

Simulacra of the Invisible: The Human Voice and Musical Instruments and in German Romanticism

Giovanna Cermelli

Abstract

As is well known, the importance of instrumental music in the aesthetics of German Romanticism was accompanied, in the musical practice of the time, by a development of the construction technique of musical instruments. In literature, too, the interest in instrumental mechanics can be found in various authors, and is linked to the fascination/demonization of technology in general. Instruments are more and more often provided with a voice that competes with the human one, sometimes as an imitation, sometimes as a kind of surpassing and enhancement. Particularly in the works of E.T.A. Hoffmann, a writer whose musical skills excelled on the professional level, the instrument and the human voice (the latter understood as an immediate manifestation of the soul) became the object of a series of exchanges, mutations and substitutions capable of creating a dense interweaving between artifice (or illusionism) and what is presented as 'natural'. Particularly interesting are the cases of the violin in the short story "Rat Krespel" and of the *Unsichtbares Mädchen* in the novel *Kater Murr*.

Keywords

E.T.A. Hoffmann; Romanticism; Simulacra; Musical instruments; Human voice.

Simulacri dell'invisibile: voce umana e strumenti musicali nel Romanticismo tedesco

Giovanna Cermelli

Uno dei temi ricorrenti nella letteratura e nella riflessione estetica del Romanticismo tedesco è il rapporto fra la musica intesa come linguaggio capace di dare accesso a una dimensione spirituale altrimenti inatingibile, che travalica l'empiria, e la materialità degli strumenti che ne veicolano l'esperienza, si tratti di esseri umani o di strumenti costruiti dall'uomo. Oppure si tratti, ancora, delle leggi che ne regolano la grammatica, le leggi dell'armonia spesso considerate una sorta di arida aritmetica¹. Si configura quasi sempre un rapporto di tensione: la discrepanza fra la voce degli spiriti e il materiale empirico si manifesta ora nella sottolineatura del carattere imperfetto, rudimentale di questo materiale, ora nella diffidenza nei confronti di un potenziamento tecnologico che risulta fine a sé stesso, sempre più lontano dalla natura e dalle finalità del linguaggio musicale.

Un aspetto di particolare interesse all'interno di questo vasto ambito problematico è il rapporto di interdipendenza e talvolta di sostituzione che si instaura fra la voce umana, in particolare la voce femminile – che fra i materiali musicali è o dovrebbe essere quello più 'naturale' – e gli strumenti musicali intesi viceversa come prodotto di una sperimentazione tecnologica sempre più avanzata. Il rapporto di imitazione concorrenziale che si stabilisce fra la macchina e l'essere umano costituisce un filone importante nella cultura del XVIII secolo: in questo contesto si collocano anche i numerosi tentativi di riprodurre la voce umana, sia dal punto di vista fisiologico, sia dal punto di vista dell'articolazione delle parole (Felderer 2022: 257-278). Già nell'ultimo quarto del Settecento ma soprattutto

¹ Così, per esempio, Joseph Berglinger, la figura di musicista creata da W.H. Wackenroder nelle *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, lamenta il «Gerüst und Käfig der Kunstgrammatik», la «mühselige Mechanik» delle regole di composizione sottese alla creazione musicale (Wackenroder 1984: 240).

nel Romanticismo si attua un netto mutamento di prospettiva nei confronti di questa sperimentazione: la voce umana, più specificamente la voce intesa appunto come materiale musicale primario viene sollevata a tramite di accesso a una sfera assoluta. Tanto più ricco di tensioni, dunque, il rapporto che si instaura tra essa e gli altri strumenti e materiali musicali². Questa relazione emerge in tutta la sua problematicità nell'opera di E.T.A. Hoffmann, che è anche l'unico scrittore romantico che fosse, come noto, musicista a livello professionale. Ed è quindi su alcune delle sue opere che qui ci si concentrerà.

