Between

Voci dell'ignoto: il lessico musicale del fantastico nell'Ottocento fra insetti musicanti e autoparodie

Elisabetta Fava

Sull'accostamento di realismo e irrealtà l'opera romantica tedesca aveva costruito fin dai primi tentativi a fine Settecento il proprio edificio poetico: trovando nello scarto che si produceva fra le due dimensioni un luogo ideale di sperimentazione musicale e di ricerca linguistico-espressiva. Stimolato dalle esigenze del teatro e forte delle esperienze parallele in campo strumentale, prese così forma una sorta di lessico musicale del fantastico, da riservare a situazioni particolari; si pensi almeno ai precocissimi cori di streghe nelle musiche di scena per *Macbeth* di Johann Friedrich Reichardt (1787), agli spiriti delle varie *Geisterinsel* fiorite a fine secolo[1], fino al sabba nel *Faust* di Spohr (1818), a sua volta citato in un Lied (*Walpurgisnacht* op. 2 n. 3, 1824) da Carl Loewe a riprova della sua esemplarità e celebrità. A fissare definitivamente questa 'grammatica del fantastico', portando a compimento le intuizioni dei predecessori, fu soprattutto Felix Mendelssohn, sia per la rete di relazioni da lui instaurate tra il fantastico artistico-letterario e la sua formulazione musicale (si pensi alle musiche di scena per il *Midsummer Night's Dream* di Shakespeare, 1826/1843), sia per il grado di perfezione a cui seppe portare la cosiddetta *Elfenmusik* che infatti con

[1] *Geisterinsel* era il titolo di un fortunato Singspiel scritto da Friedrich Gotter liberamente ispirandosi alla *Tempesta* di Shakespeare: il testo di questo lavoro fu trovato fra le sue carte alla morte, nel 1797, e quasi immediatamente musicato da Fleischmann, da Reichardt e da Zumsteeg; su questo argomento si tornerà più avanti.

lui si identifica in modo definitivo. Raccogliendo l'eredità dell'*Oberon* di Carl Maria von Weber[2], Mendelssohn diventò quindi il punto di riferimento per chiunque volesse trattare gli stessi argomenti, anche oltre i confini tedeschi.

Già lo Scherzo dell'*Ottetto* op. 20 per archi, composto a sedici anni nell'ottobre 1825, appare come perfetto paradigma del fantastico, benché inserito in un lavoro del tutto privo di riferimenti extramusicali. Alcuni parametri sono evidenti, ed è soprattutto significativa la loro coesistenza, da cui scaturisce un'impressione di novità e di immaterialità. Si evita in primo luogo di formulare una melodia compiuta e 'cantabile': non per nulla il dominio musicale del fantastico sarà soprattutto legato a invenzioni strumentali, più abili a tradurre l'aspetto indecifrabile del fantastico in una scrittura pulviscolare e nebulosa. Quando proprio non sia possibile scindere la voce dalla scena fantastica, come succede nelle opere e negli oratori, allora si cerca di darle una connotazione anomala attraverso il timbro, dalle voci bianche dei tre genietti della *Zauberflöte* di Mozart (1791) alle voci arrochite e stridule delle streghe del *Macbeth* verdiano (1847).

Proprio il timbro costituisce un secondo parametro determinante per suggerire la dimensione fantastica: nello Scherzo dell'*Ottetto* Mendelssohn rende fantomatico il suono familiare degli archi con alcuni accorgimenti: impiego di sonorità acute o sovracute (b. 20; bb. 50-52) e generale sfoltimento dei bassi; alleggerimento del timbro tramite il ricorso sistematico al pianissimo, allo staccato[3] e anche al pizzicato; fre-

---

[2] L'*Oberon* di Weber, fra l'altro, è esplicitamente citato nell'ouverture del *Sogno* di Mendelssohn: quando il secondo tema (bb. 62-70) torna proprio un attimo prima della conclusione, eseguito al rallentatore (bb. 653-660), mette allo scoperto la sua coincidenza letterale con un frammento del canto delle sirene di *Oberon* (N. 14, bb. 19-22): opera che Mendelssohn aveva conosciuto nell'estate del 1826, proprio nei giorni che precedettero la composizione della sua ouverture per il *Sogno*, quando fu impegnato come maestro al pianoforte durante le prove per l'esecuzione berlinese.

[3] Mendelssohn scrive espressamente in esergo al brano: «Si deve suonare questo Scherzo sempre pianissimo e staccato».

quente presenza di trilli o rapidi tremoli per annebbiare la sonorità complessiva. Quest'attenzione al timbro, che induce a inventare sonorità nuove o introdurre strumenti inconsueti, resterà una costante anche in seguito: per dare un'idea del suo perdurare, citiamo almeno l'impiego da parte di Čajkovskij della celesta per la danza della Fata Confetto nello *Schiaccianoci*[4] o le novità timbriche ottenute con un organico di soli tredici strumenti nel *Turn of the screw* di Benjamin Britten (1954), dove è ancora la celesta a impastarsi con l'arpa, il gong, i cimbali: invenzioni sonore ancora letteralmente inaudite per i primi ascoltatori, da cui si conferma la *longue durée* di un codice espressivo capace di accomunare casi pur così diversi per modi e tempi della loro realizzazione.

Oltre alla melodia pulviscolare e al timbro sperimentale, anche l'armonia collabora alla suggestione fantastica, con modulazioni cangianti e soprattutto svolte impreviste, che prendono l'ascoltatore alla sprovvista e gli procurano il senso di smarrimento o di stupore tipicamente connaturato al fantastico (Todorov 1970): nello Scherzo dell'*Ottetto* citiamo almeno la transizione (bb. 42-43) in cui la settima di dominante che dovrebbe sfociare su una tonica di fa maggiore viene invece sviata su re maggiore; lo stesso slittamento a sorpresa che si produce nelle prime battute dell'Ouverture per il *Midsummer Night's Dream*, con la memorabile inserzione dell'accordo di la minore dentro un contesto armonico di mi maggiore. E anche l'armonia resterà sempre un perno della scrittura musicale del fantastico, collaudando via via accostamenti sempre meno canonici, per mantenere intatto l'effetto di disorientamento su ascoltatori sempre più scaltriti.

