1804; *Lettere confidenziali da Parigi, scritte nel 1802 e nel 1803*), la sfera politica passa in secondo piano, lasciando spazio a impressioni personali sulla

⁴⁴ Cfr. E. Fromm, *Ein »denkender Künstler«*, accessibile alla pagina web <<http://www.luise-berlin.de/bms/bmstxt97/9711deua.htm>> (12/2012); M. Bollacher, *Wackenroder und die Kunstauffassung der frühen Romantik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1983, pp. 20-21.

società francese, a cronache di incontri e resoconti di viaggio, a ritratti di artisti, musicisti, letterati e scienziati, che testimoniano un non comune spirito di osservazione. A differenza delle lettere pubblicate in precedenza, la raccolta del 1802 incontra l'accoglienza favorevole della critica, che la proclama una delle migliori opere contemporanee sulla Parigi dell'epoca.

Il successo incoraggia Reichardt a pubblicare il libello *Napoleon Bonaparte und das französische Volk unter seinem Konsulate* (Hamburg 1804; Napoleone Bonaparte e il popolo francese sotto il suo consolato), redatto insieme all'amico conte Gustav von Schlabrendorf: l'anonimo volumetto, nel quale si accusava apertamente Napoleone di essere un traditore, divenne subito un caso politico; il divieto di circolazione imposto da vari Stati tedeschi non ne impedì le numerose ristampe, quattro tedesche e sette inglesi, che seguirono a breve distanza l'una dall'altra. Lo scritto su Napoleone rappresenta una cesura nella pubblicistica politica di Reichardt. Il fatto che la Rivoluzione fosse ormai definitivamente repressa e che i francesi si fossero arresi senza alcuna opposizione al giogo della tirannia napoleonica fecero dubitare Reichardt delle risorse non soltanto del popolo francese, ma del popolo in generale. Di fronte al carattere aggressivo della politica estera francese, alla simpatia per i vicini si sostituì una seria preoccupazione per la sicurezza dei confini tedeschi, che egli vede protetti soltanto da un'alleanza dei principi contro Napoleone. Reichardt è ormai un convinto patriota tedesco. In seguito alla sconfitta della Prussia e all'occupazione di Halle è costretto a rifugiarsi a Berlino, dove lo raggiungerà anche la sua famiglia. Giebichenstein viene invasa e occupata dalle truppe imperiali. Da Berlino, Reichardt si sposta prima a Danzica, poi a Königsberg e infine a Memel. Con la pace di Tilsit e la costituzione del regno di Westfalia, Reichardt è obbligato a tornare a Giebichenstein per evitare la confisca dei beni e ad accettare il posto di direttore di teatro e orchestra al servizio del fratello minore di Napoleone, Jérôme Bonaparte, a Kassel. Nel 1808, Reichardt, che fin da principio era apparso sospetto agli occhi dei nuovi potenti, alla prima occasione, in seguito a un banale litigio con i musicisti, viene allontanato dalla Germania e trasferito a Vienna a tempo indeterminato.

A Vienna, Reichardt cerca un nuovo impiego, compone una nuova opera, frequenta i circoli musicali della nobiltà austriaca, ma non riesce ad affermarsi. Le ultime lettere da Vienna (*Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Oesterreichischen Staaten*, Berlin 1809-1810; Lettere confidenziali da Vienna e dagli Stati austriaci), pubblicate per far fronte a una situazione economica sempre più critica, si limitano a riferire fatti d'interesse culturale e sociale, senza alcun riferimento politico. L'accoglienza da parte della critica fu oltremodo negativa: il ritratto falsato di Vienna e dei viennesi attirò all'autore il biasimo dei contemporanei, tra cui Achim von Arnim⁴⁵. Goethe espresse un giudizio altrettanto severo di

⁴⁵ Cfr. W. Salmen, cit., pp. 117 e sgg.

quello di Beethoven, il quale aveva scritto agli editori Christoph Gottlob Breitkopf e Gottfried Christoph Härtel: «Was sagen Sie zu dem Geschmier von Reichardts Briefen? wovon ich zwar nur noch einzelne Bruchstücke gelesen»⁴⁶. Le lettere da Vienna segnano la conclusione dell'attività letteraria e pubblicistica di Reichardt e il ritiro dalla scena pubblica. La produzione letteraria successiva non trova né editori, né un pubblico interessato; l'affermarsi del Classicismo viennese e del Romanticismo, di musicisti e compositori del calibro di Gaspare Spontini e Luigi Cherubini, oltre che di Beethoven, relegano Reichardt ai margini della scena musicale.

Nel 1809, allo scoppiare della guerra, Reichardt torna a Giebichenstein, dove si dedica alla stesura della propria autobiografia. Trascorre l'inverno successivo a Berlino e quello seguente a Breslau. Compone ancora alcune opere che celebrano la vittoria degli alleati e musica alcune poesie di Theodor Körner. Muore il 27 giugno 1814 a causa di un colpo apoplettico⁴⁷.

2.5 Il «Musikalisches Kunstmagazin» e gli scritti sulla musica

L'attività pubblicistica di Reichardt ha lasciato tracce importanti nella riflessione politica e culturale della seconda metà del XVIII secolo: insieme a Hiller e a Johann Mattheson, Reichardt incarna un nuovo tipo di musicista che interviene attivamente nel dibattito culturale, un tempo precluso a chi esercitava tale professione. Gli scritti musicali di Reichardt, pubblicati sulle riviste da lui dirette, furono elaborati con l'intento di rendere la musica accessibile ad un pubblico più vasto e contribuire a colmare una lacuna nella formazione musicale dell'epoca, che egli rilevava già nel 1777: «Die wenigsten Komponisten haben Kenntniß der Poesie [...] die wenigsten Musiker haben Erziehung»⁴⁸. La musica entra a far parte di un contesto culturale dal quale era stata fino ad allora esclusa, rompendo la condizione di isolamento e di subalternità cui era stata relegata⁴⁹. La produzione

⁴⁶ Ludwig van Beethoven, *Sämtliche Briefe und Aufzeichnungen (1783-1827)*, hrsg. von F. Prelinger, C.W. Stern, Wien, Leipzig 1907, p. 212 («Che ne dice di quella porcheria che sono le lettere di Reichardt? Anche se ne ho letto solo qualche frammento», *L. van Beethoven a Breitkopf & Härtel, Lipsia, [Vienna, poco dopo il 4 febbraio 1810]*, in *L. van Beethoven, Epistolario*, a cura di S. Brandenburg, sotto gli auspici del Beethoven-Haus-Bonn, traduzione di L. Dalla Croce, 6 voll., Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Skira, Milano 2000, vol. II (1808-1813), lettera 424, p. 134).

⁴⁷ Sugli ultimi anni della vita di Reichardt si rimanda a D. Fischer-Dieskau, «Weil nicht alle Blütenträume reiften», cit., pp. 349-388; W. Salmen, *Johann Friedrich Reichardt*, cit., pp. 75-147; E. Neuss, *Das Giebichensteiner Dichterparadies*, cit., pp. 96-114.

⁴⁸ J.F. Reichardt, *Über die musikalische Composition des Schäfergedichts* (La composizione musicale della pastorale), «Deutsches Museum», 2, 1777, hrsg. von H.C. Boie e C.W. Dohm, Weygand, Leipzig 1777, pp. 270-288 (trad. it.: Pochissimi compositori conoscono la poesia [...] pochissimi musicisti hanno ricevuto un'istruzione).

⁴⁹ Cfr. E. Fubini, *Il pensiero musicale del Romanticismo*, EDT, Torino 2005, *Introduzione*, pp. VII e sgg.; M. Baroni, E. Fubini, P. Petazzi (a cura di), *Storia della musica*, Einaudi, Torino 1988 (1999), pp. 191-210.

letteraria giovanile di Reichardt risente fortemente, almeno fino al 1780, dell'influsso di Kant, Herder e Hamann⁵⁰: «Aufklärung» (Illuminismo) è il termine che ricorre più spesso nei primi scritti teorici. Reichardt non abbandonerà mai determinate premesse del pensiero estetico *empfindsam* e della tradizione illuminista, in primo luogo la ferma convinzione nell'efficacia della riflessione teorica musicale⁵¹; inoltre, lo spiccato intento pedagogico, che caratterizza la maggior parte dei suoi scritti teorici, rivolti tanto a studiosi ed esperti, quanto, e soprattutto, alle persone comuni. La musica ideale, per Reichardt, deve armonizzare naturalezza espressiva e fondamento razionale allo scopo di educare il gusto musicale nei diversi strati sociali e dare il proprio, indispensabile contributo etico alla società. L'arte, secondo Reichardt, non deve limitarsi a intrattenere il pubblico, ma lasciare una traccia profonda sul mondo contemporaneo e posteriore.

Il «Musikalisches Kunstmagazin» (Berlin 1782 e 1791) rappresenta una novità assoluta nella pubblicistica musicale del XVIII secolo: la rivista, che accoglieva contributi letterari e filosofici, cronache di viaggio, recensioni, commenti ad opere del passato e del presente, oltre alle composizioni dello stesso Reichardt, fu un importante strumento di divulgazione delle teorie scientifico-musicali dell'epoca, divenendo presto l'organo rappresentativo della scena musicale berlinese sullo sfondo del tardo Illuminismo e il punto di riferimento per un'intera generazione⁵². Gli scritti sulla musica di Reichardt pubblicati nella rivista contengono già i temi che accompagneranno la sua riflessione sulla musica fino alla produzione più matura: la dipendenza dell'artista dalla corte, il ruolo subalterno del musicista nella società, la necessità di un'istruzione musicale per tutti, la rivalutazione del canto popolare. Il motto in apertura del primo numero del «Musikalisches Kunstmagazin», «Freiheit, Wahrheit, Liebe, edler Wirkungstrieb!»⁵³ si riflette nello stile dell'autore, nell'appassionata «irruenza espressiva»⁵⁴ che ne manifesta pienamente la natura vivace ed esuberante. Lo stile dei primi scritti

⁵⁰ A Berlino, Reichardt fu in contatto con eminenti rappresentanti dell'Illuminismo, tra cui Christoph Friedrich Nicolai, Moses Mendelssohn, Johann Erich Biester. Influenzato da Hamann, che conosceva fin dall'infanzia, e dall'amicizia con Matthias Claudius e Johann Caspar Lavater, che conobbe personalmente nel 1783 a Zurigo, fece parte per un certo periodo della *Glaubenspartei*, il partito religioso di tendenza stürmeriana, da cui si allontanò alla fine degli anni '80, dopo che la reazionaria politica interna prussiana e lo scoppio della Rivoluzione francese avevano fatto emergere chiaramente la rilevanza politica del confronto ideologico. Cfr. R. Weber, *Einleitung, in Vertraute Briefe aus Paris (1792)*, cit., pp. 13 e sgg.

⁵¹ Cfr. J.F. Reichardt, *An die Jugend* (Alla gioventù), «Musikalisches Kunstmagazin», 1, 1782, in *Briefe, die Musik betreffend*, cit., in particolare p. 169.

⁵² Cfr. G. Hartung, *Werkanalysen und -kritiken*, cit., pp.124-127.

⁵³ J.F. Reichardt, *An junge Künstler*, «Musikalisches Kunstmagazin», 1, 1782, in *Briefe, die Musik betreffend*, cit., p. 100 (trad. it.: Libertà, verità, amore e nobile impulso all'azione).

⁵⁴ Una vera e propria «Wortgewalt» (lett.: violenza verbale), secondo W. Siegmund-Schultze, *Vorwort*, in J.F. Reichardt, *Briefe, die Musik betreffend*, cit., p. 17.

è, infatti, immediato, spontaneo, lontano dalla riflessione teorica: pur mostrando una conoscenza approfondita della materia, come testimoniano i commenti tecnici e le analisi dettagliate dei brani musicali, la riflessione di Reichardt sulla musica segue essenzialmente un procedimento associativo. Molti articoli dal tono esortativo, a tratti pedante (si pensi, in particolare, al già citato scritto introduttivo *An junge Künstler*), sembrano improvvisati. A partire dal 1790, l'entusiasmo giovanile, le impressioni soggettive e il carattere improvvisato lasceranno gradualmente spazio a uno stile più chiaro, oggettivo ed accurato, orientato verso una rappresentazione della musica più sobria e scientifica, conformemente allo sviluppo di un pensiero musicale più articolato e sistematico⁵⁵. Le altre riviste musicali redatte da Reichardt negli anni Novanta, il «Musikalisches Wochenblatt» del 1792 e il «Musikalisches Almanach» del 1796, accolgono principalmente aneddoti e ritratti di personalità artistiche e storiche (scelte in base al criterio puramente soggettivo della vicinanza artistica o personale) tra cui J.A. Benda, C.Ph.E. Bach, E.W. Wolf, Händel, Fasch, Schulz, Hamann. Il tono stürmeriano dei primi scritti si perde del tutto nella produzione più tarda dell'autore, come testimoniano le riflessioni sulla musica contemporanea apparse nella «Berlinerische Musikalische Zeitung» (Berlin 1805-1806).

Johann Friedrich Reichardt può essere dunque considerato l'esponente più rappresentativo di quella tendenza estetico-musicale che va affermandosi a Berlino sul finire del diciottesimo secolo, e che, muovendo dall'opera di C.Ph.E. Bach, dalla produzione della Scuola di Mannheim e dal teatro contemporaneo introduce un'estetica dell'espressione soggettiva nella riflessione morale e filosofica del tardo Illuminismo: rispetto alla posizione di Forkel, che si colloca al termine di un processo estetico-musicale teso a inserire nella tradizione musicale barocca, seppur cautamente, nuove tendenze nella teoria (abbandono dei canoni della composizione per mezzo dell'armonia) e nella prassi musicale (rivalutazione *empfindsam* della teoria degli affetti), Reichardt dichiara un ideale musicale volto ad assicurare il legame con la tradizione e ad affermarne, al contempo, l'indipendenza⁵⁶.

«Ursprung und Zweck der Kunst ist heilig»⁵⁷: la musica, per Reichardt, è l'arte più nobile, sublime, divina⁵⁸. Alla concezione tecnico-meccanicistica dell'Illuminismo si contrappone ora l'idea della trascendenza della musica. L'indagine della musica quale fenomeno fisico resterà sempre estranea alla riflessione di Reichardt, che sulle orme di Forkel dichiara ed esalta la tesi

⁵⁵ Reichardt, tuttavia, non giungerà mai ad una rielaborazione sistematica della propria concezione musicale, ed è appunto nell'assenza di fondamento filosofico che alcuni critici individuano il limite della sua produzione teorica. Cfr. W. Salmen, *Johann Friedrich Reichardt*, cit., pp. 189-197.

⁵⁶ Cfr. G. Hartung, *Werkanalysen und -kritiken*, cit., pp. 124-125.

⁵⁷ J.F. Reichardt, *An junge Künstler*, «Musikalisches Kunstmagazin», 1, 1782, in Id., *Briefe, die Musik betreffend*, cit., p. 110 (trad. it.: L'origine e il fine dell'arte è sacro).

⁵⁸ Cfr. J.F. Reichardt, *Kirchenmusik*, in Id., *Briefe, die Musik betreffend*, cit., p. 170.

dell'origine divina del linguaggio musicale, dando avvio a una tendenza alla sacralizzazione dell'arte che implica il riconoscimento dell'autonomia della stessa: «Alle höhere Kunst entsprang durch Erhebung der menschlichen Seele über dies Erdenleben. Alle höhere Kunst war überall im Anfang Sprache der Menschen mit den Göttern»⁵⁹. L'immagine della musica quale «Geschenk des Himmels, [...] der unendlichen Harmonie Vorahnung»⁶⁰ annuncia il passaggio dalla comprensione scientifica della musica di Forkel a quella intuitiva di Wackenroder⁶¹. L'elevazione della musica alla sfera mistico-sacrale non è ancora, tuttavia, elevazione alla sfera metafisica dell'essere: lo stato in cui la musica trasporta l'ascoltatore rendendolo «durch Reinigung und Ergebung seines Willens und Veredlung seines Gefühls empfänglicher für die künftige höhere Seligkeit»⁶², non deve essere confuso con il presagio di un'entità superiore, che caratterizzerà l'apoteosi della musica nel Romanticismo. L'idea di beatitudine, nell'opera di Reichardt, resta limitata all'ambito religioso della tradizionale tematica cristiana dell'aldilà. L'esperienza della musica sacra, risalente al primo soggiorno italiano del 1783, amplia l'orizzonte artistico del compositore, che la proclama il genere più adatto per edificare gli animi. Il linguaggio della musica è in grado di agire sulla collettività, il fine ultimo dell'arte è quello di elevare moralmente e spiritualmente ogni singolo individuo: «Wenn Veredlung des Gefühls, Andacht, Aufschwung von der Erde unsrer Bestimmung andere ist als Erdenfröhlichkeit und Erdentrüer, die nur Mittel, nicht Zweck sein sollen, so sind sie auch höherer Kunstberuf»⁶³. Siamo ancora lontani dallo sconfinamento dell'esperienza artistica nella sfera metafisica: la musica è uno strumento per preservarsi dalla mondana volgarità. Essa possiede la facoltà di aprire i sensi ai valori sociali e morali dell'amicizia e dell'amore, oltre che alla pia catarsi: «nichts reinigt, veredelt uns mehr zu den künftigen herrlichen Anschauungen der höchsten Schönheit»⁶⁴.

L'origine divina del linguaggio musicale non è quindi sufficiente perché la musica possa affermarsi nella società. E' necessario che l'arte svolga

⁵⁹ Ivi, *An junge Künstler*, p.111 (trad. it.: L'arte suprema ebbe origine con l'elevarsi dell'anima dalla vita terrena. L'arte suprema fu in principio la parola degli uomini con gli dei).

⁶⁰ Ivi, *Kirchenmusik*, p. 171 (trad. it.: Dono del cielo [...] presagio di eterna armonia).

⁶¹ Cfr. P. Thewalt, *Die Leiden der Kapellmeister: zur Umwertung von Musik und Künstlertum bei W.H. Wackenroder und E.T.A. Hoffmann*, Lang, Frankfurt am Main 1990, pp. 32-34; cfr. Di Stefano, cit.

⁶² J.F. Reichardt, *An junge Künstler*, «Musikalisches Kunstmagazin», 1, 1782, in *Briefe, die Musik betreffend*, cit., p. 99 (trad. it.: degno di ricevere la futura e suprema beatitudine purificandolo, piegandosi al suo volere e nobilitandone l'animo).

⁶³ Ivi, pp. 107-108 (trad. it.: Quando nobile sentimento, devozione ed edificazione sono più prossimi alla nostra missione della gioia o dell'infelicità terrene, che dovrebbero essere mezzo e non fine, allora essi sono anche la massima vocazione artistica).

⁶⁴ *Ibidem* (trad. it.: niente può purificarci ed edificarci maggiormente aprendoci a magnifiche visioni future di suprema bellezza).

una funzione sociale, proponendo contenuti razionalmente comprensibili e fruibili, in modo da poter contribuire a creare valore all'interno della comunità: «So muß auch der Tonkunst, der mächtigsten, unwiderstehlichsten Seelenlenkerin höchster Zweck jene Veredlung und Erhöhung des Gefühls sein»⁶⁵. L'antropocentrismo reichardtiano costituisce l'autentico fondamento significativa della riflessione dell'autore sulla questione dell'utilità e dello scopo dell'arte⁶⁶. L'esortazione a «[die Musik] wie ein Heiligtum in seinem Herzen [zu] tragen, ihr ein reines, schuldloses, edles Leben zu weihen, ihrer wie einer Geliebten würdig zu werden, sie durch keinen Fehltritt, durch keinen niedrigen Gedanken zu entweihren streben, ihr Geliebter, ihr Priester zu seyn»⁶⁷, implica l'impegno sociale dell'artista, impegno che deve comunque restare il fine ultimo dell'ispirazione artistica: l'artista deve «zur Veredlung des Menschen etwas beyzutragen»⁶⁸.

Si delinea, fin dalle riflessioni giovanili di Reichardt sulla musica, una tendenza al superamento della tradizionale teoria dell'imitazione e della teoria barocca degli affetti, in direzione di un'estetica soggettiva dell'espressione: l'imperativo categorico del primo numero del «Musikalisches Kunstmagazin» è «*Strebe nach hoher Begeisterung!*»⁶⁹. «Nicht der Verstand und die Einbildungskraft, sondern das Herz ist der Hauptgegenstand der Musik»⁷⁰: il principio, formulato da Reichardt negli anni giovanili, antepone il ruolo del sentire individuale all'espressione oggettiva degli affetti nella musica, escludendo quindi una ripresa dell'estetica dell'imitazione di Sulzer, Christoph Nichelmann e Forkel. L'arte non può rendersi autonoma limitandosi a descrivere, a riprodurre o a imitare le passioni solo per tenere piacevolmente occupato l'intelletto, poiché «die Musik ist an sich selbst schon als Musik eine Ergötzung, ohne daß sie Empfindungen und Leidenschaft nachahmt»⁷¹. La musica, arte spirituale, deve armonizzare la molteplicità in un'unità, conciliando sentimenti universali e vissuto in-

⁶⁵ J.F. Reichardt, *Kirchenmusik*, «Musikalisches Kunstmagazin», 1, 1782, in *Briefe, die Musik betreffend*, cit., p. 170 (trad. it.: E dunque anche la musica, potente e irresistibile guida che conduce le nostre anime al fine supremo, deve nobilitare ed elevare il sentimento).

⁶⁶ Cfr. P. Thewalt, *Die Leiden der Kapellmeister*, cit., pp. 31-38.

⁶⁷ J.F. Reichardt, *An junge Künstler*, cit., p. 99 (trad. it.: portarla [la musica] nel cuore come una sacra reliquia, consacrarle una vita pura, innocente e nobile, rendersi degno di lei come di una sposa, e non dissaccarla con passi falsi e pensieri vili: essere il suo sposo, il suo sacerdote).

⁶⁸ J.F. Reichardt, *Johann Sebastian Bach*, «Musikalisches Kunstmagazin», 1, 1782, in *Briefe, die Musik betreffend*, cit., p. 176 (trad. it.: contribuire a nobilitare l'uomo).

⁶⁹ J.F. Reichardt, *An junge Künstler*, cit., p. 112 (trad. it.: *Aspira a un più alto entusiasmo!*).

⁷⁰ J.F. Reichardt, *Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend*, Bd. 1, 1774, in Id., *Briefe, die Musik betreffend*, cit., p. 35 (trad. it.: Non l'intelletto o la fantasia, ma il cuore è l'oggetto principale della musica).

⁷¹ J.F. Reichardt, *Über das musikalische Ganze* (Saggio sul tutto musicale), «Musikalisches Kunstmagazin», 1, 1782, in Id., *Briefe, die Musik betreffend*, cit., pp. 133-134 (trad. it.: la musica è di per sé, in quanto musica, un piacere, senza che imiti sentimenti e passioni).

dividuale. Anche negli scritti posteriori Reichardt resterà sempre fedele al principio dell'originalità espressiva, che conferisce all'arte una nuova dignità: «bloße Nachahmung ist in den schönen Künste immer fruchtlos»⁷². Il primato della musica sulle altre arti è legittimato dalla sua capacità espressiva, grazie alla quale essa può indurre nell'ascoltatore autentica commozione: oggetto e fine della musica è la sfera emotiva e sensibile dell'uomo.

La maggior parte dei contemporanei di Reichardt condivideva l'idea secondo cui la musica dovesse essere espressione dei sentimenti mutevoli dell'individuo: ciò che contraddistingue il modello di Reichardt è l'accento posto sull'autenticità e sull'individualità dell'espressione artistica. L'espressione musicale, nella quale confluiscono sensazioni, passioni e sentimenti deve essere «stark und wahr»⁷³. Reichardt oppone all'ormai superato concetto di affetto un'idea più soggettiva di espressione musicale.

Fin dalle prime lettere del 1774, Reichardt sostiene che l'autentico musicista deve integrare «richtiges Gefühl [...] Ueberlegung und Erfahrung»⁷⁴. La musica ideale nasce dal perfetto equilibrio tra riflettere e sentire, tra ragione e sentimento: evitando le estremizzazioni tipiche dell'epoca, Reichardt afferma che la musica deve commuovere il cuore e tenere impegnato l'intelletto. L'elemento razionale, che deve plasmare e governare il sentimento, è necessario per impedire l'abbandono immorale e senza ritengo alle passioni, per evitare che il sentimento, dinamico e irrequieto, si privi a proprio arbitrio della ragione. A partire dal 1780 circa, Reichardt perviene a un'estetica che pone la musica sullo stesso piano di superiorità della ragione⁷⁵: il sentimento moderato ed equilibrato è la massima virtù dell'animo. Negli scritti più tardi, successivi al 1806, l'artista ideale è dotato «von Geist und Gefühl und von hohem, reinem Sinne für die Kunst»⁷⁶. Le emozioni devono accordarsi con la ragione fino a coincidere con essa, senza che l'individuo ne resti prigioniero: l'arte dettata dalla fredda razionalità non è autentica e non possiede alcun valore, essendo espressione di un sentire irriflesso. Nell'estetica reichardtiana avanzano in primo piano gli aspetti psicologici della ricezione musicale, partendo dal presupposto che la musica esiste per essere ascoltata e che unicamen-

⁷² J.F. Reichardt, *Vertraute Briefe geschrieben auf eine Reise nach Wien (1808-1809)*, Bd. 2, in Id., *Briefe, die Musik betreffend*, cit., p. 284 (trad. it.: la mera imitazione è nelle belle arti sempre sterile).

⁷³ *Ibidem* (trad.it.: forte e vera).

⁷⁴ J.F. Reichardt, *Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend, Teil I (1774)*, in Id., *Briefe, die Musik betreffend*, cit., p. 30 (trad. it.: il giusto sentire [...] la riflessione e l'esperienza).

⁷⁵ J.F. Reichardt, *Schreiben über die berlinische Musik* (Considerazioni sulla musica berlinese), in Id., *Briefe, die Musik betreffend*, cit., pp. 71-80.

⁷⁶ J.F. Reichardt, *Etwas über Glucks „Iphigenia in Tauris“ und dessen „Armide“* (Alcune considerazioni su "Ifigenia in Tauride" e "Armida" di Gluck), «Berlinische Musikalische Zeitung», 2, 1806, in *Briefe, die Musik betreffend*, cit., p. 258 (trad. it.: dallo spirito, dal sentimento e da un alto e puro senso per l'arte).

te attraverso l'ascolto essa rivela la propria essenza e il proprio significato. La posizione di Reichardt, analogamente a quella di Forkel, resta fedele al dogma dell'utilità sociale dell'arte. Lo stesso concetto di conoscenza, che la filosofia gnoseologica, sulle orme di Gottfried Wilhelm Leibniz e di Christian Wolff oppone alla conoscenza sensoriale e alle sensazioni miste, viene subordinato da Reichardt, nell'atto creativo, al sentire soggettivo dell'artista⁷⁷. La supremazia della ragione subisce così una sostanziale limitazione: passione e sentimento sono subordinati soltanto alla disciplina sociale dell'individuo. Il ruolo di «Seelenlenkerin»⁷⁸ non è più appannaggio esclusivo della ragione, ma viene ora condiviso con la musica, senza, tuttavia, che la prima perda il proprio, incontrastato e incontrastabile dominio. La ragione, solo apparentemente confinata a mero costrutto teorico, continua a prevalere sul sentimento, che nella musica trova spazio soltanto a livello di contenuti. Reichardt non si spinge fino a contestare il canone normativo, limitandosi ad affermare che esso deve servire a guidare il genio dell'artista affinché la sua arte possa affermarsi⁷⁹: «Welches der wahre, edle Endzweck der Musik sei, ist bekannt: der Mann, der mir das Herz rührt, Leidenschaften erregt und besänftigt und der mich auch, bei dem Ohre gefälligen Gedanken, durch Beschäftigung des Verstandes vergnügt, der erfüllt ihn ganz»⁸⁰. L'interiorizzazione delle regole, auspicata da Reichardt come da Forkel, non è finalizzata a dimostrare elevate capacità artistiche, bensì, citando Rousseau, a ricondurre a quella condizione «dem reinen unbefangenen schönorganisierten, *Naturmenschen* gleich»⁸¹. L'artista, con il proprio contributo creativo, fa sì che l'arte non si riduca a puro esercizio meccanico: «[...] wo die Kunst nicht bloß mechanisch, sondern ihrem innern Wesen gemäß mit Seele und Geist getrieben wird und wo der junge Künstler zugleich zu einem edlen, rein- und freisinnigen Menschen gebildet wird»⁸².

La tendenza a rivalutare il sentimento resta subordinata all'idea dell'utilità sociale dell'arte. L'ideale musicale non può prescindere dagli effetti

⁷⁷ Cfr. J.F. Reichardt, *Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend, Teil I* (1774), cit., pp. 29-58.

⁷⁸ J.F. Reichardt, *Kirchenmusik*, cit., p. 170 (trad. it.: guida delle anime).

⁷⁹ Ivi, pp. 107-111.

⁸⁰ J.F. Reichardt, *Schreiben über die berlinische Musik*, cit., p. 71 (trad. it.: Sappiamo tutti quale sia l'autentico e nobile scopo della musica: colui che saprà toccare il mio cuore, risvegliare e mitigare le passioni e inoltre rallegrare il mio orecchio con pensieri graditi, impegnando l'intelletto, egli vi adempirà pienamente).

⁸¹ J.F. Reichardt, *An junge Künstler*, cit., p. 107 (trad. it.: il genuino, emancipato e ben organizzato uomo naturale).

⁸² J.F. Reichardt, *Wichtigkeit echter Musikanstalten* (L'importanza delle autentiche opere musicali), «Musikalisches Kunstmagazin», 2, 1791, in *Briefe, die Musik betreffend*, cit., p. 180 (trad. it.: dove l'arte non viene praticata in maniera meramente meccanica, ma rispettandone l'essenza più profonda, con anima e spirito, e dove il giovane artista si forma allo stesso tempo come uomo nobile, puro e libero).

della musica e dalle conseguenze etiche e morali: «Musik wirkt von allen Künsten am stärksten, allgemeinsten auf den Menschen, selbst der Stocktaube spürt bei der Musik eine Veränderung in seinem Körper. Musik wirkt aufs moralische Gefühl»⁸³. È quindi della massima importanza che ci si serva di essa nella giusta misura e rispettando il buon senso comune. A differenza dei contemporanei, Reichardt presta particolare attenzione all'impatto morale della musica sulla sensibilità dell'individuo, alle ripercussioni sociali ed etiche che possono portare il singolo a migliorarsi e a creare una società più armoniosa. Il valore della musica non si misura dalla struttura di un brano, ma dalla sua capacità di agire su chi la ascolta. Pur valorizzando la componente soggettiva dell'artista nel processo creativo, l'artista è riconosciuto tale soltanto se è un membro integrato nella comunità. La vocazione artistica non deve essere equivocata:

Glaukt aber nicht, meine Lieben, daß ich von euch verlange, ihr sollt den Tag über bei dem Büchelchen zubringen, oder etwas von euren noch nützlicheren Geschäften und Übungen dafür versäumen, oder wohl gar, daß ich euch anraten wollte, euch ganz dem Gesange oder der Tonkunst überhaupt zu widmen. Nein, meine Lieben, da wissen eure lieben Eltern und Lehrer wohl nützlichere Anwendung eurer Fähigkeit, eurer Leibes- und Seelenkräfte. (J.F. Reichardt, *An die Jugend*, «Musikalisches Kunstmagazin», 1, 1782, in *Briefe, die Musik betreffend*, cit., p. 168)

Non crediate, miei cari, che io pretenda da voi che trascorriate le giornate sul librettino, o che rinunciate per causa sua alle vostre utili occupazioni ed esercizi, e nemmeno che voglia convincervi a dedicarvi al canto o alla musica. No, miei cari, i vostri amati genitori e i vostri precettori sanno come meglio impiegare le vostre capacità, le forze del vostro spirito e del vostro corpo.

L'artista non può, con la propria arte, sottrarsi al vincolo sociale senza rischiare di rovinare la propria reputazione: egli si inserisce proprio per mezzo dell'arte nella sfera dell'utilità pubblica: «Denn merkt euch das: nur der verdient und erhält wahre Achtung des Publikums, der ihm wahren Nutzen schafft»⁸⁴. Ad una crescente emancipazione della musica dalla funzione sociale dovrebbe corrispondere una maggiore autonomia dell'artista: per Reichardt, tuttavia, anche la libertà compositiva resta vincolata al buon senso comune. In quanto membro della società, l'artista dispone del medesimo nucleo emotivo e affettivo convenzionale di tutti gli altri membri della società cui appartiene. Individuando e riconoscendo il buon senso comune, l'artista, lavorando per se stesso, opera in realtà per migliaia e migliaia di persone: «Denn alles, auch das deutlich Erkannte,

⁸³ J.F. Reichardt, *Wichtigkeit echter Musikanstalten*, «Musikalisches Kunstmagazin», 2, 1791, in *Briefe, die Musik betreffend*, cit., p.179 (trad. it.: La musica agisce sull'individuo con più forza e compiutezza delle altre arti, perfino chi è sordo come una campana risente fisicamente degli effetti della musica. La musica agisce sul senso morale).

⁸⁴ *Ibidem* (trad. it.: E non dimenticate: soltanto chi è veramente utile al pubblico riesca a guadagnarsene il favore e a mantenerlo).

muß dem Gefühl des Künstlers unterworfen bleiben. Dies ist seine wahre Freiheit. Dies allein gibt seinen Darstellungen Wahrheit. Nur für sich muß er arbeiten, oder er arbeitet für niemanden; nur für sich und damit für Tausende. Es bleibt ewig wahr: Der Künstler kann nur das wahr darstellen, was er selber fühlt»⁸⁵. L'estetica musicale di Reichardt presuppone l'identità, nell'opera d'arte, di autentico sentire soggettivo e realtà oggettiva, escludendo a priori la problematica di Berglinger⁸⁶.

Emerge, tuttavia, nella posizione di Reichardt, un'incoerenza estetica di fondo: se, da un lato, rifacendosi agli insegnamenti di Rousseau, la naturalezza, l'apoteosi del canto popolare e soprattutto il predominio di una cultura del sentimento anticipano l'estetica musicale romantica, dall'altro sono proprio le limitazioni cui sottostanno tali elementi, ossia una relativizzazione della disposizione preromantica e il profondo ancoraggio alla concezione illuminista, ad ostacolarne l'affermazione⁸⁷. Nonostante l'apertura verso un nuovo ideale di arte, intesa come espressione del sentimento, vi sono, infatti, nella riflessione di Reichardt, alcuni momenti che riportano alla tradizionale teoria degli affetti. A proposito della musica strumentale, l'autore dichiara l'importanza di una perfetta coincidenza fra espressione e sensazione soggettiva, imponendo alla libertà formale dell'artista restrizioni concrete. Reichardt non nasconde le proprie riserve nei confronti della musica strumentale contemporanea, in cui la rappresentazione di sensazioni miste compromette l'effetto d'insieme dell'opera. Rifiutando qualsiasi enfasi dello *Streben* espressivo, in nome del giusto equilibrio e del principio di unità dell'opera d'arte, Reichardt prende le distanze sia dal realismo espressivo, sia dagli stürmeriani, invitando il compositore ad attenersi, nel brano musicale strumentale, alla rappresentazione di un unico carattere. Mentre le composizioni vocali, grazie all'ausilio della poesia, sono in grado di esprimere una più ampia varietà di sentimenti, la musica strumentale può determinare i propri contenuti soltanto limitatamente. Il carattere, di primaria importanza per la teoria musicale romantica, di indeterminatezza della nuova musica strumentale, che si costituisce quale prima arte romantica, è per Reichardt motivo di diffidenza:

⁸⁵ J.F. Reichardt, *An junge Künstler*, cit., p. 108 (trad. it.: Poichè tutto, anche ciò che viene espressamente riconosciuto, deve restare soggetto al sentire dell'artista. In ciò consiste la sua vera libertà. Soltanto questo rende autentiche le sue rappresentazioni. Soltanto per sè egli deve lavorare, oppure per nessuno; soltanto per sè, e dunque per molti. È un'eterna verità: l'artista può rappresentare in maniera autentica solo ciò che egli stesso sente).

⁸⁶ Cfr. P. Thewalt, *Die Leiden der Kapellmeister*, cit., pp. 34 e sgg.

⁸⁷ Cfr. W. Salmen, *Johann Friedrich Reichardt*, cit., pp. 189-204.

Sobald die Instrumentalmusik für sich allein ging und auf so mancherlei Wegen bereichert wurde, mußte sie ein sehr buntscheckiges und willkürliches Ansehn bekommen. Bessere Künstler dachten darauf, ihr Ordnung und Einheit zu geben. Hatten aber zum Unglück nicht Menschenkenntnis und Kunstwahrheit genug, reformierten die Form, statt ins innre Wesen zu dringen, suchten den äußern Sinn, statt den innern zu befriedigen. Freude und Traurigkeit konnten nur der Inhalt der bessern Instrumentalmusik seyn, und beide mußten bald ihre besondere Vortragsarten erhalten. Anstatt nun in jeder Vortragsart auf die schwereren Nuancierungen dieser Leidenschaften zu denken, und die, trotz ihrer großen Schwierigkeit bei Musik ohne Worte, zu erhalten zu suchen, oder anstatt sich jedersmal mit dem Ausdruck und der Darstellung *einer* dieser Leidenschaften zu begnügen, vermischte man sie beide auf eine höchst unschickliche Art, um bei jeder Ausübung beide Vortragsarten zu zeigen. So entstanden die höchst unnatürlichen *Sonaten, Symphonien, Konzerte* und andre Stücke unsrer neuern Musik, wo's erst lustig, denn mit einmal traurig und stracks wieder lustig hergeht. Und so mußte bald alles aufs Produzieren hinauslaufen.

Schon eine weniger feine Betrachtung hätte von dieser höchst unnatürlichen Vermischung der entgegengesetzten Leidenschaften abhalten müssen. Es ist psychologisch und physikalisch fast unmöglich, wenigstens höchst selten, daß derselbe Künstler Freude und Traurigkeit gleich gut ausdrücken kann. [...] Wir würden daher wahrlich gewinnen, wenn wir jedem unserer Instrumentalstücke nur einen Charakter gäben, oder bei solchen die aus verschiedenen Stücken bestehen sollen, die wahre Nuancierung einer Leidenschaft oder die nuancierten Übergänge von der einen zu der andern suchten [...]. (J.F. Reichardt, *Instrumentalmusik*, «Musikalisches Kunstmagazin», 1, 1782, in *Briefe, die Musk betreffend*, cit., pp. 119-120)

Non appena la musica strumentale intraprese la propria strada e fu arricchita in vari modi, si ritenne necessario investirla di un aspetto più variegato e arbitrario. I migliori artisti si preoccuparono di darle ordine e unità. Ma non conoscendo abbastanza bene l'uomo, e tantomeno la vera arte, ne riformarono la forma, invece di addentrarsi nel suo vero essere; e si limitarono a ricercarne il significato in superficie, senza soddisfare quello recondito. Gioia e tristezza potevano essere soltanto il contenuto della migliore musica strumentale, ed entrambe dovettero presto ricevere peculiari modalità espressive. Ma anziché pensare alle complesse sfumature di queste passioni e ai vari modi di esprimerle e riceverle, nonostante la difficoltà, nella musica priva di parole; e anziché confrontarsi caso per caso con l'espressione e la rappresentazione di ognuna di queste passioni, le mischiarono insieme con così scarsa accortezza, per poter esibire in ogni esecuzione entrambe le modalità espressive. E così nacquero le tanto innaturali *sonate e sinfonie, i concerti* e gli altri brani della nostra nuova musica, che iniziano in allegro e passano repentinamente al tragico per proseguire poi di nuovo in allegro. E fu così che tutto si indirizzò ben presto sulla produzione.

Una riflessione anche meno sottile avrebbe dovuto dissuadere da una tale innaturale mescolanza di passioni opposte. È psicologicamente e fisicamente quasi impossibile, o perlomeno molto raro, che uno stesso artista sia in grado di esprimere gioia e afflizione con la medesima bravura. [...] E ne trarremmo senz'altro vantaggio, se in un singolo brano strumentale ci fosse soltanto uno dei due caratteri, o, nel caso in cui sia composto da più parti, se ne ricercassimo una precisa sfumatura o sfumassimo i passaggi dall'una all'altra passione [...].

Da una dichiarazione di questo tipo risulta chiaro quanto fosse problematico il rapporto di Reichardt con la musica strumentale contemporanea, soprattutto con i classici viennesi, per i quali non riuscì mai a sviluppare piena comprensione. Chiudendosi alle tendenze musicali più attuali della propria epoca, rifiutando l'emancipazione della musica strumentale in un terzo genere, accanto alla musica sacra e drammatica, Reichardt resta legato a un ideale illuminista di naturalezza che, rifacendosi a Rousseau, ribadisce la netta superiorità della musica vocale, e quindi anche del *Lied*, sulla musica strumentale, ponendo in questo modo dei limiti alle riforme in campo musicale. Nonostante Reichardt definisca C.Ph.E. Bach «Originalgenie»⁸⁸, l'estetica del genio resta marginale negli scritti reichardtiani. La musica di Beethoven, che Reichardt conosce personalmente nel 1796 a Berlino e incontra di nuovo a Vienna alla fine del 1808, non viene recepita pienamente. Le prime composizioni di Beethoven apparivano a Reichardt troppo ricche di contrasti e troppo distanti dai canoni. Nella recensione a un concerto di Beethoven a Lipsia, pubblicata nella «*Berlinische Musikalische Zeitung*» del 1805, Reichardt osserva:

Herr B.[eethoven] muß jetzt mit der dem echten Künstler anständigen Selbstachtung, bei seinen öffentlich ausgestellten Werken erwägen und nie vergessen, daß er zu den Meistern gezählt wird, die sich das angehende Talent gerne zu Mustern wählt, an welchem jede Abweichung vom reinen, guten Sinn und von der richtigen Kunstnorm zu tausend Verirrungen verleiten kann und muß. Alles Auffallende und daher von der Menge am lautesten Beklatsche wird leichter und hundertfältig nachgeahmt, ehe das wahre Schöne und Große in seinen Arbeiten einmal ganz sentiert und zu eignem Gewinn angewandt wird. (J.F. Reichardt, „*Ah perfido*“ von Beethoven, in Id., *Briefe, die Musik betreffend*, p. 250)

Il signor B.[eethoven], per ciò che concerne le opere che esegue in pubblico, deve ora prendere seriamente in considerazione, nel rispetto di sé che si conviene a un vero artista, e non dimenticare il fatto che egli è annoverato tra i maestri che vengono presi a modello dai talenti esordienti, per i quali qualsiasi devianza dal puro buonsenso e dalla norma artistica può e deve indurre allo smarrimento. Tutto ciò che si fa notare, e che è quindi accolto con grandi applausi dal pubblico, viene facilmente e ripetutamente imitato prima che il vero bello e grande siano riconosciuti nelle sue opere e restituiti a proprio onore.

Reichardt annovera tuttavia Beethoven tra i geni, riconoscendone l'originalità e la superiorità sui compositori contemporanei⁸⁹. A Vienna, dove ha la possibilità di ascoltare alcuni suoi lavori inediti, vede in Beethoven un artista «der seiner Kunst ganz lebt und mit ihr wachend träumt und träumend wacht»⁹⁰. Egli esprime apprezzamento, in particolare, per il secon-

⁸⁸ J.F. Reichardt, *Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend*, Teil II, (1776), cit., p. 85.

⁸⁹ Cfr. W. Salmen, *Johann Friedrich Reichardt*, cit., pp. 116-117.

⁹⁰ J.F. Reichardt, *Vertraute Briefe, geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Österreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809*, lettera del 26

do movimento del Trio op.70 («das Lieblichste, Graziöseste [...] das ich je gehört habe; er hebt und schmilzt mir die Seele»⁹¹), ma la musica di Beethoven gli resta, nel complesso, estranea. In una lettera di poco precedente (30 novembre 1808), Reichardt descrive così l'incontro con il maestro:

Auch den braven Beethoven hab' ich endlich ausgefragt und besucht. Man kümert sich hier so wenig um ihn, daß mir niemand seine Wohnung zu sagen wußte und es mir wirklich recht viel Mühe kostete, ihn auszufragen. Endlich fand ich ihn in einer großen, wüsten, einsamen Wohnung. Er sah anfänglich so finster aus wie seine Wohnung, erheiterte sich aber bald, schien ebensowohl Freude zu haben, mich wiederzusehen, als ich an ihm herzliche Freude hatte, äußerte sich auch über manches, was mir zu wissen nötig war, sehr bieder und herzlich. Es ist eine kräftige Natur, dem Äußern nach zyklopenartig, aber doch recht innig, herzlich und gut. (J.F. Reichardt, *Briefe, die Musik betreffend*, p. 265)

Finalmente mi sono presentato dal bravo Beethoven. Qui ci si preoccupa così poco di lui, che nessuno ha saputo indicarmi dove abitasse, e mi è costato davvero un certo sforzo doverlo chiedere a lui. Alla fine l'ho trovato, vive in un grande appartamento, vuoto e solitario. Dapprima mi parve cupo come la sua casa, ma ben presto parve rasserenarsi ed essere perfino felice di rivedermi, ed io mi rallegrai di essere lì. Si espresse su alcune questioni, su ciò che avevo bisogno di sapere, e fu molto cortese e affabile. È una natura forte, dall'aspetto ciclopico, ma benevolo, buono e cordiale.

Alla fine del 1808 viene a crearsi una certa tensione fra i due compositori, a causa di un libretto d'opera di cui era autore il poeta Heinrich Josef von Collin e che entrambi avevano interesse a mettere in musica. Reichardt aveva instaurato un rapporto di amicizia con Collin, apprezzandone il lavoro di librettista e autore di *Lieder* patriottici. Nel novembre 1808, Beethoven scrive a Collin: «Großer erzürnter Poet, lassen Sie den Reichardt fahren. Nehmen Sie zu Ihrer Poesie meine Noten; ich verspreche Ihnen, daß sie nicht in Nöthen dadurch kommen sollen... Sollten Sie aber wirklich im Ernst gesonnen sein, Ihre Oper von Reichardt schreiben zu lassen, so bitte ich Sie, mir gleich solches zu wissen zu machen»⁹². Reichardt pone fine alla rivalità rinunciando a mettere in scena la commedia, nonostante avesse concluso il lavoro in brevissimo tempo e ottenuto il favore del principe

gennaio 1809, in *Briefe, die Musik betreffend*, cit., p. 280 (trad. it.: Che vive con piechezza la propria arte e con essa sogna ad occhi aperti e vigila nel sogno).

⁹¹ Ivi, lettera del 31 dicembre 1808, pp. 278-279 (trad. it.: il più amabile e grazioso [...] che abbia mai sentito; mi esalta e mi fa sciogliere l'anima).

⁹² L. van Beethoven, *Beethoven saemtliche Briefe*, cit., p. 33 («Grande e furibondo poeta! Lasci perdere Reichardt – e prenda le mie note per i suoi versi. Le assicuro che se lo farà non si troverà mai nei guai – [...] Se tuttavia Lei ha veramente intenzione di far musicare la sua opera da Reichardt, La prego di farmelo sapere subito», *L. van Beethoven a Heinrich Joseph von Collin, [Vienna, fine novembre/inizio dicembre 1808]*, in L. van Beethoven, *Epistolario*, a cura di S. Brandenburg, cit., vol. II (1808-1813), lettera 344, pp. 49-50).

Lobkowitz. Fu concessa una seconda rappresentazione (alla quale assistette anche Beethoven), che non contribuì tuttavia alla popolarità di Reichardt a Vienna, che mostrò di apprezzare soltanto i suoi *Lieder* e le ballate.

Centrale, nella produzione teorica di Reichardt, è il tentativo di formulare una teoria dei diversi generi musicali secondo il modello della poesia: «Denn die Musik hat so gut ihre verschiedene Geschlechterabtheilung, als die Poesie»⁹³. I titoli di molti saggi, come *Über die Deutsche comische Oper* (Sull'opera buffa tedesca), *Über die musikalische Komposition des Schäfergedichts* (La composizione musicale della pastorale), *Instrumentalmusik* (La musica strumentale), *Über das deutsche Singeschauspiel* (Il *Singspiel* tedesco), *Kirchenmusik* (La musica sacra) rimandano a tale proposito, che Reichardt non vedeva realizzato né nelle composizioni, né negli scritti teorici dei contemporanei. I generi vocali, soprattutto il *Lied*, occupano una posizione privilegiata nella trattatistica reichardtiana⁹⁴: la fusione di parola e musica nel canto rappresenta l'unità, perduta nel mondo contemporaneo, di ragione e sentimento. Nel 1788 Reichardt progettò un'ampia raccolta di *Deutsche Gesänge*, di cui portò a termine soltanto il primo volume. La scelta dei testi da musicare si basava su un criterio soggettivo di autenticità, come l'autore afferma, alcuni anni più tardi, in *Neue Deutsche Lieder*, pubblicato sul «Musikalischer Almanach» del 1796:

Das Lied soll der einfache und faßliche musikalische Ausdruck einer bestimmten Empfindung sein, damit es auch die Teilnahme einer jeden zum natürlichen Gesänge fähigen Stimme gestatte; als ein leichtübersehbares kleines Kunstwerk muß es um so notwendiger ein korrektes, vollendetes Ganze sein, dessen eigentlicher Wert in der Einheit des Gesanges besteht und dessen Instrumentalbegleitung, wo nicht entbehrlich, doch nur zur Unterstützung des Gesanges dasein soll. (J.F. Reichardt, *Briefe, die Musik betreffend*, p. 194).

Il *Lied* deve esprimere in modo semplice e comprensibile un sentimento ben preciso, così da poter permettere a una qualsiasi voce capace di canto naturale di prendervi parte; trattandosi di un'opera breve e facilmente prevedibile, dev'essere a maggior ragione un insieme corretto e concluso, il cui vero valore consiste nell'unità canora e il cui accompagnamento strumentale, ove non indispensabile, deve servire a sostenere il canto.

Riallacciandosi all'idea di Rousseau, per il quale il canto rappresentava il recupero di un linguaggio originario proprio di un uomo non ancora corrotto

⁹³ J.F. Reichardt, *Schreiben über die berlinische Musik*, cit., pp.16 e sgg. (trad. it.: Perché la musica è suddivisa in generi diversi, esattamente come la poesia).

⁹⁴ Reichardt musicò circa mille *Lieder* su testi di Goethe, Schiller, Klopstock, Herder, Voß, Hölty, Claudius e di altri autori anonimi. Tra le sue raccolte: *Gesänge fürs schöne Geschlecht* (Canti per le fanciulle, 1775), *Frohe Lieder für deutsche Männer*, *Lieder für Kinder* (Canti lieti per gli uomini tedeschi, Canti per i bambini, 1781), *Lieder für die Jugend* (Canti per la gioventù, 1799), *Wiegenlieder für gute deutsche Mutter* (Nenie per le buone madri tedesche, 1798), *Lieder geselliger Freude* (Canti lieti e conviviali 1796-1799). Nel 1809 e nel 1811 uscirono, rispettivamente, la prima e la seconda raccolta di *Lieder* su testi di Goethe e di Schiller.

dalla civiltà, Reichardt oppone il *Lied* alla decadenza dei tempi, al trionfo della ragione in una società frammentata e alienata nelle sue facoltà vitali⁹⁵. La teoria liederistica di Reichardt prende le distanze dal paradigma estetico della prima scuola berlinese: alle teorie di Karl Wilhelm Ramler e Christian Gottfried Krause, ispirate al gusto francese, secondo cui la melodia doveva avere una funzione di accompagnamento della composizione poetica, Reichardt oppone melodie liederistiche orecchiabili e prive di elementi ornamentali, capaci di esprimere, anche da sole, il significato della poesia. La premessa necessaria per giungere a tale risultato era, secondo il compositore, un'accurata, precisa trasposizione musicale della metrica, della melodia del verso interna e della sintassi, in una perfetta fusione di idee, parole e musica:

Liedermelodien, in die jeder, der nur Ohren und Kehle hat, gleich einstimmen soll, müssen für sich ohn' alle Begleitung bestehen können, müssen in der einfachsten Folge der Töne, in der bestimmtesten Bewegung, in der genauesten Übereinstimmung der Einschnitte und Abschnitte usw. gerade die Weise – wie's Herder treffender nennt, als man sonst nur die Melodie des Liedes benannte – in der Weise des Liedes so treffen, daß man die Melodie, weiß man sie einmal, nicht ohne die Worte, die Worte nicht ohne die Melodie mehr denken kann, daß die Melodie für die Worte alles, nichts für sich allein sein will. (J.F. Reichardt, *An junge Künstler*, pp. 102-103)

Le melodie liederistiche, che può intonare chiunque possieda gola e orecchie, devono poter esistere anche senza accompagnamento e cogliere la maniera del *Lied* – come la chiama giustamente Herder quando si parla della melodia del *Lied* – alla maniera del *Lied*, nella semplice sequenza delle note, nel movimento più definito, nella concordanza perfetta di brani, sequenze, etc., in modo che, una volta udito, non si possa pensare alla melodia senza le parole o alle parole senza la melodia, essendo questa tutto per le parole e niente di per sé.

Nel *Lied*, inoltre, e nel canto in genere, Reichardt individua un «kräftiges Mittel zur Aufmunterung, zu unschuldiger Freude, zur Zufriedenheit, zur Ruhe des Gemüts»⁹⁶ ossia uno strumento per salvaguardare certi valori della società. La funzione sociale della musica si realizza pienamente nel *Lied*: «Fröhlichkeit ist aller Gesellschaft höchster Zweck; durch nichts wird dieser Zweck schneller, sicherer, allgemeiner erreicht als durch Gesang!»⁹⁷.

⁹⁵ Cfr. E. Fubini, *Alienazione e redenzione nella musica*, in Id., *Il pensiero musicale del Romanticismo*, cit., pp. 2 e sgg.

⁹⁶ J.F. Reichardt, *An junge Künstler*, cit., p.102 (trad. it.: Un potente strumento e stimolo per la pura gioia, la felicità, la pace dell'animo). Si veda anche il già citato scritto di Reichardt *Über die deutsche comische Oper*. Intorno al 1780 sono soprattutto le odi di Klopstock ad essere considerate un perfetto esempio di stile aulico, cfr. J.F. Reichardt, *Über Klopstocks komponierte Oden*, «Musikalisches Kunstmagazin», 1, 1782, in Id., *Briefe, die Musik betreffend*, cit., pp. 112 e sgg.

⁹⁷ *Ibidem* (trad. it.: La gioia è lo scopo più elevato per tutta la società; e non vi è modo più rapido, prudente e compiuto di raggiungerla se non con il canto!).

Al contrario di Forkel, Reichardt afferma, toccando così uno degli aspetti centrali delle teorie musicali illuministe, che la teorizzazione della musica, lo sviluppo e la sistematizzazione dell'armonia comportano una perdita in termini di naturalezza e sentimento; di conseguenza i canti popolari, autentica manifestazione della naturale capacità artistica dell'uomo, «sind wahrlich das, worauf der wahre Künstler, der die Irrwege seiner Kunst zu ahnden anfängt, wie der Seeman auf den Polarstern achtet und woher er am meisten für seinen Gewinn beobachtet»⁹⁸. Mentre la concezione tradizionale e razionalistica di Forkel vede prevalere l'armonia e la polifonia, non senza una certa artificiosità, la musica di Reichardt rivaluta, al contrario, l'omofonia e la liederistica, prendendo a modello la semplice naturalezza espressiva delle opere di Gluck⁹⁹.

Sebbene la produzione musicale di Reichardt comprenda quasi tutti i generi dell'epoca¹⁰⁰, è proprio nel *Lied* che possiamo individuare il contributo principale di Reichardt alla musica del tempo. L'interesse di Reichardt per il genere liederistico fu determinato dalla lettura della raccolta *Von deutscher Art und Kunst* (Hamburg 1773; *Il genere e l'arte tedesca*) di Herder, con il quale entrò in contatto a partire dal 1780. Il *Lied*, considerato ancora nella seconda metà del XVIII secolo un genere minore, acquista, grazie alle composizioni di Reichardt e soprattutto alla collaborazione con Goethe, nuova dignità, affermandosi tra i generi principali nella scala gerarchica musicale.

La collaborazione con Goethe fu inoltre decisiva per lo sviluppo del *Singspiel* tedesco. Reichardt si dedicò a più riprese alla composizione di commedie musicali, restando fedele ai propri principi illuministi e ai pro-

⁹⁸ Ivi, p. 104 (trad. it.: Sono in realtà ciò a cui guarda il vero artista che inizia a presagire i labirinti della propria arte, come il marinaio guarda alla stella polare, e ciò che egli osserva soprattutto a proprio profitto). Tra il 1776 e il 1777 Reichardt compose per Nicolai una serie di melodie su antichi testi popolari. Nicolai le pubblicò, con intenzioni polemiche verso Herder e Bürger, sul «Feyner Kleyner Almanch» (Berlino, Stettin 1777): pur riconoscendo il valore estetico e storico-culturale del *Lied*, ne criticava l'essere radicato in un ambiente troppo incolto e volgare per poter essere eletto a modello per l'arte contemporanea. Cfr. G. Hartung, *Werkanalysen und -kritiken*, cit., p. 134.

⁹⁹ Fin dal soggiorno parigino del 1785 Reichardt non nasconde la propria ammirazione per le opere di Gluck e della sua scuola: cfr. J.F. Reichardt, *An die Freunde der edlen Musik*, «Lyceum der schönen Künste» 1, 1797; si veda inoltre la lettera da Parigi del 6 marzo 1792 in Id., *Vertraute Briefe aus Paris (1792)*, cit., pp. 114-117. Reichardt aveva già composto due opere in questo stile e a Berlino si stava impegnando a favore dell'opera epica su testo tedesco, cfr. Id., *An das musikalische Publikum seine französische Opern «Tamerlan» und «Pantheè» betreffend* (Hamburg 1787; Al pubblico delle opere francesi «Tamerlan» e «Pantheè»). La successione al trono di Federico II lasciava sperare in condizioni favorevoli per l'affermarsi dell'opera seria, un genere fino ad allora confinato dietro la musica sacra. J.F. Reichardt, *Neue Deutsche Lieder* (Nuovi *Lieder* tedeschi), «Musikalisches Almanach», Berlino 1796, in *Briefe, die Musik betreffend*, cit., pp. 194-197

¹⁰⁰ Cfr. H.-G. Ottenberg, *Johann Friedrich Reichardt*, in *MGG*, Bd. 13, cit., pp. 1471 e sgg.

pri intenti pedagogici: le melodie semplici e cantabili dovevano servire a consolidare la morale borghese. Al vertice della sua produzione in questo genere troviamo, oltre a *Claudine von Villa Bella*, *Erwin und Elmire* (1790) e *Jery und Bätely* (1801). A partire dal 1781, Reichardt elabora il programma di una riforma della commedia musicale¹⁰¹, prendendo a modello il verso ritmico libero fluido e melodico di Klopstock e la combinazione di musica strumentale e parlato secondo il modello dei melodrammi di Jíří Antonín Benda. L'opera di Hiller *Die Jagd*, che all'epoca riscosse un enorme successo, è secondo Reichardt esemplare: il canto delle persone semplici, ma anche della nobiltà terriera e cittadina, era piacevole, naturale e commovente. La capacità dei *Lieder* di coinvolgere emotivamente l'ascoltatore va ad annullare quello scetticismo razionalistico relativo alla possibilità di articolare attraverso il canto, e non la parola, concetti ed emozioni. Nel suo commento al *Singspiel* di Hiller *Lisuart und Dariolette*, Reichardt modifica, in parte, la propria idea di legittimazione estetica del canto nella commedia musicale, prendendo come riferimento l'estetica operistica. La sentita partecipazione emotiva degli attori e degli spettatori è un valido motivo per ricorrere al canto in situazioni in cui la parola non è sufficiente ad esprimere tali affetti: «[...] wenn der Affekt so hoch gestiegen, daß die Sprache zum Ausdrucke derselben nicht mehr hinlänglich ist, daß die dann ihre Zuflucht zum Gesange nähmen»¹⁰². I ripetuti tentativi di Reichardt di definire i vari generi musicali con le loro specifiche caratteristiche, sembrano essere semplicemente una variazione della sua estetica liederistica: quasi tutti i generi, tra cui, oltre al *Singspiel*, l'idillio, la cantata e in parte anche la musica sacra, dovrebbero, in sostanza, fondarsi sul *Lied*.

¹⁰¹ J. F. Reichardt, *Über das deutsche Singeschauspiel*, «Musikalisches Kunstmagazin», 1, 1782, in *Briefe, die Musik betreffend*, cit., pp. 150-157.

¹⁰² J.F. Reichardt, *Briefe eines aufmerksamen Reisenden*, Teil 2, (1776), in *Briefe, die Musik betreffend*, cit., p. 89 (trad. it.: [...] quando l'affetto ha raggiunto un tale livello d'intensità da non poter più essere espresso dalla parola, è allora che esso trova asilo nel canto).

CAPITOLO 3

LA VITA IN MUSICA: BERGLINGER E GULDEN



Fig. 3. Frontespizio del «Musikalisches Kunstmagazin», Berlin 1782 (<<https://archive.org/details/MusikalischesKunstmagazinBd.11782>>, Creative Commons, 21/06/2013)

3.1 *Il musicista e la corte: la disarmonia dell'esistenza*

Le affinità tra il romanzo di Reichardt e la biografia di Berglinger sembrano limitarsi alla presenza di un protagonista che possiede un singolare talento musicale. L'infanzia di Gulden, maltrattato e costretto ad esibirsi nei locali più malfamati, e quella del sognatore Berglinger, perso nel paradiso sonoro della *Residenz*, sembrano aver ben pochi tratti in comune. Lo sviluppo successivo di Heinrich si può soltanto immaginare: sebbene l'incontro con Hermenefried e il titolo stesso del romanzo lascino supporre un esito positivo, perdiamo le sue tracce quando è ancora adolescente. Seguiamo, invece, Berglinger lungo tutto il suo percorso personale e artistico, fino al momento della morte.

In entrambe le opere, i protagonisti intraprendono un viaggio allo scopo di realizzare il loro ideale artistico. Il viaggio del virtuoso Gulden è un avvicinarsi di situazioni grottesche e bizzarre, di incontri con personaggi strampalati, riferiti con abbondanza di particolari. I principali eventi della vita di Berglinger, al contrario, si svolgono nel suo mondo interiore. La



descrizione del primo viaggio alla *Residenz* si risolve in un'unica e concisa frase: «Eine vorzügliche Epoche in seinem Leben machte er eine Reise nach der bischöflichen Residenz»¹. Anche in seguito, il narratore rinuncia espressamente a scendere nei dettagli: «Die Scenen, die am Todsbette seines Vaters vorfielen, will ich nicht schildern»², o ricorre al «wenn» iterativo:

Ach aber! – wenn ihm nun so eine entzückte Stunde, [...] dadurch unterbrochen wurde, daß seine Geschwister sich um ein neues Kleid zankten oder daß sein Vater der ältesten nicht hinreichend Geld zur Wirtschaft geben konnte [...]; ach! es gibt in der Welt keine so entsetzlich bittere [...] Empfindung, als von der Joseph alsdann zerissen ward. (HKA I, p. 135)

Però, però! Se a lui una così meravigliosa ora, [...] gli veniva interrotta da qualche futile motivo: il bisticcio delle sorelle intorno a lui per un nuovo vestito, le recriminazioni della sorella maggiore perché il padre non aveva potuto darle sufficiente denaro per le spese di casa, [...] ah, non c'è al mondo alcuna impressione così terribilmente amara, [...] come quella dalla quale Joseph era allora colpito. (SPE, p. 91)

La fuga dalla casa paterna, unico motivo su cui si regge la trama, non è altro che un riflesso dei moti dell'animo del protagonista, della sua interiorità dominata dalla musica. Nel *Gulden-Roman* la narrazione, al contrario, si carica di particolari, spesso superflui, ma funzionali alla critica sociale. I personaggi si mostrano attraverso le loro fisionomie, gli abiti, i gesti; il loro aspetto ne rivela vizi e virtù, oltre allo status sociale. Berglinger ci appare, invece, immateriale, incorporeo come la sua arte. La prepotente fisicità che caratterizza le figure reichardtiane è sublimata, nel *Berglinger*, nell'atteggiamento psicologico del protagonista.

Entrambi i musicisti conoscono la miseria, tuttavia Berglinger non è esposto alla depravazione e alle umiliazioni che segnano l'infanzia di Gulden. La drammaticità della vicenda di Gulden è dovuta a condizioni esterne estremamente sfavorevoli, che condizionano la crescita personale e artistica del giovane. Il tormento interiore del compositore wackenroderiano, la sua *Zerrissenheit*, resteranno estranei a Gulden. La sofferenza di Berglinger è, innanzi tutto, di carattere psichico: essa scaturisce dal rapporto che egli ha con la musica e soltanto di conseguenza si riflette in un complesso e tormentato rapporto con la società. Il processo di interiorizzazione artistica è irreversibile: l'utopia auspicata nel romanzo di Reichardt non è più neanche pensabile. Anche sul piano formale, le due opere sembrano essere situate agli antipodi: l'aridità stilistica del compositore prussiano, che si traduce in un linguaggio asciutto, diretto, crudo ed esplicito, intriso di espressioni triviali e dialettali che ben rendono lo squallore che circonda il musicista, è alquanto distante dall'espressione metaforica, elaborata e poetica con cui Wackenroder compone la biografia del suo personaggio, ponderando accuratamente ogni singolo elemento lessicale e strutturale.

¹ HKA I, p. 132 («Un fatto che fece epoca nella vita di Berglinger fu il viaggio a una residenza vescovile», SPE, p. 87).

² HKA I, p. 143 («Non voglio descrivere la scena che avvenne al letto di morte», SPE, p. 100).

Profondo, tuttavia, è il nesso che lega le due opere. Gulden e Hermenefried incarnano due varianti del musicista virtuoso³: il virtuoso vittima di un'educazione sbagliata e oggetto dello scherno altrui è il protagonista di una parodia d'artista che allo stesso tempo si propone di affermare l'ideale estetico musicale dell'autentico virtuoso dalla personalità originale e colta. La doppia prospettiva implica precise conseguenze poetologiche: la costruzione del romanzo non può fondarsi sul criterio formale della coincidenza tra interiorità dell'artista e forma poetica. Lo schema narrativo del *Gulden* si fonda sulla dialettica tra mancata realizzazione e falso virtuosismo da un lato, integrazione sociale dell'artista e autenticità dell'arte dall'altro. L'intento didattico dell'autore si concretizza nel contrasto estremizzato tra realtà volgare e nobile ideale⁴.

Nella biografia di Berglinger la dialettica resta interna al soggetto, espletandosi formalmente nelle frequenti opposizioni e antitesi, riflesso del conflitto interiore del personaggio, che nonostante la straniante poeticità narrativa risulta essere maggiormente realistico, ma anche estremamente più complesso dei modelli reichardtiani. Wackenroder riunisce e sviluppa in un unico personaggio, mostrandone i tragici risvolti psicologici, la personalità artistica proveniente da una situazione svantaggiata e l'autentico genio musicale destinato a scontrarsi con una società impreparata, personalità che nel *Gulden* restano separate nelle figure dei due protagonisti. Tale scissione, nella biografia di Berglinger, è dunque interna al protagonista, che possiede alcuni tratti di Gulden e di Hermenefried: l'ingenuità, la bontà d'animo, l'illusione fanciullesca del povero musicante da un lato, il talento, la dedizione all'arte, l'impegno professionale del colto *Kapellmeister* dall'altro. Il principio formale dell'antitesi su cui si costruisce il *Gulden* diviene principio interno alla narrazione nel *Berglinger*. La scissione interiore del musicista impone al testo letterario una frattura interna, che annulla la relazione funzionale tra finalità didattica e struttura narrativa, concretizzandosi nel tentativo di trasferire la creatività

³ Reichardt raffigura entrambe le varianti di virtuoso descritte da Anthony Ashley Cooper conte di Shaftesbury in *Characteristics of Men, Manners, Opinions and Times* (3 vols, London 1711): dall'esperienza di vita nel mondo l'autentico virtuoso trae l'ideale del vero, del bello e del buono, sviluppando la propria maestria. Conducendo un'esistenza fondata su integrità morale, senso della misura e onestà e ponendo il proprio talento, le proprie conoscenze ed esperienze al servizio degli altri, egli può non solo elevarsi dalla mediocrità e realizzare il proprio ideale personale, ma contribuire al bene pubblico dell'intera società. È così che egli diviene artista, poeta, creatore di opere d'arte; al contrario, concentrando la propria sete di conoscenza e le proprie energie su un unico oggetto o scopo specifico, egli resterà prigioniero di una limitata e limitante specializzazione. Il virtuoso potrà, di conseguenza, essere oggetto di illimitata ammirazione o vittima di inesauribile scherno.