Con Wackenroder, Tieck e poi soprattutto con E.T.A. Hoffmann, l'estetica del Romanticismo impone una netta inversione di valore nella scala dei fenomeni musicali: per la prima volta da che esiste la musica il rango supremo viene assegnato alla musica strumentale, proprio perché emancipata da ogni forma di imitazione, da ogni contenuto concreto. È un fenomeno ampiamente noto: un cambio di paradigma (Dahlhaus 1978), anzi, un'inversione di paradigma che comporta conseguenze decisive non soltanto nell'ambito dell'estetica musicale, ma anche, più in generale, nel sistema delle arti quale proprio l'epoca classico-romantica va ridefinendo. Da linguaggio subordinato alla parola, sia nell'ambito sacro, sia in quello profano e da espressione artistica strettamente condizionata dal contesto sociale e culturale in cui trova posto (la liturgia, la corte, ecc.) la musica assurge a espressione suprema del divino, del sopra-naturale, dell'ineffabile. In altre parole, rivendica a sé la funzione che l'estetica settecentesca assegnava al sublime.

È ciò che è stata definita "l'idea di musica assoluta", ampiamente studiata fin dagli anni Settanta del secolo scorso, a partire dall'opera del già citato Carl Dahlhaus³.

Nel notissimo saggio "Beethovens Instrumental-Musik" Hoffmann esordisce con queste parole:

Sollte, wenn der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, nicht immer nur die Instrumental-Musik gemeint sein, welche jede Hülfe, jede Beimischung einer anderen Kunst (der Poesie)

² Molto vasta è la bibliografia sul tema della voce in E.T.A. Hoffmann. Un accurato consuntivo e una bibliografia fondamentale si trovano in Nieberle 2015: 400-404. Più in generale, articolata è la bibliografia italiana su E.T.A. Hoffmann, anche se gli studi si concentrano prevalentemente su aspetti non specificamente musicali. Cfr. Magris 1978, Crescenzi 1992 e 1996, e Galli 1999.

³ Cfr. anche Dahlhaus 1988, in particolare 116-117.

verschmähend das eigentümlich nur in ihr erkennende Wesen dieser Kunst rein ausspricht? – Sie ist die romantischste alle Künste, beinahe möchte man sagen, allein echt romantisch, denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf. [...] die Musik schließt den Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle *bestimmtem* Gefühle zurückläßt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben⁴.

E, ancora, nel dialogo “Der Dichter und der Komponist”, dedicato specificamente al rapporto fra musica e poesia nel teatro musicale:

ist nicht die Musik die geheimnisvolle Sprache eines fernen Geisterreichs, deren wunderbare Akzente in unserm Innern widerklingen, und ein höheres, intensives Leben erwecken? Alle Leidenschaften kämpfen schimmernd und glanzvoll gerüstet mit einander, und gehen unter in einer unaussprechlichen Sehnsucht, die unsere Brust erfüllt. Das ist die unnennbare Wirkung der Instrumentalmusik. (DKV 4: 103)⁵

⁴ Il testo, che è la ripresa di due recensioni pubblicate da Hoffmann nella *Allgemeine Musikalische Zeitung* rispettivamente nel 1810 e nel 1813, è il n. 4 dei *Kreisleriana*, all'interno della raccolta *Fantasiestücke in Callot's Manier* del 1814. Questo e altri passi di Hoffmann vengono citati dall'edizione del Deutscher Klassiker Verlag. La sigla adottata è DKV, seguita dall'indicazione del volume e delle pagine. Qui DKV 2/1: 52. «Quando si parla della musica come di un'arte autonoma, non si dovrebbe intendere sempre soltanto la musica strumentale? Soltanto questa, infatti, disdegna l'aiuto e il concorso di un'arte sorella – la poesia – ed esprime con assoluta purezza la propria essenza peculiare, non reperibile altrove. Essa è la più romantica di tutte le arti, la sola, oserei dire, genuinamente romantica, perché ha per oggetto l'Infinito. [...] La musica spalanca le porte di un regno sconosciuto che nulla ha in comune col mondo sensoriale esterno, ed entrando nel quale l'uomo si lascia indietro tutte le sensazioni definite, per abbandonarsi a un'ineffabile nostalgia». Trad. di Carlo Pinelli (Hoffmann 1969, I: 35).

⁵ Il dialogo, pubblicato nel 1813 nella *Allgemeine Musikalische Zeitung*, è stato poi ripreso nella raccolta *Die Serapionsbrüder* (1819). «Non è forse la musica la lingua segreta di un lontano regno degli spiriti, i cui accenti meravigliosi risuonano nella nostra anima risvegliando una vita superiore, più intensa? Ricoperte di lucenti armature le passioni si danno battaglia soccombendo in un ineffabile struggimento che pervade il nostro petto. Questo è l'indescrivibile effetto della musica strumentale» Trad. di Camilla Miglio (Hoffmann 2021, I: 86-87).