Mendelssohn aveva davanti a sé alcuni esempi squisitamente musicali che senza dubbio lo influenzarono per la loro novità, primo fra tutti un altro Scherzo, quello della *Terza Sinfonia* di Beethoven (1804), che già faceva ricorso ai soli archi in staccato, leggeri, senza una melodia definita, ma piuttosto su una corsa a perdifiato che nessuna voce

---

[4] Lo strumento era appena stato inventato da Auguste Mustel (1886) e nel 1892, l'anno in cui andò in scena per la prima volta il balletto di Čajkovskij, era una novità assoluta alle orecchie del pubblico pietroburghese.

umana potrebbe intonare; e soprattutto con una velocità potenziata, impensabile nei vecchi minuetti, tanto da rendere indispensabile la nuova dizione di 'scherzo', appunto: che già si era annunciata con questi caratteri in alcune Sinfonie di Haydn, soprattutto del periodo giovanile[5], ma che in Beethoven conquista un rilievo impensato e un carattere visionario.

Sostenere che lo Scherzo dell'*Ottetto* nasca in aperta e consapevole relazione con il fantastico sarebbe pur sempre azzardato, tuttavia, se non avessimo la conferma di alcune testimonianze. Una è un po' obliqua, ma preziosa: la scrittura dello Scherzo dell'*Ottetto* ha infatti una sorta di collaudo nell'Allegro (di fatto anch'esso uno scherzo) di un precedente *Quartetto* op. 3 con pianoforte (1824-25), dedicato a Goethe, che ebbe modo di ascoltarlo e lo commentò acutamente, legandolo alla dimensione 'fantastica' proprio per via della sua scrittura fuori dagli schemi: «(...) l'Allegro aveva carattere. Questo incessante mulinare e roteare mi rappresentava davanti agli occhi la danza delle streghe sul Blocksberg, e così ho potuto trovare un'idea da legare a questa musica così singolare» (Goethe *Eckermann* 12.01.1827: 196-97).

La testimonianza più decisiva viene comunque da Fanny, la sorella di Mendelssohn, che era per lui come un alter ego artistico, ed è quindi non solo attendibile, ma oggettivamente vicina alla sensibilità di Felix. Ora proprio Fanny mette lo Scherzo dell'*Ottetto* in correlazione con un'altra scena goethiana di carattere fantastico, il *Walpurgisnachtstraum*[6] inserito nel *Faust I,* la cui quartina finale avrebbe ispirato Felix:

---

[5] Ricordiamo almeno il Finale - Presto e scherzando della Sinfonia n. 46, dove il termine 'scherzando' corrisponde già a trasparenza timbrica, dinamica sussurrata (*piano*), staccati di alleggerimento; si veda poi alle bb. 43-48 l'episodio con il do diesis ribattuto ai violini primi, che non ha più funzione di riempitivo, come nelle strumentazioni settecentesche, ma suona come intuizione di un suono pulviscolare che interferisce con la ripetizione dei temi.

[6] Il titolo completo è: *Walpurgisnachtstraum oder Oberons und Titanias goldene Hochzeit - Intermezzo*; quest'ultimo appellativo nasce dal fatto che in

Wolkenflug und Nebelflor
Erhellen sich von oben,
Luft im Laub und Wind im Rohr
Und Alles ist zerstoben[7].

Nebbia, luce, soffi di vento, e infine una visione che svanisce nel nulla: un'altra peculiarità cara alla 'musica del fantastico', che evita le chiusure nette e preferisce le dissolvenze, i finali che si perdono nel silenzio, come allontanandosi. Lo aveva percepito benissimo Fanny:

> L'intero brano va eseguito staccato e pianissimo, i singoli tremoli, come brividi, i trilli che lampeggiano leggeri, tutto è nuovo, strano e tuttavia così attrattivo, così familiare, ci si sente così vicino al mondo degli spiriti, sollevati come piume in aria (...) Alla fine il primo violino se ne va in un lievo svolazzo - e tutto è svanito. (Hensel, 1921: 180)

«Strano» e «familiare», la diade inconfondibile del fantastico: Felix non volle compromettere la purezza della pagina con didascalie extramusicali, che finivano col portare gli ascoltatori a speculazioni snervanti; «a me soltanto ha detto che cosa avesse avuto in mente», scrive infatti orgogliosamente Fanny (*ibidem*). Ma fu Felix stesso, qualche anno più tardi, a confermare queste annotazioni. Mentre si trovava a Parigi nel marzo 1832, di ritorno dal viaggio in Italia, raccontò infatti in una lettera alla famiglia che il suo *Ottetto* sarebbe stato eseguito di lì a pochi giorni in una chiesa: «quanto di più stupido il mondo abbia mai visto», commenta tra il costernato e il divertito **(Mendelssohn 2009: 505)**. Nella lettera successiva informa i suoi del risultato: «il mio Ottetto in chiesa ha superato per assurdità tutto ciò che il mondo ha visto e senti-

---

origine il *Sogno della notte di Valpurga* si sarebbe dovuto collocare fra la *Notte di Valpurga* e il *Trionfo di Satana*, sorta di parodia del Giudizio Universale che venne poi tralasciata. Anche se quindi alla fine la funzione di intermezzo di fatto scomparve, restò nel titolo, e spesso anzi questa parte viene definita, per praticità, proprio *Intermezzo*.

[7] «Cortei di nuvole, veli di bruma / chiari si fanno lassù. / Brezza alle fronde, vento alle canne. / E tutto è già svanito»; Goethe, *Faust* 1970, p. 397.

to fino ad ora. Mentre il prete operava intorno all'altare durante lo Scherzo, sembrava proprio di sentire uno zufolare di mosche e zanzare [Fliegenschnauz und Mückennas], maledetti dilettanti, la gente però lo trovava, Dio sa come, liturgico, e molto bello» (Mendelssohn 2009: 508). L'allusione a mosche e zanzare è in realtà una precisa citazione dal *Walpurgisnachtstraum* goethiano ed è un verso che ricorre in diversi punti (*Faust*, v. 4251, 4291, 4365); anche il successivo «maledetti dilettanti» («Verfluchte Dilettanten») deriva dall'*Intermezzo-Walpurgisnachtstraum* e anzi si lega proprio al verso-refrain, anche se precedendolo invece di seguirlo come nella frase di Mendelssohn (*Faust,* vv. 4363-64: «verfluchte Dilettanten! / Fliegenschnauz und Mückennas»). Non sarà certo un caso che la memoria di Felix si sia richiamata proprio all'*Intermezzo* goethiano, né che ne abbia riportato uno dei passi più esplicitamente musicali. Perché tutto il *Walpurgisnachtstraum* è intessuto di riferimenti alla musica, ed è al tempo stesso una parodia delle Nozze di Oberon e Titania, vale a dire una libera fantasia su Shakespeare, di cui compaiono anche il folletto Puck e Ariel, tratto questa volta dalla *Tempesta*. Ariel guida il canto[8], Puck scivola fra i ballerini[9], le streghe danzano sul Blocksberg[10], vari spettatori si fermano a guardare: tra di loro un purista che depreca la *mise* delle streghe, un artista nordico che approfitta per fissare la scena in qualche schizzo, un idealista che si sente addirittura sopraffatto dall'eccesso di *phantastisch* (vv. 4347-8: «Troppo forte questa volta / sento che fantastico»[11]), un ballerino dall'orecchio sottile, in dubbio se il suono lontano che crede di sentire sia di tamburi o semplicemente di tarabusi nel

---

8 Goethe, *Faust,* vv. 4239-40: «Ariel bewegt den Sang / in himmlischreinen Tönen», Milano, Mondadori, 1970, p. 382.

9 «Kommt der Puck und dreht sich quer / und schleift den Fuß im Reihen», *ibidem*.