⁴ D'Aprile individua quale possibile modello i *Lebensläufe in aufsteigender Linie* (Berlin 1778; Biografie in linea ascendente) di Theodor Gottlieb Hippels, che Reichardt sicuramente conosceva e che si collocano stilisticamente al confine tra satira e biografia. Cfr. I.-M. D'Aprile, *Die schöne Republik. Ästhetische Modelle in Berlin im ausgehenden 18. Jahrhundert*, Niemeyer, Tübingen 2006, pp. 151-155.

del genio in immagine poetica, nel medium di un testo che fonde vari generi, nessuno dei quali, tuttavia, di tipo didattico.

Nel romanzo di Reichardt confluiscono generi letterari ed elementi stilistici eterogenei. Il tentativo di rendere plausibile il narrato si attua per mezzo dell'indagine psicologica⁵, della riflessione sulle motivazioni individuali⁶ e di procedimenti mimetici, quali il discorso diretto e l'alternanza di registri linguistici diversi (il dialetto prussiano e il francese alla moda). Il divario fra teoria pedagogica ed educazione pratica suscita gli amari commenti del narratore, che interrompono frequentemente la narrazione. Il narratore autoriale prende costantemente posizione a favore del suo eroe, e pur esprimendo umana comprensione per la decisione del vecchio Gulden di far intraprendere al figlio la carriera di virtuoso ne condanna fermamente l'avidità, non nascondendo la propria simpatia nei confronti della vittima di un'educazione così sbagliata:

Mir thut es im Herzen wehe, wenn ich einen Menschen sehe, den die Vorsehung mit den höchsten Gaben des Geistes, mit großer Güte des Herzens zu einem wohlthätigen Werkzeuge ihrer Güte ausgerüstet, wie dieser, durch seine Erziehung mißleitet, sein Leben in eiteln, läppischen Tändeleien oft wohl gar in niedrigen Beschäftigungen hinschlendert, wohl gar so verwarhloset ist, daß er auch des zufälligen Guten, das er außer seinem eigentlichen Gewerbe noch stiften könnte, nicht einmal fähig ist! [...] Man wird in der Folge sehen, wie sehr der unwissende Vater die wahre Bestimmung seines Kindes verfehlte. (HWG, pp. 7-8)

Mi duole il cuore quando vedo qualcuno, che la divina provvidenza ha dotato dei più preziosi doni della mente e di un'enorme bontà d'animo per renderlo strumento caritatevole dei suoi doni, e come questa persona, deviata dall'educazione, se ne stia a bighellonare e a perdere tempo in vani e ridicoli trastulli e si lasci spesso andare anche ad occupazioni assai più abiette, al punto da non essere nemmeno più capace di quella bontà spontanea che oltre al proprio mestiere potrebbe ancora elargire! [...] Vedremo, in seguito, quale grave mancanza commise l'ignorante padre verso le reali aspirazioni del bambino.

L'enumerazione fredda e distaccata dei vari episodi che si susseguono durante il viaggio del virtuoso Gulden sottintende la volontà di far parlare la realtà dei fatti: l'autore rinuncia espressamente al poetico, lasciando che soltanto i fatti oggettivi di interesse generale acquistino rilevanza. La critica al falso virtuosismo, centrale nel *Gulden*, si snoda come un *Leitmotiv* anche nell'intera produzione pubblicistica di Reichardt, con aspri attacchi

⁵ Introspezione che non viene, tuttavia, mai approfondita: i sogni di Gulden vengono soltanto menzionati, si veda in particolare HWG, pp. 56 e sgg.

⁶ Il narratore definisce così le proprie figure: «[...] bejammernswürdige Seelen, die nie Anlass fanden, sich aus dem Schlamme zu erheben, die Fürstentyrannei und teuflische Politik und elende Erziehung in Niedrigkeit und Finsternis niedertreten und fesseln», HWG, p. 140 (trad. it.: Anime infelici, che mai trovarono il modo per risollevarsi dal fango, ricacciate nella volgarità e nell'ignoranza dalla tirannia dei principi, da una politica diabolica e da una miserabile educazione).

alla vita musicale contemporanea e in particolare a ciò che veniva presentato come virtuosismo, ma che secondo il compositore non era altro che una tecnica pseudo-geniale acquisita meccanicamente⁷.

Lo scritto di Reichardt *An junge Künstler*, pubblicato nel primo numero del «Musikalisches Kunstmagazin» del 1782, può essere considerato l'ideale prefazione al *Gulden*:

Laßt mich frey und offen zu euch reden, junge Künstler, jüngere Kunstbrüder! Vielleicht red' ich zu früh von meinen Erfahrungen und meiner daher entstandenen Gefühlart und Denkart. [...] Laßt mich mit Bruderherzen, zu Bruderherzen sprechen! (J.F. Reichardt, *An junge Künstler*, p. 98)

Lasciate che vi parli con franchezza e libertà, giovani artisti, giovanissimi fratelli dell'arte! E' forse prematuro parlarvi delle mie esperienze e del mio modo di sentire e di pensare, che da esse deriva [...] Lasciate che vi parli come un fratello, da cuore a cuore!

Immediato è il richiamo alla prefazione del monaco nelle *Herzensergießungen*: entrambi gli scritti si rivolgono direttamente ai giovani artisti, con il preciso intento di guidarli a una riscoperta della vera arte.

La costellazione familiare di Berglinger risulta più complessa rispetto a quelle presenti nelle biografie di Hermenefried e di Gulden: il rapporto tra padre e figlio influenza, in ogni caso, in maniera decisiva la carriera artistica dei figli, determinandone la realizzazione o il fallimento. Le madri sono assenti o svolgono il ruolo marginale di consolatrici o di tacite alleate dei padri; l'educazione dei figli resta un compito affidato esclusivamente alle figure paterne. Nel *Gulden*, il rapporto tra padre e figlio è ridotto a mera oggettivizzazione: agli occhi del padre, il bambino non è altro che un mezzo per far soldi, un fenomeno da baraccone; ciò che lo trattiene dal picchiarlo a morte è soltanto il timore di poter perdere il capitale accumulato e la possibilità di ulteriori guadagni. L'estremizzazione del fenomeno di sfruttamento capitalistico è funzionale a porre in risalto la bontà d'animo del giovane. All'avidità paterna si contrappone la generosità del figlio. Quando il vecchio Gulden, per riconciliarsi con lui (e poter continuare a sfruttare il suo talento), gli regala per la prima e unica volta del denaro, il giovane si affretta a comprare un nastro da cappelli che la madre desiderava da tempo. Il narratore interviene con uno dei suoi tipici commenti moraleggianti per ribadire i rischi di un'educazione sbagliata:

⁷ Cfr. J.F. Reichardt, *An junge Künstler*, «Musikalisches Kunstmagazin», 1, 1782, in Id., *Briefe, die Musik betreffend*, hrsg. von W. Siegmund-Schultze, Reclam, Stuttgart 1974, pp. 107 e sgg.

Ich habe diesen Vorfall, der sich am Sonntage ereignete, eben dem Tage, an dem der Knabe zehn Jahre alt war, und an welchem der Vater zum heiligen Abendmahl gewesen, so ausführlich erzählt, um den natürlichen guten Charakter des Knaben und seine abscheuliche Erziehung – zwei so oft und fast allgemein vereinigte Dinge unter den Menschen – in ein besseres Licht zu setzen. (HWG, pp. 19-20)

Ho deciso di raccontare così dettagliatamente l'episodio che si verificò quella domenica, proprio nel giorno in cui il giovane compì dieci anni e il padre partecipò alla santa cena, per meglio mostrare il buon carattere che il giovanotto possedeva per natura e la sua rivoltante educazione – due cose che spesso vanno di pari passo.

La figura paterna nel *Berglinger*, guidata dal principio dell'utilità e della praticità, possiede un'innata bontà d'animo che viene ereditata dai figli; il padre di Berglinger non conosce quell'avidità senza scrupoli che caratterizza il vecchio Gulden, ma la sua irrazionale e irresistibile attrazione per i segreti della scienza medica, che lo porterà a perdere l'equilibrio tra istinto e ragione, conducendolo alla rovina, è altrettanto distante dalla solidità del padre di Hermenefried. Nel *Berglinger-Leben*, il modello perfetto di Hermenefried fondato su cultura, educazione, umanità e saggezza si disintegra nella scoperta del lato oscuro legato all'arte e allo studio. La dedizione assoluta alla scienza implica un superamento del limite: sviscerare i segreti del corpo umano con i mezzi della medicina equivale all'inabissamento psichico a cui conduce la musica. L'appartenenza alla famiglia, formale per Gulden (obbedienza) e sostanziale per Hermenefried (sostegno), è per Berglinger viscerale: il veleno della scienza continua a scorrere nelle sue vene come veleno dell'arte.

Reichardt pubblicò il *Gulden* circa tre anni e mezzo dopo la nomina a *Kapellmeister* presso la corte di Federico il Grande: il romanzo risale quindi a un periodo di fervida attività musicale e intellettuale.

La critica dell'autore investe quasi tutti gli aspetti della vita musicale dell'epoca: nello scritto *An junge Künstler*, la dichiarazione «Freiheit, Wahrheit, Liebe und edler Wirkungstrieb machen das wahre Wesen des Künstlers»⁸ è un chiaro invito all'autonomia e all'indipendenza. La posizione subordinata dell'artista nella società, i rapporti di dipendenza feudale dalla corte, la sottomissione ai voleri dei potenti opprimono il ceto dei musicisti e denigrano la musica a occupazione mediocre; per elevare lo status del musicista e della musica stessa è necessaria un'educazione musicale sistematica e accessibile. La profonda avversione nei confronti degli ambiziosi musicisti di corte, che piegavano il loro onore di artisti al gusto dei principi, e nei confronti dei falsi virtuosi che deterioravano il gusto del pubblico con il loro dilettantismo è una costante nella produzione pubblicistica di Reichardt. Il postulato di un'arte che potesse servire da impulso etico ed esteti-

⁸J.F. Reichardt, *An junge Künstler*, cit., pp. 98-112, qui p. 100 (trad. it.: Libertà, verità, amore e nobile impulso ad agire sono la vera essenza dell'artista).

co, di un'espressione artistica soggettiva sulla base di una forma armonica e ordinata, ricca ma semplice, è ciò che egli oppone alle tendenze dell'epoca.

Nel *Gulden* sono presenti tutti gli aspetti della critica sociale di Reichardt: la rappresentazione satirica della generazione precedente a quella dell'autore garantisce una presa di distanza indispensabile per analizzare la propria epoca e proclamare il proprio credo artistico.

La tourné musicale non significa altro, per il vecchio Gulden, che accumulare denaro e conquistare nuovi mercati: la moda di musiche facili per dilettanti o per principianti aveva già raggiunto la borghesia ricca, alimentando un mercato editoriale assai cospicuo. La scoperta che il monopolio delle partiture può costituire una fonte di guadagno diretto anche per il compositore rende il vecchio Gulden ancora più avido e mostra chiaramente quanto la mercificazione dell'arte fosse ormai diffusa⁹. Nella lettera a Johann Gottlieb Kreutzfeld del 13 febbraio 1773, Reichardt, che a Dresda, nel tentativo di rendersi indipendente, si guadagna da vivere con concerti e lezioni private, scrive:

Ich werde mit jedem Tage mehr und mehr gewahr, wie sehr die Musik um davon zu leben, dem Eigensinne unverständiger oft geschmackloser Großen unterworfen ist, und eine Kunst von so hohem Werthe, die meine ganze Seele liebt und verehrt, demjenigen der mich bezahlt zu Gefallen, zu einem leeren Spiel geselligen Vergnügens herabzuwürdigen, wäre das nicht unverantwortlich? (J.F. Reichardt, *Autobiographische Schriften*, p. 88)

Più passano i giorni e più mi rendo conto di quanto la musica, per viverci, sia sottomessa ai capricci dei grandi, spesso insensati e privi di gusto; e abbassare un'arte di tale, immenso, valore, che l'intera mia anima adora e venera, a vuoto gioco di società solo per far piacere a chi mi paga – non sarebbe forse irresponsabile?

La prima parte del romanzo descrive un processo educativo inverso: il soggetto dotato di un non comune talento musicale si trasforma in oggetto di sfruttamento economico a causa dell'ignoranza dei suoi educatori e di una concezione materialistica e utilitaristica dell'arte. L'educazione del giovane è orientata a un unico scopo: essere una fonte di guadagno. Le varie fasi che segnano il passaggio dall'infanzia all'età adulta, il processo di crescita e sviluppo del bambino in un adulto dotato di una propria, preziosa identità – per Reichardt, come per Rousseau, *telos* della vera educazione – non sono previste in un processo regressivo di questo tipo. Gli effetti di tale (dis-)educazione sono devastanti sia per la società, sia per l'arte: se, sul piano personale e sociale, il rapporto tra padre e figlio è ridotto a mero sfruttamento, con tutte le conseguenze che ne derivano, sul piano artistico è la natura stessa della musica, espressione suprema della sensibilità dell'artista, a subire alterazioni dovute alla degenerazione e alla corruzione dell'arte. Al pubblico, il bambino vestito a festa non sembra altro che una scimmia travestita che strimpella e fa giochi di prestigio. La

⁹ Cfr. M. Baroni, E. Fubini, P. Petazzi, *Storia della musica*, Einaudi, Torino 1988 (1999), pp. 197 e sgg.

società riceve la musica che si merita e che la riflette, in una degenerazione reciproca: le maschere grottesche delle osterie ascoltano melodie, il cui nucleo sensibile si esteriorizza in freddo e vuoto virtuosismo.

Per rappresentare lo stato disastroso in cui versano la musica e la società dell'epoca, Reichardt ricorre, in particolare, alla caricatura grottesca e all'umorismo amaro. Un episodio dell'infanzia di Gulden e due scene tratte dal viaggio del virtuoso serviranno da esempio. Tutte le sere, il piccolo Gulden suona nella locanda del macellaio, dove furiose risse sono all'ordine del giorno; l'oste interviene puntualmente brandendo un nerbo di bue:

Solche Schlachten liefen denn auch nicht ganz fruchtlos für die Musikanten ab. Gemeinlich begann der Tumult urplötzlich; Nacht und Sturm brachen so schrecklich herein, daß die zwischen dem Ofen und dem Brandtweinspinde engeklemmten Spielleute nicht schnell genug ihre Werkzeuge zusammenraffen konnten. [...] Hatte nun der alte Gulden nicht beizeiten die Vorsicht gebraucht, seinen Sohn hinter dem Ofen zu stecken, oder ihn in seinen ungarischen Pelz hinter sich einzuknöpfen, daß man seine klagende Stimme nicht deutlich genug vernahm, so richtete der ergrimnte Dermanckschläger [der Wirt] seine besten Schläge auf den armen Knaben. Denn der hatte einst seinen zehnjährigen Jungen, da dieser sich die Hände beschmiert, und die Mutter ihm zurief: »Wisch dich an die Musikanten ab«, und er sich am sichersten glaubte an den siebenjährigen Heinrich Wilhelm Gulden wischen zu können, so gewaltig hinter die Ohren geschlagen, das ihm das Blut aus Nas' und Maul gestürzt. (HWG, pp. 12-13)

Questo genere di risse si svolgevano non senza conseguenze anche per i musicanti. Generalmente il tumulto cominciava all'improvviso: tuoni e fulmini irrompevano così spaventosi che i suonatori pigiati tra la stufa e la spina non avevano nemmeno il tempo di recuperare gli strumenti. [...] Se il vecchio Gulden non avesse usato per tempo la precauzione di nascondere suo figlio dietro la stufa o di allacciarsi sulle spalle nella pesante pelliccia ungherese, così che nessuno potesse sentire nemmeno lontanamente i suoi lamenti, l'oste incollerito si sarebbe certamente accanito sul povero giovane col nerbo di bue. Perché una volta, proprio per colpa sua, aveva preso a schiaffi il suo bambino di dieci anni con tale violenza da fargli uscire il sangue da naso e bocca, dopo che questi, essendosi insudiciato le mani, aveva dato ascolto alla madre – che gli aveva urlato: «Và a pulirti sul musicante» – e pensato bene di andare a pulirsi sul piccolo Heinrich Wilhelm Gulden, che aveva solo sette anni.

Oltre a riportare l'attenzione sulle condizioni critiche in cui versa la musica, scene di questo tipo mettono ben in luce la depravazione, la dissolutezza e le gravi carenze educative diffuse tra i ceti sociali più bassi: le figure caricaturali di Reichardt vogliono sì intrattenere, ma soprattutto istruire il pubblico – l'intento pedagogico, camuffato dall'effetto comico, pone in primo piano la necessità di una riforma sociale che prenda avvio proprio dagli strati più indigenti.

La prima tappa del lungo viaggio del virtuoso è poco lontano da Thorn, a Kallaxburg, dove, in seguito a una serie di fraintesi, i Gulden sono ospiti del signor von Kallax, ricco mecenate appartenente alla nobiltà terriera.

Il signor von Kallax reagisce alla vista dei musicisti dagli abiti esotici e dalle maniere affettate, con cui cercano inutilmente di mascherare il loro status sociale, con spietata derisione:

Kaum hatte aber der alte Herr von Kallax wieder etwas Luft geschöpft, so schrie er, vorher dreimal mit der Parforcepeitsche auf den großen Tisch schlagend, durch all den Lärmen durch: »Lustig, ihr Sapperments Hunde, lustig den Kuckkasten ausgepackt, all eure Schnurrpfeifereien heraus, alle eure tausendelementarische Hokuspokus aufgewichst!«. (HWG, p. 33)

Il signor von Kallax aveva appena ripreso fiato che cominciò subito a urlare, ma non prima di aver sbattuto con violenza, per ben tre volte, la frusta sul grande tavolo per farsi sentire in mezzo a tutta quella confusione: "Ma che bravi, diavoli d'un cane, proprio bravi ad aprire la bottega, a tirar fuori le voglie, avete lucidato ben bene i vostri arnesi abracadabraneschi!".

Kallax si mostra in seguito, contrariamente ad ogni aspettativa, entusiasta della musica eseguita dal bizzarro gruppo: e sono proprio le sue opinioni sulla musica a rivelare i limiti del suo orizzonte culturale e a renderlo a sua volta oggetto di derisione. Gli artisti e il mecenate si trovano allo stesso, infimo livello nella loro estraneità dall'essenza sensibile della musica: il narratore si abbandona ad una parodia resa ancora più grottesca dalle patetiche cascate di singhiozzi del violino del piccolo Gulden, più vicine al tagliare di un asino che alla musica.

Durante i preparativi per i festeggiamenti del compleanno di von Kallax, i Gulden decidono di allestire uno spettacolo insieme a un gruppo di attori itineranti. Lo stato desolato e desolante del teatro tedesco, precipitato al livello della commedia popolare, è impresso nella fisionomia del direttore della compagnia:

Der Direktor stand in dem großen Tore der Schenke, und füllte es. Er war zum Direktor einer solchen Gesellschaft geboren. Ein großer, starker Mann, gut gespalten, wadenreich, schenkelfest, mit einem ansehnlichen Bauche versehen; [...] Dabei ein starkes, volles, schwarzbraunes Gesicht, worin auch der Kurz-sichtigste auf hundert Schritte Maul, Nas' und Ohren wohl voneinander unterschied; eine Stimme! – tote Ochsen zu erwecken; ein paar Augen! – in beständigem Kreislaufe irrten sie; man hätte glauben sollen, er sähe mit einem Blick das ganze Firmament über sich, alles feste Land vor sich, alles Wasser hinter sich, und den Mittelpunkt der Erde unter sich. Er aß aber oft Fisch für Fleisch, und Kartoffeln für Pasteten. (HWG, p. 35)

Il direttore, appoggiato alla grande porta dell'osteria, la riempiva tutta. Era nato per dirigere una compagnia come quella. Un uomo grande e grosso, ben piantato, con dei bei polpacci e delle belle cosce, e pure dotato di una pancia di tutto rispetto; [...] un volto pieno, scuro, duro, in cui anche un miope a distanza di cento passi avrebbe saputo distinguere bocca, naso e orecchie; e che voce! – da far resuscitare i buoi; e che occhi! – in perpetuo roteare, si sarebbe potuto pensare che riuscisse a cogliere con una sola occhiata l'intero firmamento lassù in alto, la terraferma davanti a sé, i mari e gli oceani alle sue spalle e il centro della terra sotto i suoi piedi. Eppure, prendeva spesso fischii per fiaschi e pan per focaccia.

Il direttore si trova in una sorta di terra di nessuno: pur non appartenendo al ceto inferiore, l'arte che egli rappresenta ha perso ogni contatto con l'ideale di uno scambio proficuo tra arte autentica e autentica borghesia. Il mondo del direttore, che è ormai diventato una caricatura di se stesso, è andato irrimediabilmente perduto¹⁰.

A Danzica, i Gulden si uniscono alla compagnia dell'*Impresario e Buffone* italiano Picciolo, con cui organizzano uno spettacolo. L'arrivo nella città era stato segnato dall'incontro con un abate depravato che aveva approfittato del giovane Gulden; quando quest'ultimo si rifiuta di incontrarlo ancora, ribellandosi, per la prima e unica volta, alla tirannia paterna, l'abate decide di boicottare l'esibizione della compagnia diffondendo pettegolezzi e accusando gli artisti di diletterismo. La compagnia dei virtuosi riesce comunque a trovare il modo di esibirsi in una sorta di caffetteria:

Einer von den Zuhörern aber, der die Stelle dichte hinter dem Waldhornisten hatte, der mit seinem Waldhorn über einen halben Ton zu hoch stand, konnte sich nicht enthalten, um nicht den ganzen Abend zu leiden, diesem sachte zu sagen: sie stehn zu hoch. Worauf dieser aber in der Meinung, er benahm' ihm die Aussicht, ganz gelassen antwortete: Lassen Sie das man gut seyn, so bald die Kerls da ihren Hokuspokus anfangen setz' ich mich nieder. (HWG, p. 78)

Tra il pubblico però, uno che sedeva proprio dietro il cornista, il cui corno da caccia stava troppo su di mezzo tono, non volendo stare a soffrire per tutta la sera, non poté trattenersi dal sussurrargli nell'orecchio: È troppo alto. E questi, pensando di coprirgli la visuale, rispose con tutta calma: Non vi preoccupate, appena i ragazzi cominciano a strimpellare mi siedo.

Il corno, che sarà presto eletto a strumento romantico per eccellenza, è ancora strumento di comicità. Lo spettacolo inizia con una disperata aria eseguita dalla Signora Picciolo, seguita dall'esibizione di sua figlia, che, pur stonando dall'inizio alla fine, con i suoi sguardi e inchini provocanti riesce ad attirare l'attenzione dei presenti. Evidente è la polemica verso lo stile canoro italiano moderno, ma ancor più evidente è l'avversione verso i suoi imitatori tedeschi. I tentativi che Reichardt intraprese per attuare una riforma della musica di corte andavano nella direzione di una musica basata su semplici linee corali e toccanti armonie, ispirata dal sentimento naturale e autentico dell'artista. Nel *Singspiel*, morale borghese e sani sentimenti dovevano trasmettersi al pubblico grazie all'efficacia espressiva della musica. L'ideale di Reichardt è riassunto nel già citato scritto programmatico *Über die deutsche komische Oper*: in particolare, nell'appendice intitolata *Brief über die musikalische Poesie* (*Lettera sulla poesia musicale*)¹¹ la critica al predominio del gusto operistico e concertistico

¹⁰ Cfr. G. Peters, *Der zerrissene Engel*, cit., pp. 33-35.

¹¹ J.F. Reichardt, *Über die deutsche komische Oper*, in *Briefe, die Musik betreffend*, cit., pp. 59-70.

francese e italiano si fa aperta provocazione. Reichardt afferma la necessità di eliminare le influenze straniere dalla vita operistica berlinese a favore di un'originale commedia musicale tedesca. Il giudizio alquanto positivo sull'opera *Die Jagd* (Weimar 1770; La caccia) di Johann Adam Hiller è il punto di partenza per una polemica che coinvolge l'intera scena teatrale tedesca, già allora popolata dallo stesso tipo di attori e di cantanti che egli raffigurerà satiricamente, cinque anni più tardi, nel *Gulden*: dilettanti, incompetenti, incapaci, che secondo l'autore sono una vera e propria vergogna per il Paese.

Con analoga veemenza Reichardt si oppone a qualsiasi tentativo di trasporre in musica ciò che non riguardi esclusivamente l'animo umano: esclusi sono pertanto fenomeni naturali, eventi storici, storie della Passione di Cristo o libere fantasie del compositore – da cui la critica a Georg Philipp Telemann e a Mattheson. La 'pittura musicale', perfino nella *Passionsmusik*, non solo ridurrebbe la musica a mero effetto di superficie, mantenendola vincolata al testo, ma la ridicolizzerebbe nel tentativo di imitare l'oggetto dell'espressione musicale. Storia e natura trovano legittimazione nella musica soltanto sul piano sensibile: la musica può scegliere la natura quale oggetto di rappresentazione mimetica a patto che essa mantenga un nesso con l'originale, ovvero con la sfera sensibile. Una musica che riproduce il sibilo del vento durante la tempesta, e che dunque imita la tempesta, è ben diversa da una musica capace di risvegliare nell'ascoltatore la stessa emozione provata durante la tempesta: ciò che interessa al musicista non è la realtà oggettiva, il singolo evento o un concetto, ma la sensazione che essi suscitano.

Lo spettacolo delle due *Signore Picciolo* è puro e semplice esibizionismo:

Diese kam nun mit ihrem großen breiten Fischbeinrock angeschilft, und neigte sich nach hinten und vorne und nach beyden Seiten gar sehr pathetisch. [...] Was sie sang war eine wüthende Arie aus dem Orlando Furioso, die sie mit mehr als italiänischer Heftigkeit sang und agierte. (HWG, p. 79)

Si presentò sul palco facendosi strada nell'ampia gonna con le stecche di balena, pareva che guadasse un canneto, e cominciò a fare dei patetici inchini, in avanti, indietro, a destra e sinistra. [...] Cantò un'aria impetuosa dall'Orlando Furioso, che interpretò con foga più che italiana.

La parodia dell'aria furiosa non è soltanto espressione della diffidenza e della scarsa stima dell'autore nei confronti degli artisti itineranti dalle dubbie capacità recitative, ma si concentra sulla vacuità del gesto espressivo; senza scendere nei particolari dell'esibizione della cantante, il narratore ne sottolinea l'interpretazione eccessivamente patetica e artificiosa, che sfocia nel ridicolo. Il brano può essere letto come critica al melodramma, musica da salotto inadatta a comunicare passioni autentiche; ma ancor più riflette l'antagonismo tra l'opera italiana, che predominava nelle corti tedesche, e il *Singspiel* borghese: il canto della Signora Picciolo, accompagnato da automatismi isterici, non può essere manifestazione di un autentico sentire, allontanandosi dall'ideale dell'artista moralmente integro. La

cantante d'opera italiana, priva di qualità morali o artistiche, è agli antipodi del modello della fanciulla *empfindsam* pura e semplice, per la quale la musica è espressione dei sentimenti più intimi e autentici¹².

Nella descrizione dell'aria cantata dalla Signora Picciolo, è soprattutto l'aspetto immorale ad essere evidenziato:

Sie hatte aber mit starren Blicken aus großen weit aufgerissenen Augen, und mit niederschlagenden Augen, und mit halb umschleierten Blicken aus dem linken Augenwinkel hervor, so gut abzuwechseln gewußt; hatte sie rothgefärbten Lippen so mannigfaltig lächeln und spielen lassen; die Schnürbrust so oft zu eng für ihren Busen gefunden, daß sie am Ende der Arie mit lautem Händeklatschen belohnt wurde. (HWG, p. 80)

Aveva saputo alternare così bene lo sguardo fisso dei grandi occhi sbarrati, abbassando le palpebre, a sguardi languidi e velati lanciati di straforo, aveva ammiccato e sorriso con le labbra così rosse e in un corsetto così stretto per i suoi seni, che al termine dell'Aria era stata ricompensata con uno scrosciante applauso.

Prostituzione in nome dell'arte e del successo: la cantante si guadagna gli applausi grazie a un calcolato atteggiamento malizioso¹³. Inganno, finzione, falsità di fronte a un pubblico pagante equivalgono a un guadagno sicuro. L'amore, in una società degradata, non può che assumere un volto squallido e brutale. Alla fine della serata, sarà proprio la figlia dei Picciolo a cadere nell'inganno dei suoi ammiratori, che la accompagneranno al bordello.

Il viaggio del virtuoso non condurrà Gulden al successo: il talento musicale del giovane resta soltanto uno spettacolo per un pubblico incolto e superficiale. Gulden, da solo, non riesce ad emergere e ad affermarsi: ha bisogno di una guida, di un appoggio, di un punto di riferimento, che troverà in Hermenefried.

«Der Hof war immer der letzte, warum er sich in einer großen Stadt bekümmerte»¹⁴: i pericoli della corte sono ben presenti al protagonista della seconda parte del romanzo di Reichardt. La presa di distanza interiore dal mondo della corte, condizione indispensabile alla sopravvivenza dell'artista, verrà sancita da una distanza anche esteriore: Hermenefried decide, infatti, non senza conseguenti difficoltà, di trascorrere l'inverno a Dresda e l'estate in campagna, nei pressi di Varsavia. La distanza fisica dalla corte – che si aggiunge alla distanza culturale, essendo il musicista tedesco e luterano, e il principe polacco e cattolico – il rifugio nell'idillio campestre e la vita familiare preservano l'arte del protagonista dal rischio di un'inutile specializzazione e dal profitto d'interessi, inserendola nel contesto di una sana educazione di stampo umanistico.

¹² Cfr. R. Müller, *Johann Friedrich Reichardt und andere. Kunst gegen Empfindung*, in Id., *Erzählte Töne. Studien zur Musikästhetik im späten 18. Jahrhundert*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1989, pp. 94-110.

¹³ Cfr. Ivi, *Johann Friedrich Reichardt und andere*, cit., pp. 94-110.

¹⁴ HWG, p. 137 (trad. it.: In una grande città, la corte era sempre l'ultima cosa di cui si preoccupava).

Hermenefried decide di accettare l'incarico di *Musikdirektor* a Varavia, nonostante la sua disistima verso il principe S***, proprio perché, come gli ricorda il padre, l'artista deve essere una guida per l'uomo ricco e potente e spingerlo a compiere buone azioni. Il personaggio di Hermenefried è costruito sul modello di quegli artisti,

[...] die er auch bey näherer Bekanntschaft als Menschen verehren und lieben konnte: die nicht, wie die meistern Gelehrten und Künstler, nur aus Prahlerey oder Gewinnsucht forschten und schrieben, sondern denen es eifrigst und herzlich um die Erforschung und Ausbreitung des wahren Guten, wahrhaftig Nützlichen und edel Vergnügenden zu thun war; die nicht nur Gelehrte und Künstler waren, sondern auch ihre Pflichten als Menschen, Hausväter und Väter liebten und erfüllten. (HWG, pp. 150-151)

[...] che egli, anche in seguito a una conoscenza più approfondita, poteva onorare e amare quali esseri umani: e non come la maggioranza degli eruditi e degli artisti, che indagavano e scrivevano solo per vanteria e avidità, ma coloro che, con zelo e sincerità, si davano da fare a ricercare e a diffondere il bene autentico, ciò che è veramente utile e il nobile diletto; e che non erano soltanto eruditi e artisti, ma amavano e adempivano ai loro doveri di uomini, padri e capifamiglia.

Anche Reichardt, come Hermenefried, ricevette una solida educazione musicale, sebbene lacunosa a causa della discontinuità delle lezioni. L'autore cercò di compensare tali lacune, che riguardavano principalmente lo studio della composizione, con numerosi viaggi di formazione in Germania e all'estero. Tra i suoi maestri, Reichardt ricorda, in particolare, il compositore boemo e virtuoso del violino Franz Benda, che fu al servizio del principe di Prussia dal 1732, e Carl Gottlieb Richter, che gli impartì le prime lezioni di piano e di cembalo e lo presentò a Johann Sebastian Bach e a suo figlio Carl Philipp Emanuel; le esercitazioni al piano di Hermenefried sulle complesse partiture di Bach e di Händel riflettono l'esperienza vissuta dell'autore. Proprio un allievo di Benda, e a sua volta maestro di Reichardt (come già ricordato nel precedente capitolo), è considerato da alcuni studiosi il modello per la figura di Hermenefried: si tratta di Franz Adam Veichtner, che avanzò a *Hofkapellmeister* a Mitau, nel ducato di Curlandia, e in seguito alla corte dello zar a San Pietroburgo¹⁵.

Stando alle indicazioni del narratore, possiamo collocare la vita di Berglinger circa a metà del diciottesimo secolo: egli è, infatti, un contemporaneo del monaco, che pubblica le proprie memorie in età ormai avanzata, quando Berglinger è già morto da tempo. La collocazione spaziale è altrettanto vaga: sappiamo soltanto che Berglinger è originario di una

¹⁵ Cfr. H.-G. Ottenberg, *Johann Friedrich Reichardt, in MGG – Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Friedrich Blume, Kassel 1949-1968; zweite, neu bearbeitete Auflage, hrsg. von L. Finscher, Stuttgart, Weimar 1995, Personenteil, Bd. XIII, col. 1471-1488; G. Peters, *Der zerrissene Engel*, cit., pp. 44-45; R. Hübner-Hinderling, *J.F. Reichardt, in Biographisch-Bibliographischer Kirchenlexikon*, accessibile alla pagina web <<http://www.bautz.de>> (12/2012).

cittadina della Germania meridionale, raggiungibile con una giornata di cammino da una residenza arcivescovile. La vicenda del musicista è dunque ambientata nel periodo tardo barocco delle corti tedesche, in un contesto ormai molto distante dalla realtà borghese della Berlino tardo-illuminista di Wackenroder, ma della quale, tuttavia, l'autore aveva potuto scorgere un riflesso durante il periodo che trascorse a Erlangen per studiare giurisprudenza¹⁶.

L'ascesa di Berglinger, da figlio di un medico caduto in miseria a *Kapellmeister*, non deve stupire nel contesto delle corti barocche del tardo diciottesimo secolo: il maestro di cappella ricopriva, in realtà, una posizione modesta e il ruolo dei musicisti di corte era più simile a quello di un domestico che non a quello di un artista. I contemporanei di Berglinger non conoscono ancora la venerazione romantica per il compositore che investirà questa figura nel secolo successivo. Nella biografia di Berglinger, l'aspetto economico è irrilevante; solo di sfuggita si accenna al miglioramento della sua condizione economica. Rilevante è unicamente la musica: la subordinazione dell'arte alla corte risulta intollerabile al protagonista, che si sente colpito come persona e come artista. Gli altri musicisti di corte non condividono la sua visione dell'arte: la loro reputazione, al pari della considerazione della professione che esercitano, dipende, e di conseguenza si adatta, ai voleri della corte, il loro compito consiste nel fornire un intrattenimento. Il carattere di sacralità che la musica assume durante le funzioni religiose, e che esercita una fascinazione irresistibile sull'animo di Berglinger, sembra essere ignorato tanto dai fedeli raccolti in preghiera, quanto dagli esecutori di tale musica. Lungi dal considerarsi strumenti nelle mani dell'arte divina, gli artisti di corte sono consapevoli manipolatori terreni di essa: la loro attività artistica non conosce né sensibilità, né spiritualità e ancor meno entusiasmo¹⁷. Berglinger vede la propria arte umiliata fino alla più completa insignificanza. L'impossibilità di coinvolgere gli ascoltatori nello stesso processo che muove l'artista alla creazione musicale è percepita come incapacità di quest'ultimo, provocando dubbi atroci sul reale significato dell'arte nella società. Gli sforzi di Berglinger tesi a superare l'etichetta di corte e l'ornamento liturgico per raggiungere le persone e comunicare con loro attraverso la musica restano vani.

La concezione dell'arte di Berglinger non coincide né con quella dei suoi contemporanei, né con quella dei musicisti realmente vissuti ai tempi di Wackenroder. Il solido mestiere del musicista, che per i maestri di Wackenroder – Forkel, Reichardt e Fasch – era ancora un'attività sensata e socialmente utile, sia per onorare Dio, sia per educare i principi, non è

¹⁶ Identificata già da Koldewey con Bamberg, cfr. P. Koldewey, *Wackenroder und sein Einfluss auf Tieck. Ein Beitrag zur Quellengeschichte der Romantik*, Lesser, Leipzig 1904, p. 98.

¹⁷ Cfr. E. Hertrich, *Joseph Berglinger. Eine Studie zu Wackenroders Musiker-Dichtung*, De Gruyter, Berlin 1969, pp. 65 e sgg.

più sufficiente per Berglinger. L'arte deve essere il riflesso dell'interiorità dell'individuo, e quindi del senso stesso del mondo. La critica all'esistenza subalterna dell'artista, che Wackenroder riprende da Reichardt, fa da sfondo al problema dell'espressione artistica, problema che investe la figura del musicista fino a una radicalizzazione autoriflessiva che si manifesta nell'impossibilità di parlare¹⁸, topos che si ritrova nel desiderio di Berglinger di «Gefühl gern mit einem Striche auf eine Tafel hinmahlen, wenn's eine Farbe nur ausdrücken könnte»¹⁹ e già presente, privo tuttavia delle drammatiche conseguenze che avrà nel *Berglinger*, nel romanzo di Reichardt: Heinrich Gulden è analfabeta, e quando, al termine della sua esibizione davanti al borgomastro, gli viene chiesto di scrivere la variazione apportata al minuetto, «Er malte, indessen, die Feder in der vollen Hand haltend, seine Veränderung, zwar mit einigen Fehlern der Vorzeichnung, aber doch mit völlig richtiger Taktabteilung, zum Erstaunen aller Anwesenden hin»²⁰. Gulden dispone ancora dell'immediatezza e della spontaneità del gesto creativo irrimediabilmente perduta in Berglinger.

Joseph Berglinger e Heinrich Gulden sperimentano un'analogia presa di coscienza del mondo dell'arte e del ruolo svolto dall'arte nella società contemporanea: entrambi vedono la realtà nascosta dietro le quinte e scoprono un mondo di falsità e di menzogna, nell'amara constatazione che l'arte è nelle mani di miserabili dilettanti. Gulden può soltanto intuire i problemi che attendono il potenziale virtuoso. Nell'ordine sociale dell'osteria i musicisti occupano il gradino più basso e sono esposti ad ogni sorta di depravazione; la corte di Varsavia offre protezione e possibilità di crescita, ma resta un pericolo; la *Residenz* tedesca, sessant'anni più tardi, è un amalgama di corruzione e degenerazione intellettuale. La distanza di Hermenefried dalla corte, per Berglinger, non è più possibile: l'artista è talmente conquistato dalla propria arte da diventarne inscindibile.

3.2 Hermenefried e il 'vero' musicista

Nella seconda parte del *Gulden-Roman*, Reichardt indaga le circostanze che determinano il mancato sviluppo di un artista e le cause della corruzione dell'arte, proponendo un modello educativo che favorisca lo sviluppo di un individuo in armonia con se stesso e con il mondo, di una personalità equilibrata che riunisca in sé qualità artistiche e umane e che aspiri a porre la propria attività al servizio dell'umanità in nome della vera arte, sot-

¹⁸ Cfr. G. Di Stefano, *La vita come musica. Il mito romantico del musicista nella letteratura tedesca*, Marsilio, Venezia 1991, pp. 37-48.

¹⁹ HKA I, p. 140 («rappresentar con un tratto solo sulla tela il mio sentimento, se si potesse esprimere con un colore!»), SPE, p. 97).

²⁰ HWG, p. 13 (trad. it.: Con grande stupore di tutti i presenti, egli invece segnò, tenendo la penna con tutta la mano, la modifica da lui apportata, con alcuni errori nell'indicare la chiave, ma con la giusta indicazione del tempo).

traendosi all'opportunità delle relazioni borghesi. *Hermenefried*, il cui omonimo protagonista rappresenta il soggetto ideale al termine del processo educativo ideale, tenta di dare delle risposte, mostrando dove Gulden sarebbe potuto arrivare se solo avesse ricevuto un'educazione diversa.

Nella prima parte del *Gulden-Roman*, la problematica centrale del romanzo d'artista, il rapporto tra arte e vita, non viene approfondita: a causa del padre, che lo costringe a un'insana carriera virtuosistica, al giovane talento sembra essere preclusa qualsiasi possibilità di crescita, artistica come personale. Sono le circostanze esterne ad impedire a Gulden di sfruttare al meglio le proprie capacità. Nel momento in cui la situazione cambia, grazie all'incontro con il principe polacco e con Hermenefried, cambierà anche la sua posizione, come il romanzo lascia chiaramente intuire. Il problema dell'artista è dunque rappresentato da Reichardt come problema delle costrizioni esterne: il tema centrale del *Gulden* resta l'esistenza misera e umiliante dell'artista. Attribuendo la responsabilità del fallimento del protagonista non al padre educatore, ma alla mancanza di illuminazione del popolo, Reichardt si inserisce nella tradizione liberale dell'Illuminismo²¹. Il vecchio Gulden, in fin dei conti, agisce in buona fede: la sua ignoranza gli impedisce di riconoscere e di individuare le necessità del bambino – il suo errore resta tale, ma è assolutamente comprensibile. Del tutto irresponsabili sono, invece, quei genitori che scelgono consapevolmente per i loro figli una professione superiore alle loro capacità o inferiore alle loro potenzialità, in ogni caso non adatta a loro e che ne determinerà il fallimento, impedendone la realizzazione personale, sociale e artistica. La riflessione dell'autore sull'educazione è strettamente legata al nuovo concetto di arte che va delineandosi sul finire del XVIII secolo, ovvero alla convinzione che una retta educazione morale costituisca la base per una riforma della vita musicale, nel contesto di una nuova regolamentazione delle relazioni sociali. Il presupposto fondamentale resta la componente illuminista del processo educativo. Reichardt costruisce una biografia esemplare di artista riprendendo alcuni concetti chiave da Rousseau e combinando artifici narrativi nuovi e tradizionali allo scopo di delineare un modello positivo di artista. La biografia di Berglinger, è, al contrario, il ritratto originale di una personalità musicale unica e inconfondibile.

La seconda parte del *Gulden* è un inatteso e impreveduto rovesciamento della prima: l'autore sembra voler introdurre una figura diametralmente opposta al protagonista per compensarlo e correggerlo. Il romanzo si interrompe nel momento in cui il falso virtuosismo incontra quello autentico, lasciando supporre la piena realizzazione dell'ideale artistico nella nuova

²¹ Il romanzo di Moritz Anton Reiser rappresenta, da questo punto di vista, lo stadio intermedio tra il *Gulden-Roman* e la saga di Berglinger, unendo alla rappresentazione oggettiva della misera condizione dell'artista i turbamenti psichici soggettivi da essa derivanti. Nel *Berglinger* l'attenzione sarà concentrata su questi ultimi. Cfr. D'Aprile, *Die schöne Republik*, cit., pp. 160 e sgg.

esistenza d'artista di Gulden. Nessuno dei due musicisti, le cui esistenze si svolgono parallele e contrarie fino al loro incontro, emerge tuttavia come personalità originale: assente è, anche nella seconda parte del romanzo, l'introspezione psicologica, i personaggi restano fortemente tipizzati. Lo stesso Hermenefried è una figura estremamente stilizzata e idealizzata: la sua buona educazione, solida e completa (include anche latino, italiano e letteratura) è ciò che lo stesso Reichardt e il suo eroe avrebbero voluto e dovuto avere.

La struttura narrativa del secondo capitolo riflette quella della prima parte, nella mescolanza di materiale autobiografico, elementi tratti da biografie di personalità artistiche e storiche, episodi puramente fittizi collegati tra loro dai frequenti interventi del narratore. Le biografie di Gulden e di Hermenefried sono speculari anche nelle loro tappe principali: la prima infatuazione di Gulden trova il suo corrispondente nel fidanzamento di Hermenefried con Henriette, mentre il disastroso viaggio del falso virtuoso si trasforma in un proficuo viaggio di formazione in Germania e in Italia. Il soggiorno di Hermenefried in Italia²² gli permette di imparare i segreti dell'arte musicale e lo prepara ad affrontare la carriera di *Kapellmeister*. I viaggi di Berglinger capovolgeranno questa impostazione tradizionale del topos del viaggio di formazione: il valore positivo dell'educazione rousseauiana, sul quale si fonda il romanzo di Reichardt, non può più affermarsi dopo i profondi cambiamenti epocali in seguito alla Rivoluzione francese. L'entusiasmo giovanile che accompagna il primo soggiorno di Joseph alla *Residenz* si scontra con le limitazioni imposte dai potenti; la libertà creativa, il talento dell'artista sono destinati a soccombere nell'ambiente spietato della corte. L'utopia della salvezza, che per Gulden resta interna alla società, si trasforma per Berglinger in aspirazione alla salvezza ultraterrena.

Alla narrazione aneddotica che caratterizza la prima parte del *Gulden* si sostituisce, nel secondo capitolo, la riflessione teorica, resa ancora più efficace dall'inserimento di massime pedagogiche e commenti del narratore. Se, come rileva Peters, la rapida successione di episodi nel primo capitolo rimanda alla tradizione del romanzo picaresco e può essere paragonata a una sorta di 'nuovo grobianismo'²³, *Hermenefried* è esplicitamente nel segno di Rousseau, testimoniando una produttiva ricezione degli insegnamenti del filosofo francese sullo sviluppo graduale delle capacità sensibili, emotive e intellettive del bambino e sulle conseguenze dell'educazione ricevuta dai genitori²⁴. Il capitolo si apre con l'elenco delle dieci regole per una perfetta educazione, cui si alternano sentenze emblematiche dell'intento didattico del narratore, che si rivolge diretta-

²² Reichardt fu due volte in Italia: nel 1783 e nel 1790.

²³ In particolare, la scena dell'abate, cfr. HWG, pp. 56 e sgg.; cfr. G. Peters, *Der zerrissene Engel*, cit., pp. 42 e sgg.

²⁴ Nel 1777 Reichardt aveva tradotto in tedesco il *Dictionnaire de Musique* (Paris 1764) di Rousseau.

mente al pubblico dei lettori²⁵. Segue la biografia di Hermenefried, con la descrizione delle lezioni impartitegli dal padre e dal precettore, dei primi tentativi musicali e delle prime esibizioni concertistiche, che pongono in risalto il talento del giovane²⁶:

Er fing auch an, für sich zu componiren, ohne irgendeinem das geringste davon zu sagen oder zu zeigen. Eine Sonate, wie er sie überschrieben, – es war mehr freie Phantasie – die der Lehrer einmal unter dem Kopfküssen des Knaben liegen fand, verriet ihn. Sie hatte alle Fehler der Harmonie und des Rhythmus, auch der musikalischen Orthographie, aber im Gesange waren keine geborgten Gedanken, oder nachgeahmte Schönheiten: Es war wirklich eigene Fantasie, eignes Gefühl drinnen. (HWG, p. 121)

Cominciò anche a comporre per se stesso, senza farne parola e senza mostrare a nessuno le sue composizioni. A tradire il suo segreto fu una sonata – così l'aveva intitolata, sebbene fosse piuttosto una libera fantasia – che il suo maestro trovò sotto il cuscino del giovane. Era piena di errori nell'armonia e nel ritmo, e anche nell'ortografia musicale; di contro, il canto era privo di pensieri reconditi: era bello nella sua originalità. C'era davvero la sua fantasia, il suo sentire lì dentro.

Infrangere le regole compositive significa dare rilievo alla spontaneità, all'originalità e dunque all'autenticità del sentire. La musica di Hermenefried è 'bella' anche se non segue le regole. La fantasia, meno legata ai vincoli formali rispetto ad altri generi, concede una maggiore libertà espressiva, sufficiente affinché il sentimento possa tramutarsi in suono: esplicita è l'invettiva di Reichardt nei confronti dell'erudizione musicale e dell'estetica normativa. Hermenefried si crea un proprio linguaggio deviando dalla norma: l'originalità espressiva garantisce l'autenticità della musica²⁷. Lo studio della musica, sentito comunque come necessario, servirà a trovare un equilibrio tra la «Herzenseergießung» dell'improvvisazione musicale e l'opprimente sistema normativo da cui l'artista non può prescindere.

Il dialogo tra padre e figlio sul tema della professione dell'arte è agli antipodi dalle incomprensioni e dall'incomunicabilità che dividono Berglinger e suo padre e lo è altrettanto dalle distorsioni e dalle manipolazioni cui è esposto Gulden:

²⁵ Cfr. HWG, pp. 110-113.

²⁶ Per evitare che la musica diventi fonte di vanità, il padre impone al precettore di Hermenefried di insegnargli brani meno attrattivi, cfr. HWG, pp. 120-121. Si noti l'opposizione tra Gulden, che esegue brani sconosciuti, vuoti, musica di consumo (*Gebrauchsmusik*), e Hermenefried, che si forma sullo stile espressivo di metà secolo e sulle opere dei due grandi compositori.

²⁷ Cfr. R. Müller, *Johann Friedrich Reichardt und andere*, cit., pp. 102-103.

Vater: Ja, mein Lieber, die Zeit kommt heran, da du dich zu irgend einem Gewerbe bestimmen mußt, um deinen Beschäftigungen eine gewisse bestimmte Richtung zu geben.

Franz: Die Musik kann mir doch niemals schaden.

Vater: Nein, das nicht, wenn du sie mäßig treibst, ihr nicht mehr Zeit widmet, als die ernsthafteren Studien übrig lassen. Oder du müßtest dich ihr ganz widmen, müßtest Musiker werden wollen. (HWG, pp. 122-123)

Padre: Ebbene, mio caro, è tempo ormai di scegliere un mestiere, di indirizzare le tue attività verso una direzione ben precisa.

Franz: La musica non può certo nuocermi.

Padre: No, certo che no, a patto che la eserciti nella giusta misura e che non le dedichi troppo tempo lasciando indietro gli studi più seri. Oppure dovresti dedicarti interamente ad essa, dovresti voler diventare un musicista.

Per il padre, educatore illuminato, la professione di musicista, a differenza di molti suoi contemporanei borghesi, non è più sospetta se intrapresa con assoluta serietà e dedizione. Consapevole della propria corresponsabilità nella scelta del figlio, il padre vigila su di lui e lo induce a prendere una decisione anche attraverso alcuni esperimenti pedagogici. Quando decide di allontanare lo strumento, Hermenegried si dedica alla matematica, la materia più vicina alla musica. Egli prega però il padre di lasciarlo studiare nella *Dachstube*, dove si trova un vecchio piano:

Es lag aber in dieser Kammer ein alter Klavierkasten, dem der Resonanzboden, viele Tasten und alle Saiten fehlten. Diesen fing der Knabe an des Nachts, wenn alles schlief, in Stand zu setzen, und brachte es in einigen Monaten dahin, daß er, so schlecht es auch klang, drauf spielen konnte. Das war eine Freude! (HWG, p. 124)

Stava, in quella stanza, un vecchio piano sgangherato, a cui mancavano la cassa armonica, molti tasti e tutte le corde. Di notte, mentre tutti dormivano, il giovane cominciò a rimetterlo a posto e in pochi mesi riuscì, anche se il suono non era proprio perfetto, a riportarlo in condizioni da poterci suonare. Che gioia!

L'esercitazione al piano avviene di notte, nella mansarda: è uno spazio intimo, personale, ma ancora lontano dalla valenza che avrà per Berglinger. Il topos del «*treues Clavier*» (lett.: fedele pianoforte), ricorrente nella letteratura della *Empfindsamkeit* per esprimere l'idea che nel linguaggio dei suoni risuona il linguaggio del cuore, e consistente nella rappresentazione di un dialogo fittizio tra il musicista e lo strumento, unico amico fidato con il quale il soggetto si confida e condivide le proprie emozioni, viene ripreso in questo passaggio. L'idea che lo strumento possa consolare il soggetto, ma soprattutto la subordinazione del linguaggio alle possibilità espressive dello strumento, è già presente nella poesia e nei romanzi della *Empfindsamkeit*²⁸.

²⁸ Il topos del «*treues Clavier*» rappresenta l'anello di congiunzione tra la *Empfindsamkeit* e il Romanticismo musicale letterario. Esso ricorre, con poche varianti, in molti racconti e romanzi della *Empfindsamkeit*, come *Siegwart. Eine Klostersgeschichte* (Leip-

Le scene in cui il protagonista, in seguito ad un turbamento emotivo, si siede al pianoforte e si abbandona a fantasie che riflettono l'esperienza vissuta, sono frequenti in questo filone letterario e preparano a quella personificazione dello strumento che caratterizzerà la letteratura posteriore. L'esecuzione al piano è un vero e proprio *Nachklang* del vissuto. Il musicista si apre allo strumento e il responso è l'illuminazione del suo stato d'animo: il linguaggio del pianoforte acquista maggiore concretezza e i suoni diventano la proiezione del vissuto dell'artista. Il sentimento di ebbrezza malinconica culmina nel momento decisivo dello sfogo del cuore. Le scene sono un dialogo fittizio tra il protagonista e lo strumento, autentico rifugio per l'artista inconsolabile. L'artista può esprimere se stesso soltanto laddove nessun'altra persona ha accesso: lo spazio che si crea per mezzo dei suoni è un altro mondo, premonizione di quel mondo 'altro' che caratterizzerà la poetica e l'estetica musicale del Romanticismo: l'isolamento dalla comunità *empfindsam* apre la strada alla solitudine romantica. I (non-)dialoghi al piano, che resta il confidente prediletto, non sono più comunicazione, sono uno sguardo verso l'interiorità, nei segreti della propria anima. Alla convenzione sociale secondo cui l'ascolto della musica doveva essere fonte di devozione e commozione si sostituisce il sentimento individuale, che soltanto la musica può far emergere dalla parte più intima. Berglinger, assistendo ai primi concerti, sprofonda in una commozione devota e si figura immagini bibliche. Il suo atteggiamento cambia radicalmente nel momento in cui deve comporre musica. Voltarsi agli abissi della propria anima non ha più niente a che fare con gli usi della cultura *empfindsam*, che non conosce la tragicità e la *Zerrissenheit* di Berglinger. In *Hermenefried*, il rapporto esclusivo dell'artista con lo strumento è funzionale al processo educativo illuminato: il rapporto passionale di Berglinger con lo strumento e la materia è sconosciuto a Hermenefried, il cui talento e interesse artistico sono subordinati alla ragione, all'etica, alla morale.

Una notte, il padre di Hermenefried sorprende il ragazzo mentre suona il piano e comprende che la sua predilezione per la musica è così forte da permettergli di superare qualsiasi difficoltà; acconsente quindi al suo desiderio di diventare musicista²⁹. Per il padre di Hermenefried, l'educazione è da intendersi come *Selbsterziehungsprozess*, un processo che si compie all'interno dell'individuo stesso. L'episodio, probabilmente ispirato alla biografia di Händel, mostra inoltre come il genio autentico non si lasci dissuadere da alcuna influenza esterna e riesca ad affermarsi anche in condizioni apparentemente sfavorevoli.

zig 1776) di Johann Martin Miller; *Die verkannte Nonne in der Geschichte der Caroline Henriette P...* (Leipzig 1781; La monaca negata nella storia di Caroline Henriette P...) di Christian August Pescheck; *Der Roman meines Lebens* (Riga 1781-1783; Il romanzo della mia vita) di Adolph Freiherr von Knigge, per citarne solo alcuni; emblematico il *Lied* intitolato *An mein Clavier* (Braunschweig 1754; Al mio pianoforte) di Friedrich Wilhelm Zachariäs. Cfr. R. Müller, *Johann Friedrich Reichardt und andere*, cit., pp. 107-110.

²⁹ Cfr. W. Salmen, cit., pp. 243-244.

Nel 1785 Reichardt aveva redatto una biografia giovanile di Georg Friedrich Händel in occasione del centesimo anniversario dalla nascita del compositore, utilizzando come fonti primarie la biografia pubblicata l'anno precedente dal maestro Adam Hiller e la traduzione di Johann Mattheson di *Memoirs of the Life of the late J. Fr. Händel* (London 1760) di John Mainwaring, primo biografo di Händel (*Georg Friderick Händels Lebensbeschreibung*, Hamburg 1761). Il profilo che Reichardt pubblica nella «Berlinische Musikalische Zeitung» (Berlin 1805) riporta un aneddoto che può aver ispirato l'episodio di Hermenefried nella mansarda:

Im fünften Jahre schon zeigte das Kind große Lust zur Tonkunst, und bei dem ersten zufälligen Unterricht außerordentliche Fähigkeit dazu. Der Vater bestimmte ihn aber schon als Kind zur Rechtsgelehrsamkeit, betrubte sich über seine vorzügliche Liebe zur Tonkunst, verbrannte gegen alles Zureden der Freunde und Verwandten, alle musikalischen Instrumente in seinem Hause, und ließ ihn nie an irgend einen Ort gehen, wo er solche finden konnte. – das waren nun natürlich Hindernisse, die einem wahren Genie oft zuträglicher sind als die glücklichste Veranlassungen. Das Kind wußte sich heimlich ein elendes Clavier zu verschaffen, verbarg es auf dem Boden, und übte sich die Nächte durch, wenn alles im Hause schlief. Wie wohl muß es dem lieben Kinde gethan haben, sich damals schon sein Glück selbst zu schaffen; und wie mußte ihm von dem Augenblick an dieses Glück über alles gelten! (J.F. Reichardt, «Berlinische Musikalische Zeitung», p. 360)

All'età di cinque anni il bambino mostrava una grande passione per la musica e già alla prima lezione, avvenuta quasi per caso, un non comune talento musicale. Il padre, tuttavia, che lo aveva predisposto fin da piccolo agli studi giuridici, era preoccupato per questa sua propensione alla musica, e contro il parere degli amici e dei parenti bruciò tutti gli strumenti musicali che aveva in casa, impedendogli di recarsi in qualsiasi luogo ove ve ne fossero. Ora, questi erano naturalmente ostacoli, che per un vero genio sono tuttavia più vantaggiosi delle occasioni favorevoli. Il bambino riuscì in segreto a procurarsi un piano sgangherato e a nascondere in soffitta: vi si esercitava di notte, quando nella casa tutti dormivano. Quanto deve aver fatto bene al caro bambino poter essere stato, fin da allora, l'unico artefice della propria felicità; e quanto, da quel momento in poi, tale felicità deve essere stata per lui importante sopra ogni altra cosa!

Anche Gulden possiede tratti geniali, come si può desumere da certe sue improvvisazioni al violino, ma sono troppo deboli, o indeboliti, per potersi affermare senza l'ausilio di un'adeguata educazione. Affinchè il genio musicale possa emergere, deve essere indirizzato da una giusta educazione che ne rispetti la natura, come mostra l'episodio di Hermenefried.

3.3 *La musica inaudita*

Al ritorno dal viaggio di formazione in Italia, Hermenefried è ormai un artista completo: sposando l'eterna fidanzata Henriette sancisce il proprio status sociale, inserendosi perfettamente nella società. L'impegno etico

prevale sull'ambizione individuale, l'artista è vincolato alla società cui appartiene. L'atteggiamento altruistico, tratto distintivo dell'artista integrato nella società, si riflette nel culto *empfindsam* dell'amicizia. L'amicizia finale tra Hermenefried e Gulden è indice del prevalere di un legame intersoggettivo, indispensabile per lo sviluppo di ogni individuo:

Ich muß einige die Menschheit interessierende Auftritte seiner Reise hier erzählen. Könnte ich sie, edler, himmlischer Freund, könnte ich sie dir mit derselben Wärme, mit der Lebhaftigkeit, mit der hinströmenden, rührenden Sprache des Herzens nacherzählen, mit der du sie meinem Herzen tief eingepägt, wann wir dort unter der hohen, heiligen Eiche saßen, unter der sich unsere gleichgestimmte, gleichlautende Seelen zuerst erkannten, umfaßten, innigst umschlangen; unter deren weit vorragenden, tief hinaus sich beugenden Ästen wir so oft die unaussprechliche Seligkeit himmlischer Freundschaft, reiner, hoher Seelenliebe genossen: ach, unter deren schwermutauschendem Laube ich mich von dir losreißen mußte, von dir, der du mir alles warst, der mein ganzes Herz erfüllte, noch erfüllt. [...] Nicht Worte, ein kühner, zuversichtlicher Druck der Hand, ein hoher, mehr als tausend Zungen redender Blick, gleicher mächtiger Drang zu seelenvoller Umarmung sagten's uns, daß unsere gleichgestimmten Seelen Unsterblichkeit, ewige, selige Vereinigung ahndeten, tief fühlten! daß sie mächtig jenen höhern Gegenden entgegenstrebten! Und dann schwand die Erde unter unsern Füßen, und es war, als hätten wir keine Erdensprache. Wie hätten auch alle Sprachen der Welt nur der kleinsten Teil der seligen Empfindungen ausdrücken können, sie dann unsere Blicke belebten! [...] Im Innersten unserer Seelen beteten wir dann den an, der diese hohe mächtige Gefühle in unsre unsterbliche Seele legte. (HWG, pp. 142-143)

Mi preme ora raccontare alcune scene dal suo viaggio di interesse per l'umanità. Se solo potessi, o nobile e soave amico, raccontarle ancora una volta con lo stesso calore, con la stessa vivacità e con quelle stesse commoventi parole che scorrono direttamente dal cuore con cui tu le imprimesti a fondo nel mio cuore, quando sedemmo là, sotto l'alta e sacra quercia, sotto la quale i nostri animi consonanti e concordi dapprima si riconobbero, si abbracciarono, si avvolsero intimamente. E sotto quei rami che sporgevano lunghi, che si piegavano profondi godemmo di quella indicibile beatitudine dell'amicizia soave: ah, e sotto il suo fogliame di frusciante malinconia dovetti strapparmi da te, tu che eri tutto per me, che riempivi, e ancora riempi, il mio cuore [...]. Non parole, solo un'ardita e rassicurante stretta di mano, uno sguardo che dice più di mille parole, lo stesso, potente impeto verso un caloroso abbraccio, nel presentimento di una profonda comunione delle nostre anime, che all'unisono presagivano l'immortalità, l'eterna e beata riunione! che tendevano potenti a quelle sfere più elevate! E poi la terra scomparve sotto i nostri piedi, e fu come se non avessimo più un linguaggio terreno. E come avrebbero potuto tutti i linguaggi del mondo esprimere soltanto una minima parte delle sensazioni di beatitudine cui i nostri sguardi avevano dato vita! [...] Nel più profondo dell'animo pregammo che questi potenti e supremi sentimenti restassero nelle nostre anime immortali.

L'amicizia tra i due giovani è già nel segno del culto romantico dell'amicizia e sancisce il passaggio dall'esaltazione del linguaggio dei sentimenti al topos dell'infinito³⁰; l'identità tra arte e vita cui aspira Berglinger e l'enorme divario che sperimenterà nella società escluderanno la possibilità di costituire una cellula di comprensione umana e sostegno altruistico in un mondo avverso. Berglinger riuscirà a mantenere un legame soltanto a distanza con il monaco.

In occasione del concerto di compleanno del signor von Kallax, il giovane Gulden si esibisce in un assolo al violino:

Nach dem Trauerspiele produzierte sich unser Knabe mit seiner Geige und zeigte in einem Solo alle seine Tausendkünste und Hexereien. Das letzte Stück war eine Menuett mit unzähligen Variationen, die eine Nachahmung aller itzt gebräuchlichen musikalischen Instrumente, nur nicht der Singstimme enthielt und der Sprache und Zeichen aller Tiere auf dem Felde, nur nicht die Sprache menschlicher Empfindungen und Leidenschaften. Bald hörte man eine kleine Kinderpfeife, bald eine Querpfeife, bald eine Rohrflöte, bald einen Dudelsack, bald die Kniegeige, bald ein Paar Waldhörner, bald Trompeten und hundert andre Dinge mehr, nur keine Geige; bald hörte man wieder das Geschrei des Esels, des krähenden Hahns, das Mauen der Katze, das Wiehern des Pferdes und tausend naturmalende Töne, nur keinen Ton der Liebe. (HWG, p. 43)

La satira del virtuoso, la cui musica è denigrata ai versi degli animali, viene ripresa, con poche variazioni, in un passaggio successivo:

Endlich wird ein siebenjähriger Knabe, ein wahres Meerwunder, gar hexenmäßige Tausendkünsteleien auf der Violine zeigen. Er wird krähen wie ein Hahn, mauen wie eine Katze, schreien wie ein jünger Esel, pfeifen wie eine Maus, und alles auf der Violine. Wer blind ist, wird's nicht gewahr, daß es eine Violine ist. (HWG, p. 71)

Finito lo spettacolo drammatico, il nostro giovanotto si esibì al violino, mostrando in un assolo tutte le stregonerie e le diavolerie di cui era capace. L'ultimo brano era un minuetto con innumerevoli variazioni a imitazione di tutti gli strumenti musicali mai esistiti, eccezion fatta per la voce canora, e dunque delle voci e dei versi di tutti gli animali sulla terra, eccezion fatta per la voce dei sentimenti e delle passioni umane. Presto si sentì un piccolo flauto da bambini, poi un flauto traverso, una siringa, una cornamusa, la viola da gamba, un paio di corni, trombe e centinaia di altre cose, tutto tranne il violino; poi si sentì di nuovo il ragliare dell'asino, il cantar del gallo, il miagolio del gatto, i nitriti del cavallo e migliaia di altri suoni della natura, eccetto il suono dell'amore.

E infine un bambino di sette anni, un vero e proprio portento, ci farà sentire le sue dannate diavolerie al violino. Canterà come un gallo, miagolerà come un gatto, raglierà come un asinello, squittirà come un topo, e tutto al violino. Un cieco non si accorgerebbe che si tratta di un violino.

³⁰ Cfr. E. Fubini, *La musica e l'infanzia nel Romanticismo*, cit., pp. 69-79.

La musica di Gulden è una musica vuota, tecnicamente brillante ed efficace, ma priva di contenuti originali e autentici: la voce del violino è resa irriconoscibile dall'assenza di partecipazione del musicista e dai tentativi di imitare la natura. La padronanza dello strumento è ben evidente, ma il musicista e il suo strumento non costituiscono un'unità. La musica di Gulden non è vera musica.

La svolta decisiva avviene nel momento in cui il giovane si innamora della figlia dell'oste: la musica 'animale' si impone grazie al contenuto umano, alla perfetta armonia tra capacità esecutiva ed espressività dell'artista. Quando il piccolo suonatore viene sollevato su un tavolo per eseguire l'assolo al violino, in un primo momento è deriso dal pubblico, memore delle stregonerie dell'*allegro*. Durante l'esecuzione dell'*adagio*, però, il pubblico resta senza parole: il bambino suona con tale coinvolgimento emotivo che perfino il vecchio Gulden non può che restare a bocca aperta; nessuno, tra il pubblico, osa applaudire, alcuni sono occupati ad asciugarsi lacrime di commozione. Anche il narratore rinuncia al suo tipico sarcasmo, accompagnando la scena con tono serio e commosso. L'origine e il punto di arrivo dell'esibizione dell'*adagio* è lo *Herz*. La musica mossa da un sentimento autentico trasmette al pubblico lo stesso sentimento:

Wie er aber das Adagio anfing, erstaunten alle und selbst sein Vater so, daß sie verstummten. Noch nie hatte er mit so vieler Empfindung gespielt. Es klatschte auch wirklich kein einziger. Viele blieben starr ihn anblickend sehen. Einige murmelten sich sachte in die Ohren. Wohl mancher wischte sich die Tränen ab. Er hatte wirklich alle bis auf den gemeinsten Pöbel gerührt. (HWG, p. 81)

Ma non appena attaccò l'adagio, tutti i presenti, perfino suo padre, ammutolirono dallo stupore. Non aveva mai suonato con tale trasporto. Nessuno dei presenti osò applaudire. Molti se ne restarono muti e attoniti a fissarlo. Altri si sussurrarono qualcosa all'orecchio. E altri ancora si asciugavano le lacrime. Era riuscito a far commuovere tutti, persino i peggiori villani.