La musica vocale, da parte sua, vincolata alla parola, trova la sua collocazione in due ambiti diversi (e spesso tra loro contrapposti): il teatro musicale (o anche l'esibizione da concerto nei saloni) e la liturgia. In particolare, poi, si delinea un'ulteriore distinzione fra questi due terreni: la musica vocale nel teatro musicale è un fenomeno che pertiene al moderno, per quanto riguarda l'evoluzione dell'idea stessa di teatro musicale e i compiti drammatici che esso impone alle voci, mentre nel campo liturgico la vera musica è la monodia senza ornamenti, la "antica musica da chiesa" di cui è parola soprattutto nel saggio "Alte und neue Kirchenmusik" del 1814⁶.

La demarcazione così stabilita tra musica strumentale e musica vocale, che a prima vista sembra basarsi sul legame del canto con i contenuti espressi dalla parola articolata, contrapposto alla autonomia della musica strumentale, va tuttavia stemperandosi nella riflessione teorica ma soprattutto nell'opera letteraria di Hoffmann.

Nella serie dei *Kreisleriana* ci sono in particolare due capitoli significativi in questo senso. Il primo è il n. 2 della prima parte: «Ombra adorata». Kreisler descrive un concerto di musica strumentale (una possente ouverture beethoveniana) cui segue, dopo una pausa di silenzio, un'aria di Crescentini tratta da un'opera di Zingarelli. Dopo una breve introduzione orchestrale avviene una sorta di miracolo:

Nun strahlte wie ein himmlisches Licht die glockenhelle Stimme eines Frauenzimmers aus dem Orchester empor:

Tranquillo io sono, fra poco teco sarò mia vita!

Wer vermag die Empfindung zu beschreiben, die mich durchdrang!
– Wie löste sich der Schmerz, der in meinem Innern nagte, auf in wehmütige Sehnsucht, die himmlischen Balsam in alle Wunden goß.
– Alles war vergessen und ich horchte nun entzückt auf die Töne, die wie aus einer andern Welt niedersteigend mich tröstend umfingen –
(DKV 2/1: 43)⁷

⁶ Un'analisi dell'importante scritto, anche in relazione al fenomeno del cecilianesimo, si trova in Guanti 2004: 41-58.

⁷ «Ed ecco, come un raggio di luce celestiale salire dall'orchestra una limpidissima voce femminile: Tranquillo io sono, fra poco teco sarò mia vita. Chi potrebbe descrivere la sensazione che provai? Il morso del dolore si sciolse in una nostalgica malinconia – vero balsamo del cielo sulle mie ferite – Tutto dimenticai, rapito nell'ascolto di quei suoni consolatori che parevano scendere su di me da un altro mondo» (Hoffmann 1969: I, 28).

Un'esperienza simile viene descritta nella seconda parte della raccolta, nel capitolo «Der Musikfeind»: l'episodio è ambientato in un salotto, dove si suona musica di intrattenimento di ogni genere, cui il protagonista resta indifferente. Ma non appena la giovane zia pone sul leggio gli spartiti delle arie che sta per cantare, si diffonde un'atmosfera solenne che suscita, già solo nell'attesa, un turbine di emozioni nell'animo del giovane ascoltatore: «Aber kaum hatte die Tante einen Satz gesungen, so fing ich an, bitterlich zu weinen, und wurde unter heftigen Scheltworten meines Vaters zum Saal hinausgebracht» (DKV 2/1: 431)⁸. Non è evidentemente il legame della musica col testo cantato a suscitare emozioni così forti e incontrollabili, e neppure la struttura musicale della melodia eseguita, cui ben di rado Hoffmann dedica la sua attenzione. Sia dal punto di vista armonico (spesso sbrigativamente ricondotto al rapporto tonica-dominante), sia dal punto di vista melodico, tutte le arie eseguite sembrano assomigliarsi o addirittura trascolorare l'una nell'altra.