10 Ivi, cfr. vv. 4311-4318, pp. 388-390.

11 Ivi, pp. 392-93 (trad. di Franco Fortini).

canneto[12], un maestro di ballo che ride nel vedere lo strano assortimento di danzatori (vv. 4335-38: «Come tutti saltabeccano / e fanno quel che possono! / Chi è zoppo saltella, chi è goffo sgambetta: / e all'esito non badano»), un violinista[13] che a sua volta introduce una parodia del mito d'Orfeo (vv. 4339-42: «Si odiano forte, quelle canaglie / (...) Ma qui li unisce la cornamusa, / come le bestie la lira d'Orfeo»); e, più importanti di tutti, un'orchestra che diventa personaggio a sé[14] e il suo Kapellmeister che la dirige con buffo zelo (vv. 4291-94, 4363-66), affannandosi a farla suonare in tempo («ma andate a tempo, dunque!»). Proprio le quartine affidate all'orchestra portano addirittura delle didascalie di natura musicale: la prima *fortissimo*, la seconda (quella a cui si riferiva Mendelssohn secondo Fanny) *pianissimo*. Torneremo più avanti sul fatto che quest'orchestra sia formata da insetti; per ora notiamo come l'*Intermezzo* goethiano sia intriso di suggestioni musicali, secondo una caratteristica che si rivelerà costante in tutta la narrativa fantastica: proprio per immettere nel quotidiano un quid di fantasmagorico, i narratori ricorrevano volentieri ad allusioni musicali, trovandoci un ausilio capace di oltrepassare i limiti semantici e agire sull'immaginazione del lettore attraverso l'orecchio interiore.

Nel nostro caso questo substrato musicale derivava forse anche, almeno in parte, da circostanze esterne: nello scrivere il *Walpurgisnachtstraum*, infatti, Goethe era stato stimolato da alcune esperienze riconducibili al mondo musicale, e inizialmente lo pensò come una fantasia autonoma da pubblicare su «Die Horen»; solo in un secondo momento stabilì di inserirlo, dopo averlo ampliato e ritoccato, dentro al *Faust I*, con una scelta tuttora discussa dai critici, che considerano questo passo come un farraginoso guazzabuglio e un'intrusione inoppor-

---

12 «Da kommt ja wohl ein neues Chor? / Ich höre ja Trommeln.- / Nur ungestört! es sind im Rohr / die unisonen Dommeln»; ivi, pp. 390-91, vv. 4331-4334.

13 Il termine usato da Goethe, Fiedler, ha in realtà una valenza peggiorativa rispetto a Geiger, ed equivale a strimpellatore di violino, violinista da strapazzo.

14 Ivi, vv. 4251-4254, vv. 4395-4398.

tuna nella purezza della tragedia. Solo Giuliano Baioni ne ha apprezzato il significato, accettandone come un dato di fatto, e non come un difetto, la dimensione 'phantastisch': che non rappresenterebbe una caduta di stile, ma una precisa parodia attraverso cui mostrare la decadenza della cultura contemporanea (Baioni 1998[2]: 106). In ogni caso, la stesura di questo testo risale al 1797, collocandosi a ridosso di due allestimenti musicali curati da Goethe per l'Hoftheater di Weimar. Nel 1796 aveva infatti ripreso un fortunato Singspiel composto nel 1790 da Paul Wranitzky, su un libretto ricavato dall'*Oberon* di Christoph Martin Wieland e come questo imperniato sul bisticcio fra Oberon e Titania, ripreso a sua volta dal *Sogno* di Shakespeare (con ulteriori manipolazioni, questo soggetto sarebbe stato utilizato ancora da Weber per il suo *Oberon* del 1826). Nel 1797 moriva invece Friedrich Wilhelm Gotter, lasciando fra le sue carte postume il libretto appena concluso per una *Geisterinsel* ricavata dalla *Tempesta* di Shakespeare, che fu musicata l'anno seguente da ben quattro compositori, con notevole eco anche di recensioni; fra l'altro, Gotter era noto soprattutto per aver tradotto in tedesco le *Fiabe teatrali* di Gozzi, un autore determinante per sollecitare il lato 'fantastico' del romanticismo tedesco. Goethe si interessò molto al libretto di Gotter e fu pronto a inserire nel cartellone dell'Hofthater di Weimar per l'anno 1798 la versione musicata da Friedrich Fleischmann.

Difficile pensare che l'impulso a redigere il *Walpurgisnachtstraum*, che è un vero 'scherzo' in poesia, sia estraneo a queste due operine che convogliavano i Mani di Shakespeare dentro la nascente opera tedesca; ed è molto interessante notare come Goethe si appropri anche del gusto shakespeariano per la parodia mescolando elfi e funzionari di Weimar, fate e impiegatucci: il che rende oggi non del tutto decifrabili le allusioni del testo, ma acuisce il forte senso di commistione degli stili; senza contare che il titolo stesso, *Sogno di una notte di Valpurga* (*Walpurgisnachtstraum*), si pone come rovesciamento contraffattorio dello shakespeariano *Sogno di una notte di mezza estate* (in tedesco *Sommernachtstraum*). Qui viene allo scoperto un altro dato peculiare del fantastico: il continuo slittamento da stile alto a stile basso e viceversa, in virtù del quale la visionarietà convive e anzi confina con la caricatura. Il fantastico infatti non si esaurisce nella parodia, ma la può facilmente con-

tenere: collocandosi a metà strada tra visione e finzione, fa coabitare il brivido e il riso, la maschera e il disvelamento, l'incantesimo e il disincanto. A questo arrivava benissimo anche la musica: si pensi, nell'ouverture di Mendelssohn per il *Sogno di una notte di mezza estate*, all'esito straordinario che, dopo il formicolare vertiginoso di archi e fiati in registri acuti e su sonorità tenui e sussurrate, si produce con l'imitazione del raglio di Bottom (bb. 199-201), in cui di colpo gli acuti tacciono o sprofondano al grave. Un effetto analogo di mescolanza fra acuto e grave, ottenuto in un passo successivo sovrapponendo, anziché giustapponendo, le stesse sonorità (acuti alati dei violini, barrito viscerale dell'oficleide, bb. 406-9, 418-26), va però già ben oltre l'impressione di una gustosa sgrammaticatura nella strumentazione e diventa piuttosto un abisso spalancato, anticipando il senso di malessere che su accostamenti analoghi sapranno ottenere in tempi più recenti Stravinskij e Šostakovič.