Heinrich è celebrato come un vero virtuoso. Con l'*adagio* cambia l'atteggiamento del violinista: la musica raggiunge improvvisamente un'intensità tale da conferire all'esibizione il carattere di una *Selbstbekenntnis*³¹. L'atmosfera volgare e chiassosa nella sala lascia spazio a un'inattesa commozione generale, che testimonia l'avvenuta ricezione del messaggio musicale da parte del pubblico. La sequenza del programma, nel repentino passaggio dallo svelto *allegro* al lento *adagio*, segnala la svolta verso il momento introspettivo, catartico, epifanico. L'arte che muove da un vissuto limitato aspira e riesce a superare il confine della soggettività, seppure momentaneamente, estendendosi all'ascoltatore. L'assolo di Gulden contrasta nettamente con l'esibizione della signora Picciolo: l'opposizione tra musica strumentale tedesca e opera seria italiana è simboleggiata da un timido, impacciato bambino e da una donna di mondo. Al prodotto artificiale e ar-

³¹ Cfr. R. Müller, *Johann Friedrich Reichardt und andere*, cit., pp. 97-98.

tificioso dell'opera seria si contrappongono la semplicità e l'autenticità del sentimento: la metamorfosi avviene nel momento in cui Gulden e la figlia dell'oste si scambiano una serie di occhiate piene di infantile imbarazzo.

La prima esibizione del bambino è pura riproduzione dei suoni della natura, e viene recepita come tale dai presenti, spinti all'ilarità e alla spensieratezza; la seconda esibizione, al contrario, è espressione di una condizione interiore, che viene ascoltata con attenzione devota, suscitando intima partecipazione ed empatia. L'improvvisazione di Gulden è un dialogo non verbale da cuore a cuore³²:

[...] seine Schöne erschien [...] und er malte seiner Schönen das mächtige Klopfen seines Herzens. Es ging tippe tappe, tippe tappe, tippe tuppe, tippe tappe, tippe tuppe, tippe tappe – – –

Dieses waren die Worte zur ganzen Arie [...] und der Kerl pfiiff und sang und schrie und brüllte alle Töne in der Natur durch. Im Anfange war es das Pfeifen der kleinsten Maus, und so durch alle Grade durch, daß es am Schlusse das heftigste Brüllen eines brünstigen Stiers wurde. Er war auch so ganz in seinem Himmel, daß er lange noch fortschrie, da die Musikanten schon für baucherschütterndes Lachen zu spielen aufgehört hatten. (HWG, p. 83)

[...] comparve la sua bella [...] ed egli le dipinse il potente battito del proprio cuore. Faceva: tutum tutum, tututum, tutum, tututum, tutum – – –

Erano queste le parole dell'intera aria [...] e il giovanotto fischiò, e cantò, e urlò, e gridò tutti i suoni della natura. All'inizio era lo squittire del topino più minuscolo e poi, passando da tutti i vari gradi d'intensità, giunse infine al più violento muggito del toro indomito. Era talmente perso nel proprio mondo che continuò ancora a lungo a strepitare, sebbene i musicisti, scossi dalle risate a crepappelle, avessero smesso già da un pezzo di suonare.

La musica del virtuoso passa attraverso le varie fasi del turbamento, dell'emozione, della rivalità in amore, fino a concludersi in un *Eclat*. Segue una scena che fa da contrappunto all'assolo di Gulden ed è alquanto indicativa della tendenza narrativa: la satira non si trasforma mai in amaro sarcasmo su ciò che non si può cambiare. Al sentimento è riconosciuta un'efficacia travolgente e immediata sulla musica e alla musica il potere di trasformare i sentimenti degli ascoltatori. Il fatalismo di un'educazione sbagliata, impartita da falsi educatori, le aporie di una società alienata nella propria natura dall'inesorabile processo storico di civilizzazione, possono essere interrotte. Se il linguaggio del cuore trova la propria espressione in una musica guidata dal sentimento, esiste la speranza che anche i rapporti umani possano modificarsi in direzione di un'identità dell'esperibile. Nel momento in cui il protagonista scopre l'amore, e acquista quindi

³² Il XVIII secolo non conosce ancora una netta separazione tra opera musicale e improvvisazione; resta aperta la questione di chi sia il contributo maggiore, del compositore o del musicista – la capacità espressiva dell'esecutore è di pari importanza per la qualità *empfindsam* dell'opera. Cfr. M. Baroni, E. Fubini, P. Petazzi, *Storia della musica*, cit., pp. 210-222.

la consapevolezza di una propria identità personale e musicale, il giogo della falsa educazione si spezza, aprendo la prospettiva a Hermenefried. Dopo la scena dell'assolo, alla linea narrativa originaria del romanzo si sovrappone una seconda linea che verrà sviluppata nel capitolo successivo. La compagnia teatrale si separa, e i Gulden si dirigono verso Varsavia. La famiglia Picciolo perde quei tratti pittoreschi e bizzarri che suscitavano una certa simpatia: con l'accusa di immoralità e dissolutezza la satira si fa più amara e l'impegno didattico più esplicito. La commovente, e del tutto inverosimile, scena dell'incontro tra Gulden e Friederike, con l'affetto sincero dei bambini e un primo presentimento della vanità di questo amore infantile di fronte all'imminente partenza di Gulden conferma il valore etico del romanzo.

Le descrizioni delle improvvisazioni di Gulden e di Hermenefried sono accomunate dall'assenza di partitura: la nuova musica si sottrae a una verifica. L'assunto estetico di Reichardt, teorizzato negli scritti sulla musica, secondo cui l'espressione musicale autentica trova piena realizzazione nella semplicità, comporta la rinuncia alla concretezza, perdendo così la propria dimostrabilità. Il divario tra postulato estetico e prassi compositiva che caratterizza il tardo XVIII secolo si riflette, non da ultimo, nell'indeterminatezza e nell'approssimazione con cui l'autore riferisce di entrambi gli ambiti. Analogamente, il narratore della vita di Berglinger si concentra sull'effetto che la musica ha sul compositore stesso, escludendo dalla rappresentazione la descrizione scientifica della musica, e limitandosi ad un sommario accenno alla sua ricezione. L'esecuzione del capolavoro di Berglinger viene soltanto menzionata: il narratore non descrive la musica dal punto di vista razionale (ciò che il musicista suona, ciò che si ode), ma la rappresenta sul piano della percezione irrazionale (ciò che il musicista prova nell'atto del comporre, gli effetti della sua musica). La nuova musica impone le proprie regole, senza, tuttavia, che venga specificato come le vecchie direttive musicali siano state sostituite con le nuove. La categoria espressiva raggiunge un livello elevato, implicando un grado di astrazione sempre più crescente. Entrambi gli autori cercano di aggirare tale problematica immanente affidandosi a descrizioni musicali generiche e indefinite. Dall'espressione di un affetto, di un sentimento o di un processo interiore scaturisce l'espressione in sé, una categoria comprensiva che cattura l'essenza del soggetto³³:

³³ Cfr. R. Müller, *Johann Friedrich Reichardt und andere*, cit., pp. 104-106.

Er sollte zu dem bevorstehenden Osterfest eine neue Passionsmusik machen, auf welche seine neidischen Nebenbuhler sehr begierig waren. Helle Ströme von Tränen brachen ihm aber hervor, sooft er sich zur Arbeit niedersetzen wollte; er konnte sich vor seinem zerrissenen Herzen nicht erretten. Er lag tief daniedergedrückt und vergraben unter den Schlacken dieser Erde. Endlich riß er sich mit Gewalt auf und streckte mit dem heißesten Verlangen die Arme zum Himmel empor; er füllte seinen Geist mit der höchsten Poesie, mit lautem, jauchzendem Gesange an und schrieb in einer wunderbaren Begeisterung, aber immer unter heftigen Gemütsbewegungen, eine Passionsmusik nieder, die mit ihren durchdringenden und alle Schmerzen des Leidens in sich fassenden Melodien ewig ein Meisterstück bleiben wird. (HKA I, pp. 143-144)

Per le imminenti feste di Pasqua doveva comporre una nuova musica sulla Passione, che dai suoi emuli invidiosi era aspettata con molta curiosità. Ma torrenti di lacrime gli venivano fuori ogni qualvolta si metteva al lavoro: non poteva salvarsi dal suo cuore lacerato. Era profondamente avvilito e come sepolto da tutte le scorie di questa terra. Finalmente si tirò su con violenza e con il più ardente desiderio alzò le braccia al cielo: si riempì l'anima di alta poesia, di un chiaro, singhiozzante canto; e buttò giù, in un'estasi meravigliosa, e sempre sotto i vivi movimenti dell'anima, una musica della Passione di Cristo, le cui melodie penetranti e accoglienti tutti gli spasimi del dolore sulla terra, rimarranno per sempre un capolavoro. (SPE, pp. 100-101)

Il passaggio esemplifica la spontaneità del gesto creativo. Tutto accade come se il musicista non esercitasse alcuna azione cosciente sul processo creativo, come se tutto nascesse istintivamente sotto i dettami di una forza misteriosa, in una sorta di automatismo miracoloso. La musica di Berglinger sembra non essere sottoposta a nessuna regola, se non a quella, soggettiva e limitata, dell'esperienza personale. La pulsione creatrice di Joseph è legata ai suoi stati d'animo ed esternata grazie alla simbiosi tra arte e artista. A differenza di Gulden, non l'amore per una fanciulla è fonte dell'ispirazione di Berglinger, quanto la passione per la stessa musica, che si impossessa letteralmente e irreversibilmente dell'artista³⁴.

L'avverbio «endlich» segnala l'istante della creazione musicale, che è un atto di violenza, di passione, di sofferenza estrema. Da forza evocatrice dell'interiorità dell'artista, la musica si fa interiorità stessa, allontanandosi dalla percezione logica razionale. Il cuore trafitto, grondante di sangue 'diventa' musica, dando luogo ad un'equivalenza di significante e significato. Il passaggio da una musica che dà forma all'immagine interiore, all'immagine che plasma la musica, da una forma dunque che determina il contenuto al contenuto che determina la forma, si riflette nel trasferimento della musica da soggetto a oggetto dell'esperienza. Il pensiero mu-

³⁴ È importante ricordare che l'amore di Gulden per Friederike mantiene un carattere di purezza, di innocenza, coerentemente agli ideali di Reichardt. La disposizione d'animo infantile, pura, incontaminata resta prevalente anche per Berglinger, nonostante la scoperta dell'abisso interiore.

sicale sembra scaturire in maniera autonoma: si ha l'impressione che la composizione musicale si concretizzi involontariamente, come se l'autore non intervenisse affatto, impressione rafforzata dalla scelta lessicale nel conciso e intenso brano in cui si rappresenta il processo creativo, che ne condensa l'intensità e la straordinarietà.

L'artista dà vita a una musica che ha come soggetto il proprio dolore, funzionale al ricordo: finché soffre, può ricordare. Nel momento in cui non può più dominare l'interiorità sconvolta e delirante, la affida alla musica, voce per il non-detto. È come se l'organo suonasse da solo mentre l'artista si abbandona alla trama di suoni, che sola sa esprimere ciò che egli prova. La musica disperata, nel tentativo di opporsi e di sopravvivere al dolore, colpisce il musicista nell'intimo e risveglia i ricordi, fino a lasciare presagire il remoto regno degli spiriti a cui anela la sua anima³⁵.

Il dono musicale sembra riunire in sé tratti divini e satanici. Il capolavoro di Berglinger attinge alla profondità più oscura, trae origine dalla discesa nell'interiorità, che possiede tratti infernali (con un richiamo alla caduta di Lucifero, da cui si forma l'inferno) e coinvolge corpo ed anima. La musica di Berglinger acquista intensità, ma soprattutto verità, grazie al confronto con il mondo reale e sfocia nell'apoteosi del cielo, nell'immagine della luce eterna. Il processo creativo si compie in Berglinger secondo un crescendo di emozioni: l'aspetto ingressivo dei verbi «innerlich erwärmen» e «sich erhitzen» segna il passaggio allo stato creativo, denotato da violenti moti dell'animo che si riversano in movimenti spasmodici e incontrollati. L'«estasi meravigliosa» rimanda ai tentativi di Berglinger di conservare le proprie emozioni nei suoni, alla rappresentazione dei sentimenti umani nel medium sovrumano della musica. L'autentico godimento artistico si ha quando gli stessi sentimenti che l'artista ha trasposto in musica vengono comunicati all'ascoltatore: 'creare' significa dunque trasferire e conservare i propri sentimenti nella musica, in modo che l'ascoltatore possa rievocarli a proprio piacimento³⁶.

La vita musicale di Berglinger manca dell'armonioso scambio tra creazione e godimento dell'arte: al piacere dell'ascolto si sovrappone la ricerca di una condivisione, la fiducia nella capacità e nella sensibilità del pubblico di condividere gli stessi sentimenti dell'artista. L'arte di Berglinger non è priva di efficacia, ma nonostante i successi passati, è soltanto la fusione degli animi che gli permette di raggiungere il massimo (auto-)godimento artistico, che resta

³⁵ Cfr. C. Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, dtv, München 1978; trad. it. di L. Dallapiccola, *L'idea di musica assoluta*, La Nuova Italia, Firenze 1988, pp. 70-71.

³⁶ Cfr. P. Michelsen, *Die "Aufbewahrung der Gefühle". Zur Musikauffassung Wilhelm Heinrich Wackenroders*, in *Das musikalische Kunstwerk. Geschichte, Ästhetik, Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, hrsg. von H. Danuser, Laaber 1988, pp. 51-66; C. Welsh, „Töne sind Tasten höherer Sayten in uns“. *Denkfiguren der Übergangs zwischen Körper und Seele*, in *Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800*, hrsg. von G. Brandstetter und G. Neumann, Würzburg 2004, pp. 73-89.

la motivazione principale per poter comporre³⁷. La disperazione di Berglinger, che lo spinge a dubitare della propria arte e al desiderio di isolarsi dal mondo, in un'arte soltanto immaginata, nasce, appunto, dall'essere respinto dal pubblico.

Dolore e gioia, paura e serenità scaturiscono dalla stessa fonte e sono due nomi per lo stesso sentimento. L'esperienza del sublime muove da una musica che incute timore e provoca un piacere che va oltre il bello³⁸. Il regno degli inferi è il regno della musica. Berglinger compone come se fosse guidato da una forza superiore e ciò che trasmette oltrepassa i limiti della percezione razionale. Il gelo della morte rispecchia una fredda verità, cui si contrappone la fusione armonica degli animi. La musica è in grado di sciogliere l'animo di ghiaccio degli ascoltatori e di ristabilire una comunicazione tra estranei, uniti in un unico sentimento. Allegoria del tempo che passa, della caducità della vita, essa conduce allo smascheramento della realtà, risvegliando violentemente le coscienze. Seguendo l'esempio dell'artista votato al martirio, il pubblico dismette la maschera, sinonimo di un'esistenza falsa perché non realmente sentita e vissuta. L'esperienza del singolo, inizialmente incomprendibile, si trasmette alla collettività, riducendo la distanza tra due parti in apparenza inconciliabili, il genio e la società che da sempre lo rifiuta. L'artista assurge a spirito travagliato, essere straordinario nella sua sventura.

³⁷ Si vedano i paralleli con *Anton Reiser*, cui si è già accennato nel primo capitolo del presente studio: «Diesem nur ein ganzes Stück aus dem Shakespeare vorzulesen und auf alle dessen Empfindungen und Äußerungen dabei mit Wohlgefallen zu merken, war die größte Wonne, welche Reiser in seinem Leben genossen hatte», in K.P. Moritz, *Anton Reiser. Ein psychologischer Roman*, cit., p. 230 («Ebbene, leggergli un intero dramma di Shakespeare, facendo attenzione con piacere alle sue sensazioni e alle sue osservazioni su quello, fu la più grande gioia che Reiser avesse mai provato in vita sua», *Anton Reiser*, trad. it. E. De Angelis, cit., p. 148). La condivisione è centrale anche per il protagonista di Moritz. Quando Anton legge per un pubblico, «wobei er denn ein unbeschreibliches Entzücken empfand, wenn er rund um sich her jedes Auge in Tränen erblickte und darin den Beweis las, daß ihm sein Endzweck, durch die Sache, die er vorlas, zu rühren, gelungen war» (ivi, p. 180; «[...] dove egli provava poi una gioia indescrivibile, quando notava intorno a sé gli occhi di ciascuno pieni di lacrime, leggendo, era riuscito», ivi, p. 116). «Rühren», commuovere, toccare il cuore degli altri, è al tempo punto di partenza e di arrivo della creazione artistica. La stessa delusione che prova Berglinger quando riceve un applauso senza partecipazione è paragonabile alla delusione di Reiser che ottiene un ruolo secondario, e non quello di Clavigo: «Er wollte nicht zum Lachen reizen, sondern durch sein Spiel die Seele erschüttern» (ivi, p. 313; «Non voleva far ridere, bensì commuovere lo spirito con la sua recitazione», ivi, p. 206). Oltre che nel *Reiser*, tale visione dell'arte è tematizzata anche in *Die neue Cäcilia* (Berlino 1794; La nuova Cecilia) e nel saggio *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (Braunschweig 1788; Sull'imitazione artistica del bello), in K.P. Moritz, *Werke in zwei Bänden*, hrsg. von J. Jahn, Berlin, Weimar 1973, Bd. 1, pp. 255-290.

³⁸ Si pensi alla descrizione del *Trionfo della Morte* allestito da Piero di Cosimo: l'apparizione della morte e degli scheletri, accompagnata dal suono sinistro dei corni e da un oscuro canto diffonde insieme terrore e piacere tra la folla, cfr. W.H. Wackenroder, *Von den Seltsamkeiten des alten Mahlers, Piero di Cosimo, aus der Florentinischen Schule*, in HKA I, pp. 101-105.

L'elemento sonoro agisce come causa potente e misteriosa sull'artista stesso, simile a un malato colto da parossismo, che tuttavia dimostra più forza di un sano. Il linguaggio corporeo materializza la musica, la rende esperienza totale. La parabola di Berglinger si chiude nel silenzio della morte. Alla fine la debolezza assale il protagonista, il cui corpo consumato dalla musica presenta tratti cadaverici: l'aspetto fisico del musicista riflette una condizione psicologica irrimediabilmente rivolta verso la morte. La morte di Joseph, come la sua musica, sta nel segno della Passione: la musica inaudita è concessa a patto di essere l'ultima, e prevede la morte del suo creatore³⁹. Il suo carattere di eccezionalità si afferma in virtù del martirio del compositore, oltre che per il valore intrinseco. La musica di Berglinger apre una dimensione onirica che consente l'attraversamento e il superamento del dolore:

Aber nachdem er das Oratorium am heiligen Tage im Dom mit der heftigsten Anspannung und Erhitzung aufgeführt hatte, fühlte er sich ganz matt und erschlaft. Eine Nervenschwäche befahl gleich einem bösen Tau alle seine Fibern; – er kränkelte eine Zeitlang hin und starb nicht lange darauf in der Blüte seiner Jahre. (HKA I, p. 144)

Ma dopo che ebbe diretto, nel giorno di Pasqua, quell'oratorio in Duomo e con la più viva tensione e passione d'animo, si sentì completamente accasciato e sfinito. Una debolezza di nervi scese, come una cattiva rugiada, su tutte le sue fibre; si trascinò malaticcio per qualche tempo, e poco dopo morì, nel fiore degli anni. (SPE, p. 101)

L'intensità dell'atto creativo è tale da esaurire le forze del musicista: il passaggio restituisce la totale e assoluta partecipazione interiore, la tensione estrema, la sospensione del tempo prima dell'abbandono all'ignoto. La musica di Berglinger scaturisce da moti dell'animo inarrestabili e incontenibili. Si tratta di una musica che impone l'ascolto, che richiede attenzione, poiché ciò che esprime ha un preciso significato: lontana dalla musica di intrattenimento, è musica sacra, composta in occasione della Pasqua, che possiede un preciso contenuto, ambasciatrice di un messaggio che riguarda la parte più intima dell'essere. La forza espressiva di questa musica supera ogni limite. La musica sgorga liberamente dall'inconscio. I ricordi plasmano la melodia, i moti dell'animo le danno forma. La musica composta da Berglinger racchiude il dolore del mondo. La musica è l'arte per eccellenza, superiore a tutte le altre per capacità espressiva. Il sentimento rappresenta non tanto l'emotività personale, quanto l'organo di accesso privilegiato, rispetto all'intelletto, ai segreti più intimi del mondo, all'essenza delle cose, a Dio stesso. La musica è il mezzo più diretto di contatto con il divino di cui dispone l'uomo⁴⁰.

³⁹ Si confronti l'ultimo tentativo di suonare di Adrian Leverkühn prima di morire, in Thomas Mann, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1990 (2002), p. 663; *Doctor Faustus. La vita del compositore tedesco Adrian Leverkühn narrata da un amico*, trad. it. di Ervino Pocar, Mondadori, Milano 1996, p. 570.

⁴⁰ Cfr. M. Baroni, E. Fubini, P. Petazzi, *Storia della musica*, cit., p. 134.

Musica, passione, Dio sono i tre vocaboli intorno ai quali ruota la parabola berglingeriana, le tre parole che significano una cosa sola. Alla metafora ascensionale dei suoni che si propagano verso l'alto si contrappone l'immagine dell'uomo ripetutamente gettato a terra. La musica suonata da Berglinger diventa esperienza unica attraverso il linguaggio: la puntuale descrizione dei passaggi sulla tastiera non riuscirebbe a comunicare il contenuto. Le nozioni tecniche lasciano spazio ad osservazioni figurate, similitudini e paralleli: l'essenza della musica, inafferrabile, si può solo paragonare ad altro. L'esatta definizione tecnica sarebbe indice dell'abilità del musicista, ma è solo ricorrendo a immagini metaforiche che si può evocare il significato della musica. Le immagini affiorano nel momento in cui la parafrasi non è più sufficiente a dare voce alla complessità del mezzo musicale. Il tentativo di sfuggire alla realtà sfocia nel suo esatto opposto, nel confronto diretto ed inevitabile con la realtà stessa. Torna l'immagine del fiume tempestoso, della corrente impetuosa, metafora dell'esistenza e dell'interiorità stravolta, che è adesso chiara e luminosa. La musica suonata da Joseph Berglinger si sottrae ad un confronto con una qualsiasi opera musicale: il lettore non saprà mai esattamente di che cosa si tratti. Il lettore può solo immaginare la musica di Berglinger⁴¹. Ed è proprio la completa assenza di descrizione che paradossalmente permette alla nuova musica di imporre il proprio contenuto. Nel processo di soggettivizzazione dell'arte, l'unico termine di riferimento resta il soggetto, in una coincidenza di sensibilità morale e sensibilità estetica. All'interno di tale processo, il sentimento domina sul pensiero razionale: il risultato è la tendenza a un'arte che mira all'unicità e all'irripetibilità del gesto artistico.

3.4 *Il linguaggio della musica*

La riflessione sulla musica di Wackenroder è strettamente legata alla riflessione sul linguaggio. Nel saggio *Von zwey wunderbaren Sprachen, und deren geheimnißvoller Kraft* (*Di due meravigliose lingue e della loro forza misteriosa*) il linguaggio delle parole viene severamente giudicato come

⁴¹ Il topos dell'assenza di partitura è una costante nelle biografie di musicisti. Nella scena finale del racconto *Ritter Gluck* (Berlino 1809; *Il cavaliere Gluck*) di Hoffmann, Gluck esegue la musica di fronte a partiture vuote, davanti al suo amico dell'anima: la musica resta un mistero che non deve essere rivelato. Cfr. E.T.A. Hoffmann, *Ritter Gluck*, in Id., *Musikalische Novellen und Schriften*, Kiepenheuer Verlag, Weimar 1961, pp. 35-55; trad. it. di C. Pinelli, *Il cavaliere Gluck*, in E.T.A. Hoffmann, *Romanzi e racconti*, a cura di C. Magris, Einaudi, Torino 1969, vol. I, pp. 9-18. Nel romanzo *Schlafes Bruder* (Leipzig 1992; *Le voci del mondo*) di Robert Schneider, la narrazione aspira ad esprimere l'indicibile, ovvero ciò che non esiste: la musica del protagonista non è fissata e non si può udire. Il suo carattere fittizio, dato dall'assenza di partitura, nega a priori la possibilità di un raffronto diretto e puntuale con una composizione reale. L'assenza di partitura suggerisce la chiave interpretativa per una musica che non necessita di un'analisi tecnica puntuale per essere compresa. Cfr. R. Schneider, *Schlafes Bruder*, Reclam, Leipzig 1994; trad. it. di F. Cuniberto, *Le voci del mondo*, Einaudi, Torino 1994.

inadeguato e inefficace strumento di comprensione razionale analitica e contrapposto al linguaggio dell'arte:

Die Sprache der Worte ist eine große Gabe des Himmels, und es war eine ewige Wohlthat des Schöpfers, daß er die Zunge des ersten Menschen löste, damit er alle Dinge, die der Höchste um ihn her in die Welt gesetzt, und alle geistigen Bilder, die er in seine Seele gelegt hatte, nennen, und seinen Geist in dem mannigfaltigen Spiele mit diesem Reichthum von Namen üben konnte. (HKA I, p. 97)

La lingua delle parole è un gran dono del cielo, e un beneficio eterno concesso a noi il creatore quando disciolse la lingua al primo uomo, affinché potesse chiamare per nome tutte le cose che l'Altissimo gli aveva posto intorno e anche tutte le immagini spirituali da lui messe nella sua anima, e insieme potesse esercitare la mente nei giochi più svariati con questa grande ricchezza di nomi. (SPE, p. 40)

Il capitolo si apre con la tesi dell'origine divina del linguaggio: il riferimento polemico alla questione ampiamente e vivacemente dibattuta nella Berlino illuminista a partire dalla fine degli anni Quaranta sulle origini del linguaggio e che opponeva da un lato i teologi difensori di un'origine divina del linguaggio e dall'altro gli illuministi, che lo consideravano invece una creazione dell'uomo, avanzando varie ipotesi sulle sue origini, è inequivocabile⁴². Il linguaggio, e su questo punto erano d'accordo entrambe le fazioni, era indiscutibile dalla ragione: ciò che si affermava a proposito di esso, quindi, implicava necessariamente delle conseguenze per lo status della ragione, che, secondo lo schema allora comunemente riconosciuto, poteva spingersi, da sola, o insieme al linguaggio nel comune processo evolutivo (Herder), a definire soltanto ciò che aveva appreso da esso (Süßmilch). Di conseguenza, si sarebbe potuto affermare anche il contrario, ovvero la coincidenza dei limiti del linguaggio con i limiti della ragione, aspetto ben presente agli illuministi. La rappresentazione del linguaggio da un lato come perfetta creazione di Dio, dall'altro come invenzione, o meglio, come capacità dell'uomo in costante evoluzione, non era altro che il tentativo di superare i limiti imposti dal linguaggio alla ragione⁴³. L'interesse di Wackenroder per la questio-

⁴² Nel 1769 l'Accademia delle Scienze di Berlino dichiarò che la questione sulle origini del linguaggio sarebbe stata determinante per il conferimento del premio per l'anno 1771. La *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (Berlin 1772; *Trattato sull'origine del linguaggio*) di Herder, cui fu conferito il premio, rappresentò uno straordinario punto a favore per l'antropologia filosofica del tempo, sebbene l'autore non si schierasse nettamente a favore di nessuna delle tesi avanzate dalle due fazioni contrapposte, non contribuendo pertanto a placare il dibattito. Nel periodo in cui le *Herzenergießungen* furono elaborate e nella prima fase della loro ricezione la discussione aveva raggiunto toni talmente polemici da non poter essere ignorata, come dimostrano le allusioni presenti nell'opera di Wackenroder. Cfr. D. Kemper, *Sprache der Dichtung: Wilhelm Heinrich Wackenroder im Kontext der Spätaufklärung*, Metzler, Stuttgart, Weimar 1993, pp. 156-163.

⁴³ In particolare le tesi di Herder, Maupertuis, Moritz e Johann Peter Süßmilch.

ne si colloca esattamente in questo punto: il ricorso al dibattito dell'epoca non equivale a una presa di posizione a favore dei rappresentanti della tesi di un'origine soprannaturale del linguaggio, tanto meno all'intenzione di avanzare ipotesi alternative o di confrontarsi argomentativamente con le posizioni già note⁴⁴: esso è funzionale a dimostrare la limitatezza propria del linguaggio fin dalla sua origine. La ragione non può evolversi indipendentemente dall'esistenza e dalla natura del linguaggio. Wackenroder definisce la funzione del linguaggio per mezzo di un'allusione alla storia della creazione e al compito assegnato all'uomo di regnare sulla terra: «Durch Worte herrschen wir über den ganzen Erdkreis; durch Worte erhandeln wir uns mit leichter Mühe alle Schätze der Erde»⁴⁵. L'uomo si serve del linguaggio per esercitare il proprio dominio sul mondo – è, tuttavia, l'aspetto limitante di tale definizione che trova soprattutto riscontro in Wackenroder: conferendo un nome alle cose terrene, l'uomo se ne appropria, inserendole quali parti concettualmente distintive e costituenti nella propria visione del mondo e assolvendo così al compito biblico di farsi suddito della terra. Un tale accesso linguistico alla realtà resta, comunque, puramente esterno e funzionale al mondo degli oggetti designati. Dominare sulle creazioni di Dio, sottometterle al proprio sistema semiotico funzionale alla propria collocazione nel mondo e al controllo di esso, non significa ancora, per il monaco narratore, comprenderle nella loro essenza:

Er [Gott] hat um uns Menschen eine unendliche Menge von Dingen umhergestellt, wovon jedes ein anderes Wesen hat, und wovon wir keines verstehen und begreifen. Wir wissen nicht, was ein Baum ist; nicht, was eine Wiese, nicht, was ein Felsen ist; wir können nicht in unserer Sprache mit ihnen reden; wir verstehen nur uns untereinander. (HKA I, p. 98)

Egli [Dio] ha posto intorno a noi mortali un infinito numero di cose, ognuna delle quali ha un'essenza diversa, e noi non ne comprendiamo e afferriamo a pieno nessuna. Non sappiamo che cosa è, nella sua essenza, un albero; né cosa è un prato, né che cosa una roccia. Non possiamo nella nostra lingua parlare con essi: noi ci comprendiamo solo tra noi. (SPE, p. 41)

I limiti del linguaggio delle parole, che permette all'uomo di disporre soltanto di una minima parte del mondo, sono riassunti, sullo sfondo biblico del Vangelo di Matteo, nell'immagine dei tesori terreni: se attraverso il linguaggio razionale possiamo appropriarci dei tesori terreni, è soltanto con il linguaggio dell'arte che possiamo conservare ciò che vi è di più prezioso ed

⁴⁴ Kemper rileva numerose affinità con il saggio di Moritz *Die Signatur des Schönen* (Berlino 1788-1789; *Il segno del bello*) quasi sicuramente noto a Wackenroder; inoltre con Hamann, *Des Ritters von Rosenkreuz letzte Willensmeinung über den göttlichen und menschlichen Ursprung der Sprache* (Königsberg 1772; *Ultime volontà del Cavaliere di Rosacroce attorno all'origine divina e umana del linguaggio*) e soprattutto con Herder, *Aelteste Urkunden des Menschengeschlechts* (Riga 1774; *Il più antico documento del genere umano*), cfr. D. Kemper, *Sprache der Dichtung*, pp. 168-172.

⁴⁵ HKA I, p. 97 («Per mezzo delle parole noi dominiamo tutto il mondo; per mezzo di esse ci procuriamo, con leggera fatica, tutti i tesori della terra», SPE, p. 40).

intravedere ciò che è nobile, grande e divino⁴⁶. Il linguaggio delle parole, che secondo il saggio progetto divino deve servire all'uomo per comprendere se stesso e il mondo esterno, si rivela totalmente inadeguato nel momento in cui deve superare questa prospettiva, peraltro propria dell'essere umano, e comprendere la vera essenza del mondo: i limiti insiti nel linguaggio coincidono con i limiti della ragione che posa su di esso. Il nucleo della critica di Wackenroder è espresso nella frase: «Nur das Unsichtbare, das über uns schwebt, ziehen Worte nicht in unser Gemüth herab»⁴⁷. La concezione illuminista che sanciva la superiorità assoluta del linguaggio esatto, analitico e oggettivo della ragione e della scienza sul linguaggio dell'arte, viene capovolta nella constatazione che il 'perfetto' strumento del «linguaggio delle parole», per sua natura, può permettere di accedere soltanto a un ambito limitato.

Il «linguaggio delle parole» non si scontra con i propri limiti soltanto nel momento in cui cerca di avvicinarsi all'invisibile: le cronache degli artisti mostrano come l'intelletto e la ragione non siano in grado, con i soli strumenti del linguaggio razionale, di appropriarsi e di rappresentare in maniera compiuta nemmeno il visibile. Anche le opere d'arte si sottraggono ad essere rappresentate per mezzo di esso: la descrizione del gruppo scultoreo del *Laokoon* di Agostino Carracci, nel testo *Die Mahlerchronik (Cronaca dei pittori)*, risulta inadeguata e inferiore al progetto appena abbozzato dal fratello Annibale. I due fratelli rappresentano due diversi tipi di artista: l'uno che «die stumme Größe der Kunst recht inniglich fühlte»⁴⁸ e l'altro un «feiner Weltmann [...], der über Kunstsachen gern viel Worte machte»⁴⁹. Avvicinarsi all'arte con le parole significa trasferire l'immediatezza e la totalità dell'impressione visiva in una successione, inevitabile nella descrizione verbale, e quindi rompere l'unità della percezione sensoriale in una molteplicità di categorie analitiche. Si tratta di un approccio che considera i sensi e il sentimento organi ricettori inferiori: il processo disgregante della *Versprachlichung*, della trasposizione a parole nell'ambito ricettivo razionale, comporta inevitabilmente la perdita della qualità unitaria originaria dell'opera d'arte. Come afferma il monaco

⁴⁶ Nel Vangelo di Matteo (6,19-21) si legge: «Ihr sollt euch nicht Schätze sammeln auf Erden [...]. Sammelt euch aber Schätze im Himmel [...]. Denn wo euer Schatz ist, da ist auch euer Herz» («Non accumulatevi tesori sulla terra, [...]; accumulatevi invece tesori nel cielo, dove nè tignola nè ruggine consumano, e dove ladri non scassinano e non rubano. Perché là dov'è il tuo tesoro, sarà anche il tuo cuore»). Wackenroder non persegue alcun interesse teologico: il ricorso all'autorità biblica serve unicamente ad affermare la *Kunstreligion*. I riferimenti biblici del monaco innamorato dell'arte denotano un intento provocatorio verso lo spirito del tempo di matrice deistica. Cfr. D. Kemper, *Sprache der Dichtung*, cit., pp. 165 e sgg.

⁴⁷ HKA I, p. 97 («Soltanto l'invisibile, che aleggia sopra di noi, le parole non son capaci di tirarlo giù, nell'animo nostro», SPE, p. 40).

⁴⁸ HKA I, p. 125 («sentiva davvero profondamente la tacita grandezza dell'arte», SPE, p. 64).

⁴⁹ HKA I, p. 125 («un fine uomo di mondo [...], il quale parlava volentieri e abbondantemente sulle cose d'arte», SPE, p. 64).

innamorato dell'arte nella riflessione *Wie und auf welche Weise man die Werke der großen Künstler der Erde eigentlich betrachten und zum Wohl seiner Seele gebrauchen müsse* (Come propriamente devono essere guardate le opere dei grandi artisti e adoperate per il bene della nostra anima), le opere d'arte esistono affinché «man mit entgegenkommendem Herzen in sie hineingehe, und in ihnen lebe und athme»⁵⁰. Sottomettere l'arte alla parola, rendendola, come fa Agostino con «leichte Worte»⁵¹, oggetto di passatempo sociale o divertimento, significa in ogni caso superare i limiti posti dal linguaggio delle parole, delegittimandolo. Quanto affermato per l'ambito del visibile vale ancor più per ciò che concerne la sfera dell'invisibile. Più che affermare l'impossibilità di rappresentare il divino per mezzo delle parole, anche solo quella minima parte di esso che l'immaginazione umana è in grado di afferrare, si pone l'accento su come la ragione e lo strumento linguistico di cui essa si serve siano il falso organo ricettivo quando si tratta di ciò che è di esclusiva e intima pertinenza dell'uomo:

Die irdischen Dinge haben wir in unsrer Hand, wenn wir ihre Namen aussprechen; - aber wenn wir die Allgüte Gottes, oder die Tugend der Heiligen nennen hören, welches doch Gegenstände sind, die unser ganzes Wesen ergreifen sollten, so wird allein unser Ohr mit leeren Schallen gefüllt, und unser Geist nicht, wie es sollte, erhoben. (HKA, p. 97)

Le cose terrestri le abbiamo in mano se ne pronunciamo il nome; ma quando sentiamo nominare la bontà infinita di Dio e le virtù dei santi, che pure dovrebbero colpire tutto il nostro essere, ecco che l'orecchio è riempito di un rumore vuoto e lo spirito non è così alto come sarebbe necessario.

Lettere, parole e note musicali non sono altro che un mezzo, uno strumento attraverso il quale si esprime la ragione:

Buchstaben lesen kann ein jeglicher lernen; [...] denn, Buchstaben sind nur dazu da, daß das Auge ihre Form erkenne; und Lehrsätze und Begebenheiten sind nur so lange ein Gegenstand unsrer Beschäftigung, als das Auge des Geistes daran arbeitet, sie zu fassen und zu erkennen, sobald sie unser eigen sind, ist die Thätigkeit unsers Geistes zu Ende, und wir weiden uns dann nur, sooft es uns behagt, an einem trägen und unfruchtbaren Überblick unsrer Schätze. - Nicht also bei den Werken herrlicher Künstler (HKA, p. 107)

Le lettere dell'alfabeto, ognuno può imparare a leggerle; [...] poiché le lettere dell'alfabeto ci stanno davanti appunto perché l'occhio riconosca la loro forma. Insegnamenti e fatti sono oggetto della nostra occupazione soltanto fin che l'occhio dello spirito è occupato ad afferrarli e a riconoscerli; appena ce ne siamo impadroniti, l'attività del nostro spirito cessa, e in seguito, ogni volta che ne abbiamo voglia, ci contentiamo di dare un'occhiata pigra e infruttuosa ai tesori che abbiamo accumulato. Non è così per le opere dei grandi artisti. (SPE, p. 52)

⁵⁰ HKA I, p. 107 («con simpatia vera si penetri in esse e si viva e si respiri con loro», SPE, p. 52).

⁵¹ HKA I, p. 125 («graziose e leggere parole», SPE, p. 64).

La polemica di Wackenroder non è dunque rivolta al linguaggio in quanto tale, ma a un determinato linguaggio che vincola e ostacola l'arte, impedendole di far pervenire allo spettatore il proprio messaggio. Il rapporto tra il linguaggio delle parole e il linguaggio dell'arte si riflette, nei saggi musicali di Berglinger, nelle immagini del «linguaggio degli angeli» e della «grammatica dei suoni». Studiare la musica non equivale a comprenderla. Le regole della composizione non sono sufficienti a cogliere e a comunicare l'essenza di quest'arte straordinaria.

Il monaco innamorato dell'arte oppone alla parola i linguaggi meravigliosi della natura e dell'arte: «Ich aber kenne *zwey wunderbare Sprachen* [...]. Die eine dieser wundervollen Sprachen redet nur Gott; die andere reden nur wenige Auserwählte unter den Menschen, die er zu seinen Lieblingen gesalbt hat. Ich meyne: *die Natur* und *die Kunst*. – »⁵². Affermando l'impossibilità di comprendere la natura, il monaco, contrariamente all'orientamento naturalistico del tempo, non descrive ciò che la natura rivela, ma ciò che essa non rivela, implicando una critica radicale al processo di *Verwissenschaftlichung* dell'epoca illuminista⁵³. L'analisi, e quindi la comprensione razionale fondata su categorie logiche, della natura, equivale a svelarne il mistero e dunque ad estinguere anche i sentimenti e le impressioni che essa, nella sua alterità, suscita. La natura, per Wackenroder, è una delle manifestazioni di Dio, che resta sempre e comunque superiore e inaccessibile all'uomo. Il saggio *Von zwey wunderbaren Sprachen, und deren geheimnißvoller Kraft* non vuole essere un'integrazione teorica agli altri testi della raccolta: la natura, con il suo meraviglioso linguaggio, permette di istituire parallelismi con il linguaggio dell'arte. Definendo l'essenza dell'arte in analogia al linguaggio della natura, l'autore trasferisce la componente epifanica della natura nell'ambito dell'arte. L'arte, come la natura, esercita una forza straordinaria sulle persone:

⁵² HKA I, p. 97 («Ma io conosco due lingue meravigliose [...]. Una di queste due meravigliose lingue la parla soltanto Dio; l'altra la parlano solo pochi uomini privilegiati, che egli ha consacrato come suoi prediletti. Intendo dire: la natura e l'arte», SPE, p. 40).

⁵³ La posizione di Wackenroder è equiparabile a quelle di Hamann e di Herder e diametralmente opposta alle concezioni illuministe e naturaliste di Spinoza, Descartes e Leibniz. Se si eccettua la poesia giovanile *Das Meer* (Il mare), la natura non assurge mai a tema principale nell'opera wackenroderiana. Wackenroder condivide con Hamann una concezione della natura intesa come linguaggio divino; l'interpretazione di Herder della Creazione come «siebengliedriger Hieroglyphen» (lett.: geroglifico in sette parti) trova un'eco positiva nel motivo della *Hieroglyphenschrift* di Wackenroder, che, tuttavia, a differenza dei due filosofi, mantiene una prospettiva più generica, senza addentrarsi nello studio teorico o nell'insegnamento teologico. Cfr. W. Voßkamp, «*Alles Sichtbare haftet am Unsichtbaren*». *Bilder und Hieroglyphenschrift bei Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck und Friedrich von Hardenberg (Novalis)*, in *Sichtbares und Unsichtbares*, hrsg. von W. Voßkamp, B. Weingart, Du Mont, Köln 2005, pp. 25-45.

Die Kunst ist eine Sprache ganz anderer Art, als die Natur; aber auch ihr ist, durch ähnliche dunkle und geheime Wege, eine wunderbare Kraft auf das Herz des Menschen eigen. Sie redet durch Bilder der Menschen, und bedient sich also einer Hieroglyphenschrift, deren Zeichen wir dem Äußern nach, kennen und verstehen. Aber sie schmelzt das Geistige und Unsinnliche, auf eine so rührende und bewundernswürdige Weise, in die sichtbaren Gestalten hinein, daß wiederum unser ganzes Wesen, und alles, was an uns ist, von Grund auf bewegt und erschüttert wird. (HKA I, p. 98)

L'arte è una lingua di tutt'altra specie della natura; ma anche essa esercita una meravigliosa potenza sul cuore dell'uomo, ottenuta per vie similmente oscure e misteriose. L'arte parla attraverso figure umane e si serve di una scrittura di geroglifici, i cui segni noi conosciamo e comprendiamo secondo l'apparenza esterna. Ma essa fonde ciò che è spirituale e soprasensibile in forme sensibili e in una maniera così commovente e meravigliosa che di nuovo il nostro essere, e tutto ciò che è in noi, è messo in movimento e scosso fin nelle fondamenta. (SPE, p. 42)

Il linguaggio dell'arte è introdotto in contrasto alle affermazioni relative al linguaggio della natura: il linguaggio dell'arte, a differenza del linguaggio della natura, può essere parlato e compreso soltanto da una ristretta cerchia di eletti che possiedono la facoltà di raffigurare lo *Unsinnliche*, ciò che si situa al di là della percezione sensoriale e corrispondente all'incorporeo (*Unkörperliche*) della natura e all'invisibile (*Unsichtbare*) delle parole. Il linguaggio dell'arte si colloca dunque a metà strada tra il linguaggio delle parole puramente umano e il linguaggio della natura puramente divino. Mentre le parole, vincolate al visibile e alla percezione sensoriale, servono agli uomini per comprendersi, e la natura, per mezzo della quale Dio si annuncia all'uomo, resta inaccessibile alla comprensione umana, l'arte si avvale di elementi da entrambi gli ambiti, fondendoli e mediandoli in un unico principio⁵⁴.

La possibilità che la musica potesse rappresentare un terzo status, ovvero il terzo «linguaggio meraviglioso», si delinea già nel primo scritto pubblicato da Wackenroder e dedicato ad Albrecht Dürer, in cui si riprende il pensiero luterano secondo cui la musica avrebbe dovuto occupare, accanto alla teologia, il primo posto fra le scienze e le arti⁵⁵. La vita di Berglinger

⁵⁴ Non sarà superfluo ricordare che ai tempi di Wackenroder i geroglifici non erano ancora stati decifrati: soltanto nel 1822, venticinque anni dopo la pubblicazione delle *Herzensergießungen*, Jean-François Champollion decifrò i primi geroglifici riconoscendoli come scrittura. Il termine possedeva dunque una valenza diversa da quella attuale, non avendo ancora perduto l'alone di mistero che lo avvolgeva. Il geroglifico, come rileva giustamente Kemper, non è utilizzato da Wackenroder unicamente quale simbolo del segno visibile che designa l'invisibile, quanto per il suo carattere misterioso, non rivelato, che ben mostrava i limiti della sete di conoscenza degli illuministi. Cfr. D. Kemper, *Sprache der Dichtung*, cit., pp. 187-189.

⁵⁵ *Ehrengedächtniß unsers ehrwürdigen Anherrn Albrecht Dürers von einem kunstliebenden Klosterbruder (Omaggio alla memoria del nostro venerando antenato Albrecht Dürer da parte di un monaco innamorato dell'arte)*, HKA I, pp. 92 e sgg. (SPE, pp. 32 e sgg.).

rappresenta la fase di passaggio in cui i parallelismi tra pittura e musica sono abbandonati a favore della differenziazione dei due tipi di arte. La musica tende ad imporsi sulle arti figurative quale linguaggio misterioso dotato di maggiore capacità espressiva. Mentre la natura e la pittura possiedono la facoltà, rispettivamente, di toccare i sensi e lo spirito, soltanto la musica può toccare l'anima. Le *Phantasien über die Kunst* segneranno una vera e propria apoteosi della musica, che coincide con una crescente sfiducia nella capacità espressiva della parola.

3.4.1 La «musicalizzazione» della letteratura

La presa di distanza dal carattere scientifico dell'estetica dell'imitazione dei teorici contemporanei implica la ricerca di nuove modalità espressive che esulino da una descrizione tecnica, rigorosa e meccanica della musica. L'affermarsi di una nuova sensibilità musicale, che investe il processo artistico sul triplice livello compositivo, interpretativo e della ricezione, pone il problema di un'adeguata rappresentazione letteraria, che sia in grado di restituire la stessa essenza della musica. La rappresentazione letteraria della musica nell'opera di Reichardt si compie per mezzo di una ripresa del topos dell'ineffabilità, che sul piano espressivo si traduce in un largo uso della metafora del cuore e dell'acqua: le immagini dello *Herz* e dello *Strom* si intersecano, a suggerire la peculiarità della musica, ciò che la distingue da qualsiasi altra arte, vale a dire il nucleo profondo vitale e sensibile e il movimento, l'energia dinamica⁵⁶.

L'immagine dello *Strom*, del fiume di sensazioni che scorre nella musica e si riversa nell'ascoltatore, ricorre fin dalle prime pagine di Reichardt sulla musica. L'introduzione alle lettere sulla musica annuncia la volontà di abbandonarsi alle impressioni del momento: «Erwarte aber keine Ordnung in diesen Briefe, sondern lasse Dir vielmehr den überströmenden Fluß meines äusserst erfüllten Herzens gefallen»⁵⁷. Commentando l'esecuzione dello *Judas Makkabäus* di Graun, Reichardt afferma: «Bei diesem letzten Teile hört man, wie die ganze Seele des Komponisten in Bewegung ist; denn jeder Zuhörer fühlt sich in der Seele bewegt»⁵⁸. La capacità di emozionare e coinvolgere gli ascoltatori distingue un'esecuzione eccellente da una mediocre:

⁵⁶ Cfr. M. Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, cit., pp. 175 e sgg. (<<http://www.fupress.com/catalogo/tra-sensi-e-spirito/1776>>).

⁵⁷ J.F. Reichardt, *Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend*, Teil I (1774), cit., p. 45 (trad. it.: Non aspettarti ordine in queste lettere, lasciati trasportare dalla corrente impetuosa del mio cuore straripante). Si tenga presente che Reichardt tende a utilizzare i termini «Empfindung» (sentimento, sensazione) e «Leidenschaft» (passione) come sinonimi.

⁵⁸ Ivi, p. 47 (trad. it.: In quest'ultima parte si sente che l'intera anima del compositore è in movimento; perchè ogni ascoltatore si sente scosso nell'anima).

Aber die Spielart der berlinischen Virtuosen, fragen Sie mich, Freund? Haben Sie nur einmal gehört, wie [C.Ph.E.] Bach sein Klavier – ein Instrument, das von vielen, vielleicht mit einigem Rechte, lange schon für tot und unbeseelt gehalten wurde –, wie er das beseelt, wie er den Ton jeder Empfindung, jeder Leidenschaft hineinlegt – mit einem großen Worte alles zu sagen –, wie er seine ganze große Seele darinnen abbildet. Hätten Sie nur einmal gehört, wie [Franz] Benda mit seinem gewaltigen Bogen das Herz seines Zuhörers zu bestürmen, zur äußersten Wehmut zu stimmen weiß und wie er denn wieder Trost und süße Hoffnung in das Herz gießt, wie er uneingeschränkt das Herz seiner Zuhörer regiert. – (J.F. Reichardt, *Schreiben über die berlinische Musik*, p. 72)

Mi chiedete, amico, come suonano i virtuosi a Berlino? Avete mai sentito, almeno per una volta, come [C.Ph.E.] Bach riesce ad animare il suo piano – uno strumento che da molti, forse anche a buon diritto, e già da tempo, è considerato morto e sepolto – come egli sappia infondergli l'anima, mettendo nel suono ogni sensazione, ogni passione – per dire tutto con una grande parola – come egli vi imprima l'intera sua immensa anima. Se aveste sentito, anche soltanto una volta, come [Franz] Benda con la potenza del suo archetto risvegli la tempesta nel cuore di chi lo ascolta, com'egli sappia farlo vibrare alla nostalgia più estrema e poi infondere di nuovo consolazione e dolce speranza, governando incondizionatamente il cuore di chi lo ascolta.

Il giovane Berglinger, con il suo ideale della *Symphathie*, sembra recuperare l'ideale reichardtiano di una musica dei sentimenti. La prima composizione autonoma di Berglinger è definita semplicemente 'bella' perchè riesce a suscitare una reazione emotiva nel pubblico. La differenza tra Berglinger e Gulden (o Hermenefried) è data dall'esclusività della musica, dalla sua assolutizzazione: in seguito alla dolorosa disillusione, comune a entrambi, Gulden sceglie, seguendo il modello di Hermenefried, di integrare la musica nella propria vita. Per Berglinger, invece, il totale abbandono al «fiume di sensazioni» comporta la sopraffazione incontrollata e irreversibile della musica, che lo porterà a subordinare ad essa la propria vita. Le metafore dell'acqua e del cuore in Wackenroder possiedono spesso una valenza negativa, che resta latente in Reichardt, celata dalla prevalente esaltazione della funzione sociale dell'arte.

Nei saggi di Reichardt, l'esperienza musicale, che l'autore non è in grado di restituire con le parole, viene spesso deviata facendo appello alla sensibilità del lettore: «Aber wie soll ich Dir das alles sagen, was ich an diesem glücklichen Abend empfunden habe?»⁵⁹, e ancora: «Ich kann keine Worte finden, nur etwas davon zu sagen»⁶⁰; «Über die einzelnen Schönheiten dieser beiden herrlichen Gesänge mag ich weiter nichts sagen, da sie der Art sind, daß sie jeder gleich fühlen muß. Überdem hat das Geschwätz über Meisterwerke etwas

⁵⁹ J.F. Reichardt, *Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend*, Teil I (1774), in *Briefe, die Musik betreffend*, cit., p. 37 (trad. it.: Ma come posso spiegarti ciò che ho provato quella felice sera?).

⁶⁰ Ivi, p. 44 (trad. it.: Non riesco a trovare le parole per esprimermi a riguardo).

Fatales»⁶¹. Reichardt si scontra non soltanto con i propri limiti espressivi, di cui, come già rilevato dalla critica⁶², era pienamente consapevole, ma con i limiti posti dalla sua stessa concezione della musica⁶³: ammettendo unicamente una rappresentazione moderata del sentimento nella musica, l'autore resta ancorato a quella mentalità tipicamente illuminista che tenta di cogliere con l'intelletto l'elemento immateriale e insondabile della musica, precludendosi quella libertà espressiva che caratterizzerà invece l'opera di Wackenroder:

Es geht mir jetzt mit meiner Empfindung, in Ansehung der Sprache, ebenso, wie es den Hofleuten bei einer philosophischen Unterredung gehet. Sie sprechen die Modesprache des Hofes mit vieler Fertigkeit und Zierlichkeit, allein sie können nur von den Dingen sprechen, von denen täglich bei Hofe gesprochen wird; bringt man sie auf eine Materie, über die sie noch nie gedacht oder vielmehr gesprochen haben, so fehlen ihnen die Worte, sich auszudrücken: denn sie erlernten die Sprache nur praktisch. Und wenn ich auch gleich etwas gründlicher meine Sprache erlernt hätte und etwas mehr davon wüßte, so muß ich doch gestehen, daß ich das, was ich jetzt über den Ausdruck der ersten Worte des Chores fühle, nicht imstande bin auszudrücken; es ist eine Empfindung, die gewiß noch von keiner menschlichen Zunge ausgesprochen worden ist. So sonderbar ist der Ausdruck dieser Worte. (J.F. Reichardt, *Schreiben über die berlinische Musik*, p. 44)

Ciò che provo nei riguardi della parola è paragonabile a ciò che prova il personale di corte impegnato in una conversazione filosofica. Parlano la lingua che va di moda a corte con grande abilità e accuratezza, solo che non riescono a parlare di ciò di cui si parla quotidianamente a corte; se li si porta a discorrere su un tema a cui non avevano ancora pensato, o peggio ancora, su cui non avevano ancora conversato, gli mancano le parole per esprimersi: perché hanno imparato quella lingua solo ai fini pratici. E anche se avessi studiato la mia lingua più approfonditamente, anche se la conoscessi meglio, devo tuttavia ammettere che non sarei in grado di esprimere ciò che provo quando odo le prime parole del coro. È una sensazione che certo non è ancora mai stata espressa da parola umana, così peculiare è ciò che esprimono tali parole.

Il pensiero di Reichardt segue un procedimento induttivo: è partendo dalla percezione sensoriale individuale che l'autore giunge a formulare giudizi, 'regole' e conclusioni, orientandosi, comunque, a un tipo di musica ideale:

⁶¹ J.F. Reichardt, *Kirchenmusik*, in *Briefe, die Musik betreffend*, p. 174 (trad. it.: Sulla singolare bellezza di questi due canti meravigliosi preferisco non dire altro, dovendo ognuno provare questa sensazione. E poi, discorrere dei capolavori ha un che di fatale).

⁶² Cfr. W. Salmen, *Johann Friedrich Reichardt*, cit., pp. 198-204.

⁶³ J.F. Reichardt, *Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend*, Teil I (1774), cit., p. 37.

Hiezu ist nötig, daß der Komponist das menschliche Herz studiert habe, daß er die Natur der Leidenschaft kennt, daß er von Natur ein feines Gefühl habe und dieses Gefühl durch jenes Studium berichtet habe, daß er eine hinlängliche Kenntnis der Sprache und der Poesie besitze, [...] daß er überhaupt seine Kunst nicht bloß mechanisch erlernt, sondern alles selbst durchgedacht, angewandt und durch die Erfahrung bestätigt gefunden habe. (J.F. Reichardt, *Über das musikalische Ganze*, in *Briefe, die Musik betreffend*, pp. 130-131)

Ed è dunque necessario che il compositore abbia studiato il cuore umano, che conosca la natura delle passioni e che per sua natura possieda una fine sensibilità, e che l'abbia coltivata con lo studio; che possieda poi una buona conoscenza della lingua e della poesia, [...] soprattutto che non apprenda la propria arte meccanicamente, ma che rifletta per proprio conto, utilizzi e verifichi sempre tutto con l'esperienza.

Di conseguenza, il discorso sulla musica risulta pienamente comprensibile quando l'autore prende spunto da esempi concreti; al contrario, la riflessione astratta è poco originale, spesso approssimativa e formalmente carente. La riflessione teorica di Reichardt, accompagnata da considerazioni dettate dall'esperienza personale dell'autore, resta storicamente circoscritta e realizzabile solo entro certi limiti⁶⁴.

Il passaggio dalla teoria degli affetti fondata sul principio di «etwas ausdrücken» (lett.: esprimere qualcosa) al «sich selbst ausdrücken»⁶⁵ (lett.: esprimere se stesso), si compie storicamente già a partire dal 1740 con l'opera di Carl Philipp Emanuel Bach e la scuola di Mannheim: nella seconda metà del XVIII secolo si assiste a un radicale mutamento nella concezione barocca, che vedeva nella musica un riflesso dell'armonia cosmica, in direzione di un'estetica musicale puramente emozionale, che si sostituisce gradualmente all'ormai superata *Affektenlehre* a partire dalla Germania meridionale⁶⁶.

⁶⁴ Cfr. W. Salmen, *Johann Friedrich Reichardt*, cit., pp. 189-213.

⁶⁵ Cfr. H.H. Eggebrecht, *Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang*, «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 29, 1955, pp. 323-349, qui pp. 337, 339.

⁶⁶ Burney ribadisce l'importanza della passione e dell'entusiasmo, criticando i compositori tipo Kirnberger («si direbbe che tenga più alla sua qualità di matematico che non a quella di musicista di talento») o Friedrich Wilhelm Riedt («È interessante notare come tutti questi calcoli dotti e complicati dei matematici non abbiano prodotto un solo brano di musica che possa essere ascoltato con piacere da una persona di gusto, tanto è vero che le opere prodotte dalla ragione fredda e calcolatrice hanno sui nostri sentimenti un potere assai minore di quelle scaturite dalla passione e dall'entusiasmo. A Berlino le polemiche musicali sono state condotte con maggior animosità e veemenza che altrove. In questa città sono più numerosi i teorici e i critici che i musicisti, e questo fatto non ha certo contribuito a raffinare il gusto né a fecondare la fantasia degli esecutori»), cfr. C. Burney, *Viaggio musicale in Germania e nei Paesi Bassi*, cit., pp. 231-214; 217-218. Reichardt, al contrario di Burney, ammira gli scritti di Kirnberger e le sue acute osservazioni, e considera ineguagliabile l'opera *Von der Kunst des reinen Satzes* (Berlino 1776; *L'arte della pura composizione nella musica*), cfr. J.F. Reichardt, *Schreiben über die berlinische Musik*, cit., pp. 71-80.

La vecchia *Affektenlehre* era una retorica musicale di tipo prescrittivo, che imponeva precise regole compositive per riprodurre in musica determinati sentimenti o sensazioni; le sequenze fisse dei suoni, disposti secondo un dato ordine o serie, riproducevano, imitandoli, i diversi affetti, muovendo la sensibilità dell'ascoltatore nella direzione corrispondente. La teoria degli affetti parte dal presupposto che l'individuo è l'oggetto degli affetti suscitati dalla musica, la quale a sua volta deve rappresentare affetti oggettivamente definiti. La concezione musicale che si afferma sul finire del secolo prevede invece che il compositore lasci (con)fluire i moti del proprio animo nella musica con la massima libertà e immediatezza espressiva: il musicista deve «sich selbst in Affekt setzen»⁶⁷ (lett.: porre se stesso nell'affetto). I suoni diventano lo strumento espressivo privilegiato del soggetto e del suo sentire individuale. Reichardt è uno dei primi teorici ad accogliere il nuovo orientamento musicale e a favorirne lo sviluppo e la diffusione elaborando un concetto di musica che riunisce perfezione tecnica e contenuto sensibile. L'idea, trasmessa a Reichardt negli anni giovanili dai suoi maestri, che il virtuosismo sia importante, ma che non debba mai diventare fine a se stesso, resta centrale. Implicita, nella concezione reichardtiana, è l'integrità morale del compositore e dell'interprete: la disgregazione del soggetto moderno, data dalla perdita di punti di riferimento e dal rifiuto del sistema sociale, come avviene nel caso di Berglinger, segneranno il distacco definitivo dalla musica del Settecento.

La musica teorizzata da Wackenroder abbandona del tutto la teoria barocca degli affetti, senza disporre tuttavia di un modello reale cui ispirarsi e restando dunque di difficile collocazione: storicamente si tratta di un tipo di musica che esiste soltanto a partire dalla seconda metà del XVIII secolo⁶⁸. Prima ancora della comparsa della musica romantica esiste quindi una visione romantica della musica che recepisce ed interpreta tutta la musica, indipendentemente dal genere e dallo stile, come romantica⁶⁹.

⁶⁷ Cfr. H.H. Eggebrecht, *Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang*, cit.; Id., *Musik als Tonsprache*, «Archiv für Musikwissenschaft», 18. Jhg., H.1, 1961, pp. 73-100. Berglinger condivide con Schubart, Herder e Heinse un'idea di musica intesa come immediata espressione del sentimento. Schubart fa derivare la 'simpatia' dei suoni, la loro parentela, non formalmente dalle reciproche relazioni armoniche, ma dal contenuto emozionale. Non soltanto l'opera nel suo complesso, ma i singoli suoni e accordi sono portatori di emozioni. Un'estetica musicale di questo tipo, fondata sulla sensibilità del musicista, pur apparendo arbitraria, rappresenta la premessa storica della concezione musicale che ritroveremo in letteratura nei già menzionati *Kreisleriana* di E.T.A. Hoffmann: Kreisler suona al piano singoli accordi e ne spiega il contenuto a livello emotivo, psicologico e poetico.

⁶⁸ Cfr. E. Hertrich, *Joseph Berglinger*, cit., pp. 113-117.

⁶⁹ Cfr. C. Leonhardt, *Romantische Musik*, in *Romantik. Ein Zyklus Tübinger Vorlesungen*, hrsg. von T. Steinbüchel, Tübingen 1948, pp. 111-132.

3.4.2 *Letteratura come musica assoluta*

Nel saggio *Wilhelm Heinrich Wackenroder und die Sonatenform*⁷⁰, Werner Keil individua delle affinità strutturali tra la parte conclusiva dello scritto *Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik* e la forma-sonata⁷¹. La suddivisione interna del testo di Wackenroder in quattro sezioni aveva già suggerito paralleli formali con un brano musicale⁷². Nonostante i rimandi espliciti alla forma del *Symphoniestück*, Keil, a differenza di altri interpreti, respinge l'ipotesi che il testo ricalchi un brano sinfonico, escludendo altresì a priori la possibilità di individuare uno specifico brano sinfonico cui l'autore possa essersi ispirato. È importante ricordare a questo proposito che nell'uso corrente il termine *Symphoniestück* stava ad indicare un singolo movimento della sinfonia, ossia l'*ouverture* operistica o teatrale.

⁷⁰ W. Keil, *W.H. Wackenroder und die Sonatenform*, «Athenäum» 6, 1996, pp. 137-151.

⁷¹ La forma-sonata non va confusa con la sonata: per sonata si intende infatti una composizione in tre o quattro movimenti per strumento a tastiera (clavicembalo o pianoforte) o per due strumenti (violino e pianoforte, per esempio). Forma-sonata sta invece ad indicare lo schema costruttivo dell'allegro iniziale, nello specifico sia la forma di un allegro di sonata, sia la forma dell'allegro iniziale di un quartetto, di un trio, o di una sinfonia. Cfr. M. Baroni, E. Fubini, P. Petazzi, *Storia della musica*, cit., pp. 220-221. Cfr. anche H. Petri, *Form- und Strukturparallelen in Literatur und Musik*, in *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, hrsg. von S. Paul Scher, E. Schmidt Verlag, Berlin 1984, pp. 221-241.

⁷² Per Schäfke, le quattro sezioni in cui si suddivide il brano corrisponderebbero alle quattro parti di una sinfonia, cfr. R. Schäfke, *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*, Schneider, Tutzing 1982 (1933), in part. p. 358. Goldschmidt dubita l'esistenza di un modello reale, considerando l'autore un anticipatore della sinfonia sviluppata dal tardo Beethoven e da Schumann. Cfr. H. Goldschmidt, *Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen*, G. Olms Verlagsbuchhandlung, Zürich, Leipzig 1915, pp. 221 e sgg. Scher, infine, tenta un'analisi dettagliata dell'intero testo affermando che «there is practically no textual evidence vindicating the claim that Wackenroder's vision should be regarded as a representation of music», cfr. S.P. Scher, *Verbal Music in German Literature*, Yale University Press, New Haven, London 1968, in part. p. 31. Atkinson individua una struttura musicale basata su uno schema tematico ternario costruito sulla sequenza di due temi, con una ripresa del primo nella parte conclusiva del testo, e caratterizzato dall'uso frequente della ripetizione di alcuni vocaboli; in particolare, gli scritti di Wackenroder *Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst, und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik*; *Einige Worte über Allgemeinheit, Toleranz und Menschenliebe in der Kunst*; *Raphaels Erscheinung* e *Der merkwürdige Tod des zu seiner Zeit weit berühmten alten Mahlers Francesco Francia, des Ersten aus der Lombardischen Schule*, oltre al testo su Albrecht Dürer, suggerirebbero un' analogia con la forma musicale della sinfonia, costituendo una vera e propria «Symphony in Words», cfr. M.E. Atkinson, *Musical Form in Some Romantic Writings*, «The Modern Language Review», 44, 2, Apr. 1949, pp. 218-227, in part. pp. 219-220.

Nella lettera di Tieck a Wackenroder del 10 maggio 1792⁷³ e nella risposta di quest'ultimo all'amico⁷⁴, si menziona l'*ouverture* dello *Hamlet* di Shakespeare musicato da Reichardt. Nello scritto di Tieck *Symphonien*⁷⁵, che conclude la sezione delle *Phantasien über die Kunst* contenente gli scritti di Berglinger, i termini «Symphoniestück» e «Ouvèture» sono esplicitamente posti sullo stesso piano. La descrizione musicale di Tieck si differenzia da quella di Wackenroder per l'assenza di rimandi formali, strutturali o tematici alla musica udita. Lo scritto di Tieck, in realtà, è ispirato ad un brano ben preciso: si tratta dell'*ouverture* del *Macbeth* nella versione musicata da Reichardt e tradotta da Gottfried August Bürger, considerata una delle testimonianze più autentiche dello *Sturm und Drang* musicale. L'opera fu rappresentata per la prima volta al Teatro Nazionale di Berlino il 28 dicembre 1787. Tieck, analogamente a Wackenroder, auspica e contribuisce ad una nuova modalità ricettiva che superi la semplice comprensione razionale della musica: l'abbandono incondizionato alla musica è paragonato alla fede («Glauben»), che significa riconoscere come vero ciò che va oltre i sensi e l'intelletto. Tieck, che a differenza dell'amico non era esperto di musica, riporta fantasie soggettive suscitate dall'ascolto della musica strumentale, la cui potenza è tale da oscurare e svuotare di significato le altre parti dell'opera. La parafrasi poetica di Tieck è animata dallo stesso spirito e dalla stessa volontà di agire direttamente sui sensi che possiede la musica: in primo piano resta la sensazione di rapimento, di trasporto in un paradiso artificiale⁷⁶.

Le metafore poetiche di Wackenroder nella parte finale del testo dedicato alla musica strumentale si inseriscono in una struttura che riproduce lo schema formale quadripartito della forma-sonata⁷⁷:

Und doch kann ich's nicht lassen, noch den letzten höchsten Triumph der Instrumente zu preisen: ich meyne jene göttlichen großen Symphoniestücke (von inspirirten Geistern hervorgebracht), worin nicht eine einzelne Empfindung gezeichnet, sondern eine ganze

E tuttavia non posso fare a meno di lodare anche l'ultimo, altissimo trionfo degli strumenti: dico quei divini e grandi pezzi di sinfonia (creati da anime ispirate), dove non è descritto un unico sentimento, ma dove sbocca tempestosamente tutto un mondo,

⁷³ HKA II, pp. 24-28.

⁷⁴ *Wackenroder an Tieck, [Berlin] 5. bis 12. Mai [1792]*, in HKA II, pp. 28-37.

⁷⁵ HKA I, pp. 240-246.