La voce femminile rientra dunque in un altro statuto, che in parte si sottrae all'analisi del musicista e del critico. È la voce stessa, in quanto manifestazione diretta dell'anima, a suscitare una vera e propria tempesta emozionale nell'animo dell'ascoltatore⁹. Mentre la musica strumentale solleva fino alle altezze sublimi del regno degli spiriti, per citare ancora Hoffmann, il canto si fa tramite di liberazione di contenuti inconsci. Non è un caso, inoltre, che questa esperienza estatica sia trasmessa dalla voce femminile¹⁰. È noto, a questo proposito, il carattere autobiografico di questi e di numerosi altri simili episodi. Ma proprio la componente autobiografica aiuta a evidenziare la caratteristica grazie alla quale alla voce femminile riesce di liberare le emozioni finora represses: essa, infatti, esercita una forte fascinazione erotica, però perfettamente sublimata. La voce è una sorta di fluido incorporeo che trasmette l'esperienza esattamente opposta a quella dell'*unheimlich*: è semmai tramite di una immersione in uno *heimlich* salvifico, una specie di reimmersione in una condizione di innocenza e di armonia. Nel pensiero musicale di Hoffmann, così come nella sua produ-

⁸ «poi, appena la zia incominciava a cantare, dopo una sola frase io scoppia-vo in un pianto disperato, e mio padre mi scacciava dalla sala con aspre parole di rimprovero» (Hoffmann 1969: I, 286).

⁹ Cfr. tra l'altro Welsh 2004: 73-90.

¹⁰ Sulla questione cfr. Keil 2009: 273-274. Keil tende tuttavia a relativizzare l'idea di una contrapposizione fra canto (femminile) e musica strumentale (maschile). La già citata aria di Crescentini sarebbe destinata in realtà, come Hoffmann non può non sapere, a una voce di castrato.

zione letteraria, questa dimensione sembrerebbe quindi configurarsi come una sorta di stadio originario nell'evoluzione musicale. Come la musica strumentale, essa è sostanzialmente svincolata dalla parola ma se ne differenzia in quanto si avvale di un medium perfettamente naturale. Dunque la naturalezza per eccellenza, non imitabile, non riproducibile, non falsificabile, non soggetta a trasformazioni grottesche o inquietanti – assimilabile alla voce della natura quale essa risuona nell'arpa eolica o nella *Wetterharfe* di cui è spesso parola nei racconti e nei romanzi. È suono senza corpo; non a caso l'ascolto, nei due passi citati ma non solo in essi, avviene ad occhi chiusi e nulla viene detto riguardo alla presenza fisica della cantante e al suo aspetto. La sua natura incorporea, inoltre, sembrerebbe mettere al riparo dagli inganni dei sensi, in particolare della vista, che in Hoffmann è spesso tramite di alterazioni (ma anche di potenziamento) dell'esperienza. Eppure non è così. Anche la voce umana, dispiegata nel canto, è minacciata da un processo di meccanizzazione che produce simulacri ora grotteschi o comici, ora demoniaci che ne modificano profondamente la funzione. O ancora, altrove, che ne usurpano la funzione per manipolare l'ascoltatore proprio con l'inganno della naturalezza.

In quella che è forse la riflessione più matura e articolata da parte di Hoffmann sul tema del simulacro, la novella/saggio "Die Automate", viene proposta una sorta di classificazione dei fenomeni musicali dell'epoca che mira a delineare nettamente l'ambito di competenza di tre diverse sfere: quella naturale/ o piuttosto soprannaturale¹¹, da un lato, quella umana e quella puramente meccanica (quella degli automi, appunto). Una riflessione, dunque, che va ben oltre gli aspetti specificamente musicali¹².

La novella si compone di due parti¹³. La prima, la vicenda novellistica vera e propria, è incompiuta e si incentra intorno a un misterioso automa, il turco parlante, una figura dai tratti grotteschi ma – a quanto pare – dotata di una misteriosa capacità profetica che le consente di rispondere in modo singolarmente profondo ai quesiti degli interroganti. I protagonisti, gli amici Ludwig e Ferdinand, inizialmente scettici, rimarranno sconvolti da una delle sue profezie ma non dubitano, tuttavia, che la macchina sia

¹¹ In proposito è stata più volte sottolineata la ripresa da parte di Hoffmann delle teorie di Gotthilf Heinrich Schubert nelle *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*.

¹² Cfr. Guanti 2000: 35-42.