Su una simile commistione stilistica è interamente costruito un altro lavoro di Mendelssohn, la cantata *Die erste Walpurgisnacht* (1831), basata sull'omonima ballata di Goethe (1799), uno dei frutti maturati durante il viaggio invernale nella regione dello Harz e in particolare sul Brocken, il monte dove secondo la tradizione si riunivano le streghe durante la notte del 30 aprile, detta appunto 'di Valpurga'[15]. Davanti a sé, Goethe aveva una buona documentazione sull'argomento: sappiamo che il 6 dicembre 1797 prese in prestito dalla Biblioteca della duchessa Anna Amalia di Weimar un testo di Erasmus Francisci, *Neu-Polirter Geschicht-Kunst- und Sittenspiegel ausländischer Völker*, pubblicato a Norimberga nel 1680, saggio comparatistico ante litteram che metteva a confronto le leggende di vari paesi, in particolare una quantità impressionante di materiali riguardanti i sabba (Cooper 2007: 46); c'erano poi altri precedenti poetici, tra cui la *Blockes-Berges-Verrichtung* di Johannes Praetorius (1668), riletta nell'imminenza del viaggio, e la più recente *Walpurgis Nacht* di Johann Friedrich Loewen (1756), testo satiri-

---

[15] Sulla leggenda di Santa Valpurga si veda la voce circostanziata (Walpurga) sullo *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Berlin, De Gruyter, 1987 (reprint), vol. 9, coll. 84-87.

co che gli era noto fin dalla giovinezza e che metteva in correlazione Faust con la notte di Valpurga. Goethe affrontò la leggenda da un punto di vista insolito, quello dell'eziologia: da qui il titolo di 'prima' Notte di Valpurga, la notte cioè in cui il sabba fu inventato. Come spiegò in una lettera all'amico compositore Zelter, «ci sono alcuni studiosi di storia (...) che cercano un motivo reale per ogni favola, per ogni tradizione, per quanto fantastica, per quanto assurda essa possa essere, e dietro l'involucro fiabesco credono sempre di trovare un nucleo oggettivo»; un procedimento 'antipoetico' in qualche misura, visto che impiega «grandi conoscenze e ha bisogno di spirito [Geist], arguzia [Witz], forza immaginativa per trasformare la poesia in prosa»; in questo caso Goethe ricordava d'aver letto tempo prima da qualche parte una spiegazione razionale dell'antichissima leggenda del sabba di Valpurga: i sacerdoti pagani, scacciati dai cristiani, si sarebbero rifugiati «sulle alture deserte e inaccessibili dello Harz» per offrire secondo i loro costumi i sacrifici primaverili alle divinità; e per proteggersi dai cristiani, decisi a convertirli a viva forza, «avevano trovato opportuno che alcuni di loro si mascherassero e che in questo modo venissero tenuti a distanza i loro superstiziosi antagonisti»[16].

Naturalmente, indagare le origini del sabba vuol dire smascherarne la non-sovrannaturalità; e nel raccontare queste origini Goethe spezzerà una lancia in favore della tolleranza, vero argomento di fondo del testo: come spiegherà molti anni dopo proprio a Mendelssohn (Goethe 1993: 462). Fin da principio Goethe aveva concepito il suo lavoro sperando in una sua intonazione musicale (lettera del 3 dicembre 1812) e con questo fine l'aveva inviato a Zelter (26 agosto 1799): ma Zelter percepì nettamente il clima anomalo del testo, tanto da esser colto, lui di solito così prolifico, da improvviso blocco creativo di fronte a una poesia così singolare («ein sehr eigenes Gedicht»), per la quale non era facile trovare la musica giusta, a dispetto della evidente musicalità dei versi («Die Verse sind musikalisch und singbar», Zelter a Goethe, 21 settembre 1799).

---

16 Goethe a Zelter, 3.12.1812, Frankfurt, DKV, 1994, pp. 136-37.

Così il testo restò in attesa di intonazione fino a quando non conquistò Mendelssohn, nei primi mesi del 1831, ossia durante il viaggio in Italia, in un clima sorprendentemente opposto al nord pagano immaginato da Goethe; forse proprio questo contrasto lo aiutò ad avere il giusto distacco e a ritrovare, nell'atto della composizione, quel senso di divertimento e di sperimentazione che ne è parte integrante, se pensiamo che Goethe stesso aveva spiegato di aver voluto tentare una strada nuova per ballate drammatiche di più ampie proporzioni (Goethe a Zelter, 26 agosto 1799). Mendelssohn definì «una sorta di anfibio» la sua *Erste Walpurgisnacht* (Mendelssohn 2009: 208); non lo era solo per la sua natura ibrida, all'incrocio fra cantata, ballata corale, ouverture[17], ma anche per il suo oscillare tra spiritismo e farsa, che in sostanza induce il compositore a usare il lessico musicale del fantastico, contraffacendolo tuttavia attraverso alcune esasperazioni a scopo parodistico, che costringono alla convivenza codici di segno opposto e inconciliabile. Forse già autoparodistico è l'attacco dell'ouverture, reminiscenza affrettata, e dunque spoetizzata, del memorabile motto dei fiati che apriva l'ouverture del *Sommernachtstraum*; ma soprattutto sintomatico dell'ambivalenza di fondo è il coro «Kommt mit Zacken und mit Gabeln!», aperto da un basso corifeo cui fanno eco tutti i bassi: vocioni poderosi che si sforzano di sussurrare, su un canto in staccato doppiato all'unisono dagli archi gravi, mentre le percussioni cominciano a scandire un ritmo di marcia, su cui di lì a poco (dall'ingresso dei tenori) si inserisce anche il breve, ripetuto vorticare dei fiati, sempre più acuti, sempre più assillanti. Basterebbe da sola la connotazione turcheggiante dei piatti col tamburo a immettere un tono di caricatura: il ricordo va al coro di dervisci nelle *Rovine di Atene* di Beethoven (1811), con un analogo avvio sottovoce, il crescendo enfatizzato, il mulinare incessante degli archi, il tono di marcia destituito di ogni solennità.