⁷⁶ Cfr. W. Seidel, *Absolute Musik und Kunstreligion um 1800*, cit., pp. 105-106; C. Dahlhaus, *L'idea di musica assoluta*, cit., pp. 73 e sgg.; C. Dahlhaus, *Romantische Musikästhetik und Wiener Klassik*, «Archiv für Musikwissenschaft», 29, H.3, 1972, pp. 167-181; U. Kramer, *Auf den Spuren des Häßlichen. Johann Friedrich Reichardts „Hexenscenen aus Schackespear's Macbeth“*, «Archiv für Musikwissenschaft», 57, H. 4, 2000, pp. 301-317.

⁷⁷ O bipartito, con le rispettive sottosezioni. La ripresa, infatti, può essere anche considerata come sottosezione di una seconda parte, alla quale si attribuisce sostanziale unità e continuità, e quindi il ritorno alla tonalità iniziale avrebbe il senso di una semplice conclusione, cfr. M. Baroni, E. Fubini, P. Petazzi, *Storia della musica*, cit., pp. 220-221.

Welt, ein ganzes Drama menschlicher Affekten ausgeströmt ist. Ich will in allgemeinen Worten erzählen, was vor meinen Sinnen schwebt.

Mit leichter, spielender Freude steigt die tönende Seele aus ihrer Orakelhöhle hervor, – gleich der Unschuld der Kindheit, die einen lüsternen Vortanz des Lebens übt, die, ohne es zu wissen, über alle Welt wegscherzt, und nur auf ihre eigene innerliche Heiterkeit zurücklächelt. – Aber bald gewinnen die Bilder um sie her festen Bestand, sie versucht ihre Kraft an stärkeres Gefühl, sie wagt sich plötzlich mitten in die schäumenden Fluthen zu stürzen, schmiegt sich durch alle Höhen und Tiefen, und rollt alle Gefühle mit muthigem Entzucken hinauf und hinab. – Doch wehe! Sie dringt verwegen in wildere Labyrinth, sie sucht mit kühn-erzwungener Frechheit die Schrecken des Trübsinns, die bitteren Quaaln des Schmerzes auf, um den Durst ihrer Lebenskraft zu sättigen, und mit einem Trompetenstoße brechen alle furchtbaren Schrecken der Welt, alle die Kriegsschaaren des Unglücks von allen Seiten mächtig wie ein Wolkenbruch herein, und wälzen sich in verzerrten Gebirge über einander. Mitten in den Wirbeln der Verzweiflung will die Seele sich muthig erheben, und sich stolze Seligkeit ertrotzen, – und wird immer überwältigt von den fürchterlichen Heeren. – Auf einmal zerbricht die tollkühne Kraft, die Schreckengestalten sind furchtbar verschwunden, – die frühe, ferne Unschuld tritt in schmerzlicher Erinnerung, wie ein verschleiertes Kind, wehmütig hüpfend hervor, und ruft vergebens zurück, – die Phantasie wälzt mancherley Bilder, zerstückt wie im Fiebertraum, durch einander, – und mit ein paar leisen Seufzen zerspringt die ganze lauttönende lebensvolle Welt, gleich einer glänzenden Lufterscheinung, in's unsichtbare Nichts. (HKA I, pp. 221-222)

tutto il dramma delle passioni umane. Con parole comuni voglio dunque raccontare ciò che i miei sensi intravedono. Con leggera, giocosa allegria l'anima, piena di suoni, s'innalza su dalla sua caverna misteriosa, simile all'innocente fanciullezza, che si addestra nella prima giocosa danza della vita e che, senza saperlo, scherza con tutte le cose del mondo e solamente sorride alla sua propria intima serenità. Ma presto le immagini intorno a lei raggiungono una più ferma consistenza; essa cerca la sua forza in un sentimento più profondo, osa gettarsi all'improvviso in mezzo ai flutti schiumanti, tenta tutte le altezze e le profondità, spinge tutti i sentimenti in alto e in basso con coraggioso entusiasmo. Ma ahimè!, ecco che l'anima penetra temeraria in selvaggi labirinti, per calmare la sete della sua forza di vivere, cerca con arditissima audacia gli orrori della tristezza, gli amari tormenti del dolore, e a un colpo di tromba tutte le forze paurose del mondo, tutte le schiere guerresche dell'infelicità irrompono, come uno scroscio, da tutte le parti, e si accavallano le une sulle altre in forme contorte paurose terribili, come catene di montagne diventate vive. In mezzo ai gorgi della disperazione, l'anima vorrebbe alzarsi su coraggiosamente e guadagnarsi a forza un'orgogliosa beatitudine, ma viene sempre sopraffatta da quelle schiere paurose. A un tratto la folle audace forza si spezza, le forme paurose scompaiono, la prima, lontana innocenza riappare con doloroso ricordo, come un bambino che, coperto di veli, venga avanti saltellando malinconicamente e chiami inutilmente indietro. La fantasia snoda ancora, l'una sull'altra, alcune immagini, che si sbriciolano come in un sogno febbricitante, ed ecco, con pochi lievi sospiri, si spezza nell'aria tutto quel mondo armonioso e pieno di vita e, simile a una splendente visione aerea, cade nel nulla invisibile. (SPE, pp. 129-130)

Un brano musicale composto secondo gli schemi della forma-sonata prevede una sezione iniziale (*esposizione*) in cui sono enunciati i temi su cui si basa la composizione; tale sezione, conclusa da un segno di ritornello o *da capo*, è solitamente ripetuta due volte ed è caratterizzata dal fatto di iniziare in una tonalità determinante, ma di concludersi in una tonalità determinata, di norma quella della dominante. All'esposizione segue quindi una parte *di ritorno*, che riconduce la composizione alla tonalità di partenza, dove essa si conclude senza ulteriori segni di ritornello. L'esposizione della forma-sonata, nel passo citato, ha inizio in corrispondenza del secondo capoverso («Mit leichter, spielende Freude»): la costruzione sintattica rimanda al tipico inizio della frase della sonata, caratterizzato da una costruzione prevedibile e dalla melodia della frase semplice. Il trattino disgiuntivo segnala due sezioni distinte all'interno del periodo: la parte che segue, in cui iniziano a delinearsi immagini sempre più nitide, rappresenta una ripetizione variata dell'esposizione, come suggeriscono il paragone («gleich») e il ritorno del tema (il mondo dell'infanzia): «l'innocente fanciullezza» si dilata alla serenità interiore⁷⁸. La parte *di ritorno*, nel brano musicale costruito secondo gli schemi della forma-sonata, può essere, a sua volta, formata da due sezioni: la prima, detta *sviluppo*, riprende ed elabora i temi dell'esposizione modificandoli e facendoli passare attraverso tonalità diverse; la seconda, detta *ripresa*, annuncia di nuovo e per intero l'esposizione, senza, tuttavia, cambiare tonalità, riproponendo cioè tutti i temi nella tonalità dell'impianto iniziale. L'inizio della ripresa è considerato un momento-chiave, una sorta di catarsi liberatoria che segue l'imprevedibile sviluppo. Nel testo di Wackenroder, la parte *di ritorno* si apre in corrispondenza dell'avversativa, che segna una prima cesura: in questo punto prende avvio il processo di rielaborazione dei motivi e dei temi esposti secondo una modulazione restituita formalmente dall'andamento paratattico del periodo e dal movimento verticale delle immagini. Lo sviluppo culmina nella seconda e più netta cesura del «Doch wehe!». L'allontanamento progressivo dall'immagine di partenza, cui si accompagna una crescente complessità del testo, è reso con la metafora del mare. All'intenso e drammatico avvicinarsi degli affetti nello sviluppo segue la ripresa dell'innocenza e della leggerezza iniziali.

Sul piano prettamente linguistico, il passaggio che riproduce la *ripresa* risulta particolarmente efficace. L'uso tipicamente moderno di tale sezione, sviluppatosi con la musica di Beethoven e dei romantici, prevede la ripetizione, modificata, dell'inizio della sonata. Il materiale musicale attraversa uno sviluppo in seguito alla scomposizione dell'esposizione e non può quindi essere ripetuto e recepito come la prima volta. Nel passaggio dall'esposizione allo sviluppo e alla ripresa, il tema non ritorna mai identico a se stesso, procedendo per reminescenze, associazioni, trasformazioni. Wackenro-

⁷⁸ Secondo Keil, questa parte potrebbe costituire il vero e proprio inizio dell'*allegro*. Reichardt era solito far precedere alle sue *ouvertures* una lunga introduzione, cfr. W. Keil, *W.H. Wackenroder und die Sonatenform*, cit., pp. 142 sgg.

der, nel movimento semantico «ferne Unschuld / schmerzlicher Erinnerung / verschleiertes Kind / vergebens zurück» riproduce la quarta sezione della forma-sonata, alludendo al verificarsi di una ripresa che non equivale, tuttavia, alla restituzione identica dell'innocenza originaria.

Al di là dei possibili confronti con uno specifico brano musicale, è importante rilevare come il testo sia costruito sul principio della composizione a più elementi tipica dell'apertura del brano sinfonico, come esso sappia adeguatamente caratterizzare i passaggi principali del brano musicale ricalcandone la struttura. Le descrizioni di Wackenroder non raccontano una storia, non indicano un sentimento o un carattere ben preciso di cui la musica sarebbe espressione. Si tratta del tentativo di parlare della natura poetica, ossia metafisica, della musica con metafore che si intrecciano in figure enigmatiche e labirintiche, quasi a suggerire che la musica è un linguaggio al di sopra del linguaggio⁷⁹. La categoria del poetico non indica una dipendenza della musica dalla poesia, ma il sostrato comune a tutte le arti, che trova nella musica la sua manifestazione più 'assoluta'.

L'accostamento di innocenza e inquietudine, che nel testo sulla musica strumentale si concentra nell'ossimoro «frevelhafte Unschuld»⁸⁰, viene metaforicamente ripreso in un altro testo della stessa raccolta. *Die Wunder der Tonkunst* condensa l'essenza della musica in tre immagini centrali:

Wenn ich es so recht innig genieße,
wie der leeren Stille sich auf einmal
aus freier Willkür ein schöner Zug
von Tönen entwindet und als ein Op-
ferrauch emporsteigt, sich in Lüften
wiegt und wieder still zur Erde her-
absinkt, – da entsproßen und drän-
gen sich so viele neue, schöne Bilder
in meinem Herzen, daß ich vor Won-
ne mich nicht zu lassen weiß. – Bald
kommt Musik mir vor wie ein Vö-
gel Phönix, der sich leicht und kühn
zu eigener Freude erhebt, zu eignem
Behagen stolzierend hinaufschwebt
und Götter und Menschen durch sei-
nen Flügelschwung erfreut. – Bald
dünkt es mich, Musik sei wie ein
Kind, das tot im Grabe lag, – ein röt-
licher Sonnenstrahl vom Himmel
entnimmt ihm die Seele sanft, und es
genießt, in himmlischen Äther versetzt,

Quando io profondamente godo la
sensazione di come dal vuoto silen-
zio a un tratto, con libero slancio, si
snoda una bella fila di note e, qua-
si fumo d'incenso, s'innalza, si libra
nell'aria e di nuovo cade a terra silen-
ziosa; allora sbocciano e fanno ressa
nella mia anima tante nuove e belle
immagini che io non posso più con-
tenermi dalla gioia. Ed ora la musica
mi appare come l'araba fenice, che,
leggera e ardita, s'innalza a volo per
propria contentezza e per suo piace-
re si libra in aria orgogliosa e con lo
slancio delle ali rallegra gli dei e gli
uomini. Ora ho l'impressione che la
musica sia come un bambino, che giace
morto nella sua tomba: un raggio
roseo di sole, cadendo dal cielo, gli
prende dolcemente l'anima ed egli,
trasportato nell'etere celeste, assapora

⁷⁹ Cfr. C. Dahlhaus, *L'idea di musica assoluta*, cit., p. 92.

⁸⁰ HKA I, p. 223 («delittuosa innocenza», SPE, p. 131).

goldne Tropfen der Ewigkeit und umarmt die Urbilder der allerschönsten menschlichen Träume. – Und bald – welche herrliche Fülle der Bilder! – bald ist die Tonkunst mir ganz ein Bild unsers Lebens: – eine rührend kurze Freude, die aus dem Nichts entsteht und ins Nichts vergeht, – die anhebt und versinkt, man weiß nicht warum: – eine kleine, fröhliche, grüne Insel mit Sonnenschein, mit Sang und Klang, – die auf dem dunkeln, unergründlichen Ozean schwimmt.– (HKA, p. 205)

le gocce d'oro dell'eternità e raggiunge gli archetipi di tutti i più bei sogni umani. Ed ora – quale meravigliosa abbondanza d'immagini! – ora l'arte dei suoni è per me proprio come il simbolo della nostra vita: una commovente breve gioia, che s'alza e s'inabissa, non si sa perché; un'isola piccola, lieta, verde, con splendore di sole, con canti e suoni ... la quale galleggia su un oceano oscuro e senza fondo. (SPE, p. 110)

Il testo si costruisce su una serie di immagini in rapida successione. L'assenza della principale, sostituita da una variazione nella punteggiatura che rende indipendente la lunga temporale iniziale, provoca un effetto di sospensione: il punto e virgola al posto della virgola crea, infatti, una pausa prolungata ed è seguito dal trattino disgiuntivo, che negli scritti di Wackenroder indica la presenza di ciò che sfugge alla rappresentazione verbale. Lo stesso segno grafico è utilizzato dal monaco che narra la vicenda di Berglinger per sottolineare quanto le parole siano inadeguate nell'esprimere certi sentimenti, ad esempio il dolore per la perdita dell'amico prematuramente scomparso. Berglinger se ne serve regolarmente, nei suoi scritti, per sovvenire all'incapacità di trovare parole commensurate al sentimento. Nel testo sui miracoli della musica, è come se i pensieri si dissolvessero seguendo il movimento dei suoni e solo dopo una lunga pausa potessero giungere ad una conclusione, come se la visione del fumo dell'incenso, che restituisce il movimento iniziale della musica dal silenzio alle prime note, acquistasse esistenza propria, 'materializzandosi' nella sintassi del periodo⁸¹. La musica viene paragonata all'araba fenice, che rafforza l'immagine in apertura: il ritmo si fa più veloce, il linguaggio segue l'immagine, riflettendo il movimento del mitico uccello che si eleva dalle ceneri verso il cielo, verso gli dei.

La seconda immagine che prende forma dall'ascolto della musica è quella di un fanciullo che giace senza vita nella bara: la morte appare come una condizione di passaggio, di sospensione solo temporanea, segnalata anche in questo caso dal trattino disgiuntivo⁸², in attesa della vita

⁸¹ C. Zürner, *Vom Göttlichen in der Musik. Wilhelm Heinrich Wackenroders Berglinger-Text „Die Wunder der Tonkunst“*, in „Seelenaccente“ – „Ohrenphysiognomik“. *Zur Musikanschauung E.T.A. Hoffmanns, Heines und Wackenroders*, hrsg. von W. Keil, C. Goer, Hildesheim, Zürich, New York, Olms 2000, pp. 297-337.

⁸² Per Lippuner il trattino disgiuntivo indica una pausa musicale, cfr. H. Lippuner, *Wackenroder/Tieck und die bildende Kunst. Grundlegung der romantischen Ästhetik*, Juris Verlag, Zürich 1965, p. 189. Yee rileva un uso peculiare del segno grafico, non giungendo, tuttavia, ad alcuna connessione con la musica. Cfr. K.F. Yee, *Aesthetic Homosexuality in Wackenroder and Tieck*, Lang, New York 2000, pp. 100-106. Lubkoll, Gruber e Naumann ne riconoscono il significato 'musicale', cfr. C. Lubkoll, *Mythos Musik: poetische Entwürfe*

eterna tematizzata da una nuova frase indipendente posta a coronamento delle immagini precedenti. Il bambino morto rappresenta l'innocenza del paradiso ed evoca sul piano simbolico uno stato irrimediabilmente perduto; esso indica il desiderio di restare eternamente fanciullo per poter mantenere la purezza e l'innocenza che soltanto quella fase della vita possiede e che soltanto la musica è in grado di restituire⁸³. L'infanzia è un valore in sé nel Romanticismo, una fase insostituibile, irripetibile e dotata di una propria autonomia⁸⁴. La fissità della morte rende eterna questa condizione, annullando il passaggio all'età adulta. Per l'artista romantico, l'infanzia è un luogo mitico da preservare e rivisitare: egli soltanto sa (far) rivivere nell'arte tale dimensione profetica e poetica altrimenti inaccessibile all'adulto.

L'esclamazione «welche herrliche Fülle der Bilder!» riporta al movimento dinamico della musica, esprimendone la vivacità. Si intensifica, da questo punto in poi, l'uso del trattino disgiuntivo che intervalla le varie parti del periodo con delle pause, come a voler lasciare risuonare quanto detto e intuire ciò che segue. Il testo letterario, distaccandosi progressivamente dalla struttura sintattica fissa e regolare del «linguaggio dell'intelletto», aspira a rappresentare l'irrapresentabile. Il ritorno alla vita si concretizza nell'immagine dell'isola, che rimanda ad un'idea di musica quale mondo a sé: la musica strumentale pura è una musica che risponde unicamente di se stessa. In antitesi all'estetica settecentesca, che collocava la musica strumentale a un livello inferiore rispetto alla vocale per l'assenza di una funzione, di uno scopo, di un oggetto ben definito, i romantici ne decretano la superiorità proprio in virtù di tale mancanza, essendo la musica strumentale costituita da una materia prima pura ed autentica, capace di esprimere la propria essenza senza avvalersi dell'ausilio delle altre arti.

des Musikalischen in der Literatur um 1800, Rombach, Freiburg im Breisgau 1995; B. Naumann, *Musikalisches Ideen-Instrument: das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik*, Metzler, Stuttgart 1990; S.C. Gruber, *Sprachskepsis und ihre Konsequenzen. Sprache der Musik und musikalische Sprache bei W.H. Wackenroder und E.T.A. Hoffmann*, «Internationales Jahrbuch der Bettina von Arnim Gesellschaft», 17, 2005, pp. 79-92.

⁸³ Si pensi alla purezza e all'innocenza del santo nudo, che piange «wie ein Kind» (trad. it.: come un bambino) e quando la disperazione giunge al culmine torna a girare la ruota «mit lautem Brüllen» (trad. it.: gridando a tutta voce), in HKA I, pp. 202-203.

⁸⁴ Cfr. E. Fubini, *La musica e l'infanzia nel Romanticismo*, cit., pp. 69-72. Le diverse considerazioni dell'infanzia si riflettono nei diversi approcci pedagogici che caratterizzano l'Età dei Lumi e l'Ottocento. La letteratura musicale per l'infanzia dell'Illuminismo perseguiva lo scopo di insegnare ai giovani a suonare uno strumento: l'obiettivo era quello di far diventare adulto il bambino, di renderlo musicista ed esecutore capace di affrontare difficoltà sempre maggiori. La musica era scritta a scopo didattico e per essere eseguita dai giovani allievi. La musica per l'infanzia scritta nell'Ottocento è, invece, soprattutto musica composta per essere ascoltata. Il musicista romantico cerca di usare lo stesso linguaggio del bambino per avviarlo alla comprensione estetica della musica. Educare musicalmente il bambino per l'artista romantico significa elaborare opere musicali che trovano una rispondenza nel modo di essere del bambino, in consonanza con le categorie psicologiche ed esistenziali legate all'infanzia.

Nel mito romantico dell'infanzia vi è un elemento specificamente musicale. Rousseau e Diderot identificavano la musicalità con l'elemento più originario in un individuo, ossia quell'autenticità dell'espressione che precede la convenzione sociale. L'espressione musicale è intimamente connessa al nucleo più istintivo dell'essere umano. La mitizzazione dell'uomo primigenio, il cui linguaggio è allo stesso tempo musica e poesia, nel senso più elevato e completo del termine, ha avuto immensa risonanza nel mondo romantico. L'idealizzazione e la mitizzazione del fanciullo si sviluppa parallelamente al movimento teorico e pratico di fine Settecento di riscoperta e valorizzazione dell'elemento popolare. L'infanzia, vista come momento privilegiato della vita, come luogo d'elezione per la formazione dell'espressione musicale, coincide nel Romanticismo, e in parte si sovrappone, all'idealizzazione dei popoli primitivi, del canto popolare, della melodia semplice, al privilegiare le ragioni del cuore e i sentimenti rispetto alla ragione. L'infanzia e il mondo popolare rappresentano una dimensione perduta che l'artista deve saper recuperare per ritrovare l'espressione musicale più autentica⁸⁵.

In entrambi i testi analizzati, Wackenroder recupera il nesso tra linguaggio musicale e linguaggio originario riconducendo le origini storiche della musica alla necessità degli esseri umani di esprimersi. Il suono, in origine, era dunque espressione non ancora strutturata degli affetti degli uomini primitivi. Lo sviluppo parallelo e differenziato di suono e sentimento avrebbe condotto gradualmente all'evoluzione del sistema complesso e articolato della musica:

Der Schall oder Ton war ursprünglich ein grober Stoff, in welchem die wilden Nationen ihre unförmlichen Affecten auszudrücken strebten, indem sie, wenn ihr Inneres erschüttert war, auch die umgebenden Lüfte mit Geschrey und Trommelschlag erschütterten, gleichsam um die äußere Welt mit ihrer inneren Gemüthsempörung in's Gleichgewicht zu setzen. Nachdem aber die unaufhaltsam-wirkende Natur die ursprünglich in Eins verwachsenen Kräfte der menschlichen Seele durch viele Säcula hindurch in ein ausgebreitetes Gewebe von immer feineren Zweigen auseinandergetrieben hat, so ist, in den neueren Jahrhunderten, auch aus Tönen ein kunstreiches System aufgebaut [...] worden. (HKA I, p. 216)

Il suono era in origine una materia grezza, con la quale i popoli selvaggi cercavano di esprimere i loro informi sentimenti, scuotendo, quando la loro anima era agitata, anche l'aria d'intorno con schiamazzi e colpi di tamburi, quasi per mettere in accordo il mondo esteriore con l'interno tumulto del loro animo. Ma dopo che la natura, eterna lavoratrice, attraverso molti secoli ha trasformato le forze dell'anima umana (che originariamente erano cresciute su tutte insieme) in un'ampia tela con ramificazioni sempre più sottili, è avvenuto che, in secoli più recenti, anche dai suoni i musicisti han tratto un ingegnoso sistema, e così perfino in questa materia, come nell'arte delle forme e in quella dei colori, è stata trovata una immagine sensibile e insieme una testimonianza del raffinamento e della perfezione armoniosa a cui l'attuale spirito umano è arrivato. (SPE, p. 123)

⁸⁵ Ivi, pp. 76-78.

Le argomentazioni di Wackenroder rinviano alla tesi di Johann Nikolaus Forkel nella *Allgemeine Geschichte der Musik*, che Wackenroder conosceva dal soggiorno a Göttingen⁸⁶. Il linguaggio delle parole e il linguaggio della musica avrebbero costituito, in origine, una *Ursprache*, un unico linguaggio primordiale indifferenziato e soltanto in seguito si sarebbero separate, sviluppandosi separatamente in linguaggio dei concetti e linguaggio degli affetti⁸⁷. Berglinger postula una separazione originaria tra vivere e sentire ed esclude che il sentire possa radicarsi nella vita quotidiana; soltanto dopo aver imparato a distinguere i sentimenti e a custodirli in maniera adeguata nella musica, ne riconoscerà l'inseparabilità dalla vita.

Lo *Sturm und Drang* musicale riconduce le origini della musica al bisogno naturale dell'uomo di esprimere attraverso la voce i propri affetti: il canto sarebbe quindi precedente alla musica strumentale. Berglinger/Wackenroder condivide la stessa idea di Schubart e di Heinse su questo punto, ma nel saggio sulle origini della musica individua le origini del canto parallelamente allo sviluppo della musica strumentale. A differenza di Herder, che soltanto in *Kalligone* affermerà l'indipendenza del canto dalla musica strumentale, e da Heinse, nel cui romanzo *Hildegard von Hohental* la musica strumentale occupa un ruolo di secondo piano, avendo una semplice funzione di accompagnamento nel mondo dell'opera, Berglinger ci viene presentato come autore di musica sacra e la redenzione del santo nudo si compie sulle note di un *Lied*⁸⁸. All'esperienza musicale dello *Sturm und Drang* si contrappone la musica strumentale, priva di oggetto, funzione o scopo; le sensazioni che essa trasmette sono pertanto indistinte, mancando ogni riferimento specifico che potrebbe indurre o definire un preciso sentimento. Berglinger aspira ad affrancare il sentimento, prima ancora di trasferirlo nel linguaggio musicale, da una determinazione intenzionale, ovvero dalla referenzialità ad un oggetto reale. L'indeterminatezza delle sensazioni espresse dalla musica strumentale non deriva soltanto dalla natura dei suoni. I suoni sono per Berglinger un mezzo per mantenere il sentimento nella sua assolutezza, per evitare che si contamini a contatto col mondo. La musica è per Berglinger il regno del sentire assoluto:

⁸⁶ Cfr. S. Vietta in HKA I, pp. 374-379.

⁸⁷ Cfr. J.N. Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik* (Storia della musica), Schwikert, Leipzig 1788, Bd.1, § 2; § 3.

⁸⁸ Cfr. H.H. Eggebrecht, *Das Ausdrucks-Prinzip des musikalischen Sturm und Drang*, cit., pp. 335 e sgg.

Keine Kunst schildert die Empfindungen auf eine so künstliche, kühne, so dichterische, und eben darum für kalte Gemüther so erzwungene Weise. Das Verdichten der im wirklichen Leben verloren herumirrenden Gefühle in mannichfaltige feste Massen, ist das Wesen aller Dichtung; sie trennt das Vereinte, vereint fest das Getrennte, und in den engeren, schärferen Grenzen schlagen höhere, empörtere Wellen. Und wo sind die Grenzen und Sprünge schärfer, wo schlagen die Wellen höher als in der Tonkunst? (HKA, p. 220)

Nessuna arte descrive i sentimenti in una maniera così ingegnosa, ardita e poetica, e appunto per questo, tale maniera sembra artificiosa agli spiriti freddi. L'essenza di ogni poesia consiste nel condensare quei sentimenti, che nella vita reale si disperdono, in multiformi solide masse; essa divide ciò che è unito, congiunge ciò che è diviso, e dentro confini più stretti e rigidi battono onde più alte e agitate. Ma dove i confini sono più stretti e gli slanci sono più arditissimi, dove battono più alte le onde, se non nell'arte dei suoni? (SPE, p. 128)

Con un gioco di parole che pone in relazione il verbo «verdichten» e l'aggettivo «dichterisch», suggerendo quindi una comune e falsa etimologia, l'autore sottolinea che la musica è la manifestazione più compiuta della natura poetica. La fantasia trasforma il movimento della musica nelle forme distinte degli affetti umani, facendo scorrere davanti all'ascoltatore i diversi stati d'animo: la sinfonia rappresenta il «Drama menschlicher Affekten»⁸⁹. Con tale immagine, Wackenroder supera la concezione musicale dell'epoca.

Rappresentare la musica nel testo letterario significa dunque cercare di ricostruire l'unità originaria di musica e linguaggio, di recuperare la parte più autentica dell'animo umano. La musica strumentale va ad occupare il posto che era riservato all'estasi religiosa, acquistando sempre maggiore dignità metafisica quale espressione dell'infinito. La scoperta che la musica, e precisamente la musica strumentale, priva di oggetto e di concettualità, è una lingua al di sopra della lingua avviene paradossalmente nella lingua stessa, nella poesia⁹⁰. Quanto si scrive sulla musica diventa elemento costitutivo della musica stessa.

CAPITOLO 4

LA FIABA MUSICALE DI JOSEPH BERGLINGER

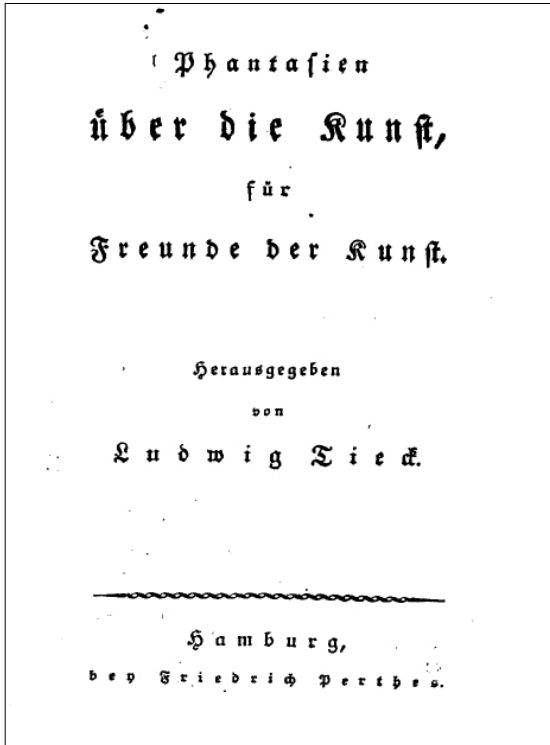


Fig. 4. Frontespizio delle *Phantasien über die Kunst*, Hamburg 1799 (<<http://www.archive.org/details/phantasienberdi00berggoog>>, Creative Commons, 21/06/2013).

4.1 *Il santo nudo e la ruota del tempo*

Ein wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen è sicuramente il testo più famoso di Wackenroder. Pubblicato nel 1799 nelle *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst*, il *Märchen* apre la sezione contenente gli scritti sulla musica di Joseph Berglinger. È una fiaba, un apologo di ambientazione orientale, ma soprattutto un'apologia della musica. La fiaba del santo nudo rappresenta il momento culminante dell'opera di Joseph Berglinger ed è trasposizione della sua stessa «vita musicale».



Das Morgenland ist die Heimath alles Wunderbaren, in dem Alterthume und der Kindheit der dortigen Meynungen findet man auch höchst seltsame Winke und Räthsel, die immer noch dem Verstande, der sich für kluger hält, aufgegeben werden. So wohnen dort in den Einöden oft seltsame Wesen, die wir wahnsinnig nennen, die aber dort als übernatürliche Wesen verehrt werden. Der orientalische Geist betrachtet diese nackten Heiligen als die wunderlichen Behältnisse eines höhern Genius, der aus dem Reiche des Firmaments sich in eine menschliche Gestalt verirrt hat, und sich nun nicht nach Menschenweise zu gebärden weiß. [...] So wohnte einer dieser nackten Heiligen in einer abgelegenen Felsenhöhle, der ein kleiner Fluß vorüberströmte. (HKA I, p. 201)

L'Oriente è la patria di tutte le meraviglie: nell'antichità e nella ingenuità delle opinioni dei popoli orientali si trovano anche i più strani misteri ed enigmi che ancora e sempre si presentano insoluti alla ragione, la quale, pure, ha motivo di ritenersi scaltra. Abitano dunque spesso in quei deserti degli esseri strani, che noi chiameremmo pazzi, ma che là sono venerati come esseri soprannaturali. Lo spirito orientale considera questi santi, che vivono ignudi, come meravigliosi ricettacoli di un genio superiore, che dal regno delle stelle si smarris in una forma umana, e che ora non sa comportarsi secondo la maniera degli uomini. [...] Abitava dunque uno di questi santi ignudi in una caverna solitaria, tra rocce, e lì vicino passava un ruscello. (SPE, p. 105)

Il testo introduce in maniera immediata nel regno del fantastico: l'Oriente viene presentato come patria del meraviglioso, del misterioso, di ciò che resta incomprensibile agli occhi dell'altra metà del mondo. In una sorta di contrappunto tra «noi» – illuministi, europei, occidentali, e «voi» – orientali e folli, che si snoderà lungo la narrazione fino all'apice e allo scioglimento finale sulle note del canto degli innamorati, è introdotta la figura del santo nudo, un asceta orientale che vive in solitudine in un luogo misterioso e inospitale. Le presunte caratteristiche orientali di follia, fanatismo ed esaltazione sono presentate come modello: il folle, in realtà, è un santo, ed è santo proprio in ragione della follia che lo distingue dalle altre persone. Egli appare intento a girare un'enorme ruota, la ruota del tempo:

Dieses wunderliche Geschöpf hatte in seinem Aufenthalte Tag und Nacht keine Ruhe, ihm dünkte immer, er höre unaufhörlich in seinen Ohren das Rad der Zeit seinen tausenden Umschwung nehmen. Er konnte vor dem Getöse nichts thun, nichts vornehmen, die gewaltige Angst, die ihn in immerwährender Arbeit anstrengte, verhinderte ihn, irgend etwas zu sehn und zu hören, als wie sich mit Brausen, mit gewaltigem Sturmwindssausen das fürchterliche Rad drehte und wieder drehte, das bis an die Sterne und hinüberreichte. (HKA I, p. 201)

Questo meraviglioso essere non aveva, notte e giorno, mai pace nella sua dimora; sempre gli pareva d'aver nelle orecchie la ruota del tempo che senza posa girava, rombando. Egli non poteva far nulla a causa di questo frastuono, niente poteva intraprendere; la violenta angoscia, che lo affaticava in un lavoro senza riposo, gli impediva di vedere o di udire qualunque cosa, come se la terribile ruota girasse e rigirasse nell'aria con un gran fragore, con un potente rombo di vento in tempesta, fino ad arrivare alle stelle e più su. (SPE, pp. 105-106)

La ruota del tempo fa la sua prima apparizione come immagine sonora: la sua presenza è annunciata da un rumore incessante, penetrante, percepito unicamente dal santo. La ruota resta invisibile agli occhi. L'angoscia provocata dall'atroce strumento si comunica al lettore per mezzo della qualità acustica della descrizione: al posto di un'immagine visiva, che si manterrebbe sul piano superficiale dell'osservazione¹, prende forma, come dall'interno del protagonista, una potente immagine sonora in cui il rumore e l'angoscia vengono assimilati. Il santo non fa altro che ascoltare. Il rumore della ruota in movimento è l'unica cosa che percepisce, riuscendo perfino a distinguerne le tonalità: dal lieve sibilo iniziale («sausend») al violento e inarrestabile sibilo del vento in tempesta («Sturmwindssausen»): la ruota è un sommovimento interiore, un ribollire delle acque («brausen») che sfocia nel fragore («Getöse») della cascata («Wasserfall»). Ma il santo non ode semplicemente il rumore della ruota, non si limita ad ascoltare: egli è avvinghiato ad essa allo scopo di tenerla in movimento. La profonda angoscia del santo, causata dal terribile fragore, è allo stesso tempo il motore della ruota, che egli si costringe a girare nel timore che possa arrestarsi. La vita del santo 'ruota' letteralmente intorno alla ruota del tempo²:

Wie ein Wasserfall von tausend und aber tausend brüllenden Strömen, die vom Himmel herunterstürzten, sich ewig, ewig ohne augenblicklichen Stillstand, ohne die Ruhe einer Sekunde ergossen, so tönte es in seine 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 ungeheuer verwilderten die einförmigen Töne durcheinander: er konnte nun nicht ruhn, sondern man sah ihn Tag und Nacht in der angestrengtesten, heftigsten Bewegung, wie eines Menschen, der bemüht ist, ein ungeheures Rad umzudrehen. (HKA I, pp. 201-102)

Come una cascata d'acqua di mille e mille mugghianti ruscelli che cadono dal cielo, eternamente, senza un attimo di riposo, senza la pace di un secondo, si riversa giù; così quest'urlo risuonava nelle sue orecchie, e tutti i sensi ne erano avvinti e la sua angoscia faticosa sempre più era presa e trascinata nel vortice di quella selvaggia impressione, sempre più mostruosi si scatenavano l'un sopra l'altro i suoni uniformi. Egli non poteva aver pace, e notte e giorno lo si vedeva affaticarsi nel movimento più sforzato e violento, come un uomo, appunto, che si dia pena per far girare un'immensa ruota. (SPE, p. 106)

¹ Si pensi all'opposizione tra «sehen» (vedere) e «fühlen» (sentire) delineata nell'introduzione del monaco alla vita di Berglinger: è esattamente lo stesso rapporto, in un'assimilazione sensoriale di «fühlen» (sentire) e «hören» (udire), che si ripropone in questo testo.

² Cfr. A. Kertz-Welzel, *Die Transzendenz der Gefühle. Beziehungen zwischen Musik und Gefühl bei Wackenroder/Tieck und die Musikästhetik der Romantik*, cit., p. 151.

Il motivo della ruota del tempo ha posto non pochi problemi di interpretazione agli studiosi: partendo dall'antica e ricca simbologia della ruota si è giunti a varie letture, che non ne esauriscono, tuttavia, la complessità. La focalizzazione critica su tale motivo ha portato, in molti casi, a trascurare la seconda parte della fiaba, in cui la ruota del tempo non compare. Senza voler ripercorrere tutte le interpretazioni, e partendo dal presupposto che proprio la seconda parte della fiaba costituisca la chiave per una comprensione più approfondita non soltanto della fiaba, ma dell'intera parabola berglingeriana, si propone in questo capitolo una lettura basata sulle tre figurazioni simboliche principali della ruota. È, infatti, soltanto nella compresenza di tali riferimenti simbolici che l'enigmatico motivo della ruota del tempo si rivela in tutta la sua ricchezza e complessità di significato.

4.1.1 *La rivoluzione della ruota*

La ruota del tempo è, in primo luogo, simbolo di temporalità, del passare del tempo³. Il motivo della ruota, non ancora connesso con la temporalità, trae origine dalla visione leibniziana del mondo come orologio («Uhrwerk») e deve la sua diffusione, specialmente tra la borghesia colta illuminata, all'opera di Johann Christoph Gottsched⁴. L'epoca illuminista vede il mon-

³ Per Roberta Bussa, la circolarità della ruota del tempo rappresenta tanto la *routine* della vita quotidiana quanto la ciclicità del tempo cosmico. Il tempo è un tema di riflessione ricorrente nell'opera di Wackenroder: oltre all'opposizione temporale tra il Rinascimento e l'epoca moderna, ai diversi piani temporali su cui si snodano le cronache degli artisti, la vita del monaco innamorato dell'arte e la biografia di Berglinger, cui si è già fatto riferimento nel primo capitolo della presente monografia, è importante ricordare che una delle prime poesie di Wackenroder, pubblicata nel gennaio 1796 nel «*Berlinisches Archiv der Zeit und ihres Geschmacks*» si intitola *Die Zeit. Dithyrambe* (Il tempo. Ditirambo). In essa, il Tempo è personificato, secondo la tradizione, da un dio, non ancora posto in relazione con la ruota, né con la musica. Per l'interpretazione della poesia, non pertinente al tema della mia indagine, si rimanda a R. Bussa, *Wackenroder: l'autore, l'opera, l'estetica*, Trauben, Torino 2009, in part. pp. 106-121.

⁴ Leibniz si serve dell'immagine di due orologi sincronizzati per illustrare il principio del parallelismo psicofisico in *Essais de théodicée* (Amsterdam 1710), cfr. G.W. Leibniz, *Die Theodizee*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2009, § 134; § 201. Ancor più diffusa era, nel Settecento, la similitudine tra il mondo e l'ingranaggio dell'orologio che Gottsched applica al metodo della filosofia meccanica, cfr. J.C. Gottsched, *Erste Gründe der gesamten Weltweisheit aus den Jahren 1733 und 1734* (Leipzig 1733; *Fondamenti primi dell'intera sapienza mondana, scritti negli anni 1733 e 1734*), in Id., *Ausgewählte Werke*, hrsg. von P.M. Mitchell, 12 Bde., de Gruyter, Berlin 1995, Bd. V. L'allegoria dell'ingranaggio della società moderna ricorre in *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (Tübingen 1795; *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*) di Schiller: famoso è il passo, nella sesta lettera, in cui il termine «Uhrwerk» è riferito, con intento critico, al meccanismo dello Stato e della società: «Diese Zerrüttung, welche Kunst und Gelehrsamkeit in dem innern Menschen anfangen, machte der neue Geist der Regierung vollkommen und allgemein. Es war freilich nicht zu erwarten, daß die einfache Organisation der ersten Republiken die Einfalt der ersten Sitten und Verhältnisse überlebte, aber anstatt zu einem höhern animalischen Leben zu steigen, sank

do come un meccanismo a orologeria, come il processo meccanico di un orologio ben congegnato. Wackenroder si serve di questa similitudine in una lettera a Tieck (27 novembre/1 dicembre 1792) per descrivere la *routine* della professione giudiziaria cui era destinato:

[...] u nun wird das Uhrwerk aufgezo-
gen; es geht seinen Gang, u läuft ab. [...] Ehe diese Sache zu Ende ist, sind schon 100 neue eingelaufen: das Räderwerk geht immer und ewig, – jene Menschen trotzen aller mensch. Empfindung, nähren sich v. Blut und Thränen; – o man kann sich das Bild sehr schreckl. machen! (HKA II, p. 94)

[...] e una volta messo in movimen-
to le ruote, l'orologio va da sé. [...] Prima che tal cosa sia alla fine, altre 100 ne sono avviate, e la ruota cammina sempre, eternamente, – quegli uomini sfidano ogni sentimento umano, si nutrono di sangue e di lagrime; – oh che immagine spaventosa! (OP, p. 168)

sie zu einer gemeinen und groben Mechanik herab. Jene Polypennatur der griechischen Staaten, wo jedes Individuum eines unabhängigen Lebens genoß und, wenn es not tat, zum Ganzen werden konnte, machte jetzt einem kunstreichen Uhrwerke Platz, wo aus der Zusammenstückelung unendlich vieler, aber lebloser Teile ein mechanisches Leben im Ganzen sich bildet. [...] Ewig nur an ein einzelnes kleines Bruckstück des Ganzen gefesselt, bildet sich der Mensch selbst nur als Bruckstück aus, ewig nur das eintönige Geräusch des Rades, das er umtreibt, im Ohre, entwickelt er nie die Harmonie seines Wesens, und anstatt die Menschheit in seiner Natur auszubilden, wird er bloß zu einem Abdruck seines Geschäfts, seiner Wissenschaft», F. Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, in Id., *Sämtliche Werke*, hrsg. von G. Fricke, 5 Bde., Hanser, München 1962³, Bd. V, pp. 581-588: 583-584 («Questo scompiglio, che arte e cultura iniziarono nell'intimità dell'uomo, il nuovo spirito del governo lo rese generale e completo. Ed inverno non c'era da aspettarsi che la semplice organizzazione delle prime repubbliche sopravvivesse alla semplicità dei primi costumi e relazioni; ma, anzi che salire ad una superiore vita animale, decadde in un semplice e rozzo meccanismo. Quella natura di polipo degli stati greci, in cui ogni individuo godeva di una vita autonoma e, ove fosse necessario, poteva diventare un tutto, fece posto ad un artificioso congegno, in cui, dalla giustapposizione di parti infinitamente numerose, ma prive di vita, si forma nel tutto una vita meccanica. [...] Eternamente legato solo ad un piccolo frammento del tutto, lo stesso uomo si forma solo come un frammento e, sempre avendo nell'orecchio il rumore monotono della ruota che gira, non sviluppa mai l'armonia del suo essere e, anzi che esprimere nella sua natura l'umanità, diventa solo una copia della sua occupazione, della sua scienza», F. Schiller, *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo. Callia o della bellezza*, intr. e note di A. Negri, Armando, Roma 2005, p. 27. Le interpretazioni che riducono il motivo della ruota del tempo unicamente ad allegoria del meccanicismo settecentesco e della nascente industrializzazione appaiono oggi superate. Tale filone critico, inaugurato negli anni Cinquanta da Werner Kohlschmidt e ripreso in tempi recenti da Wolfgang Heise e Max Becker, non ha trovato eco positiva, in quanto esclude la componente artistica, nello specifico musicale. Cfr. W. Kohlschmidt, *Nihilismus der Romantik*, in Id., *Form und Innerlichkeit. Beiträge zur Geschichte und Wirkung der deutschen Klassik und Romantik*, Lehnen, München 1955, pp. 157-176; G. Kühnlenz, *Wackenroders „Wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen“ im Deutschunterricht der Prima*, «Die Pädagogische Provinz», 12, 1958, pp. 199-209. Cfr. W. Heise, *Wackenroders «Märchen von einem nackten Heiligen»*, in Id., *Die Wirklichkeit des Möglichen. Dichtung und Ästhetik in Deutschland 1750-1850*, Aufbau Verlag, Berlin 1990, pp. 472-511; M. Becker, *Narkotikum und Utopie: Musik-Konzepte in Empfindsamkeit und Romantik*, Bärenreiter, Kassel 1996, pp. 169-185.

Il motivo della ruota ritorna, con riprese quasi letterali, nell'ultima, disperata lettera di Berglinger: le conseguenze dell'asservimento al meccanismo sociale e statale sono ben presenti anche al musicista, che auspica un affrancamento dal sistema, pur consapevole dei rischi che esso comporterebbe, nell'autoreferenzialità di un'arte che allontana l'artista dagli altri uomini: «Es ist ein so götliches Streben des Menschen, zu schaffen, was von keinem gemeinen Zweck und Nutzen verschlungen wird – was, unabhängig von der Welt, in eigem Glanze ewig prangt, – was von keinem Rade des großen Räderwerks getrieben wird, und keines wieder treibt»⁵. Il mondo, lo scopo e l'utilità vengono posti sullo stesso piano del meccanismo sociale e costituiscono per Berglinger l'opposto della sua arte. Il principio dell'utilità e della *Zweckhaftigkeit* costituisce uno degli aspetti della visione borghese illuminista del mondo su cui si modella anchel'immagine dell'orologio. Il significato del «Räderwerk» («ingranaggio»), da metafora per il funzionamento del grande meccanismo che Berglinger sperimenta come mondo dominato dallo scopo e dalla necessità, si estende alla percezione del 'rumore del mondo' nel momento in cui viene a comprendere la percezione dello scorrere del tempo storico, che sarà poi il significato proprio della ruota del tempo nella fiaba del santo nudo. Berglinger, nella stessa lettera, descrive più dettagliatamente lo spaventoso trascorrere del tempo:

Und wenn ich nun die Botschaften höre: wie unermüdet sich dicht um mich her die Geschichte der Menschenwelt mit tausend wichtigen, großen Dingen lebendig fortwälzt, – wie da ein rastloses Wirken der Menschen gegeneinander arbeitet, und jeder kleinen That in dem gedrängten Gewühl, die Folgen, gut und böse, wie große Gespenster nachtreten, – ach! und dann das Erschütterndste – wie die erfindungsreichen Heerschaaren des Elends dicht um mich herum, Tausende mit tausend verschiedenen Quaalen in Krankheit, in Kummer und Noth, zerpeinigen, wie, auch außer den entsetzlichen Kriegen die Völker, der blutige Krieg des Unglücks überall auf dem ganzen Erdenrund wüthet, und jeder Sekundenschlag ein scharfes Schwerdt ist, das hier und dort blindlings Wunden haut und nicht müde wird, daß tausend Wesen erbarmenswürdig um Hülfe schreyen! – -. (HKA I, p. 225)

E se ora sento le notizie: come instancabilmente e vivacemente, tutt'intorno a me, la storia del mondo umano continui a svolgersi con mille cose grandi ed importanti, come l'instancabile azione degli uomini l'uno contro l'altro lavori, e a ogni piccola azione, nella stretta mischia, seguano effetti, buoni e cattivi, come grandi spettri; e poi – ah! la cosa più sconvolgente – come le schiere della miseria, piene d'inventiva, strette intorno a me, martorino migliaia di persone con mille diverse torture tra malattia, preoccupazioni ed indigenza; come, anche al di fuori delle terribili guerre di popoli, la guerra della disgrazia infuria su tutto il globo terrestre e il battito di ogni secondo è una spada affilata che, ora qua, ora là, alla cieca, infligge ferite e non si stanche che mille esseri gridino aiuto da muovere compassione! (*Una lettera di Joseph Berglinger*, trad. it. di R. Bussa, cit., p. 168)

⁵ HKA I, p. 224 («È un'aspirazione così divina dell'uomo creare ciò che non viene risucchiato da nessuno scopo usuale, né da utilità, ciò che, indipendentemente dal mondo, riluce eternamente nel proprio splendore, che non viene mosso da nessuna ruota del grande ingranaggio e non ne muove nessuna», *Una lettera di Joseph Berglinger*, trad. it. di R. Bussa, in Id., *Wackenroder: l'autore, l'opera, l'estetica*, Trauben, Torino 2009, p. 167).

È così che Berglinger sente girare la ruota del tempo: il corso uniforme del tempo equivale all'andamento della storia dell'umanità, conseguenza dell'operare reciproco e incessante degli uomini e della miseria umana nelle sue varie forme. La tendenza dei romantici al superamento della visione meccanicistica del mondo porta a confrontarsi con il problema del tempo e della storia. Nella fiaba del santo nudo, il motivo della ruota acquista maggiore complessità a causa dell'accostamento al fattore tempo e dei tratti inquietanti che assume il 'nuovo' strumento. La visione del mondo meccanicistica propria dell'Illuminismo è ancora presente, ma appare adesso svuotata dell'ottimismo e della razionalità che la caratterizzavano: l'orologio del mondo è diventato qualcosa di perturbante e minaccioso⁶. Se la circolarità dell'immagine del tempo dei romantici, tratta, anche da Friedrich Schlegel, dalla metodica della *Wissenschaftslehre* di Fichte, simboleggia la *Sehnsucht* del ritorno all'età dell'oro nel corso circolare della storia, e permette dunque di leggere la ruota del tempo di Wackenroder anche come allusione alla speranza di un ritorno all'epoca aurea della storia⁷ (del resto già auspicato dalla venerazione degli artisti rinascimentali), non va dimenticato che soltanto con l'affrancamento da tale immagine il protagonista della fiaba può (ri-)trovare la propria dimensione. La ruota di Wackenroder è indubbiamente espressione di un'aspra critica alla visione del mondo meccanicistica e materialistica dell'Illuminismo, e ciò appare evidente nella stessa ambientazione orientale. La narrazione è, infatti, solo apparentemente inserita in coordinate di stampo illuministico: Wackenroder si serve dei tipici elementi della

⁶ La ruota del tempo possiede una connotazione negativa, angosciante, anche in *Abdallah. Eine Erzählung* (Berlin, Leipzig 1795; Abdallah. Un racconto) di Tieck, che Wackenroder ben conosceva. Essa ricorre inoltre nella *Wundersame Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Crafen Peter aus der Provence* (Berlin 1796; *La meravigliosa storia d'amore della bella Magelone e del Conte Peter di Provenza*) di Tieck, in cui lo «Schicksalrad» (ruota del destino) è simbolo di impermanenza e instabilità. Si veda inoltre l'interpretazione proposta da Achim Hölder: seguendo le ipotesi avanzate da Dieter Arendt, Hölder individua come possibile fonte il romanzo *El Criticón* di Baltasar Gracián, di cui esistevano diverse traduzioni dal francese all'epoca di Wackenroder e nel quale è presente l'immagine della ruota del tempo, cfr. A. Hölder, *Das Rad der Zeit: eine Denkfigur der Romantik*, «Arcadia», 30, 3, 1995, pp. 248-285; D. Arendt, *Wackenroder. Der Ursprung der Romantik und die Versuchung des Romantismus*, «Studi Germanici», n.s. 17, 1979-1980, pp. 97-130; Id., *Der „poetische Nihilismus“ in der Romantik. Studien zum Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit in der Frühromantik*, Niemeyer, Tübingen 1972, pp. 249-309. Come giustamente obietta Luciano Zagari, tuttavia, la ruota del tempo di Gracián, analogamente alla ruota della fortuna medievale, si basa sul principio dell'alternanza, cui non è dato alcun rilievo nella fiaba di Wackenroder: il santo nudo non è ossessionato dal movimento altalenante della ruota, quanto dal suo moto uniforme e incessante. Cfr. L. Zagari, *Il santo nudo e la ruota del tempo. L'impasse dell'intellettuale nella fiaba di Wackenroder*, in Id., *Mitologia del segno vivente*, Il Mulino, Bologna 1985, pp. 79-126, in part. pp. 97-98.

⁷ Cfr. A. Tekinay, *Der morgenländische Bestandteil im „Wunderbaren Märchen von einem nackten Heiligen“ Wackenroders. Eine Studie zum frühromantischen Orientbegriff*, «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen», 218, 1981, pp. 323-330.

tradizione letteraria del Settecento – l'elemento meraviglioso ed esotico, l'atteggiamento di tolleranza, la tecnica del paradosso – capovolgendone il senso dall'interno: la struttura portante della fiaba è già 'rivoluzionaria' nel suo stesso essere. Per l'Illuminismo ufficiale, che Wackenroder ben conosceva, l'esotismo orientaleggiante e la dimensione meravigliosa erano elementi puramente topici, radicalmente strumentalizzati e secolarizzati ai fini dell'illuminazione razionale. L'ambientazione in Oriente, la dimensione del meraviglioso e dell'allegorico veniva tradizionalmente impiegata per mascherare riferimenti alla realtà contemporanea europea che non sarebbero stati accettati dai potenti: l'effetto straniante consentiva di rendere vulnerabili e attaccabili le assurdità e le disumanità presentate come normali; ampliare la prospettiva narrativa a universale significava coinvolgere la realtà quotidiana. Wackenroder imposta la fiaba come un apologo illuministico in cui la veste esotica e meravigliosa riesce a rendere maggiormente attendibile la sostanziale intenzione polemica contro il fanatismo e la *Schwärmerei* – sebbene la sua intenzione sia ben lontana dal voler essere dissacratoria⁸. La tolleranza, intesa illuministicamente come atteggiamento antidogmatico nell'ambito del giudizio sull'uomo e su ciò che lo riguarda, è solo apparentemente receptiva secondo il modello illuminista. L'opposizione tra «li» – dove gli strani esseri sono venerati – e «qui» – dove non conosciamo niente del genere, serve a Wackenroder soltanto per rendere accettabile il nucleo allegorico della fiaba. Secondo l'ironica osservazione del narratore, l'intelletto non è altro che una «Wundertinctur»⁹: la razionalità trasforma tutto, arbitrariamente, in un proprio costrutto e tutto è dunque subordinato all'intelletto, che proprio per questo motivo non costituisce più un oggettivo e decisivo elemento di discriminazione fra mondi diversi. La redenzione si prospetta quindi solo in termini extraumani. Infine, il paradosso illuministico, la tecnica di smascheramento delle opinioni fallaci, il capovolgimento del pregiudizio e del luogo comune: a differenza dei testi di Voltaire, Diderot o Lessing, in cui il paradosso aveva la funzione di riaffermare o ristabilire il buon senso incorrotto, la fiaba di Wackenroder non tende alla demistificazione paradossale rivolta contro il fanatismo, come potrebbe sembrare a prima vista, quanto a porre in discussione il buon senso universale, incapace di cogliere la paradossalità umanamente insuperabile della situazione: la paradossalità della fiaba non conosce alcun ritorno alla normalità, l'allegoricità non riconduce all'umano¹⁰.

⁸ Cfr. L. Zagari, *Il santo nudo e la ruota del tempo*, cit., pp. 86 e sgg.

⁹ HKA I, p. 201 («elisir meraviglioso», SPE, p. 105).

¹⁰ Secondo Zagari, tale processo irreversibile svuoterebbe in parte la passione del santo della sua esemplarità. La fiaba affonderebbe le radici nell'universalismo storico-geografico: Wackenroder può verosimilmente essere stato influenzato dalle formulazioni herderiane del relativismo storicistico, in particolare dai *Briefe zur Beförderung der Humanität* (Berlin 1793-1797), cfr. L. Zagari, *Il santo nudo e la ruota del tempo*, cit., pp. 86 e sgg.

Il protagonista della fiaba di Wackenroder è dunque un folle, ma è un santo perché nel suo eremitaggio, che resta avvolto da un alone di mistero, ha un'unica occupazione: prestare orecchio al fragore del tempo. Il tempo della fiaba è, tuttavia, un tempo particolare. Le immagini della ruota designano non un corso lineare, ma un corso precipitato del tempo: il tempo precipita in una cascata, il piccolo fiume si dilata in un mare sconfinato. La paura del santo non deriva tanto dal semplice ascolto, ma dal timore che la ruota si fermi. La ruota del tempo è, allora, metafora di un tempo non lineare che sta precipitando, che ha subito un improvviso sconvolgimento, con un evidente rimando allo sconvolgimento storico provocato dalla Rivoluzione francese¹¹. Se i Romantici volevano porre termine al tempo lineare, il comportamento del santo nudo, che contribuisce a tenere in movimento la ruota, è solo apparentemente paradossale, in quanto egli accelera, in realtà, un tempo particolare, non ordinario e non lineare. È lo stesso santo a spiegare a coloro che si recano alla sua grotta in pellegrinaggio il motivo della sua estenuante attività: «[...] damit die Zeit ja nicht in die Gefahr komme, nur einen Augenblick stillzustehn»¹². Il tempo che il santo nudo contribuisce a tenere in movimento è un tempo che ha subito un'accelerazione che il protagonista vuol mantenere. Come a simboleggiare un tempo 'impazzito', fuori controllo, il santo mantiene il moto centrifugo anche quando, colto dall'ira travolgente, si stacca dalla ruota per colpire le persone impegnate in altre attività: «er schleuderte sie von sich»¹³. Per il protagonista non è sufficiente l'atto di venerazione dei pellegrini, egli pretende che partecipino alla sua occupazione, che prendano coscienza del terrificante precipitare del tempo. La fiaba di Wackenroder, concepita nei primi anni Novanta, allude alla stessa dimensione storica di cui parlano le lettere di Berglinger e le lettere dell'autore a Tieck. La forza dinamica del 'nuovo', scaturita dalla Rivoluzione francese, rivela, con il Terrore, anche il lato più oscuro e pericoloso, negando gli stessi ideali rivoluzionari: la libertà che si copre di crudeltà e martiri non è vera libertà¹⁴.

¹¹ Cfr. P. Collini, *Wanderung. Il viaggio dei romantici*, Feltrinelli, Milano 1996. Si pensi anche all'introduzione del calendario repubblicano, che formalizza, in un certo senso, il 'nuovo' corso del tempo.

¹² HKA I, p. 202 («affinché il tempo non corresse il pericolo di rimanere un sol momento fermo», SPE, p. 106).

¹³ HKA I, p. 202 («li scagliava lontano», SPE, p. 106).

¹⁴ Il giudizio di Wackenroder sugli eventi che seguirono la Rivoluzione del 1789, in particolare sull'esecuzione dei reali francesi, appare assai contenuto e moderato, anche per motivi diplomatici, come traspare dalla lettera a Tieck del 5 marzo 1793: «Die Hinrichtung des Kön. von Frkr. hat ganz Berlin von der Sache der Franzosen zurückgeschreckt; aber mich grade nicht. Ueber ihre Sache denke ich wie sonst. Ob sie die rechten Mittel dazu anwenden, verstehe ich nicht zu beurtheilen, weil ich von dem Historischen sehr wenig weiss», in HKA II, pp. 134-137, qui: pp. 136-137 («La decapitazione del re di Francia ha atterrito, allontanato Berlino intera dalla causa dei Francesi; non me. Continuo a pensare come prima. Se i Francesi hanno usato i mezzi più opportuni, non saprei dire poiché non m'intendo di storia», OP, p. 195). Cfr. S. Vietta, *Wilhelm Heinrich Wackenroder und die Französische*

La 'rivoluzione' della ruota del tempo oppone un monito ai rischi degli entusiasmi rivoluzionari proponendo l'arte quale strumento di salvezza¹⁵.

4.1.2 *La ruota dell'esistenza*

Nel Buddismo e nell'Induismo la ruota del samsara, detta anche ruota dell'esistenza, simboleggia la legge ciclica dell'universo: *samsara* indica il ciclo perennemente rinnovantesi delle nascite e delle morti, la trasmigrazione delle anime da un corpo all'altro in una serie infinita di esistenze che si attua in base alla legge del *karman*, ma anche l'eterna alternanza di fenomeni naturali, quali la luce e le tenebre, o le stagioni. Al moto della ruota si deve porre termine per godere del *nirvana*, per pervenire alla liberazione dal ciclo delle nascite e delle morti¹⁶.

Nella mitologia indiana, che il primo romanticismo tedesco conosceva dagli studi di Herder, dei fratelli Schlegel e di Schelling, ricorre l'immagine della ruota della rinascita, che Buddha aveva messo in moto per salvare gli uomini¹⁷; sebbene l'immagine della ruota in perpetuo movimento fosse

Revolution, in Les Romantiques allemands et la Révolution française. Die deutsche Romantik und die französische Revolution, hrsg. von G.-L. Fink, Straßburg 1969, pp. 103-117.

¹⁵ Con l'immagine della ruota si apre e si chiude il romanticismo tedesco: dalla ruota del tempo di Wackenroder, attraverso Novalis e il mulino nella *Schöne Müllerin* di Wilhelm Müller, per giungere al ciclo della *Winterreise*. La ruota del tempo di Wackenroder, di dimensioni cosmiche, suggerisce già, per mezzo della metaforica acquatica, un'associazione con la ruota del mulino: il tempo scorre come una corrente d'acqua infinita. Se il santo nudo percepisce la ruota attraverso il rumore e può porre fine al movimento grazie alla musica, sarà la musica romantica a scandire il movimento dell'organetto girato dal *Leiermann*, che non troverà né redenzione, né salvezza. Il Romanticismo è al termine, non resta che un'eco della musica, che si fa informe, continua, inarrestabile. La salvezza del santo nudo avviene attraverso il canto degli innamorati, il tardo Romanticismo non avrà più alcuna speranza di salvezza nel *Lied*. 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*, Pacini, Pisa 2004, pp. 58-71.

¹⁶ Secondo la dottrina delle quattro nobili verità, che sta alla base degli insegnamenti del Buddha, il carattere doloroso dell'esistenza è dovuto al fatto che essa è dominata dal dolore, sia fisico, sia psichico. L'origine, l'evoluzione e l'involutione del mondo vennero considerate, per lo meno in epoca più tarda, come processi ciclici, dovuti, secondo la concezione predominante, alle buone o alle cattive opere degli esseri viventi, ossia a cause di ordine morale. Al carattere negativo dell'esistenza concepita come catena ininterrotta di vite, cioè come possibilità di incarnarsi in condizione di uomo, animale, essere infernale o creatura celeste, si contrappone la concezione positiva della salvezza, intesa come l'entrare in una sfera totalmente indefinibile. Lo scopo del Buddismo antico consisteva nel raggiungere il più rapidamente possibile la salvezza individuale della singola persona: la condizione di un santo perfetto e la completa e definitiva estinzione (*nirvana*) dopo la morte. Cfr. G.J. Bellinger, *Religioni*, Garzanti, Milano 2004, alla voce «Buddismo».

¹⁷ Zagari accosta nella sua interpretazione il motivo della ruota al serpente uroburo presente nel Ditirambo, ascrivendolo all'eredità di Jakob Böhme, giunta a Wackenroder tramite Tieck. A Zagari non sfugge l'analogia con la ruota di Issione,

già presente nell'antichità, è soltanto nella mitologia orientale che ad essa viene attribuito un ruolo salvifico.

Il Buddismo tibetano, in particolare, conosce una variante della ruota del samsara chiamata *kalachakra* o ruota del tempo¹⁸: il mandala del *kalachakra*, creato dai monaci durante il rito di iniziazione e distrutto al termine della cerimonia, raffigura una ruota labirintica, in cui si alternano spazi pieni e vuoti, e al cui centro è simbolicamente raffigurato il monte Kaylesh (Tibet occidentale), considerato il centro del mondo fisico e psichico e sito del dio Shiva¹⁹: il mandala rappresenta un paesaggio interiore, la natura di Buddha che si rende manifesta. La cancellazione del mandala al termine del rito ricorda l'impermanenza di tutti i fenomeni, le infinite trasformazioni del mondo fisico.

La danza del santo nudo, con cui si conclude la fiaba di Wackenroder, ha suggerito delle analogie con la figura del derviscio o «cercatore di porte», colui che cerca il passaggio dal mondo materiale al mondo celeste. Alev Tekinay pone in evidenza i tratti che accomunano il santo nudo all'asceta islamico, che nel cammino di asceti e di salvezza è chiamato a distaccarsi dalle passioni dell'animo, dai beni e dalle lusinghe del mondo: come il santo di Wackenroder, il derviscio è un eremita che vive in Oriente, venerato dagli uomini, chiamato anche «der heulende Derwisch», per-

motivo già diffuso all'epoca: Issione, assassino del suocero, fu perdonato da Zeus, ma quando tentò di sedurre Era fu punito con la fustigazione e condannato a rotolare per sempre, legato a una ruota infuocata. Cfr. L. Zagari, *Il santo nudo e la ruota del tempo*, cit., pp. 100-101.

¹⁸ «*Kalachakra*» indica sia il nome della divinità tantrica, sia la pratica di meditazione del tantrismo buddista che consente di raggiungere l'illuminazione in vita, secondo gli insegnamenti dei maestri tibetani Dolpopa Sherab Gyaltzen e Buton Rinchen Drup, vissuti nella prima metà del 1300. La ricezione del tantra *kalachakra* è attestata, seppure con alcune varianti, in tutte le maggiori scuole buddiste tibetane. Nella mitologia indiana, inoltre, i re saggi che mettono in moto la ruota sono i governatori ideali, capaci di governare con la giustizia e non con la forza. «Kala» è un termine sanscrito designante il tempo, il destino e la morte: è identificato con Shiva, riassorbitore di tutte le forme e distruttore del tempo stesso e della morte. Le prime rappresentazioni iconografiche induiste del dio Shiva lo raffigurano come Natraj, il re della danza. Cfr. il film documentario di W. Herzog, *Das Rad der Zeit (Wheel of Time)*, Werner Herzog Filmproduktion, West Park Pictures Produktion, ARTE 2003, cronaca del rito di iniziazione *kalachakra* svoltosi nel 2002 in India e in Austria alla presenza del Dalai Lama.

¹⁹ Un riferimento alle divinità orientali è presente nella riflessione di Berglinger sulle differenze culturali dal titolo *Einige Worte über Allgemeinheit, Toleranz und Menschenliebe in der Kunst (Alcune parole sulla universalità, la tolleranza e l'amore umano nell'arte)*: «Wäre deine Seele einige hundert Meilen weiter nach Osten, auf dem Boden von Indien aufgegangen, so würdest du in den kleinen, seltsamgestalteten, vielearmigen Götzen den geheimen Geist fühlen, der, unsern Sinnen verborgen, darinnen weht, [...]», in HKA I, p. 88 («Se la tua anima fosse caduta dal cielo alcune centinaia di miglia più in là, verso est, sulla terra delle Indie, tu avresti sentito nei piccoli idoli dalla strana figura e dalle molte braccia quello spirito misterioso che, nascosto ai nostri sensi, vi alita dentro; [...]», SPE, p. 29).

ché, proprio come il santo nudo, durante la pratica ascetica emette suoni e lamenti incomprensibili. La danza del santo nudo rimanderebbe quindi alla danza roteante o turbinante che i dervisci compiono allo scopo di raggiungere l'estasi mistica²⁰.

Per quanto verosimilmente il testo di Wackenroder possa risentire della suggestione dei coevi studi di orientalistica, il protagonista della fiaba si caratterizza tuttavia per altrettanti aspetti che rinviano alla tradizione occidentale: la passione del santo, e soprattutto la sua redenzione finale, presentano tratti che ricordano la passione di Cristo o i sacrifici dei santi martiri cristiani²¹.

L'interpretazione religioso-spiritualistica, seppure plausibile, non offre una spiegazione esauriente del tempo della fiaba, che è un tempo profano, in una prospettiva di secolarizzazione e di storicizzazione di contenuti teologici. La religione di Wackenroder è, in primo luogo, religione dell'arte. L'atteggiamento di collaborazione del santo, il suo impegno sfiancante e costante a mantenere in moto lo strumento è, piuttosto, da ricondurre alla consapevolezza dell'ineluttabilità del moto della ruota del tempo: il santo nudo tiene in moto quel meccanismo che fa della vita la vita stessa. L'isolamento, la gratuità dell'esistenza e la soggettività appaiono rivalutate nella fiaba, in quanto rappresentano la paradossale, oggettiva positività del comportamento dei martiri. Il santo, per Zagari, non è una «vittima passiva, ma piuttosto un martire che sceglie consapevolmente il suo destino. L'eroismo e insieme la sconfitta del santo sono nella sua risolutezza nel trattare la ruota del tempo come se fosse simbolo dell'eternità, pur vivendo momento per momento l'atroce differenza tra i due livelli»²². La percezione del dolore del mondo non gli dà pace. Il martirio del santo nudo è volto a raggiungere un equilibrio tra sé e il mondo sofferente: le sofferenze che il martire si autoinfligge vengono a costituire, quasi fisicamente, il suo contributo individuale all'equilibrio cosmico, sbilanciato dall'eccesso delle sofferenze dell'umanità. In *Das eigenthümliche innere Wesen der Tonkunst, und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik*, Berglinger

²⁰ Se, tuttavia, come ipotizza Tekinay, Wackenroder conoscesse l'opera del mistico islamico Dschelal-ed-dil-Rūmī (XIII sec.), diffusa in Germania nel 1730 con la traduzione di August Bohse, è estremamente difficile da stabilire, non essendo presente alcun riferimento diretto, negli scritti di Wackenroder, a precise dottrine o autori islamici. Cfr. A. Tekinay, *Der morgenländische Bestandteil im „Wunderbaren Märchen von einem nackten Heiligen“ Wackenroders*, cit., pp. 323-330.