¹³ In forma ridotta la novella/saggio era stata pubblicata nella *Allgemeine Musikalische Zeitung* nel 1814. Viene poi ripresa nel secondo volume dei *Serapionsbrüder*.

soltanto il medium attraverso cui parla un essere invisibile dotato della facoltà di penetrare «in die tiefste Tiefe des Gemüts» (DKV/4: 414)¹⁴. Di quale natura sia questo essere invisibile, quali siano le sue intenzioni, come riesca a penetrare nella psiche degli interroganti non viene detto: la risposta a questi quesiti viene lasciata in sospeso ma, pare di comprendere, forse non è nemmeno importante ottenerla. Le alternative suggerite sono tre: l'inganno, la mistificazione ciarlatanesca da una parte; la convergenza misteriosa di forze intrapsichiche dall'altra e infine la possibilità che l'interrogante, suggestionato dalla figura del turco, in realtà si risponda da solo.

Più significativa la discussione che si accende fra i due amici, Ludwig e Ferdinand, in seguito a una splendida esibizione musicale di automi orchestrata da quello stesso enigmatico professore che sarebbe anche il segreto artefice del turco. È attraverso il colloquio degli amici che emerge l'obiettivo cui secondo Hoffmann la musica dovrebbe approssimarsi.

Ich bin von all der Maschinen-Musik [...] ordentlich durchgewalkt und durchgeknetet, daß ich es in allen Gliedern fühle und lange nicht verwinden werde. Schon die Verbindung des Menschen mit toten das Menschliche in Bildung und Bewegung nachäffenden Figuren zu gleichem Tun und Treiben hat für mich etwas drückendes, unheimliches, ja entsetzliches. [...] Aber vollends die Maschinenmusik ist für mich etwas heillooses und gräuliches, und eine gute Strumpfmaschine übertrifft nach meiner Meinung die vollkommenste prächtigste Spieluhr. Ist es denn nur allein der aus dem Munde strömende Hauch, der dem Blasinstrumente, sind es nur allein die gelenkigen geschmeidigen Finger, die dem Saiteninstrumente Töne entlocken, welche uns mit mächtigen Zauber ergreifen, ja in uns die unbekanntesten unaussprechlichen Gefühle erregen, welche mit nichts Irdischem hieniden verwandt, die Ahnungen eines fernen Geisterreichs und unsers höhern Seins in demselben hervorrufen? Ist es nicht vielmehr das Gemüt, welches sich nur jener physischen Organe bedient, um das, was in seiner tiefsten Tiefe erklingen, in das rege Leben, daß es andern vernehmbar ertönt und die gleichen Anklänge im Innern erweckt, welche dann in harmonischen Wiederhall dem Geist das wundervolle Reich erschließen, aus dem jene Töne, wie entzündende Strahlen hervordringen? (DKV 4: 418-419)¹⁵

¹⁴ «nelle più recondite profondità dell'anima» (traduzione mia).

¹⁵ «Tutta questa musica meccanica [...] mi ha messo in subbuglio! Sento che mi tremano le gambe e le braccia, e temo che non riuscirò a riprendermi presto! Il fatto è che il legame tra uomo e figure morte, che scimmiettano l'umano nella

La reazione dei due amici, come risulta chiaramente dal passo citato, è di orrore e disgusto. Prima di tutto viene brevemente e seccamente liquidato il virtuosismo. Si tratterebbe di esseri umani che, pur inconsapevolmente, scimmiettano le macchine ponendosi in concorrenza con esse nel potenziamento delle abilità tecniche: tale è per esempio Lauretta nella novella "Die Fermate". Per quanto riguarda le macchine, gli aspetti inquietanti sono due: il corpo degli esecutori (pupazzi senza vita) e la precisione metronometrica dell'esecuzione. L'eccellenza tecnologica che ha portato alla costruzione delle varie macchine musicali (più o meno antropomorfe) deve essere distinta però nettamente dal progresso tecnologico che ha portato alla costruzione di strumenti musicali sempre più potenti e duttili. La differenza decisiva sta nella componente umana: quella che Ludwig chiama l'espressione (*Ausdruck*) – una componente emozionale che rende più efficace anche l'esecuzione più modesta su uno strumento più che modesto, purché sia un esecutore umano a infondere vita al suono. Ma c'è un passaggio ulteriore: «die Auffindung des vollkommensten Tons» («la ricerca della nota perfetta»), attuata grazie a una «höhere musikalische Mechanik [...], welche die eigentümlichsten Laute der Natur belauscht, welche die in den heterogensten Körpern wohnende Töne erforscht und welche dann diese geheimnisvolle Musik in irgend ein Organon fest zu bannen strebt, das sich dem Willen des Menschen fügt und in seiner Berührung erklingt» (DKV/4: 420-421)¹⁶.