---

[17]Nelle lettere Mendelssohn usa sempre la qualifica di 'cantata', ma al momento della pubblicazione nel 1844 mantenne la denominazione usata da Goethe, 'ballata'; inoltre il brano si apre con un'ampia ouverture che evoca il passaggio dall'inverno (*Das schlechte Wetter*) alla bella stagione (*Der Übergang zum Frühling*).

Ad Adolf Bernhard Marx, amico fraterno della giovinezza di Mendelssohn poi entrato con lui in dissapore, lo stile parodiato della *Erste Walpurgisnacht* non piacque per motivi che spiegò nelle sue memorie:

> «Trovai la composizione affascinante, ma non potei fare a meno di notare quale travisamento produca questo fascino (...) Il racconto "kommt mit Zacken und mit Gabeln etc." è stato reso da Mendelssohn con amabili cori di streghe; ma la sua orchestra nel frattempo si solleva al chiasso più sfrenato e pare davvero una tregenda. (...) che il tutto debba essere solo un inganno, la musica non riesce a farlo capire, perché non può - il poeta aveva facile gioco con la sua rappresentazione; per il musicista ciò poteva diventare soltanto una cosa seria, che tuttavia non trova radici né collocazione nel testo poetico. Di conseguenza anche la tregenda non era una vera tregenda di impatto spaventevole, ma oscillava tra scherzo e verità» (Marx 1865: 234-35).

Di fatto, questo oscillare tra scherzo e verità è proprio una delle dimensioni peculiari del fantastico; Marx si contraddice in parte, nel senso che appunto il sovrapporsi del turgore esasperato degli ottoni e della capricciosa leggerezza delle streghe ricrea quel doppio binario che a suo dire solo alla poesia era consentito. La sottolineatura spaventevole degli ottoni, la baraonda dei druidi non è affatto 'seria'; si tratta di una premeditata forzatura con cui Mendelssohn riesce a storpiare il lessico del sovrannaturale, smascherando la finzione; un doppio fondo certo non facile da rendere, ma tuttavia ben presente nella partitura.

Sciami di parodie

Il fantastico si presta dunque a contenere la parodia di se stesso: non è solo il caso della *Erste Walpurgisnacht*, dove Goethe smaschera

come finzione uno dei paradigmi dello *schauerhaft* romantico e Mendelssohn usa come armi a doppio taglio gli espedienti già collaudati nel *Sogno di una notte di mezza estate*, ora visti dalla parte dei cristiani terrorizzati, ora visti dalla parte dei pagani mascherati. Un'altra celeberrima mascherata con una vittima credulona e un gruppo di finti spiriti si ritrova in una delle ultime scene delle *Merry Wives of Windsor* di Shakespeare, e da lì regala memorabili divertimenti musicali in almeno due opere che ne derivano, *Die lustigen Weiber von Windsor* di Otto Nicolai (1849), su cui torneremo più avanti, e *Falstaff* di Giuseppe Verdi (1893); per tacere del *Falstaff* di Salieri (1799) che ci riporterebbe troppo indietro nel tempo, all'età premendelssohniana.

L'intreccio del fantastico con la sua parodia non potrebbe essere più complesso ed evidente di quanto succeda nel *Falstaff* verdiano: che oltretutto si basa su un testo che il librettista Arrigo Boito già imposta come ipercolta parodia di luoghi più o meno celebri della letteratura italiana. Ma Verdi sembra ignorare questo livello testuale della parodia; come già Mozart in *Così fan tutte*, non gli interessa in linea di principio realizzare una parodia 'al quadrato'; il caso forse più appariscente è quello della celeberrima citazione dalla novella settima della seconda giornata del *Decameron*: «bocca baciata non perde ventura, anzi rinnova come fa la luna», con un doppio senso osceno e divertito che sotto la penna di Verdi si converte in una frase amorosa e tenerissima, in cui l'eros non ha più nulla di 'boccaccesco', ma pare trasportarsi in un altro mondo, rigenerarne le grettezze sotto cieli di impensata soavità. Proprio da qui muove il 'fantastico' del *Falstaff* verdiano: prima l'incanto di una notte stellata in cui due giovani cantano il loro amore; poi l'ingresso di Falstaff, che già immette nel contesto una nota caricaturale (col pesante unisono degli archi che di lì a poco si converte in un improbabile sussurro); infine il montaggio delle due dimensioni, fatata e parodistica, da un lato lasciandosi rapire dall'incanto di questa finzione, dall'altro additandone gli ingranaggi e beffandosi del turlupinato. Anche gli insetti tornano ad avere un ruolo chiave: nella scrupolosa fedeltà del libretto a Shakespeare, salta all'occhio che nel passo in cui i presunti elfi attaccano Falstaff siano aggiunti due versi, uno in bocca a Bardolfo («Agili insetti / del palude infernale»), l'altro nel coro di dia-

voli e folletti («zanzare e assilli») che sottolineano più che nell'originale la presenza dei microscopici volatili. E sono proprio gli insetti a deformare il fantastico in senso burlesco: durante il canto di Nannetta-Regina delle fate la scrittura coincide con il lessico fantastico di Mendelssohn: timbro impalpabile, staccato pulviscolare, leggerezza a cui coopera l'impiego dei violini divisi, in pianissimo e con sordina; e non si dimentichi l'astrale acutezza prodotta dall'uso dei suoni armonici all'arpa e ai violini primi (partitura da 37, p. 381). Quando il coretto di elfi si scaglia contro Falstaff, dentro questa trasparenza piombano alcuni elementi estranei: il fagotto, le trombe, i tromboni, uno strumento poco usuale come il clarone, due strumenti 'alla turca' come triangolo e piatti, che potrebbero stare in un sabba, ma che qui servono soprattutto per mandare in frantumi la poesia fittizia della scena precedente. Su tutto questo la 'musica delle parole', con tutte quelle sibilanti (ruzzola, pizzica, stuzzica, spizzica, spilluzzica) che sembrano già un ronzío, e la brusca accelerazione impressa all'andamento generale della partitura proprio a partire da quando Bardolfo chiama a raccolta gli insetti molestatori: la mobilità diventa frenesia, gli arabeschi degli archi si convertono in un *charivari* impazzito, mentre le linee scure dei bassi sono costrette a convivere con la vocetta acre dell'ottavino e con il tintinnío del triangolo, in quello che Verdi stesso qualifica come «frastuono» (didascalia a 41, p. 399). La commistione di stile alto e stile basso viene quindi contenuta nel fantastico stesso, che mette e toglie la maschera, delinea uno stile 'alto' e poi lo disgrega esasperandolo.