²¹ La nudità del santo è stata generalmente interpretata come segno del suo essere esposto al mondo senza alcuna forma di mediazione o protezione. La sua condizione di purezza e innocenza è paragonabile a quella di un bambino indifeso. Cfr. M. Dick, *Lyrische Deutung der Kunst in W.H. Wackenroders „Wunderbarem morgenländischen Märchen von einem nackten Heiligen“*, in *Traditionen der Lyrik: Festschrift für Hans-Heinrich Krummacher*, hrsg. von W. Düsing, Niemeyer, Tübingen 1997, pp. 115-125; R. Köhler, *Poetischer Text und Kunstbegriff bei W.H. Wackenroder*, cit.; D.B. Sanford, *Wackenroder and Tieck. The Aesthetic Breakdown of the Klosterbruder Ideal*, PhD Dissertation, University of Minnesota 1966, pp. 130 e sgg.

²² L. Zagari, *Il santo nudo e la ruota del tempo*, cit., p. 85.

riconduce l'origine della musica al bisogno delle nazioni selvagge di trovare un equilibrio tra il loro stato d'animo e il mondo esterno:

Der Schall oder Ton war ursprünglich ein grober Stoff, in welchem die wilden Nationen ihre unförmlichen Affecten auszudrücken strebten, indem sie, wenn ihr Inneres erschüttert war, auch die umgebenden Lüfte mit Geschrey und Trommelschlag erschütterten, gleichsam um die äußere Welt mit ihrer inneren Gemüthsempörung in's Gleichgewicht zu setzen (HKA I, p. 216)

Il suono era in origine una materia grezza, con la quale i popoli selvaggi cercavano di esprimere i loro informi sentimenti, scuotendo, quando la loro anima era agitata, anche l'aria d'intorno con schiamazzi e colpi di tamburi, quasi per mettere in accordo il mondo esteriore con l'interno tumulto del loro animo (SPE, p. 123)

Nella partecipazione del santo all'ingranaggio del mondo, nel suo auto-sacrificio risiedono il suo martirio e la sua santità: compare, di nuovo, il topos del rumore del mondo e della storia già delineato nella lettera di Berglinger al monaco. La santità del santo nudo è tale da costringerlo alle azioni più crudeli: nella sua follia egli uccide le persone che gli si avvicinano e che si occupano delle faccende quotidiane senza imitare il suo movimento. È un eccesso di sensibilità per i tormenti del mondo che lo spinge all'omicidio: egli non può sopportare che qualcuno disturbi l'equilibrio delle sofferenze e che viva come se esse non esistessero.

4.1.3 *La musica della ruota*

L'attività del santo nudo è definita in termini musicali: ricorrono, nella fiaba, oltre alle metafore derivanti dall'ambito della *Wassermetaphorik*, che caratterizzano le descrizioni musicali nei testi berglingeriani, i termini «Takt», «taktmäßig», «taktlos» («ritmo», «ritmico», «disarmonico»). La componente musicale, spesso trascurata negli studi sulla fiaba di Wackenroder, è ben presente a Zagari, che vede nel monotono fragore della Ruota una «negazione della musica», nel suo stridore ossessivo «un'insistenza sul carattere amusico e amusicale della vita quotidiana»²³. Non si tratta, tuttavia, soltanto dell'allegoria di una disarmonia esistenziale nella contrapposizione tra l'utopia di un'esistenza artistica e prosaica quotidianità: il tempo, il passare del tempo, è un fattore fondamentale, sia dal punto di vista storico, sia musicale.

Barbara Naumann, alla quale si deve il merito di aver riconosciuto per prima che la redenzione del santo nudo, oltre a rappresentare il topos romantico della liberazione dalla gravità del mondo attraverso l'arte, contiene anche affermazioni sulla musica, interpreta la ruota del tempo come figurazione del principio sovrano musicale del tempo²⁴. Il tempo, per il santo

²³ Cfr. L. Zagari, *Il santo nudo e la ruota del tempo*, cit., p. 95.

²⁴ Naumann individua quale fonte di ispirazione per l'allegoria della ruota del tempo la lettera di Tieck a Wackenroder del 12 giugno 1792, in cui l'amico, che si

nudo, non si delinea secondo una forma relativa e misurabile per mezzo di uno strumento, come per le altre persone, ma tiene incatenata a sé la sua intera esistenza attraverso l'unica forma astratta e assoluta che possiede: il suo trascorrere. Se il moto circolare della ruota è metafora del corso ininterrotto del tempo, il piano semantico metaforico viene presentato nella fiaba come la realtà stessa del santo nudo: egli è, infatti, costretto a 'vivere' la metafora, in quanto tiene in movimento la ruota con lo stesso moto sfiancante attraverso il quale viene mosso da essa. Lo svolgersi del tempo può dimostrarsi soltanto quando lo stesso tempo viene reso percepibile da un principio strutturalmente analogo ad esso: per il santo, ciò avviene nell'arte temporale della musica.

L'angoscia del santo raggiunge il culmine quando i pellegrini gli rivolgono la parola, sfocia in reazioni incontrollate quando li vede parlare tra sé o impegnati in altre attività. Coloro che sono dediti alle occupazioni quotidiane sono visti come incoscienti, irresponsabili, infelici. Niente può o deve opporsi al principio sovrano e astratto del tempo: le attività razionali e prosaiche rendono il tempo percepibile come lavoro, contrastando il carattere assoluto e astratto del corso del tempo cosmico. Il santo, quale esecutore personificato del tempo, deve perciò eliminarli. Il rapporto tra il santo e il suo 'pubblico', la comunità dalla quale egli si è ritirato, è paradossale:

Schnell sprang er dann in seine Höhle zurück und drehte noch heftiger das Rad der Zeit; er wütete aber noch lange fort, und sprach in abgebrochenen Reden, wie es den Menschen möglich sei, noch etwas anders zu treiben, ein taktloses Geschäft vorzunehmen. Er war nicht imstande, seinen Arm nach irgendeinem Gegenstande auszustrecken oder etwas mit der Hand zu ergreifen; er konnte keinen Schritt mit den Füßen tun wie andre Menschen. Eine zitternde Angst flog durch alle seine Nerven, wenn er nur ein einzigmal versuchen wollte, den schwindlichten Wirbel zu unterbrechen. (HKA I, pp. 202-203)

Poi ritornava svelto alla sua grotta, e ancor più impetuosamente di prima si metteva a girare la ruota del tempo; ma continuava a infuriare per un pezzo, e con parole monche domandava come fosse possibile agli uomini poter fare qualche cosa di diverso da quello che egli faceva e soprattutto lavori insensibili al ritmo del tempo. Non era capace di stendere il braccio verso un oggetto qualunque o di afferrare qualche cosa con la mano; non poteva fare un passo, come gli altri uomini. Un tremito angoscioso attraversava tutti i suoi nervi, se anche una sola volta avesse cercato d'interrompere il vorticoso movimento che gli dava le vertigini. (SPE, p. 107)

trovava ad Halle, descrive a Wackenroder un'esperienza allucinatoria. La perdita del confine tra realtà e fantasia, tra ispirazione e allucinazione, gioco e autodistruzione è severamente criticata da Wackenroder nella risposta del 15 giugno (cfr. HKA I, pp. 59-63; OP, pp. 141-144). Il santo nudo, al contrario di Tieck (che parte da un momento di compiutezza estetica, ma finisce per approdare a vuote fantasie), sperimenta, dal vuoto del moto circolare del tempo, la sospensione e il compimento di esso grazie al canto. Cfr. B. Naumann, *Musikalisches Ideen-Instrument*, cit., pp. 60 e sgg.

Nel momento in cui risuona la musica, la ruota scompare e il santo si trasforma: nel momento, cioè, in cui il tempo viene reso udibile per mezzo della musica e presentato agli uomini in una forma sensorialmente percepibile, che a sua volta, in quanto musica, contiene un principio nella sua stessa forma manifesta e astratta, si compie l'apoteosi del tempo. Alla fine della fiaba risuona la musica delle sfere, nel passaggio dal vuoto scorrere del tempo alla pienezza dell'ordine cosmico che riconduce all'armonia perduta: «da klangen alle Sterne»²⁵. Naumann interpreta quindi la redenzione del santo nudo come un'apoteosi del tempo nella musica, attraverso cui il tempo e la temporalità, tramutati in arte, non costituiscono più un tormento: la musica è personificazione armonica del tempo, che adempie così alle potenzialità estetiche della musica. La musica, che irrompe con le note del *Lied*, conduce al superamento del concetto astratto di tempo sostituendolo con la propria struttura, ossia al superamento del tempo attraverso la forma, alla trasformazione del tempo inarticolato, e quindi privo di significato, in una struttura significante: la sequenza dei suoni e delle note afferma la legge della musica quale legge del tempo²⁶. La sofferenza del santo dovuta al carattere astratto del principio temporale, che nella sua astrattezza non è percepibile ad alcuno, è trasposta nel medium musicale, che rende il tempo percepibile senza che esso diventi causa di afflizione: l'amore che esprime il *Lied* degli amanti corona l'apoteosi della musica, cifra dell'ordine cosmico.

Assente è, nel *Märchen*, la costruzione analogica che caratterizza gli altri testi di Berglinger: nella fiaba, i motivi, la struttura e il rapporto mediale con il linguaggio sono nello stesso tempo tema e oggetto della narrazione, e non possono essere considerati semplici analogie. Il tema della narrazione riporta direttamente alla struttura sovrana temporale dell'andamento musicale, pervenendo, per la prima e unica volta nei testi wackenroderiani, attraverso la forma, al grado più elevato di riflessione critica teorica senza che il testo risulti gravato di tale riflessione.

La musica si esaurisce nel proprio risuonare, senza farsi oggetto del discorso letterario. Alla comprensione della musica si sostituisce l'addentrarsi in essa: il vuoto musicale è colmato dai suoni²⁷. L'esperienza, o la creazione, musicale, non si verifica attraverso un soggetto che vuole comprendere o esprimere se stesso, o la propria arte, ma attraverso la musica stessa. Non si tratta della trasposizione adeguata di un medium nell'altro, quanto della confluenza di materia e forma, come già riconosciuto nel brano dedicato alla musica strumentale: mentre la parola enumera, nomina, descrive i moti dell'animo, la musica li fa letteralmente scorrere davanti a noi. Nella fiaba del santo nudo si delinea per la prima volta ciò che determinerà il mutamento decisivo del linguaggio formale musicale nella musica del XIX secolo e che diventerà simbolo di modernità per l'arte del XX secolo:

²⁵ HKA I, p. 204 («allora risuonarono tutte le stelle», SPE, p. 109).

²⁶ Cfr. A. Hölter, *Das Rad der Zeit*, cit., pp. 254 e sgg.

²⁷ Cfr. B. Naumann, *Musikalisches Ideen-Instrument*, cit., pp. 68 e sgg.

l'emancipazione del materiale musicale in quanto tale, in un'anticipazione di quella forma musicale che troverà espressione compiuta soltanto con Beethoven e Schumann – la musica assoluta nella forma della sinfonia²⁸.

4.2 *Berglinger e il santo nudo: il viaggio senza ritorno*

Secondo le parole del narratore che introducono la seconda sezione delle *Phantasien über die Kunst*, la fiaba del santo nudo sarebbe stata ritrovata fra le carte di Joseph Berglinger: insieme agli altri scritti sulla musica, essa costituirebbe, dunque, una sorta di testamento spirituale del musicista prematuramente scomparso. Le analogie tra la biografia di Berglinger e la vita del santo nudo suggeriscono una lettura della fiaba in direzione di una trasposizione della vicenda del musicista, in una sorta di «parabola inversa» della vita di Berglinger²⁹.

Nelle cronache delle *Herzensergießungen* troviamo un altro personaggio che, analogamente al santo nudo, è presentato come uno strano essere, una natura originale e stravagante: si tratta del pittore fiorentino Piero di Cosimo, che insieme a Francesco Francia rappresenta l'elemento di transizione tra gli artisti rinascimentali e il contemporaneo Berglinger. Lontano dal modello di artista solido e moralmente integro, come Dürer o Raffaello, Piero di Cosimo è una personalità complessa, uno spirito bizzarro e irrequieto, dai tratti inquietanti, non integrato nella società e inaccessibile nel proprio isolamento. Egli non è un vero artista, almeno non nel senso tradizionale del termine, perché non crea opere 'belle', che rispecchiano la natura e lo spirito dell'uomo. L'unica opera di Piero di Cosimo di cui il monaco innamorato dell'arte ci dà notizia, caduca nel suo genere quanto il soggetto che rappresenta, fugace e impossibile da fissare al pari di un'esecuzione musicale, è un carro allestito per il Carnevale di Firenze, rappresentante il Trionfo della Morte. Il cupo risuonare dei corni si trasformerà, nella fiaba del santo nudo, nel suono dei «süße Hörner» annunciatori dell'armonia: la musica, svuotata della componente demoniaca, trionferà sulla morte e sul tempo.

Il principio dell'opposizione è, anche in questo testo, il principio strutturale su cui si fonda la narrazione. Le due parti del *Märchen*, opposte e complementari, riflettono, invertendoli, i due capitoli della biografia di Berglinger: l'esistenza dissonante e inquieta del santo e la redenzione finale, la leggerezza ricolma di entusiasmo artistico del *Kapellmeister* e la rovina. Lo strumento musicale, trasposto nella fiaba nella terribile ruota

²⁸ C. Dahlhaus, *Romantische Musikästhetik und Wiener Klassik*, «Archiv für Musikwissenschaft», 29, 3, 1972, pp. 167-181, in part. p. 172: Dahlhaus individua nel primato della tradizione filosofico-letteraria nello sviluppo dell'estetica musicale uno dei motivi che resero possibile l'affermarsi di un'estetica musicale romantica all'epoca del classicismo viennese, precedente alla nascita della musica romantica. Wackenroder e Tieck sono da leggersi sullo sfondo storico-letterario, e non musicale.

²⁹ HKA I, p. 203 («dolci corni», SPE, p. 108), in *Von den Seltsamkeiten des alten Mahlers, Piero di Cosimo, aus der Florentinischen Schule*, in HKA I, pp. 101-106 (*Delle stranezze del vecchio pittore Piero di Cosimo che appartenne alla scuola fiorentina*, SPE, pp. 44-49).

del tempo, dà voce ai moti interiori dell'animo ed è per entrambi i protagonisti strumento di dannazione e insieme di salvezza. È lo stesso Berglinger, nella già citata lettera al monaco innamorato dell'arte, a suggerire l'identificazione con la figura del martire:

In solcher Angst begreif' es, wie jenen frommen asketischen Märtyrern zumute war, die, von dem Anblicke der unsäglichen Leiden der Welt zerknirscht, wie verzweifelnde Kinder, ihren Körper lebenslang den ausgesuchtesten Kasteiungen und Pönitenzen preisgaben, um nur mit dem fürchterlichen Übermaße der leidenden Welt ins Gleichgewicht zu kommen. (HKA I, pp. 225-226)

In tale angoscia io capisco lo stato d'animo di quei pii martiri ed asceti i quali, rattristati dalla vista delle indicibili sofferenze del mondo, come bambini disperati, abbandonavano i loro corpi, vita natural durante, ai più raffinati castighi e penitenze, e tutto ciò solo per essere in equilibrio con la terribile sproporzione del mondo sofferente. (*Una lettera di Joseph Berglinger*, trad. it. di R. Bussa, cit., p. 169)

Ein Brief Joseph Berglingers contiene precisi riferimenti alla favola del santo nudo. Insieme al *Fragment aus einem Briefe Joseph Berglingers* rappresenta la galassia entro la quale nascerà la fiaba del santo nudo. Le due lettere, indirizzate al monaco innamorato dell'arte, conferiscono, insieme alla lettera inserita nella biografia di Berglinger, continuità narrativa alle due raccolte, illustrando la situazione del musicista a corte da una diversa prospettiva e ridefinendone la concezione musicale. Non a caso, entrambe le lettere sono inserite nella seconda raccolta, che contiene testi in cui il lato più ambiguo e problematico della musica, legato al dubbio sull'arte, emerge in tutta la sua forza. Il *Fragment* è costituito da due parti e si basa sullo stesso principio dell'antitesi che caratterizza sia la biografia di Berglinger, sia la fiaba del santo nudo. Rispetto alla fiaba, osserviamo un'inversione a livello tematico: la sezione che descrive l'esperienza dell'illuminazione musicale precede la parte più cupa, in cui si rompe l'armonia dell'apparenza estetica e si apre uno spazio a quella dimensione che nella fiaba è scandita dall'incessante fragore della ruota del tempo. Se, nella fiaba, la trasfigurazione del santo avviene per mezzo della musica degli amanti, nel giardino fuori porta che fa da scenario al frammento sono la comunanza tra gli uomini e l'armonia del mondo vivente a infondere gioia ed ebbrezza nel musicista, che si traduce in una compenetrazione sinestetica di luce e suono: «mein Geist, verklärt durch die Musik, drang durch alle die verschiedenen Physiognomien bis in jedes Herz hinein, [...] so gut glaubte ich zu sehen, was jede Figur ausdrücke und bedeute, und wie jede das sey, was sie seyn sollte»³⁰. Nella fiaba il destino del santo nudo si compie sullo sfondo di una notte rischiarata dalla luna e dalle stelle: nel frammento, la notte è annunciatrice del silenzio, della morte, della disillusione. La metafora del *Welttheater*, lo spettacolo del mondo in cui ognuno recita una par-

³⁰ HKA I, p. 215 («Il mio spirito, trasfigurato dalla musica, penetrava attraverso le varie fisionomie fino al cuore di ognuno, [...]: così bene mi pareva di vedere ciò che ogni figura esprime e significa, e che ogni cosa è come deve essere», SPE, p. 121).

te assegnatagli da un dio personale, passa ora in secondo piano: subentra la visione dell'infinito avvicinarsi del giorno e della notte, della gioia e del dolore, cui l'alternarsi delle stagioni conferisce un ordine meccanico. È come se Berglinger udisse l'eco del fragore monotono e spaventoso della ruota del tempo: «Ach! dieser unaufhörliche, eintönige Wechsel der Tausende von Tagen und Nächten»³¹. L'arte alla quale aggrapparsi è in questo testo la musica popolare, dal soggetto corale: per il protagonista si tratta della musica più antica e caratteristica. Abbandonarsi a questo mondo di suoni significa allora tornare alle origini, con un richiamo al finale della fiaba, in cui è appunto un *Lied* a ricondurre il santo nudo alle alte sfere celesti.

Nel *Märchen* si tace la premessa di Berglinger, che è un musicista, ma abbiamo visto come l'attività del santo venga presentata in termini musicali. La profonda angoscia del martire intento a girare la ruota non è lontana dalla disperazione di Berglinger: se il tentativo di ridurre il divario tra arte e vita conduce Berglinger all'impotenza creativa, il movimento esasperato dell'eremita intorno alla ruota, che nella sua periodicità lo riconduce sempre allo stesso punto, gli impedisce di colmare il dislivello tra l'Io e il mondo. L'impossibilità del santo di compiere un gesto qualsiasi corrisponde all'incapacità di Berglinger di operare attraverso la propria musica. Il vero movimento, che assumerà in entrambi i testi la forma di un moto ascensionale, si avrà soltanto alla fine, quando, proprio come la musica di Berglinger commuove l'animo degli spettatori nel concerto di Pasqua, anche l'animo del santo sarà letteralmente (com-)mosso dalle note del canto degli innamorati.

Numerose sono le analogie tra i due protagonisti: l'isolamento del santo, la distanza dai pellegrini che si recano da lui, trova il suo *pendant* nell'esistenza isolata del musicista a corte; la sofferenza del musicista che scopre l'esistenza di un sistema (musicale, ma anche e soprattutto sociale) a cui dover sottostare equivale all'essere intrappolato nel meccanismo dello strumento che non dà pace; l'angoscia di Berglinger causata dall'impossibilità di conciliare l'esperienza artistica con le esigenze della vita comune ritorna nel delirio persecutorio del santo contro chi si dedica ad attività considerate inutili. La svolta si ha, sia per Berglinger, sia per il santo nudo, con l'intervento della musica autentica, ovvero nel momento in cui il martire interrompe la propria estenuante attività e il maestro di cappella Joseph Berglinger, che all'inizio è soltanto ricettore passivo della musica, inizia a comporre musica autonomamente. L'apertura e il confronto con la realtà, segnato dal *Mitgefühl*, dall'incontro, profondo, insostituibile, con altri esseri umani (i due innamorati nel *Märchen*, la sorella e il padre nel *Leben*) – e dunque da quella «Symphatie» da sempre invocata e anelata da Berglinger – sarà, per entrambi, il presupposto per la redenzione finale. Prima di questo momento, tutto ciò che non appartiene alla sfera musicale, il 'brusio' quotidiano per Berglinger, il fragore perturbante della ruota del tempo, continua a produrre un'impressione

³¹ HKA I, p. 215 («Oh, questo interminabile, monotono giro di migliaia di giorni e di notti [...]», SPE, p. 122).

riprovevole, essendo percepito come estraneo, detestabile e minaccioso, in quanto allontana dal proprio mondo, o da ciò che è considerato tale. Berglinger soffre della precarietà del godimento artistico, costantemente interrotto dalla vita ordinaria. Il santo, da un lato impone l'esercizio di attività utili, dall'altro ci appare completamente avulso dalle banalità della vita quotidiana – nella sua solitudine ed esclusività egli resta un eletto, che tuttavia prova invidia nei confronti degli altri uomini e come loro vorrebbe compiere delle azioni, lavorare, creare. La stessa ambiguità caratterizza Berglinger, che nella propria elezione artistica condanna il mondo miserevole in cui è costretto a vivere, ma nello stesso tempo soffre a causa dei dubbi sull'utilità dell'arte. Il santo nudo, come Berglinger, è preda del 'proprio' rumore (non-musica), e resta prigioniero nei limiti dell'autoreferenzialità. A differenza della vita di Berglinger, nella solitudine del santo nudo risuona unicamente il rumore della ruota e la musica irrompe, liberatoria, soltanto nel finale. Il santo non conosce alternanza tra momenti pieni e vuoti, non conosce una vita di piacere musicale: ogni volta in cui interrompe l'attività di girare la ruota, è colto dalla disperazione esistenziale. La ruota del tempo, variante, quindi, del labirinto dell'interiorità da cui non si può evadere³², mantiene un paradossale e precario equilibrio soltanto nell'invariabilità del proprio moto.

Se una vera soluzione all'antitesi tra autoaffermazione dell'artista e miserabile amusalità degli uomini non esiste, e la consapevolezza di ciò provoca un tormento infinito, la morte del protagonista, a conclusione di entrambi i testi, sancisce una soluzione definitiva proveniente da una dimensione altra, libera dalle miserie e dalle polemiche legate alle prospettive umane in cui lo stesso santo ancora si aggirava³³. Il desiderio di Berglinger di svincolarsi dall'attaccamento terreno in direzione di un'affermazione artistica universale ed eterna – e quindi di un superamento del tempo attraverso la musica – è trasposto nella fiaba.

L'identificazione del santo nudo con Joseph Berglinger è stata giudicata fuorviante da una parte della critica³⁴: se si trattasse di un autoritratto di Berglinger, infatti, il significato della favola verrebbe meno, perché il santo dovrebbe restare irredento come lui. A prescindere dalla questione, a mio avviso ancora aperta, se la morte di Berglinger escluda una redenzione, è importante

³² «Der Heilige wollte in sich oder außer sich retten», HKA I, p. 203 («voleva salvarsi, fuggendo da se stesso o sprofondandosi in se stesso», SPE, p. 107); il giovane Joseph fugge alla *Residenz* piangendo: «er lief, als wollte er seinen Tränen entlaufen» HKA I, p. 139 («correva quasi volesse fuggire le sue stesse lacrime», SPE, p. 95).

³³ Cfr. L. Zagari, *Il santo nudo e la ruota del tempo*, cit., p. 85.

³⁴ Il genio musicale e inquieto abbandonerebbe l'uniformità e la mediocrità della dimensione terrena per elevarsi a icona romantica dell'artista geniale, cfr. M. Thalmann, *Das Märchen und die Moderne. Zum Begriff der Surrealität im Märchen der Romantik*, Kohlhammer, Stuttgart 1961, pp. 9-16; J.D. Zipes, *W.H. Wackenroder: in Defense of his Romanticism*, «The Germanic Review», 44, 1969, pp. 247-258; B. Tautz, *Wackenroder's „Ein wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen“: Autopoiesis of World, Rhetoric of „the Orient“*, «Monatshefte», 95, 1, 2003, pp. 59-75.

ricordare che, nella finzione letteraria, il *Kapellmeister* ha scritto la fiaba quando era ancora in vita e dunque non avrebbe potuto raffigurare la propria fine (presumibilmente) irredenta: la fiaba è, piuttosto, da intendersi come chiave di lettura per la vita musicale di Berglinger. Si tratta, piuttosto, dell'affermazione, per mezzo di quel linguaggio delle parole che, assumendo una particolare qualità e intensità sonora, si avvicina, qui come in nessun altro testo di Wackenroder, alla musica, dell'ideale artistico di Berglinger e delle sue aspirazioni, che sono tutt'uno con la sua vita. La fiaba è la musica di Berglinger.

Il finale del *Märchen* può essere letto come rappresentazione allegorica del passo conclusivo di *Das eigenthümliche innere Wesen der Tonkunst, und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik*, in cui Berglinger invoca la musica, supplicandola di liberarlo «aus diesem schmerzlichen irdischen Streben nach Worten»³⁵ innalzandolo al cielo. Vi è, tuttavia, nello stesso testo, un ulteriore passaggio altrettanto rivelatore e meno indagato dalla critica: la riflessione sulle origini della musica è seguita da un'esplicita provocazione verso coloro che cercano di comprendere con la razionalità ciò che esula da essa e che costituisce, nella concezione berglingeriana, l'essenza della musica. La serie di domande provocatorie si conclude così: «Haben sie ihr hohles Herz nur mit Beschreibungen von Gefühlen ausgefüllt? Haben sie niemals im Innern wahrgenommen das stumme Singen, den verstummten Tanz der unsichtbaren Geister? oder glauben sie nicht an die Märchen?»³⁶. In un rovesciamento ironico della visione comunemente accettata che oppone la fiaba alla realtà, si afferma qui il vero significato che la fiaba assume per Wackenroder: in quanto genere letterario che non si serve del «linguaggio delle parole», essa è assimilabile alla musica, e può quindi comunicare e affermare una realtà intangibile, una verità superiore. Analogamente alla fiaba, l'affermazione del paradosso avviene capovolgendo dall'interno uno degli assunti della tradizione illuminista: ponendo retoricamente, e polemicamente, in questione il 'credere alle favole' si afferma, in realtà, la verità del 'raccontare favole' nel suo doppio senso. È soltanto nel *Märchen* che la concezione musicale di Berglinger può prendere letterariamente forma, costituendo il *Märchen*, di per sé, negazione della razionalità, espressione 'musicale' assoluta. Non è rilevante, come

³⁵ HKA I, p. 223 («da questo doloroso sforzo terrestre verso le parole», SPE, p. 131). Il potere salvifico della musica viene coerentemente ribadito in tutti i testi di Berglinger. Cfr. C. Lubkoll, *Mythos Musik*, cit., pp. 220 e sgg.; B. Naumann, *Musikalisches Ideen-Instrument*, cit., pp. 12 e sgg.; S.C. Gruber, *Sprachskepsis und ihre Konsequenzen*, cit., pp. 82 e sgg.; Werner Keil, „Jene göttlichen großen Symphoniestücke...“: zu einer literarischen Paraphrase der Sonatenform bei W.H. Wackenroder, «Weber-Studien», 3, 10, 1996, pp. 15-26; R. Bussa, *Wackenroder*, cit., pp. 131 e sgg.; D. Arendt, *Der „poetische Nihilismus“ in der Romantik*, cit., pp. 309 e sgg., per il quale la fiaba rappresenta l'esempio più eloquente del miracolo della musica.

³⁶ HKA I, p. 219 («O forse hanno riempito il loro cuore vuoto solo con la descrizione dei sentimenti? Non hanno mai concepito nell'intimo dell'anima il canto silenzioso, la muta danza degli spiriti invisibili? O non credono alle fiabe?», SPE, p. 127).

osservano alcuni studiosi³⁷, che l'incantevole musica redentrica non sia opera del santo e che pertanto non possa essere paragonata alla musica composta da Berglinger: è la musica in quanto tale ad essere per entrambi i protagonisti manifestazione di quella «Sprache der Engel [...], wir wissen nicht wo und wie wir sie gelernt haben»³⁸.

La redenzione musicale anelata da Joseph Berglinger, «primo musicista della letteratura tedesca che si consuma inseguendone il miraggio»³⁹, giungerà a compimento soltanto in uno dei suoi scritti, la novella del santo nudo. L'ultimo viaggio di Berglinger, il viaggio dell'anima verso il cielo, può manifestarsi soltanto nella dimensione onirica della fiaba.

4.3 *La danza del santo nudo*

Le conseguenze della critica di Wackenroder al «linguaggio delle parole» si manifestano in primo luogo sul piano della struttura e dell'organizzazione narrativa. Il linguaggio di Wackenroder tende a ciò che Sabine Gruber definisce «Selbstbescheidung der Sprache»⁴⁰, ossia a rendere manifesti i limiti del linguaggio per mezzo del linguaggio stesso. Un esempio è dato dall'uso particolare del trattino disgiuntivo, che caratterizza tutti gli scritti di Wackenroder sulla musica. L'inserimento del *Gedankenstrich* nel testo provoca un'interruzione, una frammentazione del flusso narrativo: il segno grafico crea una pausa, una sospensione, alludendo a ciò che non può essere espresso in termini concettuali e aprendo in questo modo uno spazio per il non-detto. È come se tra una parola e l'altra si inserisse l'inesprimibile, che trova tuttavia espressione, lasciando, al contempo, libero spazio all'immaginazione. Il saggio *Die Wunder der Tonkunst* è paradigmatico di tale procedimento:

Und bald – welche herrliche Fülle der Bilder! – bald ist die Tonkunst mir ganz ein Bild unsers Lebens: – eine rührend-kurze Freude, die aus dem Nichts entsteht und ins Nichts vergeht, – die anhebt und versinkt, man weiß nicht warum: – eine kleine fröhliche grüne Insel, mit Sonnenschein, mit Sang und Klang, – die auf dem dunklen, unergründlichen Ocean schwimmt. (HKA I, p. 205)

Ed ora – quale meravigliosa abbondanza d'immagini! – ora l'arte dei suoni è per me proprio come il simbolo della nostra vita: una commovente breve gioia, che s'alza e si inabissa, non si sa perché; un'isola piccola, lieta, verde, con splendore di sole, con canti e suoni... la quale galleggia su un oceano oscuro e senza fondo. (SPE, p. 110)

³⁷ Cfr. E. Fubini, *Razionalismo e misticismo nel pensiero musicale di Wackenroder*, «Studi Germanici», n.s. 17/18, 1979-1980, pp. 165-177.

³⁸ HKA I, p. 207 («l'abbiamo imparata non sappiamo dove e come [...] la lingua degli angeli»), SPE, p. 113).

³⁹ Cfr. G. Di Stefano, *La vita come musica*, cit., p. 37.

⁴⁰ Cfr. S.C. Gruber, *Sprachskepsis und ihre Konsequenzen*, cit., pp. 79-92, qui p. 86.

La sintassi, spezzata dai numerosi *Gedankenstriche*, appare quasi irri-conoscibile: l'accostamento di immagini e pensieri che tentano di dar voce all'esperienza musicale, dà l'impressione, nel complesso, che qualcosa di inesprimibile venga comunque espresso. Il corso associativo dei pensieri dà luogo a una serie di riferimenti incrociati: le immagini suggerite dalla musica si intrecciano con le sensazioni provate durante l'ascolto allo scopo di 'far parlare' la musica stessa. Le descrizioni musicali di Wackenroder sono sempre negazione della descrivibilità della musica, nel tentativo di lasciare intuire, o meglio, percepire la musica⁴¹.

La seconda conseguenza della critica di Wackenroder al linguaggio concettuale è costituita dalla tendenza ad una «musicalizzazione» del testo, al fine di ridurre il divario tra parola e musica. Il linguaggio *deve*, in qualche modo, farsi musica per poter parlare di essa nella maniera più adeguata: raggiungendo il livello massimo di sonorità, la parola riesce ad avvicinarsi alla musica. La prosa di Wackenroder tende alla lirica, quale variante musicale della prosa: periodi sintatticamente regolari si alternano ad altri in cui l'ordine sintattico viene modificato, invertito o spezzato a favore della struttura metrica. Ciò avviene soprattutto in quei brani che intendono restituire l'intensità emotiva durante l'ascolto o una particolare atmosfera musicale. Si veda il già citato testo sulla vera essenza della musica⁴²:

Hundert und hundert Tonwerke reden Fröhlichkeit und Lust, aber in jedem singt ein andrer Genius, und einer jeden der Melodien zittern andere Fibern unsres Herzens entgegen [...] Haben Sie niemals im Inneren wahrgenommen das stumme Singen, den verstummen Tanz der unsichtbaren Geister? (HKA I, p. 219)

Cento e cento opere musicali esprimono festevolezza e gioia, ma in ognuna canta un genio diverso, e per ogni melodia tremano fibre diverse nel nostro cuore [...] Non hanno mai concepito nell'intimo dell'anima il canto silenzioso, la muta danza degli spiriti invisibili? (SPE, p. 127)

Nella fiaba del santo nudo, il contenuto di alcuni passaggi si riflette nella particolare qualità sonora del testo. La prima parte della fiaba, che narra della profonda sofferenza del santo, si caratterizza per una sintassi frammentaria, discontinua: il periodo è segmentato dalla frequente punteggiatura, il ritmo affannoso della sintassi riproduce il senso di angoscia e di

⁴¹ Una funzione analoga è svolta dalle esclamazioni, altrettanto frequenti nei testi di Berglinger: è come se il linguaggio non fosse in grado di esprimere l'intensità delle emozioni.

⁴² Cfr. S.C. Gruber, *Sprachskepsis und ihre Konsequenzen*, cit., p. 87; U. Schweikert, «Musik als Dichtkunst». *Poetik des Musikalischen beim Wackenroder und Tieck*, in *Romantik und Exil. Festschrift für Konrad Feichenfeldt*, hrsg. von C. Christophersen, U. Hudson-Wiedemann, Würzburg 2004, pp. 55-67: 64; R. Köhler, *Poetischer Text und Kunstbegriff bei W.H. Wackenroder*, cit., p. 69; J. Kiehlholz, *Wilhelm Heinrich Wackenroder: Schriften über die Musik. Musik- und literaturgeschichtlicher Ursprung und Bedeutung in der romantischen Literatur*, Bern, Frankfurt am Main 1972, pp. 130 e sgg.

oppressione che assale il protagonista. Il ritmo monotono della ruota del tempo è reso mediante la ripetizione di alcuni vocaboli:

Er konnte vor dem Getöse nichts thun, nichts vornehmen, die gewaltige Angst, die ihn in immerwährender Arbeit anstrengte, verhinderte ihn, irgend etwas zu sehn und zu hören. Als wie sich mit Brausen, mit gewaltigem Sturmwindsausen das fürchterliche Rad drehte und wieder drehte, das bis an die Sterne und hinüberreichte. Wie ein Wasserfall von tausend und aber tausend brüllenden Strömen, die vom Himmel herunterstürzten, sich ewig, ewig ohne augenblicklichen Stillstand, ohne die Ruhe einer Sekunde ergossen, so tönte es in seine 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. (HKA I, p. 201)

Egli non poteva far nulla a causa di questo frastuono, niente poteva intraprendere; la violenta angoscia, che lo affaticava in un lavoro senza riposo, gli impediva di vedere o di udire qualunque cosa, come se la terribile ruota girasse e rigirasse nell'aria con un gran fragore, con un potente rombo di vento in tempesta, fino ad arrivare alle stelle e più in su. Come una cascata d'acqua di mille e mille mugghianti ruscelli che cadono dal cielo, eternamente, senza un attimo di riposo, senza la pace di un secondo, si riversa giù; così quest'urlo risuonava nelle sue orecchie, e tutti i sensi ne erano avvinti e la sua angoscia faticosa sempre più era presa e trascinata nel vortice di quella selvaggia impressione, sempre più mostruosi si scatenavano l'un sopra l'altro i suoni uniformi. (SPE, p. 106)

Nei paragrafi iniziali della fiaba colpisce la presenza di subordinate relative, svuotate tuttavia della loro funzione esplicativa o circoscrivente: esse servono in primo luogo ad accentuare la contrapposizione concettuale tra Occidente e Oriente, tra «noi» e «voi», mettendo in discussione quanto si è appena dichiarato: troviamo così «höchst seltsame Winke und Räthsel, die immer noch dem Verstande, der sich für kluger hält, aufgegeben werden; [...] seltsame Wesen, die wir wahnsinnig nennen, die aber dort als übernatürliche Wesen verehrt werden; [...] der Verstand des Menschen ist eine Wundertinctur, durch deren Berührung alles, was existirt, nach unserem Gefallen verwandelt wird»⁴³. La costruzione sintattica riflette la contrapposizione concettuale dell'incipit della fiaba, palesandone il potenziale innovativo⁴⁴.

Nell'intera sezione che descrive il martirio del santo nudo avvinghiato alla ruota è mantenuto il preterito iterativo. Tutte le azioni compiute dal santo, dal girare la ruota all'aggreddire i pellegrini, dai rari momenti di calma alla con-

⁴³ HKA I, 201 («[...] i più strani misteri ed enigmi che ancora e sempre si presentano insoluti alla ragione, la quale, pure, ha motivo di ritenersi scaltra. [...] esseri strani, che noi chiameremmo pazzi, ma che là sono venerati come esseri soprannaturali. [...] l'intelligenza degli uomini è un elisir meraviglioso, per il contatto del quale tutto ciò che esiste viene trasformato a nostro piacere», SPE, p. 105).

⁴⁴ Cfr. M.E. Atkinson, *Musical Form in Some Romantic Writings*, «The Modern Language Review», 44, 2, 1949, pp. 218-227, qui p. 226.

statazione di non poter compiere alcun gesto, si susseguono in una circolarità statica che non prevede interruzioni. I partecipi presenti in funzione aggettivale ripropongono, come in una sequenza filmica, il passato appena trascorso: l'attività del santo è costante e sembra ripetersi all'infinito⁴⁵. La ruota del tempo oscilla sibilante e fragorosa, catturando il santo nel proprio vortice impetuoso. Le ripetizioni amplificano la sensazione di essere inghiottito dalla ruota, sottolineando l'impossibilità di sottrarsi al meccanismo. Le forme comparative, iperboliche ed elative portano al limite estremo il senso di angoscia opprimente: «mit gewaltigem Sturmwindssausen»⁴⁶, i suoni si fanno «immer ungeheurer»⁴⁷, il movimento è «angestrestest[en], heftigst[en]»⁴⁸. I costrutti aggettivali creano una sorta di sottofondo musicale che rimanda alla percezione diretta del passato appena trascorso. Per comunicare la sensazione di essere tutt'uno con la ruota del tempo, il testo assume la qualità sonora dello strumento stesso, instaurando una perfetta corrispondenza tra l'accelerazione della ruota e l'aumentare dell'angoscia del santo. L'articolazione ritmica della lingua, al pari dei suoni in un brano musicale, raggiunge un livello elevato di intensità evocativa. Abbiamo già osservato che i vocaboli scelti per rappresentare il rumore della ruota rivelano che il protagonista non solo ode il rumore, ma lo ascolta, riconoscendone le tonalità. L'accumulazione dei sostantivi, oltre all'accelerazione ritmica ottenuta per mezzo delle ripetizioni e della punteggiatura, comunica un senso di oppressione, di crescente apprensione, segnalando un crescendo d'intensità culminante nell'immagine sonora della cascata. Le parole suggeriscono movimenti, aprono spazi sonori. Il linguaggio diventa pittura sonora, creando un'atmosfera onirica. La costruzione del crescendo (dal sibilo iniziale allo scrosciare della cascata) mostra come l'aumentare del suono sia essenzialmente da ricondurre all'inserimento di mezzi tradizionali dell'arte retorica, quali onomatopee, allitterazioni, assonanze, climax, raddoppiamento, che potenziano le qualità ritmiche e sonore della lingua. Sempre di più siamo portati nell'ambito semantico dell'acqua, fino alla dilatazione del piccolo fiume in un mare – è solo con il canto degli innamorati, che riconduce all'armonia perduta, che il rumore della Ruota può cessare, e con esso anche il ribollire delle acque: il fiume, sulle cui rive avviene la liberazione del santo, è ora una «schwimmende Welt der Töne»⁴⁹, i cui flussi non conoscono limiti, ma si fondono in «uferlose Strömen»⁵⁰. Nella fiaba, un'unica frase interrompe la staticità della condizione dell'eremita: il ritmo incalzante della ruota, espresso da una concatenazione sintattica, viene sospeso da un'unica frase che annuncia il miracolo. Abbandonando il preterito iterativo si contrappone all'ossessivo ripetersi dell'azione del santo l'unicità

⁴⁵ Cfr. D. Arendt, *Der „poetische Nihilismus“ in der Romantik*, cit., p. 254.

⁴⁶ HKA I, p. 201 («un potente rombo di vento in tempesta», SPE, p. 105).

⁴⁷ HKA I, p. 202 («sempre più mostruosi», SPE, p. 106).

⁴⁸ HKA I, p. 202 («più sforzato e violento», SPE, p. 106).

⁴⁹ HKA I, p. 204 («un mondo nuotante di suoni», SPE, p. 108).

⁵⁰ HKA I, p. 204 («un unico fiume senza rive», SPE, p. 108).

del gesto liberatorio: il *Plusquamperfekt* permette adesso di rappresentare ciò che è avvenuto⁵¹. Il testo subisce un rallentamento, la sintassi ritrova la propria regolarità nell'andamento paratattico e nel ripristino delle congiunzioni, che rendono il periodo più lungo e uniforme. È la stessa struttura sintattica a comunicare un'impressione di quiete.

Nella fiaba di Wackenroder gli elementi paesaggistici appaiono ridotti al minimo: il paesaggio fiabesco è un luogo roccioso, arido e desolato. L'unico elemento vitale del paesaggio è il fiume, evidente allegoria dei moti interiori del protagonista. Il paesaggio della fiaba è un paesaggio dell'anima: i personaggi di Wackenroder sono collocati in non-luoghi che assumono una particolare valenza simbolica⁵². La trasformazione del paesaggio annuncia l'apparizione della musica: è in una di quelle notti di luna piena, in cui il santo talvolta interrompe la propria attività, che si ode il canto di due innamorati. Il piccolo fiume del paesaggio desolato e deserto, che si fa corrente impetuosa al ritmo dell'estenuante attività del folle, si trasforma nella quieta acqua limpida del lago, rischiarata dal bagliore della luna: il gelo nell'animo del santo si apre alla comunione degli animi sancita dalla musica. È un paesaggio notturno il primo paesaggio romantico nella fiaba di Wackenroder, non più semplice sfondo, ma significante: la notte diviene la dimensione privilegiata che lascia presagire il momento epifanico.

Einst aber war eine wunderschöne, mondhelle Sommernacht, und der Heilige lag wieder weinend und händeringend auf dem Boden seiner Höhle. Die Nacht war entzückend: an dem dunkelblauen Firmamente blinkten die Sterne wie goldene Zierden an einem weit übergebreiteten, beschirmenden Schilde, und der Mond strahlte von den hellen Wangen seines Antlitzes ein sanftes Licht, worin die grüne Erde sich badete. (HKA I, p. 203)

Ma una volta che era una notte d'estate meravigliosa e chiara di luna, ecco che il santo giaceva di nuovo a terra, nella sua grotta, piangente e con le braccia brancolanti. La notte era incantevole: nel firmamento di un azzurro cupo brillavano gli astri come fregi d'oro su uno scudo protettore, immensamente largo, e la luna irraggiava dalle chiare gote della sua faccia una dolce luce, nella quale si bagnava la terra verde. (SPE, p. 107)

Il paesaggio della fiaba ha certamente risentito dell'influenza goethiana, mediata da Reichardt: nel febbraio 1793 Wackenroder aveva assistito al *Singspiel Erwin und Elmire* musicato da Reichardt⁵³. Goethe aveva revisionato il li-

⁵¹ Zagari nota che nella conclusione ritornano due preteriti con valore perfetto: la dimensione percettiva assume una valenza diversa, eventualmente riduttiva. La storia umana non è finita, miracolo è un evento che non estende alla vita di tutti i giorni la redenzione se non come prospettiva nel firmamento. Cfr. L. Zagari, *Il santo nudo e la ruota del tempo*, cit., p. 122.

⁵² È così anche per l'incantevole palazzo di corte che ospita il maestro di cappella Berglinger, che si perde nei suoi labirinti, nei suoi spietati meccanismi. Del tutto assenti sono, inoltre, in entrambi i testi, le descrizioni fisiche dei personaggi.

⁵³ Si veda il primo capitolo del presente studio.

bretto di *Erwin und Elmire. Ein Schauspiel* (1775) nel 1787, in Italia, introducendo una seconda coppia di amanti e adattando i dialoghi a recitativo⁵⁴. Wackenroder conosceva questa seconda versione ed è alquanto probabile che alcuni elementi dell'opera di Goethe possano aver contribuito alla costruzione della fiaba⁵⁵. L'eremita goethiano si è rifugiato in una «Felsenwand am Flusse», in una «Hütte auf einem Felsen»⁵⁶, un luogo che ricorda da vicino l'ambientazione della fiaba di Wackenroder. L'amore è principio universale e motore dell'azione: per i protagonisti della commedia di Goethe è «ein Schauspiel für Götter, zwey Liebende zu sehen»⁵⁷. L'eremita è «den göttergleichen Mann»⁵⁸, descritto con le seguenti parole da Valerio, che rimandano inequivocabilmente alla parte finale della fiaba di Wackenroder: «So weiß er mehr, als andre Menschen wissen. [...] Die Melodie des Schicksals, die um uns in tausend Kreisen klingend sich bewegt, vernimmt sein Ohr; und wir erhaschen kaum nur abgebrochne Töne hier und da»⁵⁹.

La seconda parte della fiaba di Wackenroder si apre su uno scenario onirico caratterizzato da serenità e armonia: la presenza di aggettivi ornamentali («zauberhafter Schein»; «leiseste Gefühle»; «sanftschwelle Töne»⁶⁰) segnala l'arrestarsi del tempo; il gioco degli opposti – la pesantezza dell'enorme strumento e l'inconsistenza del firmamento, la tenebra della caverna e il bagliore della luna e delle stelle, la rarefazione del paesaggio roccioso in etereo e fluttuante scenario – prepara alla scomparsa definitiva della ruota del tempo. L'espressione si fa più fluida con l'allontanarsi dalla prospettiva terrena⁶¹:

⁵⁴ Se ne trova testimonianza nella lettera di Goethe a Philipp Christoph Kayser del 23 gennaio 1786; si veda inoltre la lettera di Goethe a Reichardt del 28 febbraio 1790, in cui il poeta si rallegra della collaborazione con il compositore.

⁵⁵ John Fizzell, nel suo studio sulla figura dell'eremita nella letteratura tedesca, individua un tratto comune a Erwin e al santo nudo: entrambi sarebbero incapaci di mantenere la quiete spirituale, al contrario del vecchio eremita goethiano, che trova invece la pace nella solitudine e il cui spirito dopo la morte diventa tutt'uno con la serenità e il potere salvifico della natura. Fizzell, tuttavia, non approfondisce la questione di una possibile influenza della commedia musicale di Goethe sulla fiaba di Wackenroder. Cfr. J. Fizzell, *The Hermit in German Literature (from Lessing to Eichendorff)*, University of North Carolina, Chapel Hill (NC) 1961, pp. 80 e sgg. Allo stesso Dahlhaus, che, a ragione, ammette la musica di Reichardt quale unico modello per gli scritti di Wackenroder/Berglinger, sfugge che la versione reichardtiana di *Erwin und Elmire* possa essere stata la fonte di ispirazione per la fiaba del santo nudo. Cfr. C. Dahlhaus, *Romantische Musikästhetik und Wiener Klassik*, cit., p. 175.

⁵⁶ J.W. von Goethe, *Erwin und Elmire. Ein Schauspiel*, Leipzig 1788, p. 21 (trad. it.: caverna sul fiume, capanna sulla roccia).

⁵⁷ Ivi, p. 6 (trad. it.: spettacolo per gli dei, vedere due amanti).

⁵⁸ Ivi, p. 23 (trad. it.: l'uomo simile a Dio).

⁵⁹ Ivi, p. 22 (trad. it.: Egli sa più di quanto sappiano gli altri [...] Il suo orecchio avverte la melodia del destino, che si muove intorno a noi in migliaia di cerchi; e noi ci accorgiamo a malapena di qualche suono spezzato qua e là).

⁶⁰ HKA I, pp. 203-204 («luce incantata»; «sentimenti più lievi»; «note, che dolcemente di gonfiavano», SPE, pp. 107-109).

⁶¹ Dick definisce la seconda parte della fiaba una descrizione lirica che unisce esperienza metafisica, spirituale, umana e artistica, basata su una struttura di tipo musi-

Zwey Liebende, die sich ganz den Wundern der nächtlichen Einsamkeit ergeben wollten, fuhren in dieser Nacht auf einem leichten Nachen den Fluß herauf, der der Felsenhöle des Heiligen vorüberströmte. Der durchdringende Mondstrahl hatte den Liebenden die innersten, dunklesten Tiefen ihrer Seele erhellt und aufgelöst, ihre leisesten Gefühle zerflossen und wogten vereinigt in uferlosen Strömen daher. Aus dem Nachen wallte eine ätherische Musik in den Raum des Himmels empor, süße Hörner, und ich weiß nicht welche andre zauberische Instrumente, zogen eine schwimmende Welt von Tönen hervor, und in den auf- und niederwallenden Tönen vernahm man folgenden Gesang: [...]. (HKA I, p. 203)

Due innamorati, che volevano abbandonarsi completamente alle meraviglie della solitudine notturna, su una barchetta leggera risalivano in quella notte il fiume, che scorre accanto alla grotta rocciosa del santo. Il penetrante raggio lunare aveva illuminato e svegliato nei due innamorati le più intime e oscure profondità delle loro anime, i loro sentimenti più lievi si scioglievano e fluttuavano come un unico fiume senza rive, dalla barca una musica eterea saliva ondeggiando nell'ampiezza del cielo: dolci corni o non so quali altri incantevoli strumenti suscitavano un mondo nuotante di suoni, e nelle note, che ora salivano ora scendevano a ondate, si poteva distinguere il seguente canto: [...]. (SPE, p. 108)

La melodia che subentra al fragore assordante e cupo della ruota infonde la speranza in una redenzione⁶². La ricostituzione dell'unità psicofisica del soggetto avviene attraverso l'eros e la musica, che nella dimensione notturna rinviavano alla sfera dell'inconscio: la *Sehnsucht* del santo nudo, la sua incapacità di muoversi, di emettere suoni articolati, si rivela una nostalgia di origine musicale. Il canto e la danza nel finale della fiaba sono allegoria della riconquistata unità di sensi e spirito. Il desiderio di abbandonarsi degli innamorati, che introduce la scena («ergeben»), viene ad adempiere il desiderio di salvezza del santo. Il santo completamente abbandonato alla rotazione della ruota, allora, non è altro da sé rispetto alla redenzione: il suo votarsi al sacrificio della ruota era dettato dall'amore, e per questo motivo era santo.

Il canto degli innamorati è un inno all'amore che sancisce la superiorità del sentimento quale organo privilegiato per l'esperibile⁶³. La musica si libra, lieve, verso l'alto, e la promessa d'amore, promessa di felicità terrena, è deviata nella promessa della pace eterna, nel superamento della sensualità e dell'attaccamento terreno. Le infinite sfumature della musica

cale, cfr. M. Dick, *Lyrische Deutung der Kunst in W.H. Wackenroders "Wunderbarem morgenländischen Märchen von einem nackten Heiligen"*, cit., pp. 118-119.

⁶² L'attribuzione, unanime, da parte della critica, del *Lied* degli innamorati a Tieck, è suggerita anche dalle corrispondenze con l'ultimo *Lied* in *Franz Sternbalds Wanderungen*. Le poesie giovanili di Wackenroder, risalenti agli anni del liceo, erano considerate dallo stesso autore tentativi non riusciti, cfr. HKA I, pp. 389-390.

⁶³ Gli innamorati manifestano quel «Gefühl», sensualità e sentimento insieme, che è per Wackenroder la quintessenza della musica. Il loro canto rappresenta l'ideale fusione tra musica degli angeli e musica degli uomini.

danno voce al mondo dell'artista-santo solitario nel suo dolore: nel momento in cui le parole del *Lied* degli innamorati entrano a far parte della melodia, risvegliando nel protagonista l'emotività a lungo rimossa, la musica assume una nuova veste, annunciando l'ineffabile, il ricongiungimento con le origini, il superamento della sofferenza terrena: il santo si libra alto nel cielo, seguendo il richiamo della musica e dell'amore, del regno dell'infinito, a cui non può sottrarsi. La musica, linguaggio dell'assoluto, non è più soltanto espressione della soggettività umana, ma manifestazione dell'ordine metafisico del Creato. La musica vocale diventa presagio per l'umanità intera, come lascia intuire il ritorno delle carovane: è dalla capacità di fondere gli animi che deriva il potere redentore della musica.

Il momento della danza riunisce simbolicamente i vari temi presentati nella fiaba. La danza costituisce un'interruzione del tempo profano e la contemporanea instaurazione di un tempo sacro: la danza è di per sé religione anche quando non compare in un contesto esplicitamente religioso. Essa è linguaggio, comunicazione rituale e solenne: i gesti della danza, che non producono le azioni quotidiane, forniscono un modello di comportamento diverso da quello usuale o profano. La comunicazione della danza è partecipazione che si svolge su tre livelli: al livello di coloro che la eseguono, ad un livello che coinvolga spettatori ed esecutori e a un terzo livello in cui l'alterità (gli dei, gli spiriti o altri destinatari del rito) viene coinvolta nell'azione umana. La danza del santo nudo è allegoria di una concezione artistica che pone la musica sullo stesso piano della religione e, nell'esaltazione del sentimento, vede in essa l'arte suprema che eleva l'uomo trasportandolo verso altezze metafisiche⁶⁴.

La fiaba si conclude nello stesso modo in cui era iniziata: se una carovana di passaggio aveva per prima notato la presenza dello strano essere, con una ripresa simbolica del motivo della ruota del tempo è ancora una carovana in cammino a salutarlo e a chiudere così il cerchio della narrazione. Il genio supremo che si era perduto sulla terra ritrova le proprie sembianze di genio dell'amore e della musica dissolvendosi nel firmamento:

Mit dem ersten Tone der Musik und des Gesanges war dem nackten Heiligen das sausende Rad der Zeit verschwunden. Es waren die ersten Töne, die in diese Einöde fielen; die unbekannte Sehnsucht war gestillt, der Zauber gelöst, der verirrt Genius aus seiner irdischen Hülle befreyt.

Appena risuonarono la musica e il canto, la rombante ruota sparì di mano al santo ignudo. Erano quelle le prime note musicali che cadevano nel deserto, e subito lo sconosciuto desiderio fu quietato, l'incanto disciolto, il genio, che si era smarrito, fu liberato dal suo involucro terrestre.

⁶⁴ Cfr. A. Kertz-Wetzel, *Die Transzendenz der Gefühle*, cit., pp. 151 e sgg.

Die Gestalt des Heiligen war verschwunden, eine engelschöne Geisterbildung, aus leichtem Dufte gewebt, schwebte aus der Höle, streckte die schlanken Arme sehnsuchtsvoll zum Himmel empor und hob sich nach den Tönen der Musik in tanzender Bewegung von dem Boden in die Höhe. Immer höher und höher in die Lüfte schwebte die helle Luftgestalt, von den sanftschwellenden Tönen der Hörner und des Gesanges emporgehoben; – mit himmlischer Fröhlichkeit tanzte die Gestalt hier und dort, hin und wieder auf den weißen Gewölken, die im Luftraume schwammen, immer höher schwang er sich mit tanzenden Füßen in den Himmel hinauf, und flog endlich in geschlängelten Windungen zwischen den Sternen umher; da klangen alle Sterne und dröhnten einen hellstrahlenden himmlischen Ton durch die Lüfte, bis der Genius sich in das unendliche Firmament verlor. Reisende Karawanen sahen erstaunend die nächtliche Wundererscheinung, und die Liebenden wähten, den Genius der Liebe und der Musik zu erblicken. (HKA I, p. 203)

La forma umana del santo era scomparsa, un'immagine spirituale bella come un angelo, intessuta di vapori leggero, stava sospesa fuori della grotta e stendeva, piena di nostalgia, le braccia snelle al cielo, e s'innalzava secondo le note della musica in un movimento di danza, dalla terra verso l'alto. In alto, sempre più in alto, si librava nell'aria la lucente forma aerea, portata su dalle note, che dolcemente si gonfiavano, dei corni e del canto. Con gioia celeste lo spirito danzava qua e là, e di nuovo qua e là, sulle bianche nubi che nuotavano negli spazi dell'aria; sempre più in alto egli salì con piedi danzanti nel cielo e infine s'inoltrò con volute intrecciate tra le stelle: allora risuonarono tutte le stelle e mandarono un celeste tintinnio, chiaro come un raggio negli spazi aerei, fino a che il genio si perdette nel firmamento infinito. Carovane in cammino guardavano stupite la meravigliosa apparizione notturna e gl'innamorati cedettero di vedere il genio dell'amore e della musica. (SPE, p. 109)

SINTESE IN TEDESCO
ZUSAMMENFASSUNG IN DEUTSCHER SPRACHE

WACKENRODER UND REICHARDT:
MUSIK UND LITERATUR IN DER FRÜHROMANTIK

Am Ende des 18. Jahrhunderts vollzieht sich parallel zur historischen und sozialen Umwälzung ein radikaler Paradigmenwechsel im ästhetischen und künstlerischen Bereich, der zur Umkehrung der aufklärerischen Hierarchie der Künste führt: Musik steigt von der untersten Stufe, von ihrer längst untergeordneten Rolle als Unterhaltungskunst zur hervorragenden Position, indem sie als Medium der geistigen Erhöhung des Menschen betrachtet wird. Als erstes Manifest der neuen romantischen Sensibilität für Musik gilt das literarische Werk des jungen Berliner Schriftstellers Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798). In den zusammen mit Ludwig Tieck erarbeiteten Text-Sammlungen *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1796) und *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst* (1799) findet die musikalische Thematik ihren literarischen Ausdruck nicht nur in der Gattung der Musikernovelle, welche bis zu dieser Zeit für ein minderwertiges Genre gehalten wurde, sondern vor allem in der neuen literarischen Form des «musikalischen Phantasierens»: Aufgrund ihres göttlichen Ursprungs und ihres unbegrenzten Ausdrucksvermögens wird Musik als höchste Form der Kunst gefeiert und wird zur einzigen Protagonistin der Wackenroderschen Schriften, die von wesentlicher Bedeutung für die ganze romantische Generation wurden.

Wackenroders Musikanschauung wurde tief vom musikalischen Denken seines Freundes und Musiklehrers Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) geprägt: Reichardts Musikerroman *Leben des berühmten Tonkünstlers Heinrich Wilhelm Gulden nachher genannt Guglielmo Enrico Fiorino*, den der preußische Komponist 1779 veröffentlicht hatte, sowie seine Aufsätze über Musik aus dem «Musikalischen Kunstmagazin» wirkten unmittelbar auf Wackenroder. Deutliche Spuren dieses Einflusses, angefangen von der Entwicklung einer Gefühlästhetik über die scharfe Kritik an den zeitgenössischen musikgesellschaftlichen Verhältnissen, bis zur Gestaltung der Musiker-Figur und der wörtlichen Wiederaufnahme in den Musikbeschreibungen sind in Berglingers Zyklus anzutreffen.

Die vorliegende Studie *Wackenroder und Reichardt: Musik und Literatur in der Frühromantik* basiert auf der punktuellen Analyse und auf dem Vergleich zwischen Wackenroders Schriften über Musik und dem literarischen Werk Reichardts, um den Übergang von einer aufklärerischen Musikanschauung, die im Wesentlichen noch eng mit der gesellschaftlichen



und humanitären Funktion der Kunst verbunden ist, zur romantischen Idee der «absoluten» Musik, die die problematische Existenz des Künstlers bestimmt, zu verdeutlichen. Trotz der einstimmigen Anerkennung von Reichardts Einfluss auf Wackenroder seitens der Forschung liegt bislang keine Studie vor, die die literarische Produktion der zwei Autoren zum direkten und ausführlichen Vergleich stellt: Die in meiner Arbeit durchgeführte Untersuchung zielt darauf aus, diese Lücke in der Fachliteratur zu füllen, um neue interpretatorische Anregungen zu liefern.

Stand der Forschung

Wackenroder wurde bis Mitte des 19. Jahrhunderts als «poeta minor»¹ betrachtet und rückte erst in den 70er Jahren, mit dem erneuten Interesse an der Frühromantik² und der Entwicklung der interdisziplinären Studien über die Wechselbeziehungen von Literatur und Musik ins Zentrum der literaturkritischen Aufmerksamkeit³. Die Ausgabe der *Sämtlichen Schrif-*

¹ Über die kritische Rezeption Wackenroders: M. Bollacher, *Wackenroder und die Kunstauffassung der frühen Romantik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1983; H. Schanze, *Romantik-Handbuch*, A. Kröner Verlag Stuttgart 1994; E. Behler, *Frühromantik*, de Gruyter, Berlin 1992; D. Kemper, *Wackenroder-Forschung 1981-1991. Ein kritischer Überblick*, «Zeitschrift für deutsche Philologie» 112, 1993, Sonderheft: *Romantik*, S. 2-50; R. Littlejohns, *Deromanticizing a Romantic. Preparations for a Critical Edition of the Collected Works of Wilhelm Heinrich Wackenroder*, «Forum for Modern Language Studies», 21, 1985, S. 121-136; S. Vietta, *Vom Renaissance-Ideal zur deutschen Ideologie: Wilhelm Heinrich Wackenroder und seine Rezeptionsgeschichte*, in Id. (Hrsg.), *Romantik und Renaissance: Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik*, Metzler, Stuttgart/Weimar 1994, S. 140-162; S. Vietta, D. Kemper (Hrsgg.), *Wilhelm Heinrich Wackenroder im Spiegel der Quellenforschung und Editions-geschichte. Katalog zur Ausstellung der Universitätsbibliothek Hildesheim vom 28.04.-29.05.1993*, Quensen, Lamspringe 1993; E. Hertrich, *Wer war Wackenroder? Gedanken zur Forschungslage*, «Aurora», 48, 1988, S. 131-148; M. Bonicatti, T. Musi, *Wackenroder: nuove ipotesi interpretative*, «Studi Germanici», Sonderheft 17/18, 1979-1980, S. 131-151.

² Vgl. R. Brinkmann (Hrsg.), *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium*, «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte» Sonderband 1978; B. von Wiese (Hrsg.), *Deutsche Dichter der Romantik*, E. Schmidt, Berlin 1971; M. Frank, *Das Problem «Zeit» in der deutschen Romantik*, Winkler, München 1972; H. Marcuse, *Der deutsche Künstlerroman*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1978; D. Bänsch (Hrsg.), *Zur Modernität der Romantik*, Metzler, Stuttgart 1977; D. Arendt, *Der „poetische Nihilismus“ in der Romantik. Studien zum Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit in der Frühromantik*, Niemeyer, Tübingen 1972.

³ Vgl. S.P. Scher, *Verbal Music in German Literature*, Yale UP, New Haven 1968; Id. (Hrsg.), *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, E. Schmidt Verlag, Berlin 1984; C. Dahlhaus, N. Miller (Hrsgg.), *Beziehungsauber. Musik in der modernen Dichtung*, Hanser, München 1988; J.M. McGlathery, *Music and German Literature: their relationship since the Middle Ages*, Camden House, Columbia 1992; A. Gier, G.W. Gruber (Hrsgg.), *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandschaft*, Lang, Frank-

ten, herausgegeben von Silvio Vietta und Richard Littlejohns (1991) bietet einen vollständigen und umfangreichen kritischen Apparat und gab entscheidende Impulse für eine Neubewertung des Autors⁴. Der italienischen Forschung, mit der Ausnahme von den Essays von Bonaventura Tecchi (der auch Übersetzer von Wackenroders Schriften war), durch Enrico Fubini und Luciano Zagari fehlen aktuelle Studien, die die Wackenrodersche literarische Produktion über Musik in Betracht ziehen⁵.

furt am Main, Berlin 1995. Zur Musikerfigur in der deutschsprachigen Literatur s. auch: J. Mittenzwei, *Das Musikalische in der Literatur. Ein Überblick von Gottfried von Straßburg bis Brecht*, VEB, Halle 1962; H. Schmidt-Garre, *Von Shakespeare bis Brecht. Essays über Dichter u. ihre Beziehungen zur Musik*, Heinrichshofen, Wilhelmshaven 1979; G. Schoolfield, *The figure of the Musician in German Literature*, University of North Carolina Press, Chapel Hill (NC) 1956; Sterki Peter, *Mit Narrenkappe und Lorbeerkrantz: Die Musikerfigur in der deutschen Literatur von Reichardt bis Grillparzer*, Books on Demand, Norderstedt 2009.

⁴ Insb. folgende Aufsätze von Dirk Kemper: *Erzählungen aus Vormoderne und Moderne: Wackenroder, Luhmann und das Epochenbewußtsein um 1800*, «Athenäum», 6, 1996, S. 207-226; *Poeta Philologus: Philologie und Dichtung bei Wackenroder*, «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 68, 1994, S. 99-133; *Litterärhistorie – romantische Utopie – kunstgeschichtliche Poesie: drei Modelle der Renaissance Rezeption, dargestellt anhand gedruckter und ungedruckter Vasari-Übersetzungen 1778-1832*, in S. Vietta (Hrsg.), *Romantik und Renaissance: Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik*, Stuttgart 1994, S. 241-252. Littlejohns Essays sind im Band *Wackenroder-Studien. Gesammelte Aufsätze zur Biographie und Rezeption eines Romantikers*, Lang, Frankfurt am Main 1987, gesammelt; außerdem: R. Littlejohns, *Humanistische Ästhetik? Kultureller Relativismus in Wackenroders Herzenergießungen*, «Athenäum», 6, 1996, S. 109-124. S. auch Viettas Beiträge: „Fiorillo“ und *Wackenroder: Gemeinsamkeiten und Differenzen in der Kunstanschauung*, in A. Mitteldorf Kosegarten (Hrsg.), *Johannes Dominicus Fiorillo: Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*, Wallstein-Verlag, Göttingen 1997, S. 180-193; *Die Raffael-Rezeption in der Literarischen Frühromantik: Wilhelm Heinrich Wackenroder und sein akademischer Lehrer Johann Dominicus Fiorillo*, in K.-D. Müller (Hrsg.), *Geschichtlichkeit und Aktualität. Studien zur deutschen Literatur seit der Romantik. Festschrift für Hans-Joachim Mähl*, Niemeyer, Tübingen 1988, S. 221-241; *Wackenroders „Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger“*, in S. Vietta (Hrsg.), *Literarische Phantasie. Theorie und Geschichte. Barock und Aufklärung*, Metzler, Stuttgart 1986, S. 241-255; *Wackenroder und Moritz*, «Athenäum. Jahrbuch für Romantik», 6, 1996, S. 91-107; *Zur Differenz zwischen Tiecks und Wackenroders Kunsttheorie*, in W. Schmitz (Hrsg.), *Ludwig Tieck, Literaturprogramm und Lebensinszenierung im Kontext seiner Zeit*, Niemeyer, Tübingen 1997, S. 87-99.