forma e nei movimenti, mi dà una sensazione di oppressione, di inquietudine, mi verrebbe addirittura da dire che mi fa spavento. [...] Per me la musica meccanica è qualcosa di terribile e un buon telaio ha, a mio modo di vedere, più valore del perfetto carillon. [...] è forse il soffio che esce dalla bocca degli strumenti a fiato, [...] sono forse le dita agili e flessibili che liberano i suoni degli strumenti a corda, commuovendoci con la loro possente magia, a provocare in noi i sentimenti più indicibili, che nulla hanno di terrestre, ma evocano piuttosto il presentimento di un lontano regno dello spirito e di un senso più alto? O non è piuttosto l'animo a servirsi di quegli organi fisici per portare alla vita il suono sentito nei suoi abissi più profondi, per farlo udire agli altri risvegliando dentro di loro l'eco che apre allo spirito le porte del regno meraviglioso da cui, come raggi infuocati, quelle note provengono? Trad. di Simone Costagli [cui ho apportato qualche modifica] (Hoffmann 2021: I, 341-342)

¹⁶ Non dovrebbe essere una superiore meccanica musicale a stare in ascolto dei suoni più speciali della Natura, a origliare quelli che vivono nei corpi più eterogenei e infine a cercare di instillare questa musica misteriosa in un qualche organo che, ubbidiente al volere dell'uomo, risuoni al suo semplice tocco? (*Ibid.*).

Questo è il compito più ambizioso, su cui si concentra l'attenzione dei due amici: condurre l'evoluzione tecnologica a un punto di eccellenza tale da trasformare lo strumento perfetto in un medium del tutto neutro della voce della natura.

La tripartizione qui presentata, che rappresenta come si è visto anche una ben precisa scala di valore, proprio in virtù della sua nettezza rivela aspetti problematici non indifferenti e dà luogo, nell'opera narrativa di Hoffmann, a una serie di frizioni e di sostituzioni fra le diverse sfere che qui invece vengono presentate come nettamente separate. La voce femminile, in particolare, dovrebbe situarsi – come si è visto negli esempi precedenti – all'incrocio fra la dimensione squisitamente umana dell'espressione, anche volutamente imperfetta, e la voce della natura di cui il canto umano si fa semplice medium.

Opposta ad essa è la perfezione puramente meccanica dell'automa. Ma l'approssimazione alla voce della natura configura in realtà un percorso di potenziamento e di perfezionamento che assimila la voce umana (talvolta l'intero apparato vocale umano) ai più raffinati strumenti musicali. Due parole soltanto sull'automa, che in questo percorso rappresenta il livello più basso e anche meno interessante (come già si è visto nella novella "Die Automate"). L'esempio più noto è costituito dall'esibizione canora di Olimpia nel "Sandmann": la sua voce squillante, tagliente, simile al suono di una campana di vetro¹⁷ non comunica nessuna emozione agli ascoltatori, anzi, strappa all'organista del duomo un commento sprezzante. Solo Nathanael ne è sopraffatto, ma virtù del cannocchiale di Coppola, che trasforma l'impressione uditiva in un'esperienza visiva:

Ach! – da wurde er gewahr, wie sie voll Sehnsucht nach ihm
herübersah, wie jeder Ton erst deutlich aufging in dem Liebesblick,
der zündend sein Inneres durchdrang. (DKV/3)¹⁸

¹⁷ *Glasglockenstimme* nel testo originale. Va però anticipato qui che proprio nella somiglianza fra la voce potenziata della natura e la voce dell'automa (in altre parole, fra la "meccanica superiore" e l'artificio ingannevole) si viene a creare una sorta di sovrapposizione: entrambe, infatti, sono accostabili a strumenti rari e curiosi, oppure desueti, come la *Glasharmonika* nel caso di Olimpia e la "Trompette marine" della zia Füßchen in *Kater Murr*. Cfr. Brandstetter 1988: 15-38 a proposito di Antonie in "Rat Krespel". La differenza sostanziale consiste nella *Wirkung*, nell'effetto che la voce di volta in volta esercita su chi la ascolta.