L'idea boitiana di inserire gli insetti nello scenario 'fantastico' non è affatto peregrina: l'aveva già fatto Goethe nel *Walpurgisnachtstraum,* dove l'orchestrina era appunto formata da moscerini, grilli e altri minuscoli volatili; anzi, persino gli Xenien si presentavano come insetti (v. 4303, «Als Insekten sind wir da»), giocando sul fatto che l'epigramma è per definizione pungente. Non è improbabile, come suggerito per primo da Frederick Antal (1956: 103-4), che a sua volta Goethe abbia fatto propria l'idea di un pittore a lui ben noto, Johann Heinrich Füssli, che nei suoi disegni su scene dal *Sogno* di Shakespeare aveva inserito insetti antropomorfi. Non bisogna dimenticare che il fatto stesso di utilizzare una serie di peculiarità stilistiche riconducibili al dominio del

fantastico comportava per Goethe un implicito biasimo: per lui, come per Schiller, il fantastico non è, come sarà poi per Hoffmann, per Schumann, per Gautier, un mezzo per cogliere l'irrazionale, una *diminutio* formale che stimola l'intuizione cognitiva, bensì un'imperfezione esterna che tradisce un sapere irrisolto e frammentario. Come scrisse Schiller in una lettera proprio del 1797 allo stesso Goethe, il poeta o artista che «abbandona con la sfera reale fin troppo facilmente anche quella sensoriale» diventa «idealista e persino, se il suo intelletto è debole, fantastico»; mentre la creazione estetica dovrebbe ≪eleva[rsi] sopra il reale senza smarrire il contatto coi sensi» (14-15.09.1797, *Schillers Werke*: 131).

L'atteggiamento di Goethe verso Füssli, dopo un'iniziale ammirazione (Eckermann, 31.12. 1823: 524), si ridimensionò proprio per analoghe considerazioni: in un progettato saggio *Über Heinrich Füssli's Arbeiten* (di cui restano solo pochi appunti datati 9 agosto 1797, ancora una volta proprio nei mesi che videro la stesura del *Walpurgisnachtstraum*) Goethe annotava: «In Füesli poesia e pittura sono sempre in lotta e non consentono mai a chi guarda di approdare a un godimento sereno; si stima in lui il poeta e come artista figurativo rende l'osservatore perennemente inquieto» (*Ästhetische Schriften 1771-1805*: 418). Il legame tra fantastico e insetti era giustificato, d'altra parte, in ambito shakespeariano, dalla loro presenza nel cosiddetto 'sogno della regina Mab', il visionario racconto-invenzione di Mercutio nel primo atto di *Romeo and Juliet* che sotto le mani di Berlioz ispirerà uno fra gli esiti più alti del fantastico musicale. Per un artista di fine Settecento la tentazione di dar corpo a queste immagini oniriche doveva essere forte; tanto più che si poteva giocare, ancora una di volta, su un'ambiguità di fondo, sovrapponendo il corteggio di elfi alla memoria pittorica degli incubi infernali di Hieronymus Bosch. Notiamo ancora che Goethe conosceva senz'altro almeno un'incisione di Füssli in cui elfi e insetti convivono in una dimensione onirica, ossia *Il risveglio di Titania*, presente nella Shakespeare-Gallery di John Boydell[18] (Goethe, *Ästhetische Schriften*: 1220); infine

[18] Füssli dipinse questo soggetto in almeno due varianti, una di dimensioni maggiori per l'esposizione a tema shakespeariano voluta da John e Jo-

non sarà casuale il fatto che nel *Walpurgisnachtstraum* intervenga, occultato fra i personaggi sotto lo pseudonimo di Kranich[19], anche Lavater, che a Füssli era molto legato e che fu anzi l'artefice della sua conoscenza con Goethe.

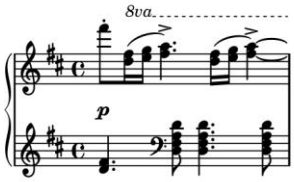
Una scena parallela a quella citata del *Falstaff* di Verdi è quella che conclude *Die lustigen Weiber von Windsor* di Otto Nicolai (1849), in cui l'ambiguità di genere è dichiarata fin dal sottotitolo di *komisch-phantastische Oper*, singolare e riuscitissimo innesto della fiaba romantica sul ceppo del Singspiel, e forse più ancora dell'opera buffa italiana: più italiana del *Falstaff* verdiano, secondo il critico Max Kalbeck (*Opernabende II*, p. 36), e probabilmente nient'affatto sconosciuta a Verdi e a Boito, date le singolari coincidenze di non pochi passi, segnatamente nella strumentazione. Qui i finti elfi si presentano in scena cantando in coro e danzando (*Ballett und Chor der Elfen*): staccati aciduli dei fiati, frulli lievi dei violini, melodia frammentaria e mobilissima, tanto da diventare inintelligibile, arabeschi del flauto in punta di piedi, voci (tutte femminili) 'sempre piano e staccato'; insomma, tutti gli ingredienti già impiegati da Mendelssohn, a cui Nicolai infatti rende un aperto omaggio nella sezione conclusiva del coro citando un frammento della Ninna Nanna dalle musiche di scena per il *Sogno*:

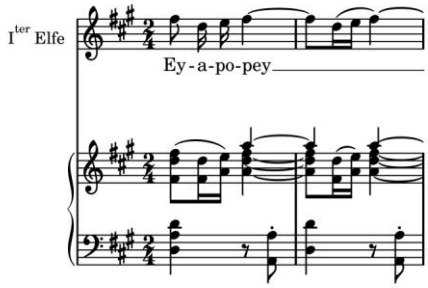
---

sias Boydell; il suo pendant era *Titania accarezza Bottom con la testa d'asino*, altro quadro sicuramente noto a Goethe, anch'esso circolante in una fortunatissima incisione (cfr. lettera di Caroline Schlegel a Luise Gotter, 19.12.1796 in Goethe, *Briefe* 1998, p. 274), in cui pure si vedono esserini microscopici, uno in particolare che pare uscito da un quadro di Hieronymus Bosch.

[19] In tedesco 'gru'; era stato Goethe a identificarlo con questo uccello per via della sua andatura, cfr. *Gespräche mit Eckermann*, 17.02.1829, cit. in *Faust - Kommentare*, Frankfurt, DKV, 1994, p. 366.