⁵ V. Santoli, *Wackenroder e il misticismo estetico*, Bibliotheca editrice, Rieti 1930; B. Tecchi, *Introduzione*, in W.H. Wackenroder, *Scritti di poesia e di estetica*, a cura di F. Vercellone, Bollati Boringhieri, Torino 1993; E. Fubini, *Razionalismo e misticismo nel pensiero musicale di Wackenroder*, «Studi Germanici», Sonderheft 17/18, 1979-1980, S. 165-177; Id., *Introduzione*, in W.H. Wackenroder, *Fantasia sulla musica*, a cura di E. Fubini, Discanto Edizioni, Firenze 1981, S. VII-XXVIII; Id., *Il pensiero musicale del Romanticismo*, EDT, Torino 2005; L. Zagari, *Il santo nudo e la ruota del tempo. L'impasse dell'intellettuale nella fiaba di Wackenroder*, in Id., *Mitologia del segno vivente*, Il Mulino, Bologna 1985, S. 79-126.

Im Rahmen der deutschsprachigen älteren Forschung lassen sich drei Hauptorientierungen unterscheiden, die jeweils aus einem biographischen, literarisch-soziologischen und kunstgeschichtlichen Interesse entspringen. Das höchst stilisierte, verklärte – und mangelhafte – Bild Wackenroders, das von Tieck und seinem Biographen Rudolf Köpke vermittelt wurde, beeinflusste die kritische Rezeption des Autors über ein Jahrhundert lang und führte in den meisten Fällen dazu, Berglingers Leben als bloße Spiegelung des Lebens Wackenroders zu reduzieren⁶. Erst 1944 wurde das Bild des sensiblen und naiven Jungen radikal umgekehrt: In seinem Aufsatz über Wackenroder versucht Richard Alewyn⁷, die Persönlichkeit des Schriftstellers objektiv zu rekonstruieren: Die spätere Forschung wird sich auf sein realistischeres Porträt beziehen und zur Befreiung von Wackenroders Position aus dem Schatten Tiecks entscheidend wirken.

Der Konflikt zwischen Künstlertum und bürgerlicher Existenz, an dem Berglinger zugrunde geht, steht im Zentrum zahlreicher literatursoziologisch-orientierten Studien, die hauptsächlich zwei Interpretationslinien verfolgen: Berglingers Biographie wird einerseits durch den Vergleich mit den Malervitae aus den *Herzensergiessungen* erläutert, was zur Thematisierung des Zusammenhangs zwischen Renaissance und Romantik beitrug⁸; andererseits wurde Wackenroders Kunstenthusiasmus mit der Situation

⁶Vgl. R. Köpke, *Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mittheilungen*, 2 Bde., Brockhaus, Leipzig 1855, insb. S. 218ff.; G. Gladow, *Größe und Gefahr der Wackenroder-Tieckschen Kunstanschauung*, «Zeitschrift für deutsche Bildung», 14, H.4, 1938, S. 162-169; F. von der Leyen, *Einleitung*, in W.H. Wackenroder, *Werke und Briefe*, hrsg. von F. von der Leyen, 2 Bde., Diederichs, Jena 1910, S. 254-255; F. Gundolf, *Romantiker. Neue Folge*, H. Keller, Berlin-Wilmersdorf 1931. Später: E. Ruprecht, *Geist und Denkart der romantischen Bewegung*, Neske, Pfullingen 1986; W. Hecht, *Deutsche Frühromantiker*, Bibliographisches Institut, Leipzig 1983; D.B. Sanford, *Wackenroder and Tieck. The Aesthetic Breakdown of the Klosterbruder Ideal*, PhD Dissertation, University of Minnesota 1966.

⁷R. Alewyn, *Wackenroders Anteil*, «The Germanic Review», 19, 1944, S. 48-58.

⁸Vgl. S. Vietta (Hrsg.), *Romantik und Renaissance: Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik*, zit. Mit dem Verhältnis zwischen Berglingers Biographie und den Malerchroniken in den *Herzensergiessungen* hat sich vor allem die englischsprachige Forschung auseinandergesetzt: vgl. M. Hurst Schubert, *Introduction*, in *Wilhelm Heinrich Wackenroder's Confessions and Phantasies. Translated and Annotated with a Critical Introduction by M.H. Schubert*, PhD Dissertation, Stanford University 1970 (University Park, London 1971); A. Gillies, *Introduction*, in Id. (Hrsg.), *Wilhelm Heinrich Wackenroder and Ludwig Tieck: Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders together with Wackenroder's contributions to the Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*, Blackwell, Oxford 1948 (1966), S. IX-XLIII; J.D. Zipes, *W.H. Wackenroder: In Defense of his Romanticism*, «The Germanic Review», 44, 1969, S. 247-258; L.R. Furst, *In Other Voices: Wackenroder's Herzensergiessungen and the Creation of a Romantic Mythology*, in F. Burwick, J. Klein (Hrsgg.), *The Romantic Imagination: Literature and Art in England and in Germany*, Rodopi, Amsterdam 1996, S. 269-285; D.B. Sanford, *Dürers Role in the "Herzensergiessungen"*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», vol 30, No. 4, Summer 1972, S. 441-448; D. Robson-Scott, *Wackenroder and the Middle Ages*, «Modern Language Review», 50, 1955, S. 156-167.

des modernen Künstlertums verglichen und als kritischer Gegenentwurf zur rationalistischen Kultur der Aufklärung interpretiert. Berglinger vertrete in Analogie zu Francesco Francia und Piero di Cosimo den problematischen Künstlertypus in einer Zeit, die wahre Kunst verachte. Die Versuche einer historischen Perspektivierung der Problematik in Berglingers Existenz vermehrten sich seit Ende der 60er Jahre, beeinflusst von Elmar Hertrichs und John Ellis' Analysen, in denen auf die Bedeutung der komplexen inneren Strukturen der Berglinger-Texte hingewiesen wurde⁹.

Aus Joseph von Eichendorffs Kritik an der «ästhetischen Religion»¹⁰ Wackenroders leitete Martin Bollacher den Begriff der «Kunst-Religion»¹¹ ab, mit dem er die ebenso revolutionäre wie anachronistische Wackenrodersche Auffassung von Kunst als Medium und Offenbarung des Göttlichen bezeichnete. Produktiv im Forschungsbereich erwies sich Bollachers Begriff bis zum letzten Jahrhundert: Eine Reihe von Aufsätzen aus den 80er und 90er Jahren thematisiert den religiösen Aspekt der Wackenroderschen Kunstanschauung und dessen Einfluß auf die folgende Literatur und Malerei¹².

⁹ E. Hertrich, *Joseph Berglinger. Eine Studie zu Wackenroders Musiker-Dichtung*, de Gruyter, Berlin 1969; J. Ellis, *Joseph Berglinger in Perspective. A contribution to the Understanding of the Problematic of the Modern Artist in Wackenroder/Tieck's "Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders"*, Lang, Frankfurt am Main/New York 1985.

¹⁰ J. von Eichendorff, *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands*, in Id., *Werke*, hrsg. von Ansgar Hillach, Bd. 3: *Schriften zur Literatur*, Winkler, München 1970, S. 770-773.

¹¹ M. Bollacher, *Wackenroders Kunst-Religion. Überlegungen zur Genesis der frühromantischen Kunstanschauung*, «Germanisch-Romanische Monatsschrift», 30, 1980, S. 377-394; Id.: *Die heilige Kunst. Wackenroders «Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders»*, in G. vom Hofe, P. Pfaff, H. Timm (Hrsgg.), *Was aber bleibt, stiften die Dichter? Zur Dichter-Theologie der Goethezeit*, Fink, München 1986, S. 105-120.

¹² Vgl. F. Strack, *Die 'göttliche' Kunst und ihre Sprache. Zum Kunst- und Religionsbegriff bei Wackenroder, Tieck und Novalis*, «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», Sonderband 1978: *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium*, hrsg. von R. Brinkmann, Metzler, Stuttgart 1978, S. 369-391; K. Lindemann, *Geistlicher Stand und religiöses Mittelalter. Ein Beitrag zur Religionsauffassung der Frühromantik in Dichtung und Philosophie*, Athenäum Verlag, Frankfurt am Main, Bern 1971, S. 167-203; C. Franke, *Philipp Otto Runge und die Kunstansichten Wackenroders und Tiecks*, Elwert, Marburg 1974; S.V. Hellerich, *Religionizing, romanizing romanticism: the catholic christian camouflage of the early German romantics: Wackenroder, Tieck, Novalis, Friedrich & August Wilhelm Schlegel*, Lang, Frankfurt am Main, Bern 1995; M. Buntfuß, *Die Erscheinungsform des Christentums: zur ästhetischen Neugestaltung der Religionstheologie bei Herder, Wackenroder und de Wette*, de Gruyter, Berlin 2004; N. Heinkel, *Religiöse Kunst, Kunstreligion und die Überwindung der Säkularisierung. Frühromantik als Sehnsucht und Suche nach der verlorenen Religion. Dargestellt anhand der Aussagen der literarischen Frühromantik zur bildenden Kunst*, Lang, Frankfurt am Main 2004; T. Namowicz, *Zur Deutung religiöser Bezüge in den Äußerungen über Malerei bei Wackenroder, Tieck und Friedrich Schlegel*, in G. Hahn (Hrsg.), *Zwischen den Wissenschaften. Beiträge zur deutschen Literaturgeschichte*, Pustet, Regensburg 1994, S. 171-179.

Erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts richtete sich die Aufmerksamkeit der Literaturwissenschaftler eher auf die musikästhetische Ebene im Hinblick auf die revolutionäre Tragweite der neuen emotionalen und subjektiven Musikästhetik, die Musik in erster Linie als intensivierten Gefühlsausdruck versteht und sie als Ausdrucksmittel der Affekte und der Gemütsregungen des Subjekts entlarvt¹³. 1963 entwirft Hans Ulrich Engelmann zum ersten Mal eine Parallele mit Thomas Manns *Doktor Faustus* und hebt somit die entscheidende Rolle von Musik im Werk Wackenroders und ihre ambivalente Bedeutung hervor: Wackenroder sei der erste Schriftsteller in der deutschsprachigen Literaturgeschichte, der die dunkle und ‚dämonische‘ Seite der Tonkunst zum Schein gebracht habe¹⁴. Wackenroders

¹³ Vgl. G. Lohmann, *W.H. Wackenroder*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG). *Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von F. Blume, 20 Bände in zwei Teilen, Bärenreiter, Kassel 1949-68, Bd. 14, pp. 54-62; J. Kielholz, *Wilhelm Heinrich Wackenroder: Schriften über die Musik. Musik- und literaturgeschichtlicher Ursprung und Bedeutung in der romantischen Literatur*, Lang, Bern, Frankfurt am Main 1972; M. Jacob, *Die Musikanschauung im dichterischen Weltbild der Romantik. Aufgezeigt an Wackenroder und Novalis*, PhD Dissertation, Albert-Ludwig Universität Freiburg 1946; W. Wiora, *Die Musik im Weltbild der Deutschen Romantik*, in W. Salmen (Hrsg.), *Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert*, G. Bosse, Regensburg 1965, S. 11-50; P. Michelsen, *Die „Aufbewahrung der Gefühle“. Zur Musikauffassung Wilhelm Heinrich Wackenroders*, in H. Danuser (Hrsg.), *Das musikalische Kunstwerk. Geschichte, Ästhetik, Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, Laaber Verlag, Laaber 1988, S. 51-66; P. Brandes, *Wackenroder und die Kunst der inneren Schau*, in S. Peters, M.J. Schäfer, *«Intellektuelle Anschauung». Figurationen von Evidenz zwischen Kunst und Wissen*, Transcript, Bielefeld 2006, S. 93-111; K.H. Hilzinger, *Die Leiden des Kapellmeisters. Der Beginn einer literarischen Reihe im 18. Jahrhundert*, *«Euphorion»*, 78, 1984, S. 95-110; R. Kahnt, *Die unterschiedliche Bedeutung der bildenden Kunst und der Musik bei W.H. Wackenroder*, PhD Dissertation, Philipps-Universität Marburg 1969; R. Richards, *Joseph Berglinger. A Radical Composer*, *«Germanic Review»*, 50, 1975, S. 124-139; M.E. Bonds, *Idealism and the Aesthetics of Instrumental Music at the turn of the Nineteenth Century*, *«Journal of the American Musicological Society»*, vol. 50, No. 2/3, Summer/Autumn 1997, S. 387-420.

¹⁴ Vgl. H.U. Engelmann, *Joseph Berglinger und Adrian Leverkühn oder: über die Wärme und über die Kälte*, *«Neue Zeitschrift für Musik»*, Jg.124, 1963, H.12, S. 470-472; P.F. Proskauer, *The Phenomenon of Alienation in the Work of Karl Philipp Moritz, Wilhelm Heinrich Wackenroder and in 'Nachtwachen von Bonaventura'*, PhD Dissertation, Columbia University 1966; G. vom Hofe, *Das unbehagliche Bewusstsein des modernen Musikers. Zu Wackenroders „Berglinger“ und Thomas Manns „Doktor Faustus“*, in H. Anton, B. Gajek, P. Paff (Hrsgg.), *Geist und Zeichen. Festschrift für Arthur Henkel*, Winter, Heidelberg 1977, S. 144-156. Zur Ambivalenz der Musik, s. auch R. Littlejohns, *Iniquitous innocence: the ambiguity of music in the Phantasien über die Kunst (1799)*, in S. Doovan, R. Elliott (Hrsgg.), *Music and Literature in German Romanticism*, Camden House, Rochester 2004, S. 1-11. In der Nachkriegszeit wird die nihilistische Komponente in den *Phantasien über die Kunst* behauptet, vgl. W. Kohlschmidt, *Nihilismus der Romantik*, in Id., *Form und Innerlichkeit. Beiträge zur Geschichte und Wirkung der deutschen Klassik und Romantik*, Lehnen, München 1955, S. 157-176; G. Fricke: *Wackenroders Religion der Kunst*, in *Festschrift, Paul Kluckhohn und Hermann Schneider gewidmet zu ihrem*

Schriften über Musik erweckten zu der Zeit auch das Interesse der musikwissenschaftlichen Forschung, deren erster relevanter Beitrag 1956 datiert: In seinem Aufsatz über das musikalische Hören der Neuzeit wies Heinrich Bessler darauf hin, wie in Wackenroders Werk die ersten Spuren einer modernen Musikrezeption wiederzufinden seien: Im berühmten Brief an Tieck vom 5. Mai 1792 habe Wackenroder zum ersten Mal das passive musikalische Hören beschrieben, die romantische Hingabe an die Tonkunst im Gegensatz zum klassischen, aktiven und synthetischen Hören¹⁵. In seiner berühmten Studie *Die Idee der absoluten Musik*¹⁶ formuliert Carl Dahlhaus seine These, nach der Wackenroders Musikästhetik den späteren Begriff der «absoluten Musik» antizipiere, bzw. einer selbständigen, von Texten, Programmen und sogar von begrifflich bestimmbar Affekten losgelösten Instrumentalmusik: Die Idee einer Musik, die von sich aus, statt Worte bloß zu begleiten und zu illustrieren, eine ‚Klangrede‘ konstituiere. Die Entdeckung, dass Musik, insbesondere Instrumentalmusik, eine Sprache über die Sprache sei, geschieht paradoxerweise in der Sprache selbst¹⁷. Wackenroder trage außerdem in exemplarischer Weise den zeitgenössischen Konflikt zwischen der Idee musikalischer Rationalität und der Gefühlsästhetik des achtzehnten Jahrhunderts aus, und zwar theoretisch in den Aufsätzen aus den *Phantasien über die Kunst* und biographisch veranschaulicht in der Berglinger-Vita.

Um das Innovative in der Beschreibung von Musik und Musikern bei Wackenroder stärker zu konturieren, wurden im Rahmen der Forschung Parallelen mit realen Musikerpersönlichkeiten entworfen, oder umgekehrt die Bedeutung des von Wackenroder vermittelten literarischen Vorbilds für die künstlerische Selbstauffassung und Selbstdeutung des romantischen Musikers hervorgehoben¹⁸ – solche Versuche bleiben allerdings in der Konstatierung einzelner Gemeinsamkeiten stecken, ohne dass das ständig behauptete Rezeptionsverhältnis genauer nachgewiesen

60. *Geburtstag*, hrsg. von ihren Tübinger Schülern, Mohr, Tübingen 1948, S. 345-372; auch in Id., *Studien und Interpretationen. Ausgewählte Schriften zur deutschen Dichtung*, Menck, Frankfurt am Main 1956, S. 186-213).

¹⁵ H. Bessler, *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Akademie Verlag, Berlin 1959 (auch in Ders., *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*, Reclam, Leipzig 1978, S. 104-174).

¹⁶ C. Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, dtv, München 1978; Id., *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber Verlag, Laaber 1988; Id., *Musikästhetik*, Georg Verlag, Köln 1967; Id., *Romantische Musikästhetik und Wiener Klassik*, «Archiv für Musikwissenschaft», 29. Jhrg., H. 3, 1972, S. 167-181; C. Dahlhaus, N. Miller, *Europäische Romantik in der Musik*, 2 Bde., Metzler, Stuttgart, 1999, 2007. Vgl. auch die Beiträge von H.H. Eggebrecht in *Musikalisches Denken: Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*, Noetzel, Wilhelmshaven 1999.

¹⁷ Vgl. C. Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, zit., S. 69ff.

¹⁸ C.E. Brantner, *Robert Schumann und das Tonkünstler-Bild der Romantiker*, Lang, New York 1991; C. Albert, *Zwischen Enthusiasmus und Kunstgrammatik: Pergolesi als Modell für Wackenroders Berglinger- Erzählung*, in G. Brandstetter (Hrsg.), *Ton – Sprache: Komponisten in der deutschen Literatur*, Haupt, Bern 1995, S. 5-27.

würde. Die Aufwertung des Musikalischen zur allgemeinen Leitkategorie der Ästhetik bei Wackenroder sind vor allem den Untersuchungen von Barbara Naumann und Christine Lubkoll zu verdanken¹⁹.

Beachtung findet Wackenroders Werk auch in der neuesten Forschung, die durch ihre Beschäftigung mit weniger untersuchten Einzelaspekten eine deutliche Abstandnahme von der klassischen Tradition zeigt: Die Ergebnisse sind allerdings leider in vielen Fällen bestreitbar, da das Musikalische im Werk Wackenroders oft unbeachtet bleibt und zu ungenauen und fehlerhaften Interpretationen führt²⁰.

Johann Friedrich Reichardt wurde nach seinem Tod hauptsächlich aus politischen Gründen rasch vergessen. Erhielt sein musikalisches Schaffen enorme Resonanz bei den Zeitgenossen²¹ – selbst wenn es sich gegenüber dem Genie Ludwig van Beethovens nicht durchsetzen konnte – kann man das gleiche nicht von seiner literarisch-publizistischen Produktion behaupten, welche vom Anfang an stark kritisiert wurde. Der *Gulden-Roman* blieb absolut erfolglos: Ablehnend waren die Urteile wegen der höchsten Stilisierung der Protagonisten, Reichardts grober Sprache und unpoetischem Stil, bis zum scharfen Vorwurf auf Nestbeschmutzung. Die wahre Botschaft des Romans blieb unverstanden. Reichardts politische Einstellung und die Veröffentlichung seiner *Vertrauten Briefe aus Paris* (1792), deren revolutionärer Enthusiasmus heftige Polemiken entzündete und dem Autor die Stelle als Hofkapellmeister kostete, hatten zur Folge,

¹⁹ B. Naumann, *Musikalisches Ideen-Instrument: das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik*, Metzler, Stuttgart 1990; Id., *Die musikalische Bewegung der Poesie*, in B. Naumann (Hrsg.), *Die Sehnsucht der Sprache nach der Musik: Texte zur musikalischen Poetik um 1800*, Metzler, Stuttgart, Weimar 1994, S. 245-273; C. Lubkoll, *Mythos Musik: poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*, Rombach, Freiburg i.B. 1995; Id., *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger*, in H. Hollmer, C. Lubkoll, A. Meier (Hrsgg.), *Deutsche Erzählungen des 18. Jahrhunderts. Von Gottsched bis Goethe*, dtv, München 1988, S. 306-313.

²⁰ Zum Beispiel: A. Pontzen, *Künstler ohne Werk: Modelle negativer Produktionsästhetik in der Künstlerliteratur von Wackenroder bis Heiner Müller*, Erich Schmidt, Berlin 2000; J. Theilacker, *Männer-Phantasie-Hirngeburt. Gescheiterte Musiker in Novellen des 19. Jahrhunderts*, in H.W. Henze (Hrsg.), *Die Chiffren. Musik und Sprache*, Fischer, Frankfurt am Main 1990, S. 154-172; K.F. Yee, *Aesthetic Homosociality in Wackenroder and Tieck*, Lang, New York 2000; S.E. Klocke, *The Romantic Artist on the Couch: A Freudian Approach to Wackenroder's Musician, Berglinger*, in L.H. Peer, D. Long Hoelever (Hrsgg.), *Romanticism. Comparative Discourses*, Ashgate Publishing, Aldershot 2006, S. 191-202.

²¹ Reichardt galt als genialer und eklektischer Komponist: Seine Rolle als Urheber eines neuen musikalischen Zeitalters in Berlin und als Hauptvertreter der zweiten Berliner Liederschule wurde schon von den Zeitgenossen behauptet, vgl. dazu Ch. Burney, *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces*, 2 vols, London 1773 (*Viaggio musicale in Germania e nei Paesi Bassi*, hrsg. von E. Fubini, Torino 1986, S. 39ff; 257ff.).

dass nicht nur Reichardts literarisches Werk in Vergessenheit geriet, sondern auch sein kompositorisches. Wenn die Sekundärliteratur über den Komponisten Reichardt relativ umfangreich ist, sind dagegen die Studien über den Schriftsteller Reichardt äußerst selten²².

Die literarische Wiederentdeckung Reichardts im Rahmen der literaturwissenschaftlichen Forschung ist einem Essay von Thadeusz Namowicz (1998) zu verdanken²³. Seitdem, selbst wenn immer noch am Rand, tauchte Reichardts Name in manchen Aufsätzen und Monographien wieder auf. Die seltenen Beiträge über den *Gulden*-Roman konzentrieren sich größtenteils lediglich auf isolierte Aspekte: Es wurde auf den biographischen Hintergrund hingewiesen, sowie auf den Einfluß Johann Gottfried von Herders und Jean-Jacques Rousseaus, während die musikalische Komponente des Romans außer Betracht blieb²⁴. Auffallend ist es daher, daß trotz der Feststellung eines direkten Einflusses auf Wackenroders Musikanaschauung, bis heute noch kaum ernsthaft versucht wurde, Reichardts *Gulden*-Roman zu untersuchen und die oft erwähnten Parallelen zwischen Wackenroder und Reichardt umfassend darzustellen²⁵.

²² Sogar die ausführlichen Monographien von Walter Salmen und Dieter Fischer-Dieskau widmen dem *Gulden*-Roman knapp eine Seite. Vgl. W. Salmen, *Johann Friedrich Reichardt. Komponist, Schriftsteller, Kapellmeister und Verwaltungsbeamter der Goethezeit*, Olms, Hildesheim 2002 (Atlantis Verlag, Freiburg, Zürich 1963); D. Fischer-Dieskau, „Weil nicht alle Blümenträume reiften“. *Johann Friedrich Reichardt – Hofkapellmeister dreier Preußenkönige. Porträt und Selbstporträt*, dva, Stuttgart 1992.

²³ T. Namowicz, *Der Genius Loci und die literarische Kultur der Zeit. Königsberg und seine Dichtung im 18. Jahrhundert*, in J. Kohnen (Hrsg.), *Königsberg-Studien. Beiträge zu einem besonderen Kapitel der deutschen Geistesgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts*, Lang, Frankfurt am Main 1998, S.1ff.

²⁴ G. Peters, *Der zerrissene Engel. Genieästhetik und literarische Selbstdarstellung im 18. Jahrhundert*, Metzler, Stuttgart 1982; R. Müller, *Johann Friedrich Reichardt und andere: Kunst gegen Empfindung*, in Id., *Erzählte Töne. Studien zur Musikästhetik im späten 18. Jahrhundert*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1989; J. Kohnen, *Ein musikalisches Talent als dichterischer Zeitzeuge in Königsberg: Johann Friedrich Reichardt und sein Jugendroman „Leben des berühmten Tonkünstlers Heinrich Wilhelm Gulden“*, «Germanistik. Publications du Centre Universitaire de Luxembourg», Fascicule XII (1998): *Königsberger Zeugnisse der Spätaufklärung*, S. 283-298; I.-M. D'Aprile, *Die schöne Republik. Ästhetische Modelle in Berlin im ausgehenden 18. Jahrhundert*, Niemeyer, Tübingen 2006; G. Hartung, *Werkanalysen und -kritiken*, Mitteldeutsch Verlag, Leipzig 2007.

²⁵ Reichardts Einfluss auf Wackenroder wurde am ausführlichsten von Dirk Kemper, Patrick Thewalt und Alexandra Kertz-Wetzel erläutert, allerdings ohne Reichardts Roman in Betracht zu ziehen. Vgl. D. Kemper, *Sprache der Dichtung: Wilhelm Heinrich Wackenroder im Kontext der Spätaufklärung*, Metzler, Stuttgart/Weimar 1993; P. Thewalt, *Die Leiden der Kapellmeister: zur Umwertung von Musik und Künstlertum bei W.H. Wackenroder und E.T.A. Hoffmann*, Lang, Frankfurt am Main 1990; A. Kertz-Wetzel, *Die Transzendenz der Gefühle*, cit.

Die Musikalisierung der Literatur

Die literarische Musikdarstellung wurde seit den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts durch Wackenroders fiktiven Musikers Joseph Berglinger zum wesentlichen Teil der deutschsprachigen literarischen Tradition. Seitdem spielte die Reflexion über Musik dauernd eine zentrale Rolle im Rahmen der deutschsprachigen Literatur, bis zu ihrem Epilog und Umkehrung in Thomas Manns *Doktor Faustus*²⁶. Die Anwesenheit musikalischer Poetiken und Thematiken kennzeichnet eben auch die moderne und zeitgenössische deutschsprachige Literatur: von Ingeborg Bachmann bis Elfriede Jelinek, von Thomas Bernhard bis Robert Schneider, erweist sich das Musikalische als Kernkomplex in seiner Entwicklung vom paradigmatischen Modell der absoluten Kunst zur existenzdrohenden Instanz²⁷. Der literarische Diskurs über Musik ist in der Regel eng mit der poetologischen Selbstreflexion verbunden: Die Flucht ins Reich der Töne dient zur Sprachkritik und gestaltet sich als Sprachutopie, deren Folge eine krisenhafte Neubestimmung des Verhältnisses von Subjekt und Sprache im Lichte des Musikalischen ist²⁸. Berglinger trägt die Zeichen eines neuen Musikertypus, Ausdruck eines Bruches mit der Tradition, Verkörperung einer neuen Konzeption der Kunst und des Künstlers, insbesondere der Musik. Der Einfluß Berglingers auf die Gestaltung der romantischen Musikernovelle und des Musikerromans, bis zur modernen und zeitgenössischen Literatur, scheint sehr wirksam und produktiv gewesen zu sein: Die Kritik hat schon auf bedeutsame Verknüpfungen mit der Gestalt des Kreisler von E.T.A. Hoffmann, Brentanos Bogs, Thomas Manns *Tonio Kröger* und *Doktor Faustus* hingewiesen²⁹.

In seinen Beiträgen zum Studium des Wechselverhältnisses zwischen Literatur und Musik klassifiziert Steven Paul Scher drei voneinander klar

²⁶ Vgl. G. Di Stefano, *La vita come musica. Il mito romantico del musicista nella letteratura tedesca*, Marsilio, Venezia 1991, S. 11-17.

²⁷ Vgl. L. Reitani, *Nel «Maelstrom» della scrittura: La pianista di Elfriede Jelinek alla luce della trasposizione cinematografica di Michael Haneke*, in E. Jelinek, *La pianista*, trad. it. di R. Sarchielli, ES, Milano 2002, S. 295-310.

²⁸ Vgl. C. Lubkoll, *Mythos Musik*, zit., S. 9-26.

²⁹ Vgl. M. Frey, *Der Künstler und sein Werk bei W.H. Wackenroder und E.T.A. Hoffmann. Vergleichende Studien zur romantischen Kunstanschauung*, Lang, Bern 1970; J.F. Fetzer, „Auf Flügeln des Gesanges“: *Die musikalische Odyssee von Berglinger, BOGS und Kreisler als romantische Variation der literarischen Reise-Fiktion*, in S.P. Scher (Hrsg.), *Literatur und Musik*, zit., S. 258-277; R. Nahrebecky, *Wackenroder, Tieck, E.T.A. Hoffmann, Bettina von Arnim. Ihre Beziehung zur Musik und zum musikalischen Erlebnis*, Bouvier Verlag, Bonn 1979; W. Wiora, *Die Musik im Weltbild der Deutschen Romantik*, in W. Salmen (Hrsg.), *Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert*, G. Bosse, Regensburg 1965, S. 11-50; W. Keil (Hrsg.), „Seelenaccente“ - „Ohrenphysiognomik“: *zur Musikanschauung E.T.A. Hoffmanns, Heinses und Wackenroders*, Olms, Hildesheim 2000. Zu den Parallelen zwischen Berglinger und Leverkühn vgl. Anm. 14 der vorliegenden Zusammenfassung. Hinweise auf Wackenroders Nachwirkung wurden als Randbemerkungen in meiner Studie einbezogen.

abgrenzbare Hauptbereiche³⁰: 1. *Musik und Literatur*: Die Symbiose, die Kombination, die Anwesenheit von musikalischer Komposition und literarischem Text im Werk. Die Einheit von Wort und Ton bezeichnet man mit «Vokalmusik», deren typische Gattungsformen die Oper, das Lied, das Oratorium und die Kantate sind; 2. *Literatur in der Musik*: Zum zweiten Hauptbereich gehören die Musikwerke, die direkt durch ein bestimmtes literarisches Werk inspiriert sind oder in denen der Versuch unternommen wird, ein bestimmtes literarisches Modell mit musikalischen Mitteln nachzuzeichnen («Programm Musik»); 3. *Musik in der Literatur*: Im Unterschied zu den o.g. Bereichen, hat das letzte ausschließlich das literarische Medium zum Forschungsgegenstand. Das eigentlich Musikalische ist in diesen Werken nicht vorhanden: Es wird durch sprachliche Mittel und literarische Techniken impliziert, imitiert, evoziert oder approximiert. Die Versuche einer «Musikalisierung» der Literatur – im Gegenteil zur «Literarisierung» der Musik, wovon beim ersten und zweiten Bereich die Rede ist – umfassen die dichterischen Nachahmungsversuche der akustischen Qualität der Musik («Wortmusik» oder «Sprachmusik»), die Dichtungsexperimente mit musikalischen Form- und Strukturparallelen, die als Übernahme spezifischer musikalischer Strukturen und Techniken wie die Fuge, die Sonatenform oder die Rondoform, in der Literatur zu verstehen sind; schließlich das Phänomen der «verbal music», d.h. der Versuch, real existierende oder fiktive Musikwerke oder -aufführungen und deren Wirkung auf den Zuhörer im literarischen Text darzustellen³¹.

Die vorliegende Arbeit lässt sich im Forschungsbereich *Musik in der Literatur* einordnen: Am Beispiel der Musikdarstellungen im Werk Wackenroders und Reichardts werden literarische Vorgehensweisen analysiert, mit Hilfe derer sich Literatur in Struktur und Wirkung an die Musik anzunähern versucht. Wackenroders musikalische Schriften besitzen durch ihre formale wie sprachliche Gestalt eine spezifische Musikalität, die von der inhaltlichen Ebene zwar abhängig ist, gleichwohl aber den semantischen wie expressiven Gehalt des Textes prägt. Der Themakomplex Musik spiegelt sich auf formaler Ebene in äußerlichen Übereinstimmungen zwischen dem musikalischen und dem literarischen Medium, sowie inhaltlich in internen Korrespondenzen, die interpretatorisch aufschlußreich sind.

I. Wilhelm Heinrich Wackenroder und die Musik

Im ersten Kapitel meiner Arbeit wird Wackenroders Verhältnis zur Musik in Betracht genommen. Einleitend wird der Autor in den literarischen und musikalischen Zusammenhang seiner Zeit eingeordnet, im besonderen Hinblick auf das musikalische Leben in Deutschland Ende des XVII Jahr-

³⁰ S.P. Scher, *Einleitung. Literatur und Musik – Entwicklung und Stand der Forschung*, in Id. (Hrsg.), *Literatur und Musik*, zit., S. 9-25.

³¹ S.P. Scher, *Einleitung*, in Id., *Verbal Music in German Literature*, S. 1-13.

hunderts und auf die musikästhetische Debatte um Forkel und um Reichardt³²: Es wurde auf diese Weise die Stellung Wackenroders im Rahmen des musikalischen Diskurses seiner Zeit definiert und das Erneuerungsbestreben seines Werkes festgestellt, das für die romantische Konzeption der Musik entscheidend wurde. Zusammenfassend habe ich die Entwicklung in der kritischen Rezeption Wackenroders geschildert und die noch offenstehenden interpretatorischen Fragen fokussiert.

Die Untersuchung konnte von der Verknüpfung mit den Schriften über die Kunst nicht ganz absehen. Insbesondere erscheinen die Künstlerbiographien im Hauptteil der *Herzensergießungen* von relevanter Bedeutung zu sein, um den Übergang von einem Kult der figurativen Künste zum Kult der Musik darzustellen, der in den sogenannten «Berglingeriana» angekündigt wird und in der absoluten Leidenschaft der Romantiker für die Musik münden wird. Musikalische Spuren, Echos der konstanten und tief ergreifenden Präsenz der Musik im Werk und im Leben Wackenroders, finden sich im Briefwechsel mit Ludwig Tieck (fehlen aber bedeutungsvollerweise in den Reiseberichten, die an seine Eltern gerichtet waren) als Betrachtungen über Musik und Besprechungen über Konzerte und Theateraufführungen: Ein Blick auf diese Zeugnisse gilt als Ergänzung meiner Untersuchung. Die Entstehungsgeschichte der musikalischen Schriften, sowie die Frage nach der Autorschaft, die sich in manchen Fällen aufgrund des «Sympoetisierens» von Wackenroder und Tieck als sehr problematisch erwies, sind auch in Betracht gezogen worden.

Wackenroders Schriften über Musik³³ sprechen von Musik, aber von keiner besonderen Musik und von keinem besonderen Musiker: Es fehlen Hinweise zu musikalischen Theorien und Techniken, zu Konzerten oder Komponisten seiner Zeit. Die Aufsätze vermitteln eher den Eindruck einer Realitätsaufhebung, einer Grenzüberschreitung, eines Schwindels, das durch die musikalische Erfahrung vermittelt wird: Der Versuch, das zu beschreiben, was nur Musik auszudrücken vermag, stößt gegen die Grenzen der Sprache und ist nur durch Anspielungen und Metaphern möglich,

³² Vgl. M. Baroni, E. Fubini, P. Petazzi, *Storia della musica*, Torino 1988 (1999); J.-M. Bardez, *I dibattiti sulla musica nel secolo dei Lumi*, in *Enciclopedia della musica*, hrsg. von J.-J. Nattiez, 10 Bde., Einaudi, Torino 2001-2005, Bd. II: *Dal secolo dei lumi alla rivoluzione wagneriana*, S. 588-605; E. Fubini, *Estetica della musica*, Il Mulino, Bologna 1993; Ch. Burney, *Viaggio musicale in Germania e nei Paesi Bassi*, zit.

³³ Behandelt im Rahmen meiner Promotionsarbeit werden folgende Texte Wackenroders: *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger* aus den *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* und folgende «musikalische Aufsätze» aus der zweiten, posthum erschienenen Sammlung *Phantasien über die Kunst* (1799), die in der literarischen Fiktion dem Musiker Joseph Berglinger zugeschrieben sind: *Ein wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen; Die Wunder der Tonkunst; Von den verschiedenen Gattungen in jeder Kunst und insbesondere von verschiedenen Arten der Kirchenmusik; Fragment aus einem Briefe Joseph Berglingers; Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik; Ein Brief Joseph Berglingers*.

in der Dimension der Poesie und der Fabel. Die Analyse der verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten in den einzelnen Texten diene zur Individuation der stilistischen Mittel, mit denen das musikalische Element auf thematischer sowie auf struktureller Ebene evoziert wird.

Der besondere Stil von Wackenroder, zwischen Dichtung und Kommentar, zwischen freiem Abschweifen und philosophischer Argumentation, entzieht sich jeder festen Definition und wird zum Modell dafür, wie man über Musik sprechen kann und soll³⁴. Wenn Kunst bzw. jede Kunstgattung für die Romantiker als Trägerin des Unbegreiflichen und des Unaussprechlichen wahrgenommen wird, das aus dem Streben nach dem Unendlichen entsteht und von der unüberwindlichen Spannung zwischen Gott und Mensch zeugt, ist Musik emblematisch in ihrem «sich entziehen können» aus jedem Versuch einer Übersetzung in Worte – von Musik kann man durch keinen begrifflichen Termini reden: Das ist der Gedanke, der Wackenroders Werk durchzieht. Durch eine eigentümliche Sprache, präzise aber nicht fachliche, empfindsame aber nicht irrationale, wird der Versuch unternommen, die Intensität der musikalischen Erfahrung zu reproduzieren. Bemerkenswert ist, wie der Prozess der Musikalisierung der Literatur, bzw. der Versuch einer sprachlichen Umwandlung der Musik in der Literatur, an keine einzige literarische Gattung im Werk Wackenroders gebunden ist, sondern sich in den verschiedenen Gattungen der Biographie (Berglinger), des Briefwechsels (*Ein Brief Joseph Berglingers*), des Märchens (Legende des nackten Heiligen), der Dichtung, des ‚Essays‘ (Schriften über Musik) vollzieht – und durch ein solches Ausdrucksverfahren bereits das musikalische Fließen widerspiegelt.

In der musikalischen Komposition (Berglinger komponiert ein Oratorium, eine «Passionsmusik»³⁵) und in der poetischen Komposition über Musik (er verfasst Briefe, Betrachtungen, ein Märchen) entfaltet sich Berglingers Werk, in dem sich Musik als Instanz entwickelt, die der Poesie die Regel gibt: Der Diskurs über Musik wird selbst zum musikalischen Diskurs³⁶. Mit der Einführung des Passionsmotivs in Berglingers Biographie und vor allem durch die Art, wie der Autor es durchführt und abwandelt, wird ein Beispiel für die Übertragung eines musikalischen Gestaltungsverfahrens auf ein sprachliches Gebilde gegeben, vergleichbar zur Leitmotiv-Technik³⁷. Die Untersuchung des Passionsmotivs, das sich mit dem Reismotiv und

³⁴ Vgl. E. Fubini, *Razionalismo e misticismo nel pensiero musicale di Wackenroder*, «Studi Germanici», N.S. 17/18, 1979-1980, S. 165-177.

³⁵ Zitiert wurde aus: W.H. Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, hrsg. von S. Vietta, R. Littlejohns, 2 Bde. (Bd. I: *Werke*; Bd. II: *Briefwechsel, Reiseberichte, philologische Arbeiten*, „Das Kloster Netley“, *Lebenszeugnisse*), Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1991 (infolge HKA abgekürzt). Hier: HKA I, S. 143.

³⁶ Vgl. B. Naumann, *Musikalisches Ideen-Instrument*, zit. S. 4ff.

³⁷ Vgl. E. Hertrich, *Joseph Berglinger*, zit. S. 35ff.

dem Unzagbarkeitmotiv im narrativistischen Gewebe «kontrapunktisch»³⁸ entfaltet, diene zur Hervorhebung der besonderen Valenz der Musik im Werk Wackenroders, die aus dem komplexen Verhältnis von Musik und Religion, Musik und Gefühl, Musik und Sprache entspringt.

Besondere Aufmerksamkeit wird im ersten Kapitel der Monographie auf die Themenkomplexe Musik und Religion und Musik und Gefühl gerichtet. Musik hat für Wackenroder immer eine stark religiöse Komponente: Aufgrund ihrer Spannung zu Gott und zum Unendlichen wird ihre Überlegenheit gegenüber den anderen Künsten festgestellt. Die Musikbeschreibungen greifen auf die religiöse und auf die pietistische Metaphorik zurück: Musik ist die «Sprache der Engel»³⁹, das «Land des Glaubens»⁴⁰. Dank ihres göttlichen Ursprungs wird Musik erlösende und «heilende»⁴¹ Kraft zuerkannt: Das Musikhören verspricht Rettung. Häufig sind die Metaphern, die auf die Himmelfahrt hinweisen; Musik wird zur Sphäre der Unschuld und der Reinheit assoziiert⁴².

Aufgrund ihrer übermenschlichen Natur, entlarvt die Musik allerdings ihre geheimnisvolle Macht: Ihre «zweideutige Dunkelheit»⁴³, bezogen auf die Tiefe des musikalischen Erlebnisses, wird den aus dem Religionsbereich stammenden Ausdrücken gegenübergestellt. Die Himmelfahrt-Metapher selbst entlarvt eine dämonische, gefährliche Seite indem sie eine Doppelbedeutung enthüllt: Berlingers Streben «nach etwas Höherem»⁴⁴ und sein Tod, der seiner Oratorium-Komposition folgt, lassen die zweideutige Natur der Musik ahnen, mit der die Frage des künstlerischen Schaffens in enger Verbindung steht. Die Überlegenheit der heiligen Musik, die gegenüber der profanen Musik als «Sprache des Lobes und der Verehrung»⁴⁵ zu verstehen ist und «von den Dingen des Himmels»⁴⁶ zu sprechen wagt, scheint die unmittelbare Konsequenz der religiösen Musikauffassung zu sein. Berglinger komponiert ein Oratorium zu Ostern, also eine religiöse Musik. Die Auffassung der Musik als Gottheit enthält das Risiko einer Vergötterung bzw. Vergötzung, da sie zum Objekt der absoluten Leidenschaft des Künstlers

³⁸ Der Kontrapunkt lässt sich durch das literarische Medium nicht wiedergeben, da zwei Sprachströme nicht gleichzeitig vorgestellt werden können. Der Ausdruck wird in der Literatur metaphorisch gebraucht, um zwei Handlungssträngen zu bestimmen, die gegeneinander ausgespielt werden, oder um zwei oder mehr Elemente in einem literarischen Werk, die gegenübergestellt werden oder sich einfach abwechseln. Vgl. C.S. Brown, *Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse zwischen Musik und Literatur*, in S.P. Scher (Hrsg.), *Literatur und Musik*, zit., S. 28-39: 32.

³⁹ HKA I, S. 207.

⁴⁰ HKA I, S. 206.

⁴¹ HKA I, S. 197, 205-206.

⁴² HKA I, S. 221-222: «verschleiertes [...] totes Kind».

⁴³ HKA I, S. 223.

⁴⁴ HKA I, S. 131.

⁴⁵ HKA I, S. 211.

⁴⁶ Ebda.

wird, die seinen Tod verursacht («Gift»⁴⁷). Die Umkehrung der harmonischen Konstellation von Musik, Liebe und Tod in der Legende des nackten Heiligen ist mit dieser Verschiebung eng verbunden.

In Wackenroders Schriften über Musik entwickelt sich eine emotionale, subjektive musikalische Ästhetik, die Musik wesentlich als Ausdruck des Gefühls, der Affekte, der Emotionen des Ichs versteht. Das Bild des Stromes kehrt in den Musikbeschreibungen wieder⁴⁸, zur Hervorhebung der Ungreifbarkeit, aber auch des ungestümen Charakters der Musik, zur Betonung der Tiefgründigkeit und der Komplexität dieser Kunst. Die Neubewertung der Instrumentalmusik erscheint als direkte Folge der Auffassung der Musik als Gefühlsausdruck. Die Vollkommenheit der «göttlichen Symphoniestücke»⁴⁹ beruht auf ihrer Ausdrucksfähigkeit: Indem sie das «Drama der menschlichen Affekte»⁵⁰ auszudrücken vermag, ermöglicht sie den Zuhörern, sich sonst unzugänglichen Gefühlen zu nähern. Musik als Regelsystem und Musik als unmittelbarer Ausdruck des Gefühls werden gegenübergestellt⁵¹: Die Opposition zwischen dem Sprachsystem und dem Wesen der Musik, ist mit der Frage des künstlerischen Schaffens eng verknüpft. Der zerreißen- de Konflikt zwischen innerer Welt und äußerer Realität, künstlerischer Begeisterung und Anspruch auf Kunstautonomie einerseits und sozialer Verantwortung andererseits; die aus dem Streben nach unerreichbaren Idealen entstehende tiefe Unruhe kennzeichnet das Leben des Tonkünstlers Berglinger, Verkörperung der Zerrissenheit des modernen Künstlers, der ungelösten und unlösbaren Aporie zwischen künstlerischer Bestrebung und prosaischer Realität.

II. Johann Friedrich Reichardt als Komponist und Schriftsteller

Das zweite Kapitel meiner Studie konzentriert sich auf die Figur und das Werk von Johann Friedrich Reichardt: Chronologisch geschildert werden die wichtigsten Etappen seines Lebens und seiner künstlerischen Tätigkeit (die Virtuosenreise aus den Jugendjahren; die Zeit als Kapellmeister am preußischen Hof Friedrichs des Großen; die Reise nach Frankreich; das Verhältnis zu Goethe und Schiller; die letzte Jahre in Giebichenstein), um ein ausführliches und detailliertes Porträt des preußischen Komponisten zu bieten, welches ein neues Licht auf seine schriftstellerische Tätigkeit werfen soll.

Reichardt verkörpert einen neuen Musikertypus, dessen Kunst weit über die Grenzen der Komposition und der Ausführung von Musikwerken hinausgeht und bei jener kulturell-ästhetischen Debatte mitwirkt, von der Musiker bis zu dieser Zeit ausgeschlossen waren. Die Anteilnahme des Musikers am Kulturleben, die Verbreitung seiner Kunst durch die aktive

⁴⁷ HKA I, S. 131.

⁴⁸ HKA I, S. 219-220: «ein fließender Strom [...] geheimnisvolle Strome».

⁴⁹ HKA I, S. 221.

⁵⁰ HKA I, S. 222.

⁵¹ HKA I, S. 139: «Käfig der Kunstgrammatik» vs. «Kraft der Phantasie».

Teilnahme am literarischen und journalistischen Bereich zielt darauf aus, die Unterlegenheit der Tonkunst gegenüber den anderen Künsten definitiv aufzuheben⁵². Reichardt erarbeitete seine Essays über Musik, die in seinen Zeitschriften veröffentlicht wurden, mit dem Doppelziel, Musik und Musikverständnis einem erweiterten Publikum zugänglich zu machen und eine Lücke in der Bildung der Musiker seiner Zeit zu schließen, die er schon Ende der siebziger Jahre festgestellt hatte. Die pädagogische Funktion der Kunst bleibt in Reichardts Produktion zentral.

Das «Musikalische Kunstmagazin» (1782 und 1791) stellte die größte Neuigkeit im Rahmen der musikalischen Publizistik des 18. Jahrhunderts dar und wurde zum repräsentativen Organ der Berliner Musikszene vor dem Hintergrund der Spätaufklärung. Reichardts Aufsätze thematisieren aktuelle musikwissenschaftliche, -soziologische und -ästhetische Fragen, mit denen sich der Autor bis zur späteren Produktion beschäftigte: Die scharfe Kritik an der Abhängigkeit des Musikers vom Hof; die Rolle der Musik und des Musikers in der Gesellschaft; die Notwendigkeit einer musikalischen Bildung auch für die untersten Schichten der Gesellschaft; die Ablehnung des ästhetischen Nachahmungsprinzips; der Vorrang des Gefühls als Voraussetzung für das künstlerische Schaffen⁵³.

Reichardts bedeutendste Beiträge zur Musik seiner Zeit, d.h. die Wiederentdeckung der Kirchenmusik und die Wiederaufwertung des (Volks-)Liedes⁵⁴, durch die er einen Sakralisierungsprozeß der Kunst bzw. das Durchsetzen eines Einfachkeits- und Authentizitätspostulats in Bewegung setzte, sind gleichwohl die Hauptthemen, um die seine theoretischen Überlegungen kreisen. Reichardts Ideal von einer Musik, die natürliche Ausdruckskraft und rationalistisches Fundament in sich harmonisieren konnte, zielte darauf, einen entscheidenden Beitrag zur Konsolidierung der Moral zu leisten⁵⁵. Kunst solle keine Unterhaltungsfunktion mehr ausüben, sondern aktiv am Menschenbildungsprozeß mitwirken: Voraussetzung für das musikalische Schaffen sei die Verbesserung und Verstärkung des sittlichen Wertesystems. Die Verbreitung des musikalischen Geschmacks, die Befreiung der Tonkunst aus ihrem Isolierungszustand impliziert eine neue Art, von Musik zu sprechen, die sowohl der neuen Gefühlästhetik als auch dem breiteren Publikum gemäß sein soll: An die Seite der technisch- wissenschaftlichen Beschreibung des Musikstücks tritt in Reichardts Schriften eine emotionale, empfindsame Schilderung des Musikerlebnisses, was einen freien poetischen Raum zur Metaphorik öffnet⁵⁶. Die Feststellung, Worte seien unzulänglich

⁵² Vgl. E. Fubini, *Il pensiero musicale del Romanticismo*, zit., S. VIIIff.; M. Baroni, E. Fubini, P. Petazzi, *Storia della musica*, zit., S. 191-210.

⁵³ Vgl. W. Salmen, *Johann Friedrich Reichardt*, zit., S. 189-197.

⁵⁴ Vgl. W. Dürr, *Poesia e musica nel Lied con pianoforte del Romanticismo tedesco*, in *Enciclopedia della musica*, hrsg. von J.J. Nattiez, zit., Bd. II, S. 848-872.

⁵⁵ Vgl. P. Thewalt, *Die Leiden der Kapellmeister*, zit., S. 31-38.

⁵⁶ Vgl. W. Siegmund-Schultze, *Vorwort*, in J.F. Reichardt, *Briefe, die Musik betreffend*, Reclam, Stuttgart 1974, S. 17; W. Salmen, *Johann Friedrich Reichardt*, zit., S. 166-188.

für die Wiedergabe des musikalischen Erlebnisses, sowie der ästhetische Anspruch, das wahre Kunstwerk dürfe keine Nachahmung des Gefühlten oder des Erlebten, sondern das Gefühlte und das Erlebte selbst sein, spiegelt sich auf der literarischen Ebene in der (noch nur partiellen) Ablehnung der aufklärerischen «Sprache der Worte»⁵⁷. Der dichterische Unsagbarkeittopos ist als Ausgangspunkt der frühromantischen musikalischen Poetik zu betrachten: Aus der Feststellung der Sprachgrenzen geht der Versuch einer sprachlichen Grenzüberschreitung hervor, die durch die Annäherung an die akustische und strukturelle Qualität der Musik angestrebt wird. Findet der Unsagbarkeittopos in Reichardts Aufsätzen noch keinen vollkommenen Ausdruck⁵⁸, so ist die Absage an die Begrifflichkeit und Verwissenschaftlichung der Sprache als erster Versuch zu betrachten, das Gehörte selbst in den Text einfließen zu lassen. Unter Rekurs auf die Wasser- und Herzensmetaphorik artikuliert Reichardt seinen Diskurs über Musik im radikalen Umbruch mit der aufklärerischen Tradition: Reichardts Schriften, sowie sein Roman, stehen am Anfang jenes Musikalisierungsprozesses, der von Wackenroder produktiv wiederaufgenommen wurde.

Behandelt werden im zweiten Kapitel meiner Arbeit Reichardts *Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend* (Teile I und II, 1774–1776) und folgende Aufsätze über Musik: *An junge Künstler; Instrumentalmusik; Kirchenmusik; Johann Sebastian Bach; Über das musikalische Ganze; Über die deutsche comische Oper; Über Klopstocks komponierte Oden; Über das deutsche Singschauspiel* aus: «Musikalisches Kunstmagazin» I, 1782; *An die Jugend; Schreiben über die berlinische Musik; Wichtigkeit echter Musikanstalten* aus: «Musikalisches Kunstmagazin» II, 1791⁵⁹. Ausgewählt wurden die Texte, die exemplarisch für Reichardts Musikdarstellungen sind und zugleich das Hauptthema Musik in ihrem Verhältnis zur Sprache, Religion

⁵⁷ So nennt Wackenroder die Wissenschaftssprache der Aufklärung in seinem Essay *Von zwey wunderbaren Sprachen, und deren geheimnißvoller Kraft* aus den *Herzenergießungen* und stellt ihr die «Sprache des Herzens» gegenüber: HKA, I, S. 97.

⁵⁸ Der Autor appelliert häufig einfach an die Sensibilität des Lesers: «Aber wie soll ich Dir das alles sagen, was ich an diesem glücklichen Abend empfunden habe? [...] Ich kann keine Worte finden, nur etwas davon zu sagen», aus J.F. Reichardt, *Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend*, I, 1774, in *Briefe, die Musik betreffend*, hrsg. von W. Siegmund-Schultze, zit., S. 37ff; «Über die einzelnen Schönheiten dieser beiden herrlichen Gesänge mag ich weiter nichts sagen, da sie der Art sind, daß sie jeder gleich fühlen muß. Überdem hat das Geschwätz über Meisterwerke etwas Fatales», aus J.F. Reichardt, *Kirchenmusik*, «Musikalisches Kunstmagazin», I, 1782, in *Briefe, die Musik betreffend*, hrsg. von W. Siegmund-Schultze, zit., S. 174.

⁵⁹ Um Reichardts Stellung innerhalb der Musikszene seiner Zeit zu definieren und sein Verhältnis zu Beethoven zu erläutern wurde in meiner Arbeit auch auf folgende Texte hingewiesen, die allerdings erst nach Wackenroders Tod veröffentlicht wurden: „*Ah perfido*“ von *Beethoven*, «*Berlinische Musikalische Zeitung*», Bd. I, 1805; *Etwas über Glucks „Iphigenia in Tauris“ und dessen „Armidé“*, «*Berlinische Musikalische Zeitung*», 1806, beides in *Briefe, die Musik betreffend*, hrsg. von W. Siegmund-Schultze, zit., S. 249–250, bzw. S. 253–259.

und Gefühl thematisieren, also die Texte, die aus diesen Gründen als Modell für Wackenroders Schriften über Musik in den *Phantasien über die Kunst* zu betrachten sind. Zitiert wurde im Zusammenhang mit der Schilderung der politischen Entwicklung des Autors und mit dem ‚Xenien-Streit‘ auch aus Reichardts *Vertrauten Briefe aus Paris*, sowie aus seinen politischen Schriften aus den Zeitschriften «Frankreich» und «Deutschland», die allerdings keinen Forschungsgegenstand der vorliegenden Arbeit darstellen.

Tragen Reichardts Musikaufsätze die ersten, deutlichen Zeichen eines Bruches mit der aufklärerischen Musikanschauung, so bleibt Reichardts Kunstauffassung allerdings der aufklärerischen Tradition im Grunde genommen sehr eng verhaftet. Der Erziehungsanspruch der Kunst und die Forderung auf eine wertstiftende Wirkung sind Konstante in seinen Essays. Hauptziel der Kunst bleibt die Veredelung und die Erleuchtung des Menschen. Der Erhebung der Musik in den sakralen Bereich ist der romantischen Vorstellung der Musik als Vermittlerin des Absoluten noch fremd. Der Begriff der Seligkeit bleibt bei Reichardt im Rahmen der konventionellen christlichen Jenseits-Thematik⁶⁰. Obwohl Musik göttlichen Ursprungs zu sein scheint und dementsprechend absolute Andacht und innere Teilnahme des Künstlers und seines Publikums verlangt, wird sie doch nur durch ihre soziale Funktion bestimmt.

Die Aporien einer solchen ausdrucks-theoretischen Auffassung der Musik als Sprache des Gefühls brechen kaum ein Jahrzehnt später in Berglingers musikalischem Leben hervor: Reichardts utopische Vorstellung einer Synthese zwischen Gefühlsästhetik und Vernunft, künstlerischer Hingabe und ethischem Zweck bleibt rein utopisch. Die Identität von autenthischem Gefühl und künftlerischem Schaffen stößt gegen ihre eigene Grenze als der Künstler seine zerrissene Innerlichkeit zum Schein bringt: Musik, entleert von ihrer sozialen Funktion, kann dem Risiko eines Selbstzweckes nicht entkommen.

III. *Das musikalische Leben: Joseph Berglinger und Heinrich Gulden*

Der Vergleich zwischen der Künstlerbiographie Joseph Berglingers und der des Heinrich Gulden steht im Mittelpunkt des dritten Kapitels meiner Arbeit.

«Ein Versuch, die elende Erziehung und Lebensart der meisten Tonkünstler in ein helles Licht zu setzen und auf eine bessere Erziehung und edlere Kunstbildung aufmerksam zu machen»⁶¹: Mit diesen Worte stellt Johann Friedrich Reichardt einleitend seinen ersten und einzigen, unvollendeten Roman vor, der 1779 in Berlin veröffentlicht wurde⁶². Das Roman-Fragment

⁶⁰ Vgl. P. Thewalt, *Die Leiden der Kapellmeister*, zit., S. 31ff.

⁶¹ J.F. Reichardt, «Musikalisches Kunstmagazin», Berlin 1782-1791 (Hildesheim 1969), S. 208.

⁶² Reichardts Roman ist der einzige Musikerroman aus der Aufklärungszeit. Vgl. I.-M. D'Aprile, *Die schöne Republik*, zit., S. 151ff; J. Kohnen, *Ein musikalisches*

besteht aus zwei Abschnitten, in denen die Biographie des Heinrich Wilhelm Gulden und die seines Lehrers Franz Hermenefried erzählt werden. Beide Biographien sind genau spiegelbildlich einander gegenübergestellt: Ist das Leben des armen Gulden eine realistische Darstellung der dramatischen Lebensumstände der meisten Musiker seiner Zeit, so lässt sich hingegen die Geschichte des begabten, gebildeten und gesellschaftlich integrierten Hermenefried als ideale Künsterexistenz lesen. Die entscheidende Begegnung Guldens mit Hermenefried nach einer Reihe brutaler Erfahrungen lässt die Verwirklichung des verfehlten Ideals voraussehen. Die komplexe Struktur des Romans basiert auf der Dialektik zwischen realer und idealer Musikerexistenz, die sich in beiden Varianten des Virtuoso gestaltet: Der Virtuose als Opfer falscher Erziehung und Gegenstand des Spottes wird zur Hauptfigur einer Künstlersatire, die doch zugleich das musikästhetische Ideal des wahren Virtuosen zu entwerfen versucht. Diese Doppelperspektive führt zu poetologischen Konsequenzen: Der Roman verlangt eine Poetik des Bruches, da ein auf die Übereinstimmung von Künstlernatur und poetischer Gestalt stützendes Formkriterium sich als inadequat erweist⁶³.

In seiner Musikererzählung nimmt Wackenroder die Hauptthemen des *Gulden*-Romans wieder auf: Die elenden Sozialverhältnisse, aus denen der Künstler stammt und seine extrem akzentuierte künstlerische Begabung; die Dichotomie zwischen künsterlichem Schaffen und passiver Rezeption der Kunst; die ideale Vorstellung, authentische Kunst solle eine Spur im irdischen Leben hinterlassen und nicht nur als Kompensationsmittel in der Phantasiesphäre bestehen. Die Frage, wie eine Kunst, die sich aus dem höfischen Repräsentationszusammenhang emanzipieren und dennoch gesellschaftliche Relevanz beanspruchen kann, ist in beiden Biographien zentral⁶⁴.

Das, was Joseph Berglinger und Heinrich Gulden verbindet, ist die gemeinsame, schmerzhaft Auseinandersetzung mit der Kunstwelt. Berglinger und Gulden blicken hinter den Vorhang und entdecken, dass Kunst in den Händen miserabler Dilettanten ist. Steht der Musiker in der wirtschaftlichen Hierarchie auf der niedrigsten Stufe der Gesellschaft und ist ständig Depravationen ausgesetzt, bietet dagegen der Warschauer Hof, trotz seinen Gefahren, Schutz und Karrieremöglichkeit. Die deutsche Residenz, sechzig Jahre später, entpuppt sich als eine Mischung aus Korruption und intellektueller Degeneration. Hermenefrieds psychische und physische Distanznahme zum Hof ist bei Berglinger nicht mehr denkbar: Der äußere

Talent als dichterischer Zeitzeuge in Königsberg, zit., S. 283-298; G. Hartung, *Nachwort*, in J.F. Reichardt, *Leben des berühmten Tonkünstlers Heinrich Wilhelm Gulden, nachher genannt Guglielmo Enrico Fiorino*, Insel Verlag, Leipzig 1967, S. 154ff. Nach Peters waren die Feindschaft, der Spott und das Maß an Spekulationen angesichts des autobiographischen Gehaltes des Romans zu groß: Die Fortsetzung des *Gulden*-Projektes hätte Reichardts Karriere als Kapellmeister schädigen können. Vgl. G. Peters, *Der zerrissene Engel*, zit., S. 14ff.

⁶³ Vgl. G. Peters, *Der zerrissene Engel*, zit., S. 28ff.

⁶⁴ Vgl. I.-M. D'Aprile, *Die schöne Republik*, zit., S. 151-159.

Konflikt zwischen Künstler und Gesellschaft ist auf dem Hintergrund der französischen Revolution zur inneren Zerrissenheit geworden. Das Leben des Musikers wandelt sich in «musikalisches Leben» um. Während das Problem der Künstlerexistenz in Reichardts Roman noch als Problem des äusseren Zwanges dargestellt wird und daher eine Rettungsmöglichkeit innerhalb der Gesellschaft ahnen lässt, ist Berglingers Streben nach überirdischer Rettung die Folge jenes irreversiblen Verinnerlichungsprozesses, der das Leben selbst in ein Kunstwerk verwandelt. Das formale Prinzip der Opposition, auf das sich der *Gulden*-Roman stützt, wird zum internen Prinzip der Berglinger-Erzählung, anspielend auf die innere Ambivalenz des Musikers – und auf die seiner Kunst. Die scharfe Kritik an der unterworfenen Existenz des Künstlers dient in der Berglinger-Erzählung als Folie für die ungelöste Frage des künstlerischen Ausdrucks, der in der selbstreflektierten Konstatierung der Ausdrucks(un)möglichkeit die Gestaltung der literarischen Figur des Musikers beeinflusst⁶⁵.

Um den Musikalisierungsprozess zu verdeutlichen, wurden im dritten Kapitel der vorliegenden Studie die Musikbeschreibungen aus dem *Gulden*-Roman und aus Berglingers Biographie gegenübergestellt und analysiert. Die Absage an die wissenschaftliche Musikdarstellung zugunsten der Wiedergabe der unmittelbaren Wirkung der Musik auf den Musiker und auf sein Publikum kennzeichnet in beiden Texten die Passagen, die die Musikaufführungen der Protagonisten thematisieren. Tauchen in Reichardts Musikbeschreibungen noch musikalische Fachausdrücke auf, sind sie dennoch nur noch als Zusatz zu betrachten. Die Schilderung von Guldens *assolo* auf der Geige mag die gleiche Wirkung auf den Leser ausüben, die das Musikstück den Zuhörern vermittelt. Ziel einer Musikdarstellung dieser Art ist kein Musikverständnis, sondern das Musikerlebnis selbst sprachlich wiedererleben zu lassen, in der Übertragung von einer in die andere Kunst⁶⁶. Ähnlich wie im *Gulden*-Roman ist der Begriff der Sympathie in Berglingers Erzählung ein wiederkehrendes Motiv: Demzufolge wird das musikalische Verfahren auf die Ebene der emotionalen Musikwahrnehmung verschoben. Berglingers letzte und erfolgreiche Aufführung wird allerdings nur kurz erwähnt. An deren Stelle tritt die Beschreibung des Schaffensprozesses, was die Identität von Künstler und Kunstwerk suggeriert und das ganze Leben Berglingers als literarische Musikdarstellung kennzeichnet.

Der Versuch, Grenzen des Sagbaren sprachlich zu überschreiten wird weiterhin im dritten Kapitel meiner Studie am Beispiel von zwei Texten untersucht, die in der literarischen Fiktion Joseph Berglinger zugeschrieben sind und in denen das Musikalische als poetologisches Konzept zentral zum Thema erhoben wird. Während Wackenroders Kritik an der «Sprache der Worte» in den Kunstbeiträgen der *Herzensergießungen* nur auf eine be-

⁶⁵ Vgl. G. Di Stefano, *La vita come musica*, zit., S. 53-55.

⁶⁶ Vgl. C. Brown, *Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse zwischen Literatur und Musik*, zit., S. 28ff.

stimmte Verwendungsweise der Sprache gerichtet ist, bzw. als Werkzeug der analytischen Vernunft, nimmt Wackenroders Sprachkritik in den *Phantasien über die Kunst* Formen an, die die Ausdrucksmöglichkeiten der Sprache generell einschränken⁶⁷. Der Musik wird der Vorrang vor allen anderen Ausdrucksmöglichkeiten eingeräumt: Die Apotheose der Musik geht mit einer zunehmenden Sprachskepsis einher, die die Sprache dazu zwingt, aus der Ausdruckstärke der Musik ihre Ausdruckskraft zu schöpfen. Hinsichtlich der Gestaltung literarischer Texte sind zwei unterschiedliche Folgerungen aus dieser Sprachkritik zu betonen: Zum einen eine «Selbstbescheidung»⁶⁸ der Sprache, ein Bewußtmachen der Grenzen des sprachlichen Ausdrucks im sprachlichen Ausdruck selbst. Zum anderen der Versuch, Sprache zu musikalizieren und damit die Kluft zwischen Sprache und Musik zu reduzieren. In *Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik* wird die formale Struktur eines Sonatenansatzes verbal angedeutet und im Textaufbau analog reproduziert. Abgesehen von dem (un)möglichen Vergleich mit einer bestimmten Partitur, ist es wichtig, dass die formale Mehrgliedrigkeit eines Symphoniestücks wahrgenommen, in wesentlichen Punkten treffend charakterisiert und die Struktur des Textes dazu analog gestaltet wird⁶⁹. In *Die Wunder der Tonkunst* spricht Wackenroder vom poetischen Wesen der Musik durch einen dichterischen, metaphernreichen Stil, der von sich alleine suggeriert, Musik sei eine Sprache über die Sprache⁷⁰. Die Fülle von Bildern scheint kein einfacher Reflex von dem zu sein, was in der musikalischen Praxis oder Rezeption geschieht, sondern ein konstitutives Element der Musik selbst⁷¹.

⁶⁷ Vgl. D. Kemper, *Sprache der Dichtung*, zit., S. 190ff.

⁶⁸ Vgl. S.C. Gruber, *Sprachskepsis und ihre Konsequenzen. Sprache der Musik und musikalische Sprache bei W. H. Wackenroder und E.T.A. Hoffmann*, «Internationales Jahrbuch der Bettina von Arnim Gesellschaft», 17, 2005, S. 79-92.

⁶⁹ Meine Analyse basiert auf Werner Keils musikbezogene Interpretation des Textes: W. Keil, „Jene göttlichen großen Symphoniestücke...“: zu einer literarischen Paraphrase der Sonatenform bei W.H. Wackenroder, «Weber-Studien», 3, X, Schott, Mainz 1996, S. 15-26; Id., W.H. Wackenroder und die Sonatenform, «Athenäum», 6, 1996, S. 137-151. Zur Sonatenform: E. Fubini, *Forma-Sonata e melodramma*, in *Enciclopedia della musica*, hrsg. von J.J. Nattiez, zit., vol. II, S. 682-697. Die These, dass Wackenroder im *Instrumentalmusik*-Aufsatz auf die Symphonien von Haydn oder Mozart zurückgreife, ist unbegründet. Im Briefwechsel mit Tieck ist immer wieder von Reichardt die Rede; die musikalische Werke an denen sich Wackenroder inspiriert gehören der empfindsam-expressiven Tradition an. Dass man Reichardt als Epigon des Sturm und Drang oder als Vorromantiker klassifiziert, ändere nichts an der stilistischen Übereinstimmung oder Affinität zwischen der empfindsam-expressiven Musik der 90er Jahre und die «romantische» Musikästhetik Wackenroders. Vgl. C. Dahlhaus, *Romantische Musikästhetik und Wiener Klassik*, zit., S. 172ff.

⁷⁰ C. Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, S. 92ff.; Ch. Zürner, *Vom Göttlichen in der Musik. Wilhelm Heinrich Wackenroders Berglinger-Text Die Wunder der Tonkunst*, in W. Keil (Hrsg.), „Seelenaccente“–„Ohrenphysiognomik“, zit., S. 297-337.