¹⁸ «Allora si accorse come ella guardasse verso di lui piena di struggimento, come ogni suono gli si dischiudesse con chiarezza solo nello sguardo d'amore

È lo sguardo, dunque, e per di più uno sguardo artificialmente potenziato, e non la voce, a farsi tramite di una comunicazione emozionale. Si tratta pertanto di una sostituzione ingannevole, da cui però la maggior parte degli ascoltatori resta indenne. Su un piano simile si situano coloro che, a loro volta – consapevolmente o per lo più inconsapevolmente – imitano gli automi che imitano gli umani. Imitazione dell’imitazione sono, per esempio, le virtuose del canto – come Lauretta e Teresina nella novella “Die Fermate”. Anche in questo caso, va ricordato, l’esibizione musicale si fonde e si confonde fin dall’inizio con la componente visiva (il quadro di Hummel e la sua reviviscenza nel finale).

Diverso e più complesso è il caso dell’affinità, e talvolta dell’intercambiabilità, che in determinate circostanze si viene a creare fra voce umana e strumenti musicali. È la situazione in cui entra in gioco la “meccanica musicale di ordine superiore” che, nel tentativo di approssimarsi alla voce del cosmo, si spinge fino a sfiorare i confini dell’occultismo e della magia.

Il tema è centrale in due testi in particolare: il romanzo *Kater Murr* e soprattutto la notissima novella “Rat Krespel”. Nel romanzo, nella sezione dedicata alla biografia frammentaria del maestro di cappella Johannes Kreisler, la tecnologia musicale di ordine superiore è l’ambito di attività dell’organista Abraham Liskov, non a caso appunto un organista (l’organo è uno strumento cui la letteratura del romanticismo assegna spesso connotazioni negative, in quanto strumento artificiale per eccellenza). Liskov sperimenta appunto le varie possibilità di rendere intercambiabili la voce umana, la voce degli strumenti musicali e la voce del mondo degli spiriti, del sopra-naturale¹⁹. Oggetto di questi esperimenti sono Julia – che è in un certo senso l’incarnazione della musica di Kreisler – e Chiara – una giovane donna dotata di qualità medianiche.

La possibilità della sostituzione della voce con uno strumento (o della trasformazione della voce in strumento) in realtà è prefigurata da un’esperienza giovanile di Johannes Kreisler (anche questa una reminiscenza di carattere autobiografico): il ricordo della giovane zia Füsschen (piedino), una delle numerose incarnazioni della musica come espressione diretta

che penetrava il suo animo infiammandolo» Trad. di Luca Crescenzi (Hoffmann 1995: 41).

¹⁹ Nella sua nota e tuttora stimolante monografia su Hoffmann, Peter von Matt vede incarnata nella coppia Meister Abraham-Kreisler la complementarità di *Mechanikus* e di artista serapiontico (Von Matt 1971: 174-175). Questa complementarità si collega all’oscillazione di giudizio riguardo ai prodotti meccanici (siano essi di ordine superiore o inferiore) in questo ultimo romanzo hoffmanniano.

dell'anima, che è tutt'uno con il suo liuto. Per Kreisler la voce della zia e la voce dello strumento formano un'unità indistinguibile e questa unità rappresenta la matrice più profonda della sua vocazione musicale. L'aspetto però più significativo è che lo strumento nella sua materialità si sostituisce completamente alla figura concreta della zia, ne sostituisce l'immagine e infine ne sostituisce la voce. La creatura umana perde la sua consistenza fisica, si trasforma in un'entità immateriale che risuona ora accompagnandosi con lo strumento, ora direttamente per suo tramite. Questo farà sì che Kreisler, ormai adulto, sia sopraffatto dalla visione della zia morta da tempo intenta a suonare la "tromba marina" nel coro di un monastero di clarisse.

War es nicht desto schöner, daß demunerachtet der längst verwundene Schmerz des dreijährigen Knaben erwachte mit neuer Kraft, und einen Wahn gebar, der meine Brust mit allem tötenden Entzücken der herzzerschneidensten Wehmut erfüllte? (DKV/5: 105)²⁰

Nella discussione che segue, l'interlocutore di Kreisler e di Liskov curiosamente non mette in dubbio la visione di Kreisler, ma l'esistenza dello strumento denominato tromba marina. Si tratta, come testimonia questa reazione, di uno strumento desueto già ai tempi di Hoffmann, che Liskov descrive come un monocordo con un ponticello a forma di piedino, caratterizzato da un suono «come di bordone con sordina» (DKV/5: 106-107). Un oggetto, dunque, che a tutti gli effetti si sostituisce alla fanciulla morta, per la natura monodica della voce e per la sonorità che sembra provenire dal mondo degli spiriti. E anche per il ponticello a forma di piedino che sembra rievocare il vezzeggiativo Füsschen.