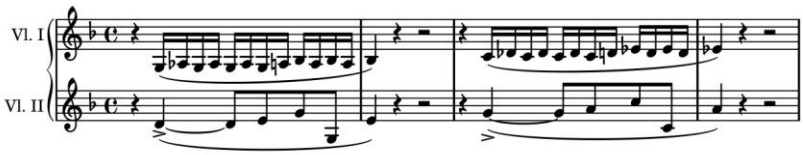
Nicolai, "Ihr Elfen", b. 40



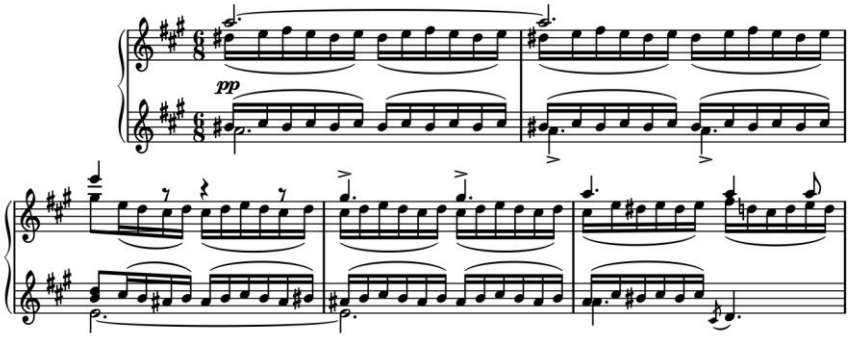


Mendelssohn, *Sommernachtstraum*, N. 3, bb. 49-50

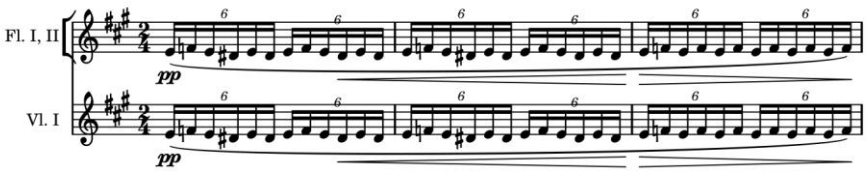
Segue una scena di puro incanto lunare, con assolo d'arpa, transizioni armoniche inusuali e stupefacenti che rallentano l'andamento interno del brano e fanno quindi spiccare ancor meglio, per contrasto, la rapidità di segno dei passi dedicati alle danze di elfi; alla scoperta dell'intruso Falstaff si scatena un coro di insetti, evocato da uno dei mariti traditi, che sotto la temibile maschera del Cacciatore Nero invoca: «Mücken! Wespen! Fliegenchor!». A questo punto un gruppo di danzatori vestiti da insetti comincia a punzecchiare Falstaff a ritmo di valzer, cantando in *pianissimo*, smozzicando di pause ogni parola, mentre gli archi ripetono rapidissimi un'unica figura circolare, con un effetto onomatopeico di ronzío che riprende a sua volta un frammento dalla scena d'apertura dell'*Oberon* di Weber, in cui gli elfi vegliavano sul sonno di Oberon tenendo lontani dalle sue orecchie sensibili api e moscerini («Jagt die wirre Mücke fort, laßt die Bien' nicht summen dort!»): idea che fra l'altro torna in bella evidenza anche nella citata Ninna nanna degli elfi di Mendelssohn.



Weber, *Oberon*, scena I, bb. 14-17



Nicolai, *Mückentanz*, bb. 1-5



Mendelssohn, *Sommernachtstraum*, N. 3, bb. 12-14

La ripresa degli insetti con connotazione fantastica e relativo impiego di un codice musicale specifico trova significative occorrenze anche in altri autori: non ultimi i russi, che tramite Michail Glinka possedevano salde radici dentro la cultura musicale tedesca, da loro impugnata come antidoto all'onnipotenza della musica italiana, soprattutto dell'opera, nei teatri di Pietroburgo e Mosca. Ci resta per esempio un riuscitissimo «Coro dei fiori e degli insetti», unico brano che Pëtr Ilič

Čajkovskij risparmiò dalla distruzione di un'opera che non lo soddisfaceva, *La mandragora* (1869)[20]: l'esordio, coi fiati che pulsano veloci, su uno staccato leggero, coincide alla lettera con un'identica figura ricorrente nel citato coretto d'elfi dell'*Oberon* di Weber e con l'attacco del balletto d'elfi «Ihr Elfen, weiß und rot und grau» nell'opera di Nicolai. Torna l'impiego dei violini divisi e con sordina, torna la caratteristica oscillazione danzante su due note alternate, torna il colore diafano, qui dato anche da una strumentazione molto rarefatta; in più Čajkovskij acuisce il sapore acidulo dei fiati facendoli suonare a più riprese su un intervallo di seconda, affilato come un pungiglione, e prescrive agli archi (che poi si riducono in massima parte a violini e viole) di suonare 'col legno', in modo da ottenere un colore più fantomatico, che conferma nelle pagine di sapore fantastico la ricerca di un timbro inconsueto. Anche in questo caso nella sezione centrale emerge la linea scura del fagotto, come un commento burlesco: tanto più che il fagotto resta immobile a tessere un interminabile trillo, che ha funzione di pedale armonico e blocca tutto il discorso sopra questo singolare basamento, mobilissimo (perché è appunto un trillo rapido) e immobile (perché si prolunga con sorprendente ostinazione).

Altri insetti si troveranno ancora in anni successivi nella cultura musicale russa: più famoso di tutti, il calabrone del celebre *Volo* di Nikolaj Rimskij Korsakov, pagina antologica tratta in realtà dal terz'atto di una fiaba, *Lo zar Saltan* (*Skaska o zare Saltane*, 1900): qui è già una sfida esecutiva l'impossibile unisono a folle velocità di violini e flauti sulla discesa cromatica che apre il brano e imita, con tanto di effetto Doppler, il ronzío del calabrone; inutile dire che di nuovo rapidità, impro-

[20]Questo coro fu eseguito (mutandone il titolo in *Coro di elfi da un'incompiuta opera fantastica*) prima a Mosca nel dicembre 1870, poi a Pietroburgo esattamente un anno dopo. Quando l'editore Jurgenson avviò la pubblicazione di tutte le opere di Čajkovskij, la versione orchestrata di questo brano risultava smarrita, e per questo fu inserita al suo posto la strumentazione di Alexandr Glazunov. L'originale, poi ritrovato, fu pubblicato per la prima volta nel 1950 nel secondo volume delle *Opere complete di Čajkovskij* curate da Rostislav Berberov.

nunciabilità della melodia, leggerezza e luminosità del timbro giocano un ruolo determinante; anzi, emancipati stavolta dalla presenza vocale, vengono forzati ai limiti estremi; l'osservazione naturalistica e onomatopeica si spinge quindi sul confine dell'inquietante, ricordandoci che il calabrone è in realtà un principe sotto incantesimo.