⁷¹ Ebda.

IV. Nachklang: Wackenroders musikalisches Märchen

Wackenroders *Wunderbaren morgenländischen Märchen eines nackten Heiligen* ist der letzte Teil meiner Arbeit gewidmet: Der Text ist als Synthese der thematischen und stlistischen Motive im Werk Wackenroders zu betrachten und als vollkommenes Beispiel der Musikalisierung der Literatur. Daher auch die Entscheidung, den letzten Teil meiner Arbeit mit dem musikalischen Terminus *Nachklang* zu bezeichnen: Das «musikalische Leben» Berglingers selbst klingt im Märchen nach.

Wackenroders Märchen und insbesondere das Bild des Rades der Zeit ist Gegenstand zahlreicher Interpretationen seitens der Kritik: Zusammenfassend werden im ersten Teil des vierten Kapitels die drei wichtigsten symbolischen Figurationen des Motivs «Rad der Zeit» erläutert und ihre Relevanz bezüglich meines Forschungsthemas festgestellt. Ausgehend von einem Brief Wackenroders an Tieck⁷² wurde in erster Linie das Bild des Rades als metaphorische Anspielung auf das aufklärerische Weltbild des Uhrwerkes und in Analogie zu Schillers VI. Brief über die ästhetische Erziehung des Menschen⁷³ gelesen. Zweifellos dient die Wiederaufnahme aufklärerischer Motive und Bilder der grundlegenden Kritik Wackenroders an der materialistischen Weltanschauung der Aufklärung⁷⁴. Das Rad

⁷² Vgl. Wackenroders Brief an Tieck vom 27. November/1. Dezember 1792: «und nun wird das Uhrwerk aufgezogen; es geht seinen Gang, und läuft ab [...] Ehe diese Sache zu Ende ist, sind schon 100 neue eingelaufen: das Räderwerk geht immer und ewig, - jene Menschen trotzten aller mensch. Empfindung, nähren sich v. Blut und Thränen; - o man kann sich das Bild sehr schreckl. machen!», HKA II, S. 87-96: 94. In Berglingers Brief findet man diese Vorstellung wieder: «Es ist ein so göttlich Streben des Menschen, zu schaffen, was von keinem gemeinen Zweck und Nutzen verschlungen wird – was, unabhängig von der Welt, in eignem Glanze ewig prangt, – was von keinem Rade des großen Räderwerks getrieben wird, und keines wieder treibt», HKA I, S. 224.

⁷³ Fr. Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (1795), *Sechster Brief*: « Diese Zerrüttung, welche Kunst und Gelehrsamkeit in dem innern Menschen anfangen, machte der neue Geist der Regierung vollkommen und allgemein. Es war freilich nicht zu erwarten, daß die einfache Organisation der ersten Republiken die Einfalt der ersten Sitten und Verhältnisse überlebte, aber anstatt zu einem höhern animalischen Leben zu steigen, sank sie zu einer gemeinen und groben Mechanik herab. Jene Polypennatur der griechischen Staaten, wo jedes Individuum eines unabhängigen Lebens genoss und, wenn es not tat, zum Ganzen werden konnte, machte jetzt einem kunstreichen Uhrwerke Platz, wo aus der Zusammenstückelung unendlich vieler, aber lebloser Teile ein mechanisches Leben im Ganzen sich bildet [...]. Ewig nur an ein einzelnes kleines Bruchstück des Ganzen gefesselt, bildet sich der Mensch selbst nur als Bruchstück aus, ewig nur das eintönige Geräusch des Rades, das er umtreibt, im Ohre, entwickelt er nie die Harmonie seines Wesens, und anstatt die Menschheit in seiner Natur auszurprägen, wird er bloß zu einem Abdruck seines Geschäfts, seiner Wissenschaft», aus Fr. Schiller, *Sämtliche Werke*, Bd. 5, Hanser, München 1962, S. 581-588: 583-584.

⁷⁴ Vgl. E. Hertrich, *Joseph Berglinger*, zit., S. 177ff.; A. Hölter, *Das Rad der Zeit: eine Denkfigur der Romantik*, «Arcadia», 30, H.3, 1995, S. 248-285; D. Arendt, *Wa-*

der Zeit enthüllt sich allerdings auch als metaphorische Anspielung auf die gefährliche Seite der Revolution. Zur zweiten Interpretationsreihe gehören die Beiträge, die die Rolle der orientalistischen Tradition hervorheben⁷⁵. Abgesehen von den (Über)Interpretationen, die einen unmittelbaren Einfluss unterschiedlicher buddhistischer Lehren behaupten und sich allerdings nicht nachprüfen lassen, spielt die orientalistische Komponente eine deutliche Rolle, wie im Titel des Märchens bereits angedeutet, indem sie von Wackenroder zum Zweck seiner grundlegenden Aufklärungskritik angewendet wird. Die dritte und zu meiner Arbeit bedeutendste Interpretationslinie stellt Barbara Naumanns Deutung des Rades als Musikprinzip dar⁷⁶. Das Märchen ist bestimmt von den musikalischen Formprinzipien der Wiederholung und der Umwandlung, der permanenten Fortschreitung und Kreisbewegung. Im Vergleich zu den anderen Berglinger-Texten ist im Märchen die Tendenz zur Abstraktion aus der Sprache der Worte noch deutlicher. Die Motive, die Struktur, die Beziehung zur Sprache sind im Märchen gleichermaßen Thema und Gegenstand und müssen nicht als Analogien in der Erzählung genannt werden: Unter Rekurs auf das Märchenhafte gelingt es dem Autor, ohne die analogische Konstruktion seiner anderen metaphysisch unterlegten Texte auszukommen⁷⁷.

Der Einfluss von Reichards Musik auf Wackenroders Märchen wurde bisher absolut ignoriert. Die Gestaltung des nackten Heiligen im Märchen zeigt erhebliche Affinitäten zu der Figur des alten Eremiten in Goethes Singspiel *Erwin und Elmire*, das Reichardt vertonte und bei dessen Aufführung 1793 in Berlin Wackenroder anwesend war⁷⁸. Wie der Briefwechsel mit Tieck

Wackenroder. *Der Ursprung der Romantik und die Versuchung des Romantismus*, «Studi Germanici», Sonderheft 17/18, 1979-1980, S. 97-130; Id., *Der „poetische Nihilismus“ in der Romantik. Studien zum Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit in der Frühromantik*, Niemeyer, Tübingen 1972, S. 249-309; W. Heise, *Wackenroders «Märchen von einem nackten Heiligen»*, in Id. (Hrsg.), *Die Wirklichkeit des Möglichen. Dichtung und Ästhetik in Deutschland 1750-1850*, Aufbau Verlag, Berlin 1990, S. 472-511; J.D. Zipes, *W.H. Wackenroder: In Defense of his Romanticism*, «The Germanic Review», 44, 1969, S. 247-258; R. Köhler, *Poetischer Text und Kunstbegriff bei W.H. Wackenroder. Eine Untersuchung zu den „Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ und den „Phantasien über die Kunst“*, Lang, Frankfurt am Main 1990; L. Zagari, *Il santo nudo e la ruota del tempo*, zit.

⁷⁵ Vgl. A. Tekinay, *Der morgenländische Bestandteil im „Wunderbaren Märchen von einem nackten Heiligen“ Wackenroders. Eine Studie zum frühromantischen Orientbegriff*, «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen», 218, 1981, S. 323-330.

⁷⁶ B. Naumann, *Musikalisches Ideen-Instrument*, zit., S. 60ff.

⁷⁷ Ebda, S. 68.

⁷⁸ Der alte Eremit in Goethes Singspiel lebt bei einem «Felsenwand am Flusse», in einer «Hütte auf einem Felsen», welche dem Hintergrund in Wackenroders Märchen ähneln. Für die Protagonisten von *Erwin und Elmire* ist es «ein Schauspiel für Götter, zwey Liebende zu sehen», was an die Vision des nackten Heiligen erinnert. Der alte Eremit wird von Valerio «den göttergleichen Mann» genannt und seine Worte klingen im Endteil des Märchens zweifellos nach: «So weiß er mehr, als andre Menschen

verrät, wurzelt Wackenroders Musikauffassung in der Erfahrung der Musik Reichardts: Reichardts *Erwin und Elmire* ist tatsächlich das einzige Musikstück, über das Wackenroder sich enthusiastisch äußert, was nicht unterschätzt werden dürfte⁷⁹. Die ästhetischen und poetologischen Konsequenzen, zu denen Wackenroder gelangt, erheben sich allerdings weit über seine musikalischen Voraussetzungen: Wackenroders Musikanschauung erschöpft sich nicht darin, ein literarischer Reflex von Reichardts Musik zu sein⁸⁰.

Steht der erste Teil des Märchens, in dem das Symbol des Rades vorherrscht, im Zentrum des Interesses der Forschung, so ist der zweite Teil, in dem das Rad der Zeit verschwindet, häufig nur am Rand geblieben. Diese Lücke versuchen der vorletzte und der letzte Paragraph meiner Monographie zu schließen, in denen eine ausführliche inhaltliche bzw. sprachliche Analyse des zweiten Teils des Märchens, sowie die Verknüpfung mit Berglingers Leben in Betracht genommen werden. Besonders wichtig für die Musikalisierung der Literatur scheint die Tatsache, dass Musik im zweiten Teil des Märchens nicht zur Sprache gebracht wird, sondern sie erschöpft sich allein in ihrem Klingen: Statt des Verständnisses von Musik genügt das Eingehen in sie durch die Figur der klangerfüllten Leere⁸¹. Im Märchen verdeutlicht klangliche Wirkung die inhaltliche Aussage: Sinngebend sind die musikalischen Kriterien des Rhythmus, der Melodie, der Harmonie. Geht Berglingers Musikschaffen unvermeidbar verloren wegen der Unwiederholbarkeit seiner letzten Geste, entzieht sich dagegen sein musikalisches Leben der Vergessenheit durch die Übertragung in der märchenhaften Sprache. Im Märchen des nackten Heiligen klingt Wackenroders Musikglaube vollkommen nach: Musik, die geheimnisvolle und rätselhafte Kunst, führt zur vollkommenen Harmonie, zur Erlösung, zum Ewigen.

Schlussbemerkung

Reichardts Einfluss auf Wackenroder erschöpft sich nicht bloß in seiner Rolle als Freund und Musiklehrer oder als Titelerfinder für die *Herzenergießungen*, wie schon lange seitens der Forschung hervorgehoben wurde⁸².

wissen. [...] Die Melodie des Schicksals, die um uns in tausend Kreisen klingend sich bewegt, vernimmt sein Ohr; und wir erhaschen kaum nur abgebrochne Töne hier und da». Aus J.W. von Goethe, *Erwin und Elmire. Ein Schauspiel*, Georg Joachim Götsch, Leipzig 1788 (Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1960), S. 21; 6; 23; 22.

⁷⁹ Vgl. Wackenroders Brief an Tieck, [Mitte oder 23.] Februar 1793: «Wie ich von Reichards *Erwin und Elmire* im Konzert neulich bezaubert bin, wo jede, jede Arie, den innigsten Ausdruck, jeder Ton Liebe oder erhabne Empfindung, oder romantische Schwärmerey ahtmet», HKA II, S. 131. Reichardts *Macbeth*-Vertonung (1787) inspirierte Tieck zu seinem Essay *Symphonien*.

⁸⁰ Vgl. C. Dahlhaus, *Romantische Musikästhetik und Wiener Klassik*, zit., S. 172-175.

⁸¹ Vgl. B. Naumann, *Musikalisches Ideen-Istrument*, zit., S. 68ff.

⁸² Vgl. C. Dahlhaus, *Romantische Musikästhetik und Wiener Klassik*, zit., S. 167-181.

In Reichardts Reflexion über Musik sind schon alle Themen und Motive vorhanden, die Wackenroder in seinen Schriften über Musik entwickeln wird. Reichardts Roman *Leben des berühmten Tonkünstlers Heinrich Wilhelm Gulden nachher genannt Guglielmo Enrico Fiorino* (1779) sowie seine Essays über Musik kündigen den Übergang von dem technisch-wissenschaftlichen Musikverständnis der Aufklärung zu der intuitiven Musikwahrnehmung Wackenroders an. Die theoretische Reflexion über Musik wandelt graduell in Reichardts literarischem Werk zu einer musikalischen Rede, die in Wackenroders Werk produktiv wiederaufgenommen wird und im endgültigen Bruch mit dem aufklärerischen Diskurs über Musik ihren vollkommenen Ausdruck in der «*musica poetica*»⁸³ Berglingers findet.

In der vorliegenden Arbeit wird zum ersten Mal der Versuch unternommen, Reichardts Einfluss auf Wackenroder umfassend darzustellen, im besonderen Hinblick auf die sprachliche Darstellung der Musik im literarischen Werk der zwei Autoren. Der Prozess der Musikalisierung der Literatur wurde in seinen wesentlichen Elementen untersucht und am Beispiel der Musikdarstellungen in Reichardts *Gulden-Roman* und in Wackenroders Berglinger-Zyklus aus den *Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* und aus den *Phantasien über die Kunst* erläutert. Die Auseinandersetzung mit dem interpretatorischen Ansatz der Musikalisierung der Literatur wurde insbesondere im dritten Kapitel der vorliegenden Studie berücksichtigt.

Die Gegenüberstellung der unterschiedlichen Ausdrucksverfahren im Werk Reichardts und Wackenroders diente zur Individuation der stilistischen Mittel, durch die das Musikalische sprachlich dargestellt wird. Es wurde gezeigt, wie der Prozess der Musikalisierung der Literatur in der neuen Form der Sprache als (lyrische) Musik geschieht, als musikalische Allegorie, als Denken im musikalischen Maßstab und in musikalischen Stimmungen, und als Denken auf der Basis musikalischer Strukturen⁸⁴. Dabei ändert sich die Thematisierung des Musikalischen auch gegenüber allen vorherigen Konstruktionen des 18. Jahrhunderts dahingehend, dass die frühromantische Neuorientierung von Poesie und Sprache gerade aus dem nicht-begrifflichen und nicht-referentiellen Charakter des Musikalischen und seiner inneren Bestimmung – nach den Kriterien des Rhythmus, der Harmonik und der Melodie entspringt⁸⁵.

⁸³ Vgl. C. Dahlhaus, *Musica poetica und musikalische Poesie*, «Archiv für Musikwissenschaft», 23. Jhg., H.2, 1996, S. 110-124.

⁸⁴ Ebda.

⁸⁵ Ebda.

BIBLIOGRAFIA

Opere di Wilhelm Heinrich Wackenroder

- Wackenroder Wilhelm Heinrich, *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, hrsg. von Silvio Vietta, Richard Littlejohns, 2 Bde. (Bd. I: *Werke*; Bd. II: *Briefwechsel; Reiseberichte; philologische Arbeiten*; „*Das Kloster Netley*“; *Lebenszeugnisse*), Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1991.
- Wackenroder Wilhelm Heinrich, Ludwig Tieck, *Phantasien über die Kunst*, hrsg. von Wolfgang Nehring, Reclam, Stuttgart 1994.
- Wackenroder Wilhelm Heinrich, Ludwig Tieck, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, hrsg. von Richard Benz, Reclam, Stuttgart 1997.

Traduzioni italiane

- Wackenroder Wilhelm Heinrich, *Opere e lettere*, trad. it. e intr. di Gina Martegiani, Carabba Editore, Lanciano 1916.
- , *Scritti di poesia e di estetica*, trad. it. e intr. di Bonaventura Tecchi, Sansoni, Firenze 1934.
- , *Fantasia sulla musica*, intr. di Enrico Fubini, trad. it. di Bonaventura Tecchi, Discanto edizioni, Firenze 1981.
- , *Scritti di poesia e di estetica*, intr. di Federico Vercellone, trad. it. di Bonaventura Tecchi, Bollati Boringhieri, Torino 1993.
- , *Una lettera di Joseph Berglinger*, trad. it. di Roberta Bussa, in Id., *Wackenroder: l'autore, l'opera, l'estetica*, Trauben, Torino 2009, pp. 167-170.

Letteratura critica su Wilhelm Heinrich Wackenroder

- Albert Claudia, *Zwischen Enthusiasmus und Kunstgrammatik: Pergolesi als Modell für Wackenroders Berglinger-Erzählung*, in Id., *Tönende Bilderschrift. >Musik< in der deutschen und französischen Erzählprosa des 18. und 19. Jahrhunderts*, Synchron, Heidelberg 2002, pp. 20-37; anche in Gabriele Brandstetter (Hrsg.), *Ton – Sprache: Komponisten in der deutschen Literatur*, Haupt, Bern 1995, pp. 5-27.
- Alewyn Richard, *Wackenroders Anteil*, «The Germanic Review», 19, 1944, pp. 48-58.



- Anger Alfred, *Zwei ungedruckte Briefe von Wilhelm Heinrich Wackenroder*, «Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts», 1972, pp. 108-136.
- , *Rezension der Wackenroder-Ausgabe von Gerda Heinrichs*, «Lessings Jahrbuch», 19, 1987, pp. 336-338.
- Apfelstedt Hartmut, *Selbsterziehung und Selbstbildung in der deutschen Frühromantik. Friedrich Schlegel - Novalis - Wackenroder - Tieck*, PhD Dissertation, Ludwig-Maximilian-Universität München 1957.
- Arendt Dieter, *Wackenroder. Der Ursprung der Romantik und die Versuchung des Romantismus*, «Studi Germanici», n.s. 17-18, 1979-1980, pp. 97-130.
- , *W.H. Wackenroders novellistische Erzählung „Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger“*, in Id., *Der „poetische Nihilismus“ in der Romantik. Studien zum Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit in der Frühromantik*, 2 Bde., Niemeyer, Tübingen 1972, Bd. II, pp. 303-316.
- Atkinson Margaret Edith, *Musical Form in Some Romantic Writings*, «The Modern Language Review», 44, 2, 1949, pp. 218-227.
- Bänsch Dieter, *Zum Dürerbild der literarischen Romantik*, «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft», 19, 1974, pp. 259-274; nuova edizione in Id. (Hrsg.), *Zur Modernität der Romantik*, Metzler, Stuttgart 1977, pp. 61-83.
- Barth Ulrich, *Aufgeklärter Protestantismus*, Mohr Siebeck, Tübingen 2004.
- , *Ästhetisierung der Kunst – Sakralisierung der Religion. Wackenroders Theorie der Kunstandacht*, in Jan Rohls, Gunther Wenz (Hrsgg.), *Protestantismus und deutsche Literatur*, V&R Unipress, Göttingen 2004, pp. 167-195.
- Bartl Andrea, *Am Anfang war der Zweifel. Zur Sprachskepsis in der deutschen Literatur um 1800*, Francke, Tübingen 2005.
- Becker Max, *Narkotikum und Utopie: Musik-Konzepte in Empfindsamkeit und Romantik*, Bärenreiter, Kassel, Basel 1996, pp. 169-185.
- , *Töne als abstrakte Freunde. Studie zu Tieck und Wackenroder*, «Musik und Gesellschaft», 4, 1984, pp. 72-77.
- Behler Ernst, *W.H. Wackenroder und die Konzeption der Musik in der Frühromantik*, in Fausto Cercignani (a cura di), *Studia theodisca*, vol. IV, Edizioni Minute, Milano 1997, pp. 9-23.
- , *Gedanken zur Theorie der Musik aus der Frühromantik*, in Fausto Cercignani (a cura di), *Studia theodisca*, vol. V, Cooperativa Universitaria Editrice Milanese, Milano 1998, pp. 265-278.
- Benert Colin, *Joseph Berglinger's Musical Crucifixion: Harmony, Alterity and the Theatre of the Passions in the Writings of Wilhelm H. Wackenroder*, «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 78, 1, 2004, pp. 20-54.
- Benz Richard, *W.H. Wackenroder. Die Botschaft der Kunst*, Diederichs, Jena 1938.
- Bernhardi Wilhelm, *Johann Ludwig Tieck*, in *Allgemeine Deutsche Biographie (ADB)*, hrsg. von der Historischen Commission bei der Königlichen Akademie der Wissenschaften, 56 Bde., Duncker & Humblot, Leipzig 1875 e sgg.,

- Bd. XXXVIII, 1894, pp. 251-276; accessibile alla pagina web: <http://www.deutsche-biographie.de/artikelADB_pnd12989432X.html> (12/2012).
- Bessler Heinrich, *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Akademie Verlag (Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologische Klasse, 104/6), Berlin 1959; nuova edizione in Id., *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*, hrsg. von Peter Gülke, Reclam, Leipzig 1978, pp. 104-173.
- Beutel Albrecht, *Kunst als Manifestation des Unendlichen. Wackenroders „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“* (1796/97), «Zeitschrift für Theologie und Kirche», 97, 2000, pp. 210-237.
- Blumenthal Heinrich, *Wackenroders Werke und Briefe*, «Geistige Arbeit», 5, 1938, pp. 8-9.
- Bollacher Martin, *Wackenroder und die Kunstauffassung der frühen Romantik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1983.
- , *Wackenroders Kunst-Religion. Überlegungen zur Genesis der frühromantischen Kunstanschauung*, «Germanisch-Romanische Monatschrift», 30, 1980, pp. 377-394.
- , *W.H. Wackenroder, „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“*, in Paul Michael Lützel (Hrsg.), *Romane und Erzählungen der deutschen Romantik. Neue Interpretationen*, Reclam, Stuttgart 1981, pp. 34-57.
- , *Die heilige Kunst. Wackenroders „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“*, in Gerhard vom Hofe, Peter Pfaff, Hermann Timm (Hrsgg.), *Was aber bleibt, stiften die Dichter? Zur Dichter-Theologie der Goethezeit*, Fink, München 1986, pp. 105-120.
- Bonds Mark Evan, *Idealism and the Aesthetics of Instrumental Music at the Turn of the Nineteenth Century*, «Journal of the American Musicological Society», 50, 2-3, 1997, pp. 387-420.
- Bonicatti Maurizio, Musi Tiziana, *Wackenroder: nuove ipotesi interpretative*, «Studi Germanici», n.s. 17-18, 1979-1980, pp. 131-151.
- Borgardts Roland, Neumeyer Harald, *Die Macht, die Kunst macht: Winkelmann und Wackenroder zitieren Raphael*, «Athenäum», 9, 1999, pp. 193-215.
- Bormann Alexander von, «*Der Töne Licht*». *Zum frühromantischen Programm der Wortmusik*, in Ernst Behler, Jürgen Hörisch (Hrsgg.), *Aktualität der Frühromantik*, Schöningh, Paderborn, Wien, Zürich 1987, pp. 191-207.
- Brandes Peter, *Wackenroder und die Kunst der inneren Schau*, in Sibylle Peters, Martin Jörg Schäfer (Hrsgg.), «*Intellektuelle Anschauung*». *Figurationen von Evidenz zwischen Kunst und Wissen*, Transcript, Bielefeld 2006, pp. 93-111.
- Brandstetter Gabriele (Hrsg.), *Ton – Sprache: Komponisten in der deutschen Literatur*, Haupt, Bern 1995.
- Brantner Christina E., *Fritz Dalbergs Blicke eines Tonkünstlers in die Musik der Geister und Wilhelm Heinrich Wackenroders Äußerungen zur Musik*, «Aurora», 49, 1989, pp. 203-210.

- , *Robert Schumann und das Tonkünstler-Bild der Romantiker*, Lang, New York 1991.
- Brüggemann Heinz, *Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen: Universalität und Differenz als Gegenstand eines – frühromantischen – Denkens im poetischen Medium*, in Alexander von Bormann (Hrsg.), *Ungleichzeitigkeiten der Europäischen Romantik*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2006, pp. 13-44.
- Büchner Anton, *Wackenroder und die Musik*, «Die Musik», 11, 12/2, 1912, pp. 323-333.
- Buntfuß Markus, *Die Erscheinungsform des Christentums: zur ästhetischen Neugestaltung der Religionstheologie bei Herder, Wackenroder und de Wette*, de Gruyter, Berlin 2004, pp. 87-151.
- Burger Heinz Otto, *Eine Idee, die noch in keines Menschen Sinn gekommen ist. Ästhetische Religion in deutscher Klassik und Romantik*, in Albert Fuchs, Heinz Motekat (Hrsgg.), *Stoffe, Formen, Strukturen. Studien zur deutschen Literatur. Festschrift für Hans Heinrich Borchardt*, Hueber, München 1962, pp. 1-20.
- Bussa Roberta, *Wackenroder: l'autore, l'opera, l'estetica*, Trauben, Torino 2009.
- Caduff Corina, *Die Literarisierung von Musik und bildender Kunst um 1800*, Fink, München 2003.
- Calsow Rosine, *Die Methode der frühromantischen Bildkunstkritik*, Kraus, Nendeln, Liechtenstein 1967 (ed. orig. Ebering, Berlin 1927).
- Campe Rüdiger, Richter Simon, *The "Rauschen" of the Waves: On the Margins of Literature*, «SubStance», 19, 1/61, 1990, n.s. Voice-Over: On Technology, pp. 21-38.
- Capriolo Paola, *Non avrai altro Dio che la bellezza. Scritti di Poesia e di Estetica di Wilhelm Wackenroder*, «Corriere della Sera», 9 luglio 1993, p. 26.
- Cercignani Fausto, *Wilhelm Heinrich Wackenroder. Arte e vita tra finzione e realtà*, in Id. (a cura di), *Studia theodisca*, vol. II, Edizioni Minute, Milano 1995, pp. 177-231.
- Collini Patrizio, *Iconolatria e iconoclastia nella letteratura romantica*, Pacini, Pisa 2004.
- , *Wanderung. Il viaggio dei Romantici*, Feltrinelli, Milano 1996.
- , *Descrizione di un'apparizione. Raffaello e le origini del Romanticismo tedesco*, «Rivista di Letterature moderne e comparate», 2, 2006, pp. 151-167.
- , *La "leggenda nera" di Raffaello*, in Patrizio Collini, Lucia Borghese (a cura di), *Pinacoteche di parole. Letteratura e arti figurative da Winckelmann a Rilke*, Edizioni ETS, Pisa 2010, pp. 117-125.
- , *La romanticizzazione dell'Italia: da Heinse a E.T.A. Hoffmann*, in Petra Brunnhuber (a cura di), *Italia Immaginaria. Letteratura, arte e musica tedesca tra Otto e Novecento*, Le Lettere, Firenze 2010, pp. 107-114.
- , *Raffaels Traum – Auf dem Weg zu einer visionären Kunst (August Wilhelm Schlegel, Caroline, Wackenroder, Tieck)*, in Paul Geyer, Anja Ernst

- (Hrsgg.), *Die Romantik: ein Gründungsmythos der Europäischen Moderne*, V&R Unipress, Göttingen 2010, pp. 187-198.
- , *Die schwarze Legende Raffaels*, in Gilbert Heß, Elena Agazzi, Elisabeth Décultot (Hrsgg.), *Raffaël als Paradigma. Rezeption, Imagination und Kult im 19. Jahrhundert*, de Gruyter, Berlin 2012, pp. 83-96.
- D'Aprile Iwan-Michelangelo, *Die schöne Republik. Ästhetische Modelle in Berlin im ausgehenden 18. Jahrhundert*, Niemeyer, Tübingen 2006.
- Dahlhaus Carl, *Der Dilettant und der Banause in der Musikgeschichte*, «Archiv für Musikwissenschaft», 25, 3, 1968, pp. 157-172.
- , *Romantische Musikästhetik und Wiener Klassik*, «Archiv für Musikwissenschaft», 29, 3, 1972, pp. 167-181.
- , *Studien zur romantischen Musikästhetik*, «Archiv für Musikwissenschaft», 42, 3, 1985, pp. 157-165.
- , *Musica poetica und musikalische Poesie*, «Archiv für Musikwissenschaft», 23, 2, 1996, pp. 110-124.
- Dahnke Hans-Dietrich, *Wilhelm Heinrich Wackenroder*, in *Romantik. Erläuterungen zur deutschen Literatur*, hrsg. von Kollektiv für Literaturgeschichte im volkseigenen Verlag Volk und Wissen, VEB, Berlin 1967, pp. 191-197.
- De Angelis Enrico, *Introduzione*, in J.W. von Goethe, *Il Dilettante (Über den Dilettantismus)*, a cura di Enrico De Angelis, Donzelli Editore, Roma 1993, pp. VII-XXXVIII.
- De Ruiter Jacob, *Wahre Kirchenmusik oder Heuchelei? Zur Rezeption des Stabat Mater von Pergolesi in Deutschland bis 1820*, «Musikforschung», 43, 1990, pp. 1-15.
- Dessauer Ernst, *Wackenroders „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ in ihrem Verhältnis zu Vasari*, in Max Koch (Hrsg.), *Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte*, A. Duncker, Berlin 1906-1907, Bd. VI, 1-2, pp. 245-270; Bd. VII, 3-5, pp. 204-235.
- Dick Manfred, *Lyrische Deutung der Kunst in W.H. Wackenroders „Wunderbarem morgenländischen Märchen von einem nackten Heiligen“*, in Wolfgang Düsing (Hrsg.), *Traditionen der Lyrik. Festschrift für Hans-Henrich Krummacher*, Niemeyer, Tübingen 1997, pp. 115-125.
- Dickens David Bruce, *Die Pfingstreise von 1793. Ludwig Tieck und Wilhelm Heinrich Wackenroder*, Washington and Lee UP, Lexington, Virginia 1997.
- Dieckmann Liselotte, *The Metaphor of Hieroglyphics in German Romanticism*, «Comparative Literature», 7, 4, 1955, pp. 306-312.
- Dill Heinz J., *Lyriker ohne Lyrik. Konsequenzen der Sprachskepsis bei Wackenroder*, «Zeitschrift für deutsche Philologie», 100, 1981, pp. 560-575.
- Dimter Walter, *Sollten musikalische Verhältnisse der Quell aller Lust und Unlust seyn? Anmerkungen zur frühromantischen Musik-Utopie, besonders bei Wackenroder (Tieck)*, in Bernhard Spies (Hrsg.), *Ideologie und Utopie in der deutschen Literatur der Neuzeit*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1995, pp. 68-87.

- Di Noi Barbara, *Le rivoluzioni dell'invisibile: sulla "Meravigliosa fiaba orientale" di Wackenroder*, «AION», 11, 1-2, 2001, pp. 127-167.
- Di Stefano Giovanni, *Poesis e armonia*, «Nuovo Romanticismo», 5, 1987, pp. 37-51.
- Ebhardt Manfred, *Die Deutung der Werke Raffaels in der deutschen Kunstliteratur von Klassizismus und Romantik*, Koerner, Baden-Baden 1972.
- Eilert Heide, *Ästhetisierte Frömmigkeit – religiöse Ästhetik. Zur Dialektik der romantisch-nazarenischen Kunstprogrammatisierung und ihrer Fortwirkung im 19. Jahrhundert*, «Aurora», 57, 1997, pp. 93-111.
- Ellis John, *Joseph Berglinger in Perspective. A contribution to the Understanding of the Problematic of the Modern Artist in Wackenroder/Tieck's "Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders"*, Lang, Bern, Frankfurt am Main, New York 1985.
- Engelmann Hans Ulrich, *Joseph Berglinger und Adrian Leverkühn oder: über die Wärme und über die Kälte*, «Neue Zeitschrift für Musik», 124, 12, 1963, pp. 470-472.
- Eucken Stephan, *Das Dürerbewußtsein in der deutschen Romantik*, PhD Dissertation, Philipps-Universität Marburg 1936.
- Fambach Oscar, *Zum Briefwechsel Wilhelm Heinrich Wackenroders mit Ludwig Tieck*, «Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts», 1968, pp. 257-282.
- Fetzer John Francis, *Auf den Flügeln des Gesanges: Die musikalische Odyssee von Berglinger, BOGS und Kreisler als romantische Variation der literarischen Reise-Fiktion*, in Steven Paul Scher (Hrsg.), *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, E. Schmidt Verlag, Berlin 1984, pp. 258-277.
- Fink Gonthier-Louis, *Volk und Volksdichtung in der ersten Berliner Romantik*, in Richard Brinkmann (Hrsg.), *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium*, «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», n.s. 1978, Metzler, Stuttgart 1978, pp. 532-549.
- Fitzell John, *The Hermit in German Literature (from Lessing to Eichendorff)*, University of North Carolina Press, Chapel Hill (NC) 1961.
- Franke Christa, *Philipp Otto Runge und die Kunstansichten Wackenroders und Tiecks*, Elwert, Marburg 1974.
- Frey Marianne, *Der Künstler und sein Werk bei W.H. Wackenroder und E.T.A. Hoffmann. Vergleichende Studien zur romantischen Kunstanschauung*, Lang, Bern 1970.
- Fricke Gerhard, *Wackenroders Religion der Kunst*, in *Festschrift, Paul Kluckhohn und Hermann Schneider gewidmet zu ihrem 60. Geburtstag*, hrsg. von ihren Tübinger Schülern, Mohr, Tübingen 1948, pp. 345-372; nuova edizione in Id., *Studien und Interpretationen. Ausgewählte Schriften zur deutschen Dichtung*, Menck, Frankfurt am Main 1956, pp. 186-213.

- Fromm Eberhard, »Tändeln mit einem Schatten!«: *Der Dichter Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773–1798)*, accessibile alla pagina web: <<http://luise-berlin.de/Bms/bmstext/9802pora.htm>> (12/2012).
- Fubini Enrico, *Razionalismo e misticismo nel pensiero musicale di Wackenroder*, «Studi Germanici», n.s. 17-18, 1979-1980, pp. 165-177.
- , *Introduzione*, in W.H. Wackenroder, *Fantasia sulla musica*, a cura di Enrico Fubini, La Nuova Italia, Firenze 1981, pp. VII-XXVIII.
- Furst Lilian Renée, *In Other Voices: Wackenroder's Herzenergießungen and the Creation of a Romantic Mythology*, in Frederick Burwick, Jürgen Klein (eds), *The Romantic Imagination: Literature and Art in England and in Germany*, Rodopi, Amsterdam 1996, pp. 269-285.
- Gamper Michael, *Der Weg durchs Bild hindurch. Wackenroder und die Gemäldebeschreibung des 18. Jahrhunderts*, «Aurora», 55, 1995, pp. 43-66.
- , «.....in einer fremden, unübersetzbaren Sprache»: *das Reden über Malerei und Musik bei Wackenroder und Tieck*, in Urs Viktor Kamber (Hrsg.), *Farbige Träume aus den durchsichtigen Gedanken. Romantik-Symposium 1994 in Mariastein*, Zentralbibliothek, Solothurn 1996, pp. 23-37.
- Geulen Hans, *Bemerkungen zur musikalischen Motivik in Wackenroders „Leben des Joseph Berglinger“ und Grillparzers „Der arme Spielmann“*, in Helmut Rücjer, Kurt Otto Seidel (Hrsgg.), *Sagen mit Sinne. Festschrift für Marie-Louise Dittrich*, Kümmerle, Göppingen 1976, pp. 329-343.
- Giani Maurizio, *Fede e teatralità nella musica sacra dell'Ottocento*, in Jean-Jacques Nattiez (a cura di), *Enciclopedia della Musica*, 10 voll., Einaudi, Torino 2001-2005, vol. II: *Dal secolo dei Lumi alla rivoluzione wagneriana*, pp. 826-847.
- Gillies Alexander, *Wackenroder's Apprenticeship to Literature: His Teachers and Their Influence*, in Id. (ed.), *German Studies presented to Professor H.G. Fiedler*, Clarendon Press, Oxford 1938, pp. 187-216.
- , *Introduction*, in Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck, *Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders together with Wackenroder's contributions to the Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*, ed. by Alexander Gillies, Blackwell, Oxford 1966 (ed. orig. Oxford 1948), pp. IX-XLIII.
- Gish Theodore, *Book Review: Wilhelm Heinrich Wackenroder's Confessions and Fantasies. Translated, annotated and introduced by Mary Hurst Schubert*, «The South Central Bulletin», 33, 1, 1973, pp. 30-31; nuova edizione «The German Quarterly», 47, 2, 1974, pp. 311-312.
- Gladow Gudrun, *Größe und Gefahr der Wackenroder-Tieckschen Kunstan-schauung*, «Zeitschrift für deutsche Bildung», 14, 4, 1938, pp. 162-169.
- Gregor Joseph, *Die deutsche Romantik aus den Beziehungen von Musik und Dichtung. W.H. Wackenroder*, «Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft», 10, 4, 1908-1909, pp. 505-532.
- Grosse Wilhelm, Dietrich Steinbach (Hrsgg.), *Romantisches Erzählen: Ar-nim, Brentano, Jean Paul, Novalis, Tieck, Wackenroder*, Klett-Schul-buchverlag, Stuttgart 1995.

- Grote Ludwig, *Die romantische Entdeckung Nürnbergs*, Prestel, München 1967.
- Gruber Sabine Claudia, *Sprachskepsis und ihre Konsequenzen. Sprache der Musik und musikalische Sprache bei W.H. Wackenroder und E.T.A. Hoffmann*, «Internationales Jahrbuch der Bettina von Arnim Gesellschaft», 17, 2005, pp. 79-92.
- Gülzow Erich, *Wackenroder und Pommern*, in Paul Merker, Wolfgang Stammler (Hrsgg.), *Vom Werden des deutschen Geistes: Festgabe Gustav Ehrismann*, de Gruyter, Berlin 1925, pp. 220-231.
- , *Wackenroder. Beiträge zur Lebensgeschichte des Romantikers*, Kgl. Regierungs-Buchdruckerei, Stralsund 1930.
- Haase Donald, *The Romantic Seeds of Decadence in Wackenroder's «Herzensergießungen»*, «Michigan Academician», 15, 1982, pp. 27-33.
- Hammer Dorothea, *Die Bedeutung der vergangenen Zeit im Werk Wackenroders unter Berücksichtigung der Beiträge Tiecks*, PhD Dissertation, Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main 1961.
- Hartmann Hans, *Kunst und Religion bei Wackenroder, Tieck und Solger*, PhD Dissertation, Friedrich-Alexander Universität Erlangen-Nürnberg 1916.
- Harzendorf Agathe, *Die Gattung der „Künstlerlegende“ bei Wilhelm Heinrich Wackenroder*, PhD Dissertation, Karl-Franzens Universität Graz 1963.
- Hasselbach Tiesler Ingrid, *Paradigmatische Musik. Wackenroders Joseph Berglinger als Vorläufer von Thomas Manns Doktor Faustus*, in Gerhard Chapple, Friedrich Hall, Hans Schulte (eds), *The Romantic Tradition. German Literature and Music in the Nineteenth Century*, University Press of America, Lanham, New York, London 1992, pp. 95-112.
- Heinkel Nicole, *Religiöse Kunst, Kunstreligion und die Überwindung der Säkularisierung. Frühromantik als Sehnsucht und Suche nach der verlorenen Religion. Dargestellt anhand der Aussagen der literarischen Frühromantik zur bildenden Kunst*, Lang, Frankfurt am Main 2004.
- Heise Wolfgang, *Wackenroders «Märchen von einem nackten Heiligen»*, in Id. (Hrsg.), *Die Wirklichkeit des Möglichen. Dichtung und Ästhetik in Deutschland 1750-1850*, Aufbau Verlag, Berlin 1990, pp. 472-511.
- Heldmann Horst, *Zu Wackenroders Bericht über seine Pfingstreise mit Tieck 1793*, «Germanisch-Romanische Monatsschrift», 35 (Neue Folge), 4, 1954, pp. 340-341.
- Hellerich Siegmund V., *Religionizing, Romanizing Romantics: The Catholic-Christian Camouflage of the Early German Romantics: Wackenroder, Tieck, Novalis, Friedrich & August Wilhelm Schlegel*, Lang, Frankfurt am Main, New York 1995.
- Hertrich Elmar, *Joseph Berglinger. Eine Studie zu Wackenroders Musiker-Dichtung*, de Gruyter, Berlin 1969.
- , *Wer war Wackenroder? Gedanken zur Forschungslage*, «Aurora», 48, 1988, pp. 131-148.
- Hillmann Heinz, *„Die übertriebene Reizbarkeit meiner Nerven“. Wackenroder und die Folgen der ästhetischen Erziehung um 1800*, in Johannes

- Krogoll (Hrsg.), *Begegnungen. Festgabe zum hundertjährigen Bestehen der Kliment-Ohridiski-Universität Sofia*, Universität Hamburg, Hamburg 1988, pp. 55-72.
- Hilzinger Klaus Harro, *Die Leiden des Kapellmeisters. Der Beginn einer literarischen Reihe im 18. Jahrhundert*, «Euphorion», 78, 1984, pp. 95-110.
- Hofe Gerhard vom, *Das unbehagliche Bewußtsein des modernen Musikers. Zu Wackenroders „Berglinger“ und Thomas Manns „Doktor Faustus“*, in Herbert Anton, Bernhard Gajek, Peter Paff (Hrsgg.), *Geist und Zeichen. Festschrift für Arthur Henkel*, Winter, Heidelberg 1977, pp. 144-156.
- Höhn Heinrich, *Einführung zu den Reisebriefen*, in W.H. Wackenroder, *Reisebriefe*, hrsg. von Heinrich Höhn, Verlag Lambert Schneider, Berlin 1938, pp. 7-20.
- Hollmer Heide, *Das Leiden an der Kunst. Ein Moritz-Thema und seine Folgen für die „Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“*, in Id. (Hrsg.), *Text und Kritik: Karl Philipp Moritz*, 118-119, Text+Kritik, München 1993, pp. 107-113.
- Hölter Achim, *Johann Dominik Fiorillos «Geschichte der zeichnenden Künste» und ihr Bild der Renaissance*, in Silvio Vietta (Hrsg.), *Romantik und Renaissance. Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik*, Metzler, Stuttgart, Weimar 1994, pp. 95-115.
- , *Das Rad der Zeit: eine Denkfigur der Romantik*, «Arcadia», 30, 3, 1995, pp. 248-285.
- Horton Stengel Gudrun, *Die Entstehung des Mittelalter-Bildes in der deutschen Frühromantik: Wackenroder, Tieck, Novalis und die Brüder Schlegel*, PhD Dissertation, University of Washington 1973.
- Hubert Ulrich, *Karl Philipp Moritz und die Anfänge der Romantik. Tieck, Wackenroder, Jean Paul, Friedrich und August Wilhelm Schlegel*, Athenäum, Frankfurt am Main 1971.
- Huch Richarda Octavia, *Apollo und Dionysos*, in Id., *Blütezeit der Romantik*, Haessel, Leipzig 1899, pp. 81-115.
- Hunter Mary, “To Play as if from the Soul of the Composer”: *The Idea of the Performer in Early Romantic Aesthetics*, «Journal of the American Musicological Society», 58, 2, 2005, pp. 357-398.
- Immerwahr Raimond, *Book Review: Wilhelm Heinrich Wackenroder's Confessions and Fantasies. Translated and annotated with a Critical Introduction by Mary Hurst Schubert*, «Modern Language Notes», 89, 3, 1974, pp. 489-491.
- Jacob Maria, *Die Musikanschauung im dichterischen Weltbild der Romantik. Aufgezeigt an Wackenroder und Novalis*, PhD Dissertation, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg 1946.
- Jurzig Katrin, *Mittelalterrezeption in Wackenroders «Herzenergießungen»*, Driesen Edition Wissenschaft, Hamburg 2000.
- Kahnt Rose, *Die unterschiedliche Bedeutung der bildenden Kunst und der Musik bei W.H. Wackenroder*, PhD Dissertation, Philipps-Universität Marburg 1969.

- Karoli Christa, *Ideal und Krise enthusiastischen Künstlertums in der deutschen Romantik*, Bouvier, Bonn 1968.
- Käuser Andreas, *Schreiben über Musik: Studien zum anthropologischen und musiktheoretischen Diskurs sowie zur literarischen Gattungstheorie*, Fink, München 1999.
- Keil Werner, *Die Entdeckung Palestrinas in der Romantik*, in Silvio Vietta (Hrsg.), *Romantik und Renaissance: Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik*, Metzler, Stuttgart, Weimar 1994, pp. 241-252.
- , „Jene göttlichen großen Symphoniestücke...“: zu einer literarischen Paraphrase der Sonatenform bei W.H. Wackenroder, «Weber-Studien», 3, 10, 1996, pp. 15-26.
- , W.H. Wackenroder und die Sonatenform, «Athenäum», 6, 1996, pp. 137-151.
- (Hrsg.), «Seelenaccente» – «Ohrenphysiognomik»: zur Musikanschauung E.T.A. Hoffmanns, Heinses und Wackenroders, Olms, Hildesheim 2000.
- Kemper Dirk, *Selbständige Wackenroder-Drucke bis 1818*, «Wolfenbütteler Notizen zur Buchgeschichte», 1, 1990, pp. 47-82.
- , Goethe, Wackenroder und das „klosterbrudisirende, sternbaldisirende Unwesen“, «Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts», 1993, pp. 148-168.
- , *Sprache der Dichtung: Wilhelm Heinrich Wackenroder im Kontext der Spätaufklärung*, Metzler, Stuttgart, Weimar 1993.
- , *Wackenroder-Forschung 1981-1991. Ein kritischer Überblick*, «Zeitschrift für deutsche Philologie», 112, 1993, n.s. Romantik, pp. 2-50.
- , *Litterärhistorie – romantische Utopie – kunstgeschichtliche Poesie: drei Modelle der Renaissancerezeption, dargestellt anhand gedruckter und ungedruckter Vasari-Übersetzungen 1778-1832*, in Silvio Vietta (Hrsg.), *Romantik und Renaissance: Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik*, Metzler, Stuttgart 1994, pp. 241-252.
- , *Poeta Philologus: Philologie und Dichtung bei Wackenroder*, «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 68, 1994, pp. 99-133.
- , *Erzählungen aus Vormoderne und Moderne: Wackenroder, Luhmann und das Epochenbewußtsein um 1800*, «Athenäum», 6, 1996, pp. 207-226.
- Kemper Dirk, Vietta Silvio (Hrsgg.), *Wilhelm Heinrich Wackenroder im Spiegel der Quellenforschung und Editions-geschichte. Katalog zur Ausstellung der Universitätsbibliothek Hildesheim vom 28.04.-29.05.1993*, Quensen, Lamspringe 1993.
- Kertz-Welzel Alexandra, *Die Transzendenz der Gefühle. Beziehungen zwischen Musik und Gefühl bei Wackenroder/Tieck und die Musikästhetik der Romantik*, Röhrig Universitätsverlag, St. Ingbert 2001.
- Kielholz Jürg, *Wilhelm Heinrich Wackenroder: Schriften über die Musik. Musik- und literaturgeschichtlicher Ursprung und Bedeutung in der romantischen Literatur*, Lang, Bern, Frankfurt am Main 1972.

- Klein Hans, *Musikalische Komposition in deutscher Dichtkunst*, «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 8, 1930, pp. 680-716.
- Klein Emily, *On the Sources of Fet's Aesthetics of Music. Wackenroder, Schopenhauer and Ševyrev*, «Die Welt der Slaven. Halbjahrsschrift für Slavistik», 30, 2, 1985, pp. 319-344.
- Klocke Sonja E., *The Romantic Artist on the Couch: A Freudian Approach to Wackenroder's Musician Berglinger*, in Larry H. Peer, Diane Long Hoelever (eds), *Romanticism. Comparative Discourses*, Ashgate Publishing, Aldershot 2006, pp. 191-202.
- Klussmann Paul Gerhard, *Andachtsbilder. Wackenroders ästhetische Glaubenserfahrung und die romantische Bestimmung des Künstlertums*, in Gerd Michels (Hrsg.), *Festschrift für Friedrich Kienecker*, Groos, Heidelberg 1980, pp. 69-95.
- Köhler Rita, *Poetischer Text und Kunstbegriff bei W.H. Wackenroder. Eine Untersuchung zu den „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ und den „Phantasien über die Kunst“*, Lang, Frankfurt am Main, Bern, New York 1990.
- Kohlschein Franz, *Liturgie als Kunstwerk. Gottesdienst erfahrung in der Romantik nach dem Zeugnis des Wilhelm Heinrich Wackenroder*, «Archiv für Literaturwissenschaft», 27, 1985, pp. 273-276.
- Kohlschmidt Werner, *Nihilismus der Romantik*, in Id., *Form und Innerlichkeit. Beiträge zur Geschichte und Wirkung der deutschen Klassik und Romantik*, Lehnen, München 1955, pp. 157-176.
- , *Bemerkungen zu Wackenroders und Tiecks Anteil an den „Phantasien über die Kunst“*, in Id., Paul Zinsli (Hrsgg.), *Philologia Deutsch. Festschrift für Walter Henzen*, Francke, Bern 1965, pp. 89-99.
- , *Der Dichter vor der Zeit. Zur Problematik des Zeitbewußtseins seit der Romantik*, in Id., *Dichter, Tradition und Zeitgeist. Gesammelte Studien zur Literaturgeschichte*, Francke, Bern 1965, pp. 35-53.
- , *Wackenroder und die Klassik. Versuch einer Präzisierung*, in Id., *Dichter, Tradition und Zeitgeist. Gesammelte Studien zur Literaturgeschichte*, Francke, Bern 1965, pp. 83-92; anche in Klaus Lazarowitz, Wolfgang Kron (Hrsgg.), *Unterscheidung und Bewahrung. Festschrift für Hermann Kunisch*, de Gruyter, Berlin 1961, pp. 175-184.
- , *Der junge Tieck und Wackenroder*, in Hans Steffen (Hrsg.), *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1967, pp. 30-44.
- Koldewey Paul, *Wackenroder und sein Einfluss auf Tieck. Ein Beitrag zur Quellengeschichte der Romantik*, Hammerich & Lesser, Altona 1904.
- Kröll Joachim, *Ludwig Tieck und W.H. Wackenroder in Franken*, «Archiv für Geschichte in Oberfranken», 41, 1961, pp. 345-377.
- Kühnlenz Günther, *Wackenroders „Wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen“ im Deutschunterricht der Prima*, «Die Pädagogische Provinz», 12, 1958, pp. 199-209.

- Kuzniar Alice, *The Vanishing Canvas: Notes on German Romanticism Landscape Aesthetics*, «German Studies Review», 11, 3, 1988, pp. 359-376.
- Kwon Chung-Sun, *Studie zur Idee des Gesamtkunstwerks in der Frühromantik: zur Utopie einer Musikanschauung von Wackenroder bis Schopenhauer*, Lang, Frankfurt am Main, Berlin, Bern 2003.
- Lambrecht Horst, *Kommunikationsästhetische Fragestellungen im Schaffen Wilhelm Heinrich Wackenroders. Ein Beitrag zur Ästhetik der deutschen Frühromantik*, PhD Dissertation, Universität Potsdam 1980.
- Langen August, *Wilhelm Heinrich Wackenroder. Ein Vorwort*, in W.H. Wackenroder, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, hrsg. von August Langen, Thomas Verlag, Kempen 1948, pp. 7-39.
- Lehmann Jakob, *Frühromantik in Franken: Wackenroders Briefe*, in Albrecht Weber (Hrsg.), *Handbuch der Literatur in Bayern. Vom Frühmittelalter bis zur Gegenwart. Geschichte und Interpretationen*, Pustet, Regensburg 1987, pp. 253-261.
- Leitl-Zametzner Ursula, *Der Unendlichkeitsbegriff in der Kunstauffassung der Frühromantik bei Fr. Schlegel und W.H. Wackenroder*, PhD Dissertation, Ludwig-Maximilians-Universität München 1955.
- Lillyman William J., *Tieck and Wackenroder: The Common Mask*, in Id., *Reality's Dark Dream: The Narrative Fiction of Ludwig Tieck*, de Gruyter, Berlin 1979, pp. 42-60.
- Lindemann Klaus, *Geistlicher Stand und religiöses Mittelertum. Ein Beitrag zur Religionsauffassung der Frühromantik in Dichtung und Philosophie*, Athenäum Verlag, Frankfurt am Main 1971, pp. 167-203.
- Lippelt Thomas, *Studien zum Wortgebrauch in den Romanen der deutschen Frühromantik. Vergleichende Wortfeld-Untersuchungen zu Wilhelm Heinrich Wackenroders „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“, Ludwig Tiecks „Franz Sternbalds Wanderungen“, Friedrich Schlegels „Lucinde“, Novalis' „Heinrich von Ofterdingen“ und Dorothea Veits „Florentin“*, PhD Dissertation, Ludwig-Maximilians-Universität München 1976; nuova edizione Tryckbaren, Lund 1978.
- Lippuner Heinz, *Wackenroder/Tieck und die bildende Kunst. Grundlegung der romantischen Ästhetik*, Juris Verlag, Zürich 1965.
- Littlejohns Richard, *Zum Briefwechsel zwischen Wackenroder und Tieck: einige Berichtigungen und Bemerkungen*, «Zeitschrift für deutsche Philologie», 97, 1978, pp. 616-624.
- , *Deromanticizing a Romantic. Preparations for a Critical Edition of the Collected Works of Wilhelm Heinrich Wackenroder*, «Forum for Modern Language Studies», 21, 1985, pp. 121-136.
- , *Die Madonna von Pommersfelden. Geschichte einer romantischen Begeisterung*, «Aurora», 45, 1985, pp. 163-188.
- , *Wackenroder in Bamberg. Zwei aufgefundenen Bilder und deren biographische Bedeutung*, «Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft», 32, 1986, pp. 20-27.

- , *Wackenroder-Studien. Gesammelte Aufsätze zur Biographie und Rezeption eines Romantikers*, Lang, Frankfurt am Main 1987.
- , *Iniquitous Innocence: the Ambiguity of Music in the Phantasien über die Kunst (1799)*, in Siobhan Doovan, Robin Elliott (eds), *Music and Literature in German Romanticism*, Camden House, Rochester 2004, pp. 1-11.
- , *Humanistische Ästhetik? Kultureller Relativismus in Wackenroders Herzensergießungen*, «Athenäum», 6, 1996, pp. 109-124.
- Lohmann Gustav, W.H. Wackenroder, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG). Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Friedrich Blume, 20 Bde., Bärenreiter, Kassel 1949-68, Bd. XIV, pp. 54-62.
- Lubkoll Christine, *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger*, in Id., Heide Hollmer, Albert Meier (Hrsgg.), *Deutsche Erzählungen des 18. Jahrhunderts. Von Gottsched bis Goethe*, dtv, München 1988, pp. 306-313.
- , *Mythos Musik: poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*, Rombach, Freiburg im Breisgau 1995.
- Maier Hans, *Cäcilia unter den Deutschen. Herder, Goethe, Wackenroder, Kleist*, «Kleist-Jahrbuch», 1994, pp. 67-82.
- Maione Italo, *Profili della Germania romantica*, Libreria Scientifica, Napoli 1960.
- Markert Heidrun, „Schakspear, W[ackenroder] und die Natur umher machen mich sehr glücklich“. *Zwei ungedruckte Briefe Ludwig Tiecks aus der Entstehungszeit der Romantik*, «lasst uns, da es uns vergönnt ist, vernünftig seyn!»: *Symposium zum 150. Todestages Ludwig Tiecks (1773-1853)*, hrsg. von Institut für deutsche Literatur der Humboldt Universität zu Berlin unter Mitarbeit von Heidrun Markert, Lang, Bern 2004, pp. 331-356.
- Merkel Ingrid, *Wirklichkeit im romantischen Märchen*, «Colloquia Germanica», 3, 1969, pp. 162-183.
- Michelsen Peter, *Die „Aufbewahrung der Gefühle“. Zur Musikauffassung Wilhelm Heinrich Wackenroders*, in Hermann Danuser (Hrsg.), *Das musikalische Kunstwerk. Geschichte, Ästhetik, Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, Laaber Verlag, Laaber 1988, pp. 51-66.
- Minor Jakob, *Tieck und Heinrich Wackenroder*, Spemann, Berlin 1888.
- , *Rezension der Wackenroder-Ausgabe von der Leyens*, «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen», 126, 1911, pp. 229-230.
- Mittenzwei Johannes, *Wackenroders Flucht in den musikalischen Elfenbeinturm*, in Id., *Das Musikalische in der Literatur. Ein Überblick von Gottfried von Straßburg bis Brecht*, Verlag Sprache und Literatur, Halle 1962, pp. 107-112.
- Mittner Ladislao, *Wackenroder e Tieck: la formazione della sensibilità romantica*, Montuoro, Venezia 1944.
- , *Galatea. Die Romantisierung der italienischen Renaissancekunst und -dichtung in der deutschen Frühromantik*, «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 27, 1953, pp. 555-581.

- Mornin Edward, *Art and Alienation in Tieck's Franz Sternbalds Wanderungen*, «Modern Language Notes», 94, 3, 1979, pp. 510-523.
- Müller Ernst, *Ästhetische Religiosität und Kunstreligion. In den Philosophien von der Aufklärung bis zum Ausgang des deutschen Idealismus*, Akademie Verlag, Berlin 2004.
- Nabbe Hildegard, *Von romantischer Kunstandacht zur nationalen Kunst-erziehung: Die Politisierung eines ästhetischen Begriffs um die Jahrhundertwende*, in Michael Batts, Anthony Riley, Heinz Wetzel (eds), *Echoes and Influences of German Romanticism. Essays in Honour of Hans Eichner*, Lang, Frankfurt am Main, New York 1987, pp. 225-241.
- Nahrebecky Roman, *Wackenroder, Tieck, E.T.A. Hoffmann, Bettina von Arnim. Ihre Beziehung zur Musik und zum musikalischen Erlebnis*, Bouvier Verlag, Bonn 1979.
- Namowicz Tadeusz, *Zur Deutung religiöser Bezüge in den Äußerungen über Malerei bei Wackenroder, Tieck und Friedrich Schlegel*, in Gerhard Hahn, Peter Brenner (Hrsgg.), *Zwischen den Wissenschaften. Beiträge zur deutschen Literaturgeschichte*, Pustet, Regensburg 1994, pp. 171-179.
- Naumann Barbara, *Musikalisches Ideen-Instrument: das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik*, Metzler, Stuttgart 1990.
- , *Die musikalische Bewegung der Poesie*, in Id. (Hrsg.), *Die Sehnsucht der Sprache nach der Musik: Texte zur musikalischen Poetik um 1800*, Metzler, Stuttgart, Weimar 1994, pp. 245-273.
- Nelle Elisabeth, *Das Bild des Arztes bei Wackenroder, Novalis, Hoffmann und Tieck. Ein Beitrag zur Geschichte der romantischen Medizin*, Med. Dissertation, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg 1965.
- Neumann Michael, *Rezension der Wackenroder-Ausgabe von Gerda Henrichs*, «Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres Gesellschaft», 27, 1986, pp. 347-355.
- , *Unterwegs zu den Inseln des Scheins: Kunstbegriff und literarische Form in der Romantik von Novalis bis Nietzsche*, Klostermann, Frankfurt am Main 1991, pp. 143-205.
- Nowack Matthias, *Vom antiquarischen Interesse zum ästhetischen Historizismus: Mittelalterrezeption bei Wilhelm Heinrich Wackenroder*, «Seminar (New York)», 25, 1989, pp. 281-305.
- Obenauer Karl Justus, *Die Problematik des ästhetischen Menschen in der deutschen Literatur*, Beck, München 1933.
- Oberhauser Fred, Henneberg Nicole, *Literarischer Führer Berlin*, Insel Verlag, Frankfurt am Main, Leipzig 1998.
- Ottenberg Hans-Günther (Hrsg.), *Der Critische Musicus an der Spree. Berliner Musikschritftum vom 1748 bis 1799. Eine Dokumentation*, Reclam, Leipzig 1984.
- Paulin Roger, *Stolberg und Wackenroder: Toleranz und Exklusivität*, «Athenäum», 6, 1996, pp. 125-135.

- Peak Gum-Sook, *Frühromantisches Geschichtsbewußtsein: Untersuchungen zu Wilhelm Heinrich Wackenroder, Friedrich von Hardenberg (Novalis) und Friedrich Schlegel*, PhD Dissertation, Freie Universität Berlin 2001.
- Perels Christoph, *Empfindsame Identifikation und kritischer Dialog. Zur Interdependenz zwischen Wackenroder und Goethe*, «Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts», 1995, pp. 207-223.
- Persi Ugo, *Le musicien et la musique dans l'oeuvre de Dostoievskij et de Wackenroder*, «Revue de Littérature comparée», 55, 1981, pp. 306-316.
- Peter Klaus, *Nürnberg's krummen Gassen. Zum Deutschlandbild bei Wackenroder, Tieck und Richard Wagner*, «Aurora», 57, 1997, pp. 129-147.
- Pethes Nicolas, «Tongefühlsbilder». *Intermedialität und Verzeitlichung in literarischen Mediendiskursen um 1800*, in Jutta Eming, Annette Jael Lehmann, Irmgard Maasen (Hrsgg.), *Mediale Performanzen. Historische Konzepte und Perspektiven*, Rombach, Freiburg im Breisgau 2002, pp. 153-180.
- Pleister Wolfgang, *Wackenroder, E.T.A. Hoffmann und Schopenhauer. Ihre Antworten auf das Leiden in und an der Welt*, in Wolfgang Schirmacher (Hrsg.), *Schopenhauer, Nietzsche und die Kunst*, Passagen Verlag, Wien 1991, pp. 199-207.
- Pontzen Alexandra, *Künstler ohne Werk: Modelle negativer Produktionsästhetik in der Künstlerliteratur von Wackenroder bis Heiner Müller*, Erich Schmidt, Berlin 2000, pp. 13-82.
- Porterfield Allen Wilson, *Lessing and Wackenroder as Anticipators of William James*, «Modern Language Notes», 30, 8, 1915, pp. 263-264.
- Prager Brad, *Aesthetic Vision and German Romanticism. Writing Images*, Camden House, Rochester 2007.
- Proskauer Paul Frank, *The Phenomenon of Alienation in the Work of Karl Philipp Moritz, Wilhelm Heinrich Wackenroder and in 'Nachtwachen von Bonaventura'*, PhD Dissertation, Columbia University 1966.
- Prümm Karl, *Berglinger und seine Schüler*, «Zeitschrift für deutsche Philologie», 105, 1986, pp. 209-249.
- Redenbacher Fritz, *Wackenroders Erlanger Semester. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte der Frühromantik*, in Eugen Stollreither (Hrsg.), *Zeugnisse fränkischer Kultur: Erinnerungsgabe der Universitätsbibliothek Erlangen zur 27. Versammlung deutscher Bibliothekare 1931* («Fränkische Halbjahresschrift»), Spindler, Nürnberg 1931, pp. 45-56.
- Richards Ruthann, *Joseph Berglinger. A Radical Composer*, «Germanic Review», 50, 1975, pp. 124-139.
- Riedel Herbert, *Musik und Musikerlebnis in der erzählenden deutschen Dichtung*, Bouvier, Bonn 1959.
- Robson-Scott Walter, *Wackenroder and the Middle Ages*, «Modern Language Review», 50, 1955, pp. 156-167.
- Roth Stefanie, *Der Einfluß des Göttinger Neuhumanismus und der Universität auf die frühromantische Bewegung*, in Silvio Vietta (Hrsg.),

- Romantik in Niedersachsen. Der Beitrag des protestantischen Nordens zur Entstehung der literarischen Romantik in Deutschland*, Olms, Hildesheim 1986, pp. 133-173.
- Sanford David, *Wackenroder and Tieck. The Aesthetic Breakdown of the Klosterbruder Ideal*, PhD Dissertation, University of Minnesota 1966.
- , *Dürers Role in the "Herzenergiessungen"*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 30, 4, 1972, pp. 441-448.
- Santoli Vittorio, *Wackenroder e il misticismo estetico*, Bibliotheca editrice, Rieti 1930.
- Sarecka Ilse, *Musik als Ausdruck von Enttäuschung und Weltflucht in der Literatur der deutschen Romantik*, «Germanica Wratislaviensia», 80, Acta Universitatis Wratislaviensis no.1115: *Deutsche Romantik und Französische Revolution. Internationales Kolloquium Karpacz 28.9. - 2.10.1987*, hrsg. von Gerhard Kosellek, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1990, pp. 291-300.
- Sauder Gerhard, *Empfindsamkeit und Frühromantik*, in Silvio Vietta, Wolfgang Frühwald (Hrsgg.), *Die literarische Frühromantik*, Vanderhoeck & Ruprecht, Göttingen 1983, pp. 85-111.
- Schade Waltraud, *Wilhelm Heinrich Wackenroder. Kurze Biographie*, accessibile alla pagina web: <http://www.gbbb-berlin.com/wacken_d.htm> (12/2012).
- Scher Steven Paul, *Wackenroder's Vision of Music*, in Id., *Verbal Music in German Literature*, Yale UP, New Haven 1968, pp. 13-35.
- , *Temporality and Meditation. W.H. Wackenroder and E.T.A. Hoffmann as Literary Historicists of Music*, «Journal of English and German Philology», 75, 1976, pp. 492-502.
- Scherliess Volker, *Sakrale Würde und theatralischer Geist. Zu Pergolesis Stabat Mater und Strawinskys Oedipus Rex*, Programmheft Oper Köln, 6. Dezember 2008.
- Schlager Karlheinz, *Der Fall Berglinger. Stufen einer romantischen Biographie am Beispiel Wackenroder*, «Archiv für Musikwissenschaft», 29, 2, 1972, pp. 115-123.
- Schmitz-Emans Monika, *Literarische Transzendierung des Sichtbaren: Topoi frühromantischer Ästhetik bei Wackenroder und Tieck*, in Id., *Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare. Spielformen literarischer Bildinterpretationen von 18. bis 20. Jahrhundert*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1999, pp. 131-160.
- Schmolze Gerhard, *Tieck und Wackenroder. Zum 200. Geburtstag*, «Zeitwende», 44, 1973, pp. 414-421.
- Schöllkopf Hanna, *Santa Cecilia nella Germania romantica fra canto devozionale e "canto di Taide"*, «Rivista di Letterature moderne e comparate», 64, 1, 2013, pp. 17-30.
- Schrimpf Hans Joachim, *W.H. Wackenroder und K.Ph. Moritz. Ein Beitrag zur frühromantischen Selbstkritik*, «Zeitschrift für deutsche Philologie»,

- 83, 1964, pp. 385-409; anche in Hans Joachim Schrimpf, *Der Schriftsteller als öffentliche Person*, Erich Schmidt, Berlin 1977, pp. 84-106.
- Schubert Bernhard, *Der Künstler als Handwerker. Zur Literaturgeschichte einer romantischen Utopie*, Athenäum Verlag, Königstein 1986.
- Schubert Hurst Mary, *Wilhelm Heinrich Wackenroder's Confessions and Phantasies. Translated and Annotated with a Critical Introduction by M.H. Schubert*, PhD Dissertation, Stanford University 1970; nuova edizione University Park, London 1971.
- Schwarzbauer Michaela, *Wackenroders Joseph Berglinger – das Portrait eines gescheiterten Künstlers?*, «Studia Niemcoznawcze», 23, Wrocław 2002, pp. 439-448.
- Schweikert Uwe, *Wilhelm Heinrich Wackenroder*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG). Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Friedrich Blume, 20 Bde., Bärenreiter, Kassel 1949-1968, Bd. XVII, pp. 265-268.
- , «*Musik als Dichtkunst*». *Poetik des Musikalischen bei Wackenroder und Tieck*, in Claudia Christophersen, Ursula Hudson-Wiedemann (Hrsg.), *Romantik und Exil. Festschrift für Konrad Feichenfeldt*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2004, pp. 55-67.
- Seidel Wilhelm, *Absolute Musik und Kunstreligion um 1800*, in Helga De La Motte-Haber (Hrsg.), *Musik und Religion*, Laaber Verlag, Laaber 1995, pp. 91-114.
- Siegel Linda, *Wackenroder's Musical Essays in »Phantasien über die Kunst*, «*Journal of Aesthetics and Art Criticism*», 30, 3, 1971-1972, pp. 351-358.
- , *Synaesthesia and the Paintings of Caspar David Friedrich*, «*Art Journal*», 33, 3, 1974, pp. 196-204.
- Sponheuer Bernd, *Postromantische Wandlungen der „Idee der absoluten Musik“: Eine Skizze*, «*Archiv für Musikwissenschaft*», 62, 2, 2005, pp. 151-163.
- Stankiewicz Karl, *Der deutschen Seele auf der Spur. Ludwig Tieck und Wilhelm Heinrich Wackenroder: Romantiker weisen Wanderern den Weg durch die Fränkische Schweiz*, in Dieter Vogel (Hrsg.), *Poeten-Pfade in Bayern*, Kiebitz Buch Verlag, Vilsbiburg 2005, pp. 121-125.
- Stanley Glenn, *Bach's „Erbe“: The Chorale in the German Oratorio of the Early Nineteenth Century*, «*19th Century Music*», 11, 2, 1987, pp. 121-149.
- Starobinski Georges, *Du Wunderkind à l'éternel enfant: Les premières biographies mozartiennes dans le contexte de l'esthétique romantique*, «*Revue de Musicologie*», 92, 2, 2006, pp. 343-356.
- Stöcker Helene, *Ein Künstler der Freundschaft*, «*Vossische Zeitung*», 217, Sonntagsbeilage 19, 10. Mai 1903, pp. 149-152.
- , *Zur Kunstanschauung des 18. Jahrhunderts. Von Winckelmann bis zu Wackenroder*, Mayer & Müller, Berlin 1904, pp. 113-122.
- Strack Friedrich, *Die ‚göttliche‘ Kunst und ihre Sprache. Zum Kunst- und Religionsbegriff bei Wackenroder, Tieck und Novalis*, «*Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*», n.s.