Ormai saldamente insediati nei dominî del fantastico, gli insetti trovano infine la loro strada anche in pezzi brevi e non necessariamente orchestrali: così all'immaginativa visionaria di Alexandr Skrjabin basterà la tastiera del pianoforte e uno scaltrito uso del pedale di risonanza per dar vita al *Moucheron* con cui è identificato lo Studio op. 42 n. 3 (1903), un moto perpetuo 'Prestissimo' e volante, in cui è evidente la ricerca di qualcosa che va oltre le note: il volo diventa pretesto per inseguire una fantasia immateriale, dove il timbro prevale sulla melodia e la dinamica sale di poco sopra un pianissimo segnato con *ppp*, quasi appena un soffio.

Sospesi tra il grottesco di Hieronymus Bosch e il surrealismo incipiente di Odilon Redon, gli insetti trovano quindi anche un codice musicale e si ritagliano uno spazio dentro alla 'grammatica del fantastico', di cui sollecitano gli aspetti più ambigui e parodistici, raccogliendoli con tutta evidenza dagli elfi dell'opera romantica tedesca e del pianismo lisztiano di studi come *Feux follets* e *Gnomenreigen*. Come nella letteratura del fantastico, dove la più puntuale osservazione realistica convive con l'incomprensibile e l'impossibile, anche qui la riproduzione - ai limiti del descrittivismo - delle onomatopee relative agli insetti si fa tutt'uno con l'invenzione di timbri nuovi, di una leggerezza spinta all'estremo e di un effetto fantasmagorico vertiginoso: se a ciò si aggiunge la capacità del lessico musicale di cogliere le caratteristiche sterzate della narrativa fantastica e tradurle in deviazioni armoniche o sorprese di natura timbrica, sarà evidente come musica e letteratura trovino sul terreno nel fantastico non un legame esterno e casuale, ma un'identità profonda e duratura di strategie retoriche.

Bibliografia

Antal, Frederick , *Fuseli Studies*, London, Routledge & Kegan Paul, 1956 (tr. it. *Studi su Fuseli*, Torino, Einaudi, 1971).

Baioni, Giuliano, *Goethe. Classicismo e rivoluzione,* Torino, Einaudi, 1998.

Bellemin-Noël, Jean, *Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques*, «Littérature», 2, maggio 1971, pp. 103-118.

Berlioz, Hector, *Mémoires*, Paris, Flammarion, 1972-2003 (trad. it. *Memorie,* a cura di Olga Visentini, Milano-Lucca, Ricordi-LIM, 2004).

Brittan, Francesca, *On Microscopic Hearing: Fairy Magic, Natural Science, and the Scherzo fantastique*, «JAMS» 64, 3, pp. 527-600.

Caillois, Roger, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965.

Castex, Pierre-Georges, *Le Conte fantastique en France de Nodier au Maupassant*, Paris, José Corti, 1951.

Ceserani, Remo, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996.

Colas, Damien, *Immagini mostruose e infernali nella musica di Berlioz*, in *Il diavolo all'opera. Aspetti e rappresentazioni del diabolico nella musica e nella cultura del XIX secolo*", a cura di Marco Capra, Parma - Venezia, La Casa della musica - Marsilio, 2008, pp. 71-96.

Cooper, John Michael, *Mendelssohn, Goethe and the Walpurgis Night*, Rochester, University of Rochester Press, 2007.

Cosso, Laura, *Strategie del fantastico. Berlioz e la cultura del romanticismo francese*, Alessandria, dell'Orso, 2005.

Fava, Elisabetta, *Ondine, vampiri e cavalieri. L'opera romantica tedesca*, Torino, EDT, 2006.

Goethe, Johann Wolfgang, *Faust*, Milano, Mondadori, 1970, tr. it. di Franco Fortini.

Goethe, *Ästhetische Schriften 1771-1805*, Frankfurt, DKV, 1998.

Goethe, *Briefe, Tagebücher und Gespräche 1794-1799*, Frankfurt, DKV, 1998.

Goethe, *Briefe, Tagebücher und Gespräche 1812-1816*, Frankfurt, DKV, 1994.

Goethe, *Briefe, Tagebücher und Gespräche 1828-1832*, Frankfurt, DKV, 1993.

Goethe, *Gespräche mit Eckermann*, Frankfurt, DKV, 1999.

Hennlein, Elmar, *Religion und Phantastik: zur Rolle des Christentums in der phantastischen Literatur*, Essen, Die blaue Eule 1989.

Hensel, Sebastian, *Die Familie Mendelssohn*, Berlin u. Leipzig, de Gruyter, vol. I, 1921.

Kalbeck, Max, *Opernabende*, Berlin, "Harmonie," Verlagsgesellschaft für Literatur und Kunst, Band 2, 1898.

Marx, Adolph Bernhard, *Erinnerungen*, Berlin, Janke, II, 1865.

Mendelssohn Bartholdy, Felix, *Briefe - Band 2*, Kassel, Bärenreiter, 2009.

Risi, Clemens, *Otto Nicolais Italien-Rezeption. „Die lustigen Weiber von Windsor" und das Konzept der „Leichtigkeit"*, «Musikforschung» 53, 2 (2000), pp. 145-157.

Schiller, Friedrich, *Schillers Werke*, Nationalausgabe, Band 29, Weimar, Böhlaus, 1977.

Terrier, Agnès / Dratwicki, Alexandre (eds.), *Le surnaturel sur la scène lyrique: du merveilleux baroque au fantastique romantique*, Lyon, Symétrie, 2012.

Todd, R. Larry, *Mendelssohn: A Life in Music*, Oxford and New York, Oxford University Press, 2003.

Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

L'autrice

Elisabetta Fava

Elisabetta Fava è ricercatrice in Musicologia e Studi Musicali presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Torino.

Email: lisbeth71@yahoo.it

L'articolo

Data invio: 16/02/2014
Data accettazione: 30/04/2014
Data pubblicazione: 30/05/2014

Come citare questo articolo

Fava, Elisabetta, "Voci dell'ignoto: il lessico musicale del fantastico nell'Ottocento fra insetti musicanti e autoparodie", *Between*, IV.7 (2014), http://www.Between-journal.it/