- 1978: *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium*, hrsg. von Richard Brinkmann, Metzler, Stuttgart 1978, pp. 369-391.
- Sudhof Siegfried, *Wilhelm Heinrich Wackenroder*, in Benno von Wiese (Hrsg.), *Deutsche Dichter der Romantik*, Erich Schmidt, Berlin 1971, pp. 86-110.
- Sulger-Gebing Emil, *Wilhelm Heinrich Wackenroder*, in *Allgemeine Deutsche Biographie (ADB)*, hrsg. von der Historischen Commission bei der Königlichen Akademie der Wissenschaften, Duncker & Humblot, Leipzig 1875 e sgg., 56 Bde., Bd. XL, 1894, pp. 444-448, accessibile alla pagina web <<http://www.deutsche-biographie.de/sfz84182.html>> (12/2012).
- Tadday Ulrich, „– Und ziehe mich still in das Land der Musik, als in das Land des Glaubens, zurück“. Zu den pietistischen Grundlagen der Musikanschauungen Wilhelm Heinrich Wackenroders, «Archiv für Musikwissenschaft», 56, 2, 1999, pp. 101-109.
- , *Das schöne Unendliche. Ästhetik, Kritik, Geschichte der romantischen Musikanschauung*, Metzler, Stuttgart, Weimar 1999.
- Tatar Maria, *The Art of Biography in Wackenroder's "Herzensegiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders" and "Phantasien über die Kunst"*, «Studies in Romanticism», 19, 1980, pp. 233-248.
- Tautz Birgit, *Wackenroder's „Ein wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen“: Autopoiesis of World, Rhetoric of „the Orient“*, «Monatshefte», 95, 1, 2003, pp. 59-75.
- Tekinay Alev, *Der morgenländische Bestandteil im „Wunderbaren Märchen von einem nackten Heiligen“ Wackenroders. Eine Studie zum frühromantischen Orientbegriff*, «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen», 218, 1981, pp. 323-330.
- Thalmann Marianne, *Das Märchen und die Moderne. Zum Begriff der Surrealität im Märchen der Romantik*, Kohlhammer, Stuttgart 1961.
- Theilacker Jörg, *Männer-Phantasie-Hirngeburt. Gescheiterte Musiker in Novellen des 19. Jahrhunderts*, in Hans Werner Henze (Hrsg.), *Die Chiffren. Musik und Sprache (Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik, IV)*, Fischer, Frankfurt am Main 1990, pp. 154-172.
- Thewalt Patrick, *Die Leiden der Kapellmeister: zur Umwertung von Musik und Künstlertum bei W.H. Wackenroder und E.T.A. Hoffmann*, Lang, Frankfurt am Main 1990.
- Thornton Karin, *Wackenroder's Objective Romanticism*, «Germanic Review», 37, 1962, pp. 161-173.
- Ulshöfer Robert, *Wilhelm Heinrich Wackenroder: Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger. Polarität als Bauprinzip der Dichtung*, «Der Deutschunterricht», 39, 1, 1987, pp. 58-73.
- Unger Rudolf, *Zur seelengeschichtlichen Genesis der Romantik. Karl Philipp Moritz als Vorläufer von Jean Paul und Novalis*, Weidmann, Hamburg 1930, pp. 311-344.

- Vaget Hans Rudolf, *Der Kunstjünger will die Welt erobern*, «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 20. November 1993, p. 4.
- Verwey Albert, *Wilhelm Heinrich Wackenroder*, in Id., *Europäische Aufsätze*, Insel Verlag, Leipzig 1919, pp. 63-87.
- Vietta Silvio, *Wilhelm Heinrich Wackenroder und die Französische Revolution*, in Gonthier-Louis Fink (ed.), *Les Romantiques allemands et la Révolution française. Die deutsche Romantik und die französische Revolution*, Univ. des Sciences Humaines, Strasbourg 1969, pp. 103-117.
- , *Der Phantasiebegriff der Frühromantik und seine Voraussetzungen in der Aufklärung*, in Id., Wolfgang Frühwald (Hrsgg.), *Die literarische Frühromantik*, Vanderhoeck & Ruprecht Göttingen 1983, pp. 208-220.
- , *Frühromantik und Aufklärung*, in Id., Wolfgang Frühwald (Hrsgg.), *Die literarische Frühromantik*, Vanderhoeck & Ruprecht, Göttingen 1983, pp. 7-84.
- , *Wackenroders „Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger“*, in Id. (Hrsg.), *Literarische Phantasie. Theorie und Geschichte. Barock und Aufklärung*, Metzler, Stuttgart 1986, pp. 241-255.
- , *Zum Einfluß des niedersächsischen Raumes und der norddeutschen Aufklärung auf die Romantik*, in Id. (Hrsg.), *Romantik in Niedersachsen. Der Beitrag des protestantischen Nordens zur Entstehung der literarischen Romantik in Deutschland*, Olms, Hildesheim 1986, pp. 1-22.
- , *Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*, Metzler, Stuttgart 1992.
- , *Die Entstehung der Romantik aus dem Geist der Göttinger Universität*, in Manfred Boetzkes, Gerd Unverfehrt, Silvio Vietta, Jochen Wagner (Hrsgg.), *Renaissance in der Romantik*, Roemer Museum, Hildesheim 1993, pp. 12-18.
- , *Ein unbekannter Brief Wilhelm Heinrich Wackenroders (mit 2 Abbildungen)*, «Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts», 1993, pp. 169-182.
- , *Romantik und Renaissance – Einleitung*, in Id. (Hrsg.), *Romantik und Renaissance: Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik*, Metzler, Stuttgart 1994, pp. 1-14.
- , *Vom Renaissance-Ideal zur deutschen Ideologie: Wilhelm Heinrich Wackenroder und seine Rezeptionsgeschichte*, in Id. (Hrsg.), *Romantik und Renaissance: Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik*, Metzler, Stuttgart 1994, pp. 140-162.
- , *„Fiorillo“ und Wackenroder: Gemeinsamkeiten und Differenzen in der Kunstanschauung*, in Antje Mitteldorf Kosegarten (Hrsg.), *Johannes Dominicus Fiorillo: Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*, Wallstein-Verlag, Göttingen 1997, pp. 180-193.
- , *Zur Differenz zwischen Tiecks und Wackenroders Kunsttheorie*, in Walter Schmitz (Hrsg.), *Ludwig Tieck. Literaturprogramm und Lebensinszenierung im Kontext seiner Zeit*, Niemeyer, Tübingen 1997, pp. 87-99.
- , *Die Raffael-Rezeption in der literarischen Frühromantik: Wilhelm Heinrich Wackenroder und sein akademischer Lehrer Johann Dominicus Fiorillo*, in Klaus-Detlef Müller (Hrsg.), *Geschichtlichkeit und Aktualität*.

- Studien zur deutschen Literatur seit der Romantik. Festschrift für Hans-Joachim Mähl*, Niemeyer, Tübingen 1988, pp. 221-241.
- , *Neue Romantik-Forschungen. Ergebnisse und Problemstellungen*, «Philosophische Rundschau», 39, 1/2, 1992, pp. 98-110.
- , *Wackenroder und Moritz*, «Athenäum. Jahrbuch für Romantik», 6, 1996, pp. 91-107.
- , *Heideggers Kritik des neuzeitlichen Weltbildes und die frühromantische Kunstästhetik Wilhelm Heinrich Wackenroders*, in Gerhard Neumann, Günther Oesterle (Hrsgg.), *Bild und Schrift in der Romantik*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1999, pp. 374-387.
- Vincent Ernst, *Tieck und Wackenroder*, in Hans Kern (Hrsg.), *Schöpferische Freundschaft*, Diederichs, Jena 1932, pp. 89-120.
- Voss Karl, *Reiseführer für Literaturfreunde. Berlin. Vom Alex bis zum Kudamm*, Ullstein, Frankfurt am Main, Berlin 1980.
- Voßkamp Wilhelm, »*Alles Sichtbare haftet am Unsichtbaren*«. *Bilder und Hieroglyphenschrift bei Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck und Friedrich von Hardenberg (Novalis)*, in Id. (Hrsg.), *Sichtbares und Sagbares*, DuMont, Köln 2005, pp. 25-45.
- Waetzoldt Wilhelm, *Ein Bildnis Wackenroders*, «Zeitschrift für Bücherfreunde», 2 (Neue Folge), 1919-1920, p. 209.
- , *Deutsche Kunsthistoriker. Von Sandrart bis Rumohr*, Hessling, Berlin 1965 (ed. orig. Seemann, Leipzig 1921), pp. 217-232.
- Walzel Oskar, *Rezension der Wackenroder-Ausgabe von der Leyens*, «Anzeiger für deutsches Altertum und Deutsche Literatur», 36, 1913, pp. 163-171.
- , *Die Sprache der Kunst*, «Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft», 1, 1914, pp. 3-62; anche in Id. (Hrsg.), *Vom Geistesleben alter und neuer Zeit*, Insel Verlag, Leipzig 1922, pp. 262-315.
- , *Einleitung*, in Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, hrsg. von Oskar Walzel, Insel Verlag, Leipzig 1921, pp. 7-48.
- Watkins Holly, *From the Mine to the Shrine: The Critical Origins of Musical Depth*, «19th Century Music», 27, 3, 2004, pp. 179-207.
- Weigand Wolf, *Wilhelm Heinrich Wackenroder*, in *Biographisch-bibliographisches Kirchenlexikon*, hrsg. von Friedrich Wilhelm Bautz, 33 Bde., Bautz Verlag, Hamm 1975 e sgg., Bd. XV, col. 1409-1412, accessibile alla pagina web <http://www.bautz.de/bbkl/w/wackenroder_w_h.shtm> (12/2012).
- Wellek René, *Wackenroder und Tieck*, in Id., *Geschichte der Literaturkritik 1750-1830*, H. Luchterhand, Darmstadt, Berlin 1959, pp. 344-355.
- Welsh Caroline, »*Töne sind Tasten höherer Sayten in uns*«. *Denkfiguren des Übergangs zwischen Körper und Seele*, in Gabriele Brandstetter, Gerhard Neumann (Hrsgg.), *Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2004, pp. 73-89.

- Wiecker Rolf, *Kunstkritik bei Wackenroder. Zu Polemik und Methode des Klosterbruders in den „Herzenergiessungen“*, «Text und Kontext», 4, 1, 1976, pp. 41-94.
- Wiedemann-Lambinus Margarete, *Die romantische Kunstanschauung Wackenroders und Tiecks*, «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», 32, 1938, pp. 26-45.
- Wilson Daniel, *Wackenroders «Joseph Berglinger»*. *Sozialverantwortliche Kunst und die Revolutionskrise*, in Wolfgang Wittowski (Hrsg.), *Verantwortung und Utopie. Zur Literatur der Goethezeit. Ein Symposium*, Niemeyer, Tübingen 1988, pp. 321-342.
- Wölfflin Heinrich, *Die „Herzenergießugen eines kunstliebenden Klosterbruders“*, in Id., *Kleine Schriften*, Schwabe, Basel 1946, pp. 205-212.
- Wührl Paul-Wolfgang, *Das deutsche Kunstmärchen*, Quelle & Mayer, Heidelberg 1984.
- Yee Kevin F., *Aesthetic Homosociality in Wackenroder and Tieck*, Lang, New York 2000.
- Zagari Luciano, *Il santo nudo e la ruota del tempo. L'impasse dell'intellettuale nella fiaba di Wackenroder*, in Id., *Mitologia del segno vivente*, Il Mulino, Bologna 1985, pp. 79-126.
- Zeydel Edwin Hermann, *A note on Tieck's early Romanticism*, «Modern Language Notes», 41, 7, 1926, pp. 444-449.
- , *The Relation of K.Ph. Moritz's "Anton Reiser" to Romanticism*, «Germanic Review», 3, 1928, pp. 295-327.
- Zipes Jack David, *W.H. Wackenroder: In Defense of his Romanticism*, «The Germanic Review», 44, 1969, pp. 247-258.
- , *Book Review: Mary Hurst Schubert, Wilhelm Heinrich Wackenroder's Confessions and Fantasies*, «The Modern Language Journal», 57, 8, 1973, pp. 435-436.
- Zürner Christian, *Ästhetische Bildung und Frühromantik. Kritische Dialoge zwischen Wilhelm Heinrich Wackenroder und Theodor W. Adorno*, LIT, Berlin, Münster 2006.
- , *Vom Göttlichen in der Musik. Wilhelm Heinrich Wackenroders Berglinger-Text „Die Wunder der Tonkunst“*, in Werner Keil, Charis Goer (Hrsgg.), «Seelenaccente» – «Ohrenphysiognomik»: *Zur Musikanschauung E.T.A. Hoffmanns, Heinses und Wackenroders*, Olms, Hildesheim, Zürich, New York 2000, pp. 297-337.

Sitografia su W.H. Wackenroder

- <http://www.bautz.de/bbkl/w/wackenroder_w_h.shtml> (12/2012).
- <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/633722/Wilhelm-Heinrich-Wackenroder>> (12/2012).
- <http://www.de.wikipedia.org/wiki/Wilhelm_Heinrich_Wackenroder> (12/2012).

- <<http://www.deutsche-biographie.de/sfz84182.html>> (12/2012).
 <http://www.fraenkische-schweiz.com/info/hintergrund/hist-gb/wackenroder_tieck.html> (fino al 2009).
 <http://www.gbbb-berlin.com/wacken_d.htm> (12/2012).
 <http://www.girodivite.it/antenati/xixsec/_wackenr.htm> (12/2012).
 <<http://www.goethezeitportal.de>> (12/2012).
 <<http://www.gutenberg.spiegel.de/autor/615>> (12/2012).
 <<http://www.lehrer.uni-karlsruhe.de/~za874/homepage/wackenr.htm>> (12/2012).
 <<http://www.lexikon.meyers.de/meyers/Wackenroder>> (fino al 2009).
 <<http://www.literaturportal.de>> (12/2012).
 <<http://www.luise-berlin.de/Bms/bmstext/9802pora.htm>> (12/2012).
 <http://www.preussen-chronik.de/person_jsp/key=person_wilhelm+heinrich_wackenroder.html> (12/2012).
 <<http://www.treccani.it/enciclopedia/wilhelm-heinrich-wackenroder/>> (12/2012).
 <<http://www.uni-erlangen.de/alumni/galerie/wackenroder.shtml>> (12/2012).
 <http://www.woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=mainmode=> (12/2012).
 <<http://www.zeno.org/Literatur/M/Wackenroder,+Wilhelm+Heinrich/Biographie>> (12/2012).

Opere di Johann Friedrich Reichardt

- Reichardt Johann Friedrich, *Leben des berühmten Tonkünstlers Heinrich Wilhelm Gulden, nachher genannt Guglielmo Enrico Fiorino. Erster Teil*, August Mylius, Berlin 1779. Ristampato in *Leben des berühmten Tonkünstlers Heinrich Wilhelm Gulden, nachher genannt Guglielmo Enrico Fiorino*, hrsg. von Günther Hartung, Insel Verlag, Leipzig 1967.
- , *Hermenefried oder über die Künstlererziehung*, «Musikalisches Kunstmagazin», 1, 3, Berlin 1792, pp. 105-117. Ristampato in *Leben des berühmten Tonkünstlers Heinrich Wilhelm Gulden, nachher genannt Guglielmo Enrico Fiorino*, hrsg. von Günther Hartung, Insel Verlag, Leipzig 1967.
- , *Über die Pflichten des Ripien- Violinisten*, G.J. Decker, Berlin 1776.
- , *Über die musikalische Composition des Schäfergedichts*, «Deutsches Museum», 2, 1777, hrsg. von Heinrich Christian Boie, Christian Wilhelm Dohm, Weygand, Leipzig 1777, pp. 270-288.
- , von Schlabrendorf Gustav, *Napoleon Bonaparte und das französische Volk unter seinem Consulate*, Campe, Hamburg 1804.
- , *Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Oesterreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809*, Kunst- und Industrie-Comptoir, Berlin 1810.
- , «Musikalisches Kunstmagazin», G. Olms, Hildesheim 1969 (ed. orig. Selbstdruck, Berlin 1782 e 1791).

- , «Berlinische Musikalische Zeitung», G. Olms, Hildesheim 1969 (ed. orig. Selbstdruck, Berlin 1805-1806).
- , *Briefe, die Musik betreffend*, hrsg. von Walter Siegmund-Schultze, Reclam, Stuttgart 1974. Contiene: *Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend: An seine Freunde geschrieben* (Bd. I, Frankfurt 1774; Bd. II, Leipzig 1776).
- , *Vertraute Briefe aus Paris (1792)*, hrsg. von Rolf Weber, Verlag der Nation, Berlin 1980.
- , von Goethe Johann Wolfgang, *Briefwechsel*, hrsg. von Volkmar Braunbehrens, Gabriele Busch-Salmen, Walter Salmen, Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger, Weimar 2002.
- , *Der lustige Passagier. Erinnerungen eines Musikers und Literaten*, hrsg. von Walter Salmen, Aufbau-Verlag, Berlin 2002.

Letteratura critica su Johann Friedrich Reichardt

Anonimo, *Noch lange nicht vergessen*, «Das Ostpreußenblatt», 26. Juni 1999.

Capen Samuel Paul, *Friedrich Schlegel's Relations with Reichardt and his Contributions to "Deutschland"*, Philadelphia UP, Philadelphia (PA) 1903.

Faller Max, *Johann Friedrich Reichardt und die Anfänge der musikalischen Journalistik*, Bärenreiter, Kassel 1929.

Fischer-Dieskau Dietrich, „Weil nicht alle Blütenträume reiften“. *Johann Friedrich Reichardt – Hofkapellmeister dreier Preußenkönige. Porträt und Selbstporträt*, dva, Stuttgart 1992.

Fromm Eberhard, *Ein »denkender Künstler« - Johann Friedrich Reichardt*, accessibile alla pagina web <<http://www.luise-berlin.de/bms/bmstxt97/9711deua.htm>> (12/2012).

Hartung Günther, *Johann Friedrich Reichardt: autobiographische Schriften*, Mitteldeutsch Verlag, Halle 2002.

—, *Werkanalysen und -kritiken*, Leipziger Universitätverlag, Leipzig 2007.

Hübner-Hinderling Renate, *J.F. Reichardt*, in *Biographisch-bibliographisches Kirchenlexikon*, hrsg. von Friedrich Wilhelm Bautz, Bautz Verlag, Hamm 1975 e sgg., accessibile alla pagina web <http://www.bautz.de/bbkl/r/reichardt_j_f.shtml> (12/2012)

Kohnen Joseph, *Ein musikalisches Talent als dichterischer Zeitzeuge in Königsberg: Johann Friedrich Reichardt und sein Jugendroman „Leben des berühmten Tonkünstlers Heinrich Wilhelm Gulden“*, «Germanistik. Publications du Centre Universitaire de Luxembourg», 12, 1998: *Königsberger Zeugnisse der Spätaufklärung*, pp. 283-298.

- Kramer Ursula, *Auf den Spuren des Häßlichen. Johann Friedrich Reichardts „Hexenscenen aus Schackespear's Macbeth“*, «Archiv für Musikwissenschaft», 57, 4, 2000, pp. 301-317.
- Müller Ruth, *Johann Friedrich Reichardt und andere: Kunst gegen Empfindung*, in Id., *Erzählte Töne. Studien zur Musikästhetik im späten 18. Jahrhundert*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1989.
- Namowicz Tadeusz, *Der Genius Loci und die literarische Kultur der Zeit. Königsberg und seine Dichtung im 18. Jahrhundert*, in Joseph Kohnen (Hrsg.), *Königsberg-Studien. Beiträge zu einem besonderen Kapitel der deutschen Geistesgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 1998, pp. 1-14.
- Neuß Erich, *Das Giebichensteiner Dichterparadies: Johann Friedrich Reichardt und die Herberge der Romantik*, Fliegenkopf Verlag, Halle 2007 (ed. orig. Hallische Nachrichten, Halle 1932).
- Ottenberg Hans-Günther, *Johann Friedrich Reichardt*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG). Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Friedrich Blume, 20 Bde., Bärenreiter, Kassel 1949-1968, Bd. XIII, col. 1471-1488.
- Pauli Walter, *Johann Friedrich Reichardt: Sein Leben und seine Stellung in der Geschichte des deutschen Liedes*, Druck von Ebering, Berlin 1902.
- Peters Günther, *Der zerrissene Engel. Genieästhetik und literarische Selbstdarstellung im 18. Jahrhundert*, Metzler, Stuttgart 1982.
- Richter Gert, Traxdorf Götz (Hrsgg.), *Johann Friedrich Reichardt (1752-1814): Komponist und Schriftsteller der Revolutionszeit: Bericht über die Konferenz anlässlich seines 175. Todestages und des 200. Jubiläumjahres der Französischen Revolution am 23. und 24. September 1989 im Händel-Haus Halle*, Händel-Haus, Halle 1992.
- Salmen Walter, *Johann Friedrich Reichardt*, in *Neue Deutsche Biographie (NDB)*, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Duncker & Humblot, Berlin 1953 e sgg., Bd. II, 1955, pp. 295-296.
- , *Johann Friedrich Reichardt*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG). Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Friedrich Blume, 20 Bde., Bärenreiter, Kassel 1949-1968, Bd. XI, pp. 151-161.
- , *Johann Friedrich Reichardt. Komponist, Schriftsteller, Kapellmeister und Verwaltungsbeamter der Goethezeit*, Olms, Hildesheim 2002 (ed. orig. Atlantis Verlag, Freiburg,- Zürich 1963).
- , *Johann Friedrich Reichardt und die Literatur: komponieren, korrespondieren, publizieren*, Olms, Hildesheim, Zürich, New York 2003.

- , *Tieck und die Familie Reichardt. Zur Wirkung „romantischer Dichtung“, «lasst uns, da es uns vergönnt ist, vernünftig seyn!»: Symposium zum 150. Todestages Ludwig Tiecks (1773-1853)*, hrsg. von Institut für deutsche Literatur der Humboldt Universität zu Berlin unter Mitarbeit von Heidrun Markert, Lang, Bern 2004, pp. 297-310.
- Salmen Walter, Zeller Regine, Hansen Volkmarr (Hrsgg.), „... von der *musikalischen Seite unser Freund, von der politischen unser Widersacher...*“: *Der Tonkünstler Johann Friedrich Reichardt und Goethe. Eine Ausstellung des Goethe-Museums Düsseldorf zum 250. Geburtstag von Johann Friedrich Reichardt (1752 - 1814)*, Goethe Museum Düsseldorf, Düsseldorf 2002.
- Schletterer Hans Michael, *Johann Friedrich Reichardt*, in *Allgemeine Deutsche Biographie (ADB)*, hrsg. von der Historischen Commission bei der Königl. Akademie der Wissenschaften, Duncker & Humblot, Leipzig 1875 e sgg., Bd. XXVII, 1888, pp. 629-648.
- Sieber Paul, *Johann Friedrich Reichardt als Musikästhetiker: Seine Anschauungen über Wesen und Wirkung der Musik*, PhD Dissertation, Universität Basel 1929; nuova edizione Koerner, Baden-Baden 1971.
- Theilacker Jörg, *Johann Friedrich Reichardt*, in Microsoft Encarta Online Enzyklopädie 2007, accessibile fino al 2009 alla pagina web <<http://www.encarta.msn.de>> (01/2009).
- Zeller Regine, *Johann Friedrich Reichardt (1752 - 1814). „... Singe- und Instrumentalkomponist, theoretischer, historischer und kritischer Schriftsteller...“*. *Eine Ausstellung des Goethe-Museums Düsseldorf vom 25.6. bis 6.8.1989*, Anm. 58, Goethe-Museum Düsseldorf, Düsseldorf 1989.
- , „...von der alten Zauberkraft der Musik...“. *Goethes Beziehungen zur Musik. Eine Ausstellung des Goethe-Museums Düsseldorf vom 12.4. bis 24.5.1992*, Anm. 68, Goethe-Museum Düsseldorf, Düsseldorf 1992.
- Zentner Wilhelm (Hrsg.), *Johann Friedrich Reichardt: eine Musikerjugend im 18. Jhd.*, G. Bosse, Regensburg 1970.

Sitografia su J.F. Reichardt

- <http://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Friedrich_Reichardt> (12/2012).
- <<http://www.bartho.org/?s=reichardt>> (12/2012).
- <http://www.bautz.de/bbkl/r/reichardt_j_f.shtml> (12/2012).
- <<http://www.coll-music.uni-halle.de/universitaetschor/>> (12/2012).
- <<http://www.encarta.msn.de/>> (fino al 2009).
- <<http://www.halle.de/de/Kultur-Tourismus/Sehenswertes/Gruenes-Halleentdecken/Reichardts-Garten/>> (12/2012).
- <<http://www.liederlexikon.de/>> (12/2012).
- <<http://www.luise-berlin.de/bms/bmstxt97/9711deua.htm>> (12/2012).
- <http://www.ostpreussen-info.de/land/persoeln_fr.htm> (12/2012).

Opere di altri autori

- Beethoven Ludwig van, *Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. von Fritz Prelinger, C.W. Stern, Wien, Leipzig 1907.
- , *Epistolario*, a cura di Sieghard Brandenburg sotto gli auspici del Beethoven-Haus-Bonn, trad. it. di Luigi Dalla Croce, 6 voll., Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Skira, Milano 2000.
- Burney Charles, *Viaggio musicale in Germania e nei Paesi Bassi*, a cura di Enrico Fubini, EDT, Torino 1986 (ed. orig. *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces*, 2 vols, T. Becket, London 1773).
- Eichendorff Joseph von, *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands*, in Id., *Werke*, hrsg. von Ansgar Hillach, 5 Bde., Winkler, München 1970-1988, Bd. III: *Schriften zur Literatur*, pp. 770-773.
- Forkel Johann Nikolaus, *Allgemeine Geschichte der Musik oder Anleitung zur Kenntniß musikalischer Bücher, welche von den ältesten bis auf die neusten Zeiten bey den Griechen, Römern und den meisten neuern europäischen Nationen sind geschrieben worden: Systematisch geordnet und nach Veranlassung, mit Anmerkungen und Urtheilen begleitet*, rist. anast. Olms, Hildesheim 1967 (ed. orig. Schwickert, Leipzig 1788-1801).
- Goethe Johann Wolfgang von, *Erwin und Elmire. Ein Schauspiel mit Gesang (1773-1775)*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1956 (ed. orig. Frankfurt am Main 1777).
- , *Erwin und Elmire. Ein Singspiel (1787)*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1960 (ed. orig. Georg Joachim Göschim, Leipzig 1788).
- , *Werke. Weimarer Ausgabe (oder Sophienausgabe) in 144 Bde.*, hrsg. von Paul Raabe, Deutscher Taschenbuch Verlag, Weimar 1948 e sgg.
- , *Werke. Berliner Ausgabe in 22 Bde. (Bd. I-XVI: Poetische Werke, Bd. XVII-XXII: Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen)*, hrsg. von Siegrid Seidel, Aufbau Verlag, Berlin, Weimar 1964.
- , *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, mit Kommentar und Registern*, hrsg. von Erich Trunz, C.H. Beck, München 1982-2008.
- , *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Frankfurter Ausgabe in 40 Bänden, einschließlich der amtlichen Schriften und der Zeichnungen, mit Kommentar und Registern*, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1985 e sgg.
- Goethe Johann Wolfgang von, Schiller Friedrich, *Xenia (Doni ospitali)*, traduzione metrica di Filippo Amantea Mannelli, Paravia, Torino 1932.
- Gottsched Johann Christoph, *Erste Gründe der gesammten Weltweisheit aus den Jahren 1733 und 1734*, in Id., *Ausgewählte Werke*, hrsg. von Philip Marshall Mitchell, 12 Bde., de Gruyter, Berlin 1983, Bd. V.

- Grimm Wilhelm und Jacob, *Deutsches Wörterbuch (16 Bde. in 32 Teilbänden)*, S. Hirzel Verlag, Leipzig 1854 e sgg., accessibile alla pagina web <http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=mainmode> (12/2012).
- Hamann Johann Georg, *Briefwechsel*, hrsg. von Arthur Henkel, Walther Zieseemer, 7 Bde., Insel Verlag, Wiesbaden 1955-1979, Bd. IV: *Briefwechsel 1778-1782*.
- Herder Johann Gottfried, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, in Id., *Ausgewählte Werke*, hrsg. von Adolf Stern, 3 Bde., Reclam, Leipzig 1881, Bd. III (ed. orig. J.F. Hartknoch Riga, Leipzig 1784-1791).
- , *Cäcilia (1793)*, in Id., *Sämtliche Werke*, hrsg. von Bernhard Suphan, Carl Redlich, 33 Bde., Olms, Hildesheim 1967 e sgg., Bd. XVI, pp. 287-320 (ed. orig. Carl Wilhelm Ettinger, Gotha 1793).
- , *Über den Ursprung der Sprache*, in Id., *Werke*, hrsg. von Martin Bollacher, 10 Bde., Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1985-2000, Bd. I.
- Herzog Werner, *Das Rad der Zeit (Wheel of Time)*, documentario, Werner Herzog Filmproduktion, West Park Pictures Produktion, Arté 2003.
- Hoffmann Ernst Theodor Amadeus, *Musikalische Novellen und Schriften*, Kiepenheuer Verlag, Weimar 1961.
- , *Alte und neue Kirchenmusik*, in Id., *Poetische Werke in sechs Bänden*, 6 Bde., Aufbau Verlag, Berlin 1963, Bd. III, pp. 509-522.
- , *Kreisleriana*, Reclam, Stuttgart 1983.
- , *Fantasiestücke in Callot's Manier*, in Id., *Sämtliche Werke*, hrsg. von Hartmut Steinecke, Wulf Segebrecht, 6 Bde., Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1993, Bd. II.I: *Werke 1814*.
- Köpke Rudolf, *Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mittheilungen*, 2 Bde., Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1970 (ed. orig. Brockhaus, Leipzig 1855).
- Leibniz Gottfried Wilhelm, *Die Theodizee*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2009 (ed. orig. Changuion, Amsterdam 1710).
- Mann Thomas, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1990 (ed. orig. Stockholm 1947); *Doctor Faustus. La vita del compositore tedesco Adrian Leverkühn narrata da un amico*, trad. it. di Ervino Pocar, Mondadori, Milano 1996.
- Miller Johann Martin, *Siegmart. Eine Klostersgeschichte*, Henne, Stuttgart 1844 (ed. orig. G.C. Schmieder, Leipzig 1776).
- Moritz Karl Philipp, *Vorlesungen über den Styl oder praktische Anweisung zu einer guten Schreibart in Beispielen aus den vorzüglichsten Schriftstellern (I Theil)*, F. Vieweg, Berlin 1793.

- , *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, in Id., *Werke*, hrsg. von Jürgen Jahn, Aufbau Verlag, Berlin, Weimar 1973, Bd. I, pp. 255-290.
- , *Anton Reiser. Ein psychologischer Roman*, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1979 (ed. orig. Berlin 1785-1786); *Anton Reiser. Romanzo psicologico*, a cura di Enrico De Angelis, «Jacques e i suoi quaderni» 27, 1996.

Schiller Friedrich, *Friedrich von Schillers auserlesene Briefe in den Jahren 1781-1805*, hrsg. von Heinrich Döning, 3 Bde., Imanuel Webel, Zeitz, 1835.

—, *Briefwechsel mit Körner 1789-1792*, 2 Bde., Verlag von Veit u. Comp., Berlin 1847.

—, *Briefe*, hrsg. von Fritz Jonas, Albert Leitzmann, 7 Bde., Deutsche Verlags-Anstalt, München 1896.

—, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, in Id., *Sämtliche Werke*, hrsg. von Gerhard Fricke, 5 Bde., Hanser, München 1962³, Bd. V, pp. 581-588 (ed. orig. J.C. Cotta, Tübingen 1795); *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo. Callia o della bellezza*, intr. e note di Antimo Negri, Armando, Roma 2005.

—, *Xenien*, in Id., *Sämtliche Werke*, hrsg. von Wolfgang Düsing, 5 Bde., Hanser, München 1962, Bd. I, pp. 257-320 (ed. orig. «Musenalmanach für das Jahr 1797», J.C. Cotta, Tübingen 1797).

Schlegel August Wilhelm, *Wilhelm Heinrich Wackenroder, Herzenergie-sungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Rezension aus der «Jenaischen Allgemeinen Litteratur-Zeitung» (1797)*, in Id., *Sämtliche Werke*, hrsg. von Eduard Böcking, Olms, Hildesheim, New York 1971 (ed. orig. Weidmann, Leipzig 1846), Bd. X, pp. 363-371.

—, *Brief an C.A. Böttger vom 5. Januar 1797*, in *Archiv für Litteraturgeschichte*, hrsg. von Franz Schnorr von Carosfeld, Leipzig 1874, Bd. III, p. 158.

Schlegel Friedrich, *Brief an August Wilhelm Schlegel, 13. 04. 1798*, in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hrsg. von Ernst Behler, Andreas Arndt, 35 Bde., Schöningh, Paderborn 1958 e sgg., Bd. XXIV: *Die Periode des Athenäums. Briefe von und an Friedrich und Dorothea Schlegel (25. Juli 1797 - Ende August 1799)*, p. 121.

Schneider Robert, *Schlafes Bruder*, Reclam, Leipzig 1994 (ed. orig. Reclam, Leipzig 1992); *Le voci del mondo*, trad. it. di Flavio Cuniberto, Einaudi, Torino 1996 (ed. orig. Einaudi, Torino 1994).

Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst (1784)*, Deger, Wien 1806.

Shaftesbury Anthony Ashley Cooper, *Characteristics of Men, Manners, Opinions and Times* (3 voll., ed. orig. London 1711).

Tieck Ludwig, *Franz Sternbalds Wanderungen. Eine altdeutsche Geschichte*, Reclam, Stuttgart 1966 (ed. orig. Unger, Berlin 1798).

—, *Vorrede*, in Id. (Hrsg.), *Phantasien über die Kunst von einem kunstliebenden Klosterbruders (1814)*, Realschulbuchhandlung, Berlin 1814; anche in Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Herzenergie-sungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Phantasien über die Kunst*. Hans Sachs, hrsg. von Friedrich von der Leyen, Diederichs, Jena 1910, pp. 199-201.

- , *Einleitung*, in Id., *Phantasmus. Eine Sammlung von Märchen, Erzählungen, Schauspielen und Novellen (Erster Theil)*, in Id., *Sämmtliche Werke*, L. Grund, Wien 1818, Bd. X (ed. orig. Realschulbuchhandlung, Berlin 1812-1816).
- , *An Wackenroder*, in Id., W.H. Wackenroder, *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, hrsg. von Ernst Ludwig Schellenberg, Kiepenheuer, Weimar 1914.
- , *Werke in vier Bänden*, hrsg. von Uwe Schweikert, 4 Bde., Heimeran, München 1963.
- , *Abdallah*, in Id., *Schriften*, hrsg. von Hans Peter Balmes, 12 Bde., Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1986, Bd. VIII (ed. orig. Nicolai, Berlin, Leipzig 1795).

Studi e contributi critici su musica e letteratura

- Adorno Theodor Wiesengrund, *Fragment über Musik und Sprache*, in Id., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, 20 Bde. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1978 e sgg., Bd. XVI, pp. 251-256.
- Baroni Mario, Fubini Enrico, Petazzi Paolo, *Storia della musica*, Einaudi, Torino 1999 (ed. orig. Einaudi, Torino 1988).
- Bartoli Jean-Pierre, *Retorica e narratività musicali nel XIX secolo*, in Jean-Jacques Nattiez (a cura di), *Enciclopedia della musica*, 10 voll., Einaudi, Torino 2001-2005, vol. II: *Dal secolo dei lumi alla rivoluzione wagneriana*, pp. 782-802.
- Benz Richard, *Die Welt der Dichter und die Musik*, Diederichs, Düsseldorf 1949.
- Bevilacqua Giuseppe, *Introduzione al Lied come genere letterario*, in Vanna Massarotti Piazza (a cura di), *Lieder*, prefazione di Claudio Magris, Garzanti, Milano 1997, pp. 9-14.
- Bortolotto Mario, *Introduzione al Lied romantico*, Adelphi, Milano 1984.
- Brandstetter Gabriele, Neumann Gerhard (Hrsgg.), *Romantische Wissenspoetik: die Künste und die Wissenschaften um 1800*, Königshausen und Neumann, Würzburg 2004.
- Brown Smith Calvin, *Music and Literature. A Comparison of the Arts*, University of Georgia Press, Athens 1948; *Musica e Letteratura. Una comparazione delle arti*, trad. di E. Pantini, Lithos, Roma 1996.
- , *Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse zwischen Literatur und Musik*, in Steven Paul Scher (Hrsg.), *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, E. Schmidt Verlag, Berlin 1984, pp. 28-39.
- Caprioli Alberto, *La musica e le "favole antiche": la fortuna dell'antichità classica nel romanticismo musicale*, in Annarosa Poli, Emanuele Kanceff (a cura di), *Risonanze classiche nell'Europa romantica*, Centro Interuniversitario di Ricerche sul Viaggio in Italia, Moncalieri 1998, vol. I, pp. 295-309.

Casadei Turroni Monti Mario, *Aspetti del Cecilianesimo nella cultura musicale italiana dell'Ottocento*, Libreria Editrice Vaticana, Roma 2004.

Dahlhaus Carl, *Musikästhetik*, Gerig Verlag, Köln 1967.

—, *Die Idee der absoluten Musik*, dtv, München 1978; *L'idea di musica assoluta*, trad. it. di Laura Dallapiccola, La Nuova Italia, Firenze 1988.

—, *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber Verlag, Laaber 1987; *Beethoven e il suo tempo*, trad. it. di Laura Dallapiccola, EDT, Torino 1990.

—, *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber-Verlag, Laaber 1988.

—, *Sprache und Tonsprache*, in Gerald Chapple, Frederick Hall, Hans Schulte (eds), *The Romantic Tradition. German Literature and Music in the Nineteenth Century*, University Press of America, Lanham, New York, London 1992, pp. 1-21.

Dahlhaus Carl, Norbert Miller (Hrsgg.), *Beziehungsauber. Musik in der modernen Dichtung*, Hanser, München 1988.

Dahlhaus Carl, Norbert Miller, *Europäische Romantik in der Musik*, 2 Bde., Metzler, Stuttgart 2007.

Di Manno Marco, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, Firenze UP, Firenze 2009 (<<http://www.fupress.com/catalogo/tra-sensi-e-spirito/1776>>).

Di Stefano Giovanni, *La vita come musica. Il mito romantico del musicista nella letteratura tedesca*, Marsilio, Venezia 1991.

—, *Der ferne Klang: Musik als poetisches Ideal in der deutschen Romantik*, in Albert Gier, Gruber Gerold (Hrsgg.), *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandschaft*, Lang, Frankfurt am Main 1995, pp. 121-143; anche «Euphorion», 84, 1995, pp. 54-70.

Dürr Walther, *Sprache und Musik: Geschichte, Gattungen, Analysemodelle*, Bärenreiter, Kassel 1994.

—, *Poesia e musica nel Lied con pianoforte del Romanticismo tedesco*, in Jean-Jacques Nattiez (a cura di), *Enciclopedia della Musica*, 10 voll., Einaudi, Torino 2001-2005, vol. II: *Dal secolo dei Lumi alla rivoluzione wagneriana*, pp. 848-872.

Eggebrecht Hans Heinrich, *Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang*, «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 29, 1955, pp. 323-349.

—, *Musik als Tonsprache*, «Archiv für Musikwissenschaft», 18, 1, 1961, pp. 73-100.

—, *Musik im Abendland: Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Pieper, München 1996; *Musica in Occidente: dal Medioevo a oggi*, trad. it. di Maurizio Giani, La Nuova Italia, Firenze 1996.

—, *Musikalisches Denken: Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*, Noetzel, Wilhelmshaven 1999.

Einstein Alfred, *Die Romantik in der Musik*, Metzler, Stuttgart, Weimar 1992.

- Erny Richard, *Lyrische Sprachmusikalität als ästhetisches Problem der Vorromantik*, in Steven Paul Scher (Hrsg.), *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, E. Schmidt Verlag, Berlin 1984, pp. 180-208.
- Favaro Roberto, *L'ascolto del romanzo. Mann, la musica, i Buddenbrook*, Ricordi, Milano 1993.
- Fetzer John Francis, *Music on the Thresold of German Romanticism*, in Gerald Chapple, Frederick Hall, Hans Schulte (eds), *The Romantic Tradition. German Literature and Music in the Nineteenth Century*, University Press of America, Lanham, New York, London 1992, pp. 43-59.
- Fubini Enrico, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Einaudi, Torino 1987.
- , *Estetica della musica*, Il Mulino, Bologna 1993.
- , *Il pensiero musicale del Romanticismo*, EDT, Torino 2005.
- Garrett James, *Palestrina and the German Romantic Imagination*, Cambridge UP, Cambridge 2004.
- Georgiades Thrasybulos Georgos, *Sprache, Musik, schriftliche Musikdarstellung*, «Archiv für Musikwissenschaft», 14, 4, 1957, pp. 223-229.
- Gier Albert, Gruber Gerold (Hrsgg.), *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandschaft*, Lang, Frankfurt am Main 1995.
- Goldschmidt Hugo, *Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen*, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Zürich, Leipzig 1915.
- Guanti Giovanni (a cura di), *Romanticismo e musica*, EDT, Torino 1981.
- , *Estetica musicale*, La Nuova Italia, Firenze 1999.
- Leonhardt Carl, *Romantische Musik*, in Theodor Steinbüchel (Hrsg.), *Romantik. Ein Zyklus Tübinger Vorlesungen*, H. Leins, Tübingen 1948, pp. 111-132.
- Lütteken Laurenz, *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*, Niemeyer, Tübingen 1998.
- Mahony Stoljar Margaret, *Poetry and Song in late Eighteenth Century Germany: a Study in the Musical Sturm und Drang*, Routledge, Oxford, New York 1985.
- Marcuse Herbert, *Der deutsche Künstlerroman*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1978; *Il «romanzo dell'artista» nella letteratura tedesca*, trad. it. di Renato Solmi, Einaudi, Torino 1985.
- McGlathery James (ed.), *Music and German Literature: their Relationship since the Middle Ages*, Camden House, Columbia 1992.
- Menck Hans Friedrich, *Der Musiker im Roman*, Carl Winter Verlag, Heidelberg 1931.
- Mittenzwei Johannes, *Das Musikalische in der Literatur. Ein Überblick von Gottfried von Stassburg bis Brecht*, VEB, Halle 1962.

Müller Ruth, *Erzählte Töne. Studien zur Musikästhetik im späten 18. Jahrhundert*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1989.

Petri Horst, *Form- und Strukturparallelen in Literatur und Musik*, in Steven Paul Scher (Hrsg.), *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1984, pp. 221-241.

Reitani Luigi, *Nel «Maelstrom» della scrittura: La pianista di Elfriede Jelinek alla luce della trasposizione cinematografica di Michael Haneke*, pp. 295-310, in Elfriede Jelinek, *La pianista*, ES, Milano 2002, trad. it. di Rossana Sarchielli (titolo originale: *Die Klavierspielerin*, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg 1986).

Riedel Herbert, *Musik und Musikerlebnis in der erzählenden deutschen Dichtung*, PhD Dissertation, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn 1959.

Romano Augusto, *Musica e psiche*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.

Sautermeister Gert, *Musik im literarischen Werk*, in Thomas Koebner (Hrsg.), *Laokoon und kein Ende. Der Wettstreit der Künste*, Text+Kritik, München 1989, pp. 10-57.

Schäfke Rudolf, *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*, Schneider, Tutzing 1982.

Scher Steven Paul, *Verbal Music in German Literature*, Yale UP, New Haven, London 1968.

— (Hrsg.), *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, E. Schmidt, Berlin 1984.

Schmidt-Garre Helmut, *Von Shakespeare bis Brecht. Essays über Dichter und ihre Beziehungen zur Musik*, Heinrichshofen, Wilhelmshaven 1979.

Schoolfield George, *The figure of the Musician in German Literature*, University of North Carolina Press, Chapel Hill (NC) 1956.

Seidel Wilhelm, *Die Macht der Musik und das Tonkunstwerk*, «Archiv für Musikwissenschaft», 42, 1985, pp. 1-17.

—, *Zwischen Immanuel Kant und der musikalischen Klassik. Die Ästhetik des musikalischen Kunstwerks um 1800*, in Hermann Danuser (Hrsg.), *Das musikalische Kunstwerk. Festschrift für Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, Laaber Verlag, Laaber 1988, pp. 67-90.

—, *Zählt die Musik zu den imitativen Künsten? Zur Revision der Nachahmungsästhetik durch Adam Smith*, in Jobst P. Fricke (Hrsg.), *Die Sprache der Musik. Festschrift für Klaus Wolfgang Niemöller*, G. Bosse, Regensburg 1989, pp. 495-509.

Stemmler Theo, *Romantische Musiktheorie: Epochengeschichtliche Spannung und Umbrüche*, in Id., Stefan Horlacher, Marion Islinger (Hrsgg.), *Expedition nach der Wahrheit: Poems, Essays and Papers in Honour of Theo Stemmler: Festschrift zum 60. Geburtstag von Theo Stemmler*, C. Winter Verlag, Heidelberg 1996.

- Sterki Peter, *Mit Narrenkappe und Lorbeerkranz: Die Musikerfigur in der deutschen Literatur von Reichardt bis Grillparzer*, Books on Demand, Norderstedt 2009.
- Weisstein Ulrich, *Die wechselseitige Erhellung von Literatur und Musik*, in Steven Paul Scher (Hrsg.) *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, E. Schmidt Verlag, Berlin 1984, pp. 40-60.
- Wellek Albert, *Über das Verhältnis von Musik und Poesie*, in Steven Paul Scher (Hrsg.), *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1984, pp. 71-83.
- Wiora Walter, *Die Musik im Weltbild der Deutschen Romantik*, in Walter Salmen (Hrsg.), *Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert*, G. Bosse, Regensburg 1965, pp. 11-50.

Studi sul Romanticismo

- Arendt Dieter, *Der „poetische Nihilismus“ in der Romantik. Studien zum Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit in der Frühromantik*, Niemeyer, Tübingen 1972.
- Bär Jochen, *Sprachreflexion der deutschen Frühromantik. Konzepte zwischen Universalpoesie und Grammatischem Kosmopolitismus: mit lexikographischem Anhang*, de Gruyter, Berlin 1999.
- Behler Ernst, *Frühromantik*, de Gruyter, Berlin 1992; *Romanticismo*, trad. it. di Irene Perini Bianchi, La Nuova Italia, Firenze 1997.
- Benz Richard, *Die deutsche Romantik. Geschichte einer geistigen Bewegung*, Reclam, Leipzig 1937.
- Bevilacqua Giuseppe, *Saggio sulle origini del Romanticismo tedesco*, Sansoni, Milano 2000.
- Bohrer Karl-Heinz, *Der romantische Brief. Zur Entstehung ästhetischer Subjektivität*, Suhrkamp, München 1987.
- , *Die Modernität der Romantik*, «Merkur», 3, 1988, pp. 181-198.
- von Bormann Alexander, *Romantische Erzählprosa*, in Horst Albert Glaser, Harald Steinhagen (Hrsgg.), *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*, 10 Bde., Reinbeck, Hamburg 1980, Bd. V: *Zwischen Revolution und Restauration: Klassik, Romantik 1786-1815*, pp. 164-189.
- Collini Patrizio, *Wanderung. Il viaggio dei romantici*, Feltrinelli, Milano 1996.
- , *Iconolatria e iconoclastia nella letteratura romantica*, Pacini, Pisa 2004.
- Collini Patrizio, Ingrid Hennemann Barale (a cura di), *L'io del poeta. Figure e metamorfosi della soggettività*, Pacini, Pisa 2002.
- Collini Patrizio, Lucia Borghese (a cura di), *Pinacoteche di parole. Letteratura e arti figurative da Winckelmann a Rilke*, Edizioni ETS, Pisa 2010.

- Cottone Margherita, *Figure del Romanticismo*, Marsilio, Venezia 1987.
- Eggebrecht Hans Heinrich, *Romantik – Was ist das?*, in Ulrich Prinz (Hrsg.), *Wege in die Romantik. Vorträge des Europäischen Musikfestes Stuttgart 1997*, Bärenreiter, Kassel 1998, pp. 22-31.
- Frank Manfred, *Das Problem «Zeit» in der deutschen Romantik. Zeitbewußtsein und Bewußtsein von Zeitlichkeit in der frühromantischen Philosophie und in Tiecks Dichtung*, Winkler, München 1972.
- Geyer Paul, Ernst Anja (Hrsgg.), *Die Romantik: ein Gründungsmythos der Europäischen Moderne*, V&R Unipress, Göttingen 2010.
- Greiner Bernhard, *Welttheater als Montage. Wirklichkeitsdarstellung und Leserbezug in romantischer und moderner Literatur*, Quelle & Meyer, Heidelberg 1977.
- Hausdörfer Sabrina, *Rebellion im Kunstschein. Die Funktion des fiktiven Künstlers in Roman und Kunsttheorie der deutschen Romantik*, Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1987.
- Hecht Wolfgang, *Deutsche Frühromantiker*, Bibliographisches Institut, Leipzig 1983.
- Kaiser Gerhard, *Literarische Romantik*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2010.
- Karoli Christa, *Ideal und Krise enthusiastischen Künstlertums in der deutschen Romantik*, Bouvier, Bonn 1968.
- Klückhorn Paul, *Das Ideengut der deutschen Romantik*, Niemeyer, Tübingen 1953.
- Kremer Detlef, *Prosa der Romantik*, Metzler, Stuttgart 1997.
- Loquai Franz, *Künstler und Melancholie in der Romantik*, Lang, Frankfurt am Main 1984.
- Meyer Hermann, *Der Sonderling in der deutschen Dichtung*, Hanser, München 1963.
- Prawer Siegbert Salomon, *The Romantic Period in Germany*, Schocken Books, New York 1970.
- Pfotenhauer Helmut, *Um 1800. Konfigurationen der Literatur, Kunstliteratur und Ästhetik*, Niemeyer, Tübingen 1991.
- Ruprecht Erich, *Geist und Denkart der romantischen Bewegung: durchgedacht bis zur Gegenwart*, Neske, Pfullingen 1986.
- Schanze Helmut (Hrsg.), *Romantik-Handbuch*, A. Kröner Verlag, Stuttgart 1994.

- Schmidt Jochen, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1988.
- Schmitz-Emans Monika, *Einführung in die Literatur der Romantik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2004.
- Schneider Helmut, Simon Ralf, Wirtz Thomas (Hrsgg.), *Bildersturm und Bilderflut. Zur schwierigen Anschaulichkeit der Moderne*, Aisthesis Verlag, Bielefeld 2001.
- Schulz Gerhard, *Romantik. Geschichte und Begriff*, C.H. Beck, München 1996.
- Thalmann Marianne, *Das Märchen und die Moderne. Zum Begriff der Surrealität im Märchen der Romantik*, Kohlhammer, Stuttgart 1966.
- , *Zeichensprache der Romantik*, Stiehm, Heidelberg 1967.
- Vietta Silvio, *Die literarische Frühromantik*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1983.
- Zagari Luciano, *Mitologia del segno vivente*, Il Mulino, Bologna 1985.

Opere di consultazione

- Bellinger Gerhard, *Religioni*, Garzanti, Milano 2004.
- Blinn Hansjürgen; Zimmermann Harald H. (Hrsgg.), *Informationshandbuch Deutsche Literaturwissenschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1990.
- Blume Friedrich (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik (MGG)*, 20 Bde., Bärenreiter, Kassel 1949-1968 (ed. rist. e ampliata a cura di Ludwig Finscher, Stuttgart, Weimar 1995).
- von Borries Erika und Ernst, *Deutsche Literaturgeschichte*, dtv, München 1993.
- Cassiodoro Flavio Aurelio, *Epistola ad Boethium*, 506/7 in Id., *Variarum liber*, II, 40; *Variae* (traduzione parziale), a cura di Lorenzo Viscido, Cosenza, Pellegrini Editore, 2005.
- Castoldi Alberto, *Bianco*, La Nuova Italia, Firenze 1998.
- Chastel André, *Il gesto nell'arte*, Laterza, Bari 2008.
- Collini Patrizio, *Deutsche Literaturgeschichte mit Anthologie*, Sansoni, Firenze 1989.
- Eggebrecht Hans Heinrich (Hrsg.), *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, F. Steiner, Stuttgart 2005.
- Fava Elisabetta, *Ondine, vampiri e cavalieri: l'opera romantica tedesca*, EDT, Torino 2006.

Goldenbaum Ursula, Košenina Alexander, *Berliner Aufklärung: kulturwissenschaftliche Studien*, Wehrhahn Verlag, Hannover 2007.

Gundolf Friedrich, *Romantiker. Neue Folge*, H. Keller, Berlin-Wilmersdorf 1931.

Günzel Klaus, *Die deutschen Romantiker. 125 Lebensläufe – ein Personenlexikon von Klaus Günzel*, Artemis und Winkler, Zürich 1995.

Hammerstein Reinhold, *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Francke, Bern 1962.

—, *Diabolus in Musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter*, Francke, Bern 1974.

—, *Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben*, Francke, Bern 1980.

—, *Von gerissenen Saiten und singenden Zikaden. Studien zur Emblematisierung der Musik*, Francke, Tübingen 1994.

Killy Walther (Hrsg.), *Literatur Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*, Bertelsmann Lexikon Verlag, München 1990.

Langen August, *Der Wortschatz des deutschen Pietismus*, Niemeyer, Tübingen 1968.

Lupi Sergio (a cura di), *Dizionario critico della letteratura tedesca*, Utet, Torino 1976.

Lutz Bernd (Hrsg.), *Metzler Autoren Lexikon. Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Metzler, Stuttgart 1986.

Mittner Ladislao, *Storia della letteratura tedesca*, Einaudi, Torino 1964-1971.

Nattiez Jean-Jacques (a cura di), *Enciclopedia della Musica*, Einaudi, Torino 2001-2005.

Sauder Gerhard, *Empfindsamkeit*, Metzler, Stuttgart 1974

Scher Steven Paul (Hrsg.), *A Bibliography on the Relations of Literature and of the other Arts, edited by Modern Language Association of America*, Dartmouth College, New York 1968.

Schmitt Franz Anselm, *Beruf und Arbeit in Deutscher Erzählung. Ein literarisches Lexikon*, Hiersemann, Stuttgart 1952.

Stammler Wolfgang, *Der Totentanz*, C. Hanser, München 1948.

Vietta Silvio, *Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild*, Fink, München 2001.

Žmegač Viktor, *Breve storia della letteratura tedesca. Dalle origini ai giorni nostri*, Einaudi, Torino 1995.

INDICE DEI NOMI

- Alberti, A. 14
 Alewyn, R. 8n., 13n., 19, 192, 215
 Allegri, G. 59
 Arnim, A. von 89
 Arteaga, E. de 45
- Bach (C.Ph.E.) 59, 73-74, 77n., 92,
 100, 119, 145, 147
 Bach, J.S. 45, 58, 72, 119
 Bachmann, I. 198
 Beethoven, L. van 59, 68n., 90, 100-
 102, 149n., 152, 174, 196, 205n., 240
 Bellori, G.P. 11n.
 Benda, F. 74, 77, 119, 145
 Benda, J.A. 77n., 92, 105
 Benda, J. 74
 Bernhard, Th. 198
 Bessler, H. 21, 21n., 195, 195n., 217
 Biester, J.E. 91n.
 Bligh, W. 16
 Böhm, J.G. 11n.
 Böhme, J. 168n.
 Bohse, A. 170n.
 Bonaparte, J. 89
 Bonaparte, N. 88-89
 Breilkopf, C.G. 90
 Brentano, C. 1n., 79n., 198
 Brissot, J.P. 86
 Bulow, C.E. von 25n.
 Bürger, G.A. 30n., 104n., 150
 Burgsdorff, W. von 14
 Burney, C. 45n., 68n., 72n., 74n.-
 77n., 147n., 196n., 200n., 240
- Carracci, Agostino 140
 Carracci, Annibale 140
 Cassiodoro, Flavio Magno Aurelio
 52n., 249
 Champollion, J.-F. 143n.
 Cherubini, L. 90
 Claudius, M. 74, 91n., 102n.
 Collin, H.J. von 101
- Dahlhaus, C. 18n., 22, 22n., 59n., 65n.,
 68n., 75n., 134n., 150n., 153n.,
 158n., 174n., 184n., 190n., 195,
 195n., 209n., 212n.-213n., 219, 244
 Descartes, R. (Cartesio) 142n.
 Diderot, D. 156, 166
 Doles, J.F. 45
 Dulsick, J. 76n.
 Dürer, A. 10, 11n., 13, 69n., 143,
 149n., 174
- Eggebrecht, H.H. 19n., 147n.-148n.,
 157n., 195n., 244, 248-249
 Eichendorff, J. von 193, 193n., 240
- Fasch, C.F.C. 14, 92, 120
 Federico I di Hohenzollern, re di
 Prussia 77n.
 Federico II di Hohenzollern detto
 il Grande, re di Prussia 15, 77,
 77n., 104n., 112
 Federico Guglielmo II, re di Prus-
 sia 78-79
 Federico Guglielmo III, re di Prus-
 sia 79



- Félibien, A. 11n.
 Fichte, J.G. 79n., 165
 Fischer-Dieskau, D. 14n., 67n., 69, 69n., 73n., 78n., 90n., 197n., 237
 Fiorillo, J.D. 11, 11n.
 Forkel, J.N. 17, 17n., 45-47, 46n., 92-94, 96, 104, 120, 157, 200, 240
 Francia, F. 20, 24n., 174, 193
 Fubini, E. 1n., 4n., 15n., 23, 23n., 42n., 45n., 58n., 68n., 90n., 103n., 113n., 129n., 131n., 136n., 145n.-150n., 155n., 179n., 191, 196n., 200n.-201n., 204n., 209n., 215, 221, 240, 243, 245
- Gluck, C.W. 78, 95n., 104, 104n., 137n.
 Goethe, J.W. von v, xii, xiii, 1, 7, 9, 22, 68, 79-86, 88-89, 102n., 104, 183-184, 184n., 203, 211n.-212n., 219, 237, 240
 Gottsched, J.C. 162, 162n., 240
 Gracian, B. 165n.
 Graff, A. xiii, 67
 Graun, C.H. 74, 77, 77n., 144
 Grillparzer, F. 1n.
 Grimm, J. 31n., 241
 Grimm, W. 31n., 241
- Hamann, J.G. 67n., 68, 70, 70n., 91n., 91-92, 139n., 142n., 241
 Händel, G.F. 58n.-59n., 72, 74, 78n., 92, 119, 126-127
 Härtel, G.C. 90
 Hartknoch, J.F. 73, 73n., 241
 Hasse, J.A. 74, 77, 77n.
 Haydn, F.J. 78n., 209
 Heinse, W. 46, 85, 148n., 157
 Hensler, G.W. 14, 86
 Herder, J.G. 1, 17n., 58, 67n., 68, 70, 80n., 88, 91, 102n.-104n., 138, 139n., 142n., 148n., 157, 166n., 168, 197, 241
 Herzog, W. 169n., 241
 Hiller, J.A. 44-45, 74, 90, 105, 117, 127
 Hintz, K.D.E. 73n.
- Hippels, T.G. 109n.
 Hoffmann, C.C. von 79
 Hoffmann, E.T.A. 1n., 52n., 59n., 79n., 137n., 148n., 198, 241
 Hölderlin, F. 63
- Isidoro di Siviglia, 52n.
- Jacopone da Todi, 46n.
 Jean Paul, 79n., 85
 Jelinek, E. 198, 246
 John, G.F. 69-70, 198n.
- Kant, I. 1, 67, 67n., 85, 88, 91
 Kayser, P.C. 80, 184n.
 Kemper, D. 2n., 8n.-9n., 11n.-12n., 14n., 18n., 22, 22n., 63n., 138n.-140n., 143n., 190n.-191n., 197n., 209n., 224
 Kirnberger, J.P. 17, 17n., 59n., 147n.
 Klopstock, F.G. 46, 74, 102n.-103n., 105
 Knigge, A.F. 126n.
 Köpke, R. 10, 10n., 15, 15n., 17n., 18, 26n., 192, 192n., 241
 Kraus, C.J. 70n.
 Krause, C.G. 103
 Körner, C.G. 82, 82n.
 Körner, T. 90
 Kreutzfeld, J.G. 113
 Kuhnau, J. 69n.
- Lavater, J.C. 91n.
 Leibniz, G.W. 96, 142n., 162, 162n., 241
 Lengefeld, C. von 82, 82n.
 Leo, L. 59, 59n.
 Leonardo da Vinci 24
 Lessing, G.E. 10, 166, 184
 Littlejohns, R. xiii, 8n., 16n., 18n., 22, 22n., 190n.-191n., 194n., 201n., 215, 226
 Luisa di Anhalt-Dessau 79
- Mann, T. 1n., 19n., 20, 136n., 194, 198, 222-223, 241

- Martini, G.B. 46
 Mattheson, J. 90, 117, 127
 Mendelssohn, M. 91n.
 Michelangelo Buonarroti 13
 Miller, J.M. 56, 126n., 241
 Mirabeau, H.G. Riqueti 86
 Mittner, L. 12n., 19n., 227, 250
 Moritz, K.P. 12, 20n., 22n., 33n., 70n.,
 122n., 135n., 138n.-139n., 241
 Mozart, W.A. 209n.
 Müller, W. 168n.
 Murr, C.G. von 11n.
 Mylius, A. 69

 Namowicz, T. 68, 68n., 193n., 197,
 197n., 228, 238
 Nichelmann, C. 94
 Nicolai, C.F. 91n., 104n.
 Novalis (F. von Hardenberg), 78n.,
 168n.

 Palestrina, G.P. 58-59
 Pergolesi, G.B. 44-47
 Perthes, F. 7
 Pescheck, C.A. 126n.
 Piero di Cosimo, 20, 24n., 135n.,
 174, 193
 Proskauer, P.F. 20, 20n., 194n., 229

 Quantz, J.J. 76n.- 77n.

 Raffaello Sanzio 13, 24, 24n., 37,
 47n., 64, 174
 Ramler, K.W. 103
 Reichardt (famiglia) 14n.-15n., 89
 Reichardt, J.F. xi-xiii, 1-2, 4-5, 10,
 14-16, 15n., 17n., 22, 31n., 36n.,
 46, 57-59, 61, 63, 67-114, 116-
 124, 127, 132, 133n., 144-148,
 150, 152n., 183, 184n., 189-190,
 196, 196n., 197, 197n., 199-200,
 203-204, 204n., 205, 205n., 206,
 206n.-207n., 208, 209n., 211-212,
 212n., 236

 Reichardt, J.F. (padre) 70n., 73
 Reimer, G.A. 88
 Richter, C.G. 73, 77n., 119
 Riedel, A. xiii, 67
 Riedt, F.W. 147n.
 Riepenhausen, F. 9n.
 Riepenhausen, J. 9n.
 Robespierre, M. 86-87
 Rousseau, J.J. 74, 96, 98, 100, 102,
 113, 122-123, 123n., 156, 197

 Salmen, W. xiii, 21n., 67n., 69, 69n.,
 72, 74n., 78n., 83n., 87n., 89n.-
 90n., 92n., 98n., 100n., 126n.,
 146n.-147n., 194n., 197n.-198n.,
 204n., 237-239, 247
 Sandrart, J. von 11n.
 Santoli, V. 23, 23n., 191n., 230
 Schelling, F. 168
 Schiller, F. xii, 1, 63, 68, 79, 81-86,
 82n.-84n., 102n., 162n.-163n.,
 203, 210n., 240, 242
 Schlabrendorf, G. 89, 236
 Schlegel, A.W. 10n., 79n., 168, 242
 Schlegel, Fr. xi-xii, 9, 9n., 79n., 85,
 88, 165, 168, 242
 Schorn, L. 11
 Schneider, R. 137n., 198, 242
 Schubart, C.F.D. 68n., 148n., 157, 242
 Schulz, J.A.P. 46, 59, 59n., 92
 Schumann, R. 149n., 174
 Shakespeare, W. 135n., 150
 Shaftesbury, A.A. Cooper III conte
 di 109n., 242
 Spazier, J.G.K. 46
 Spinoza, B. 142n.
 Spontini, G. 90
 Sulzer, J.G. 46, 94
 Süßmilch, J.P. 138, 138n.

 Tecchi, B. xiii, 23-24, 24n., 29n., 191,
 191n., 215
 Tieck, C.F. xiii, 7
 Tieck, L. xi-xii, 1, 4, 7-10, 8n.-10n.,
 12-18, 13n., 17n., 20n., 21n., 25n.-

- 26n., 26-27, 31n., 40, 45n., 46, 59, 59n., 63, 64n., 69n., 78n., 150, 163, 165n., 167, 167n.-168n., 171n.-172n., 174n., 185n., 189, 192, 195, 200, 209n.-212n., 210-211, 215, 221, 228, 234, 242
- Tieck, S. 16n.
- Unger, J.F. 7, 8n., 69n., 80-81, 88
- Vasari, G. 11, 11n.
- Veichtner, F.A. 73, 74n., 119
- Vergniaud, P.V. 86
- Vietta, S. xiii, 8n., 11n.-13n., 15n., 18n., 22, 22n., 30n., 58n., 157n., 167n., 190n.-192n., 201n., 215, 223-224, 229-230, 233, 249-250
- Voltaire (F.-M. Arouet), 166
- Voß, J.H. 85, 102n.
- Wackenroder, C.B. 25, 26n., 32n.-33n.
- Wackenroder, W.H. xi-xiii, 1-27, 8n.-11n., 13n.-14n., 16n.-20n., 23n.-26n., 30n.-31n., 33n., 36n., 40, 40n., 42, 44, 46-47, 46n.-47n., 50, 52n., 55, 59-61, 60n., 63-65, 64n., 69n., 78n., 88, 93, 108-109, 120-121, 135n., 137-140, 138n.-140n., 142-143, 142n.-143n., 145-146, 148-150, 149n., 152-154, 156-159, 162n., 163, 165-167, 165n.-168n., 169-171, 170n.-172n., 174n., 178-180, 183-184, 184n.-185n., 189-203, 190n.-192n., 197n.-198n., 100n.-201n., 202-203, 205n., 205-213, 209n.-212n., 215, 221, 242-243
- Warner, R. 11n.
- Watteau, A. 13
- Wieland, C.M. 47n.
- Wolf, E.W. 92
- Wolff, C. 96
- Zachariäs, F.W. 126n.
- Zagari, L. 16n., 23, 23n., 165n.-166n., 168n.-169n., 170-171, 170n.-171n., 177n., 183n., 191, 191n., 211n., 235, 249

Opere pubblicate

*I titoli qui elencati, proposti alla Firenze University Press
dal Coordinamento editoriale del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali,
sono stati sottoposti a doppio referaggio anonimo dal
Comitato scientifico di Biblioteca di Studi di Filologia Moderna
e prodotti dal Laboratorio editoriale Open Access del Dipartimento*

Volumi

- Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Isosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 1)
- Rita Svandrlik (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 bibliofila, 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 Töttössy (a cura di), *Fonti di Weltliteratur. Ungheria*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 143)
- Beatrice Töttössy, *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)

- Martha L. Canfield (a cura di), *Perù frontiera del mondo. Eielson e Vargas Llosa: dalle radici all'impegno cosmopolita* = *Perù 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 anti-canoniche della biofiction, dentro e fuori la metafinzione. Il mondo 'possibile' di Mab's Daughters*, 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)

Riviste

- «Journal of Early Modern Studies», ISSN: 2279-7149
- «LEA – Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente», ISSN: 1824-484x
- «Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies», ISSN: 2239-3978