La tromba marina, l'organo positivo, l'arpa eolica sembrano essere l'elemento di giunzione che permette l'interscambio tra la voce umana e la voce degli spiriti, proprio in virtù della loro struttura tutto sommato sem-

²⁰ «E non fu quindi ancora più bello che il dolore del bimbo treenne, sopito ormai da tanto tempo, si ridestasse con rinnovata violenza, generando un'assurda illusione e colmandomi di una tristezza mortale, straziante e dolcissima insieme? Ma, nonostante tutti i vostri discorsi persuasivi, io rimasi fermo sulla convinzione che la suonatrice del curioso strumento detto tromba marina fosse proprio la zia Füsschen, morta da tanto tempo» Trad. di Carlo Pinelli (Hoffmann 1969: III, 158).

plice, arretrata rispetto all'evoluzione moderna degli strumenti musicali²¹.

Ma questo interscambio non è di per sé un fenomeno naturale, bensì il prodotto di una "meccanica superiore", cioè di una operazione manipolatoria che tende a trasfondere nell'oggetto le qualità intrinseche dell'essere umano. È l'accusa che Kreisler muove a Liskov, quando gli rimprovera di «präparieren das Wunderbare» (DKV/5: 183-184), cioè di costruire artificialmente il meraviglioso come se fosse un preparato chimico. È il caso appunto della più prodigiosa delle invenzioni di Liskov, "das Unsichtbare Mädchen" (la fanciulla invisibile). Si tratta di una sfera di vetro trasparente, appesa al soffitto, dalle cui oscillazioni scaturisce la voce di un'entità spirituale dotata di virtù profetiche ma soprattutto capace di trasmettere a chi la ascolta emozioni soverchianti. In questo caso la tecnologia sembra aver superato sé stessa: il simulacro della voce non è più lo strumento musicale, ma un oggetto di per sé privo di risonanza che solo lo spostamento d'aria fa respirare e parlare²².

In realtà si tratta – almeno in parte – di un inganno. Un filo sottilissimo collega la sfera a una cassetta posta in un altro locale dentro la quale giace rannicchiata una fanciulla in carne ed ossa cui la sofferenza fisica conferisce le virtù profetiche che tanto stupiscono gli ascoltatori. Solo in parte però si tratta di un inganno. Chiara, questo il nome della fanciulla invisibile, si sottopone volontariamente a questa operazione sadomasochistica di autoannullamento, fino al punto estremo in cui di lei – veramente – resta soltanto la voce cristallina imprigionata nella sfera di vetro. L'illusionismo dà luogo cioè a una vera e propria trasmutazione, la tecnologia sfocia nella magia.

Nella novella "Rat Krespel" il processo di sostituzione viene condotto a conseguenze ancora più estreme. Il protagonista, come è noto, colleziona violini preziosi al solo scopo di sezionarli e ricostruirli, nella speranza di coglierne il segreto (l'anima, sottile cilindro di legno che – come nel caso del ponticello di Füsschen, assume valenze metaforiche). Il violino è uno strumento complesso, molto diverso dall'arpa eolica o dalla tromba marina²³.

²¹ Cfr. anche Keil 2004: 143-162.

²² La stessa procedura era stata seguita da Meister Abraham per fare giungere a Julie la voce e la musica di Kreisler assente durante una festa di palazzo. In questo caso il simulacro fisico è sostituito da un bocciolo di rosa che si fa vettore di una comunicazione telepatica (DKV/5: 30-31).

²³ Cfr. però Brandestetter 1988: 15-38, che accosta la voce di Antonia non a quella del violino, ma a quella della armonica a bicchieri.

ⁱⁿ generale, sul violino nel racconto in questione cfr. anche Focher 2004.

Gli esperimenti di Krespel mirano dunque alla costruzione dello strumento perfetto, che si collocerebbe al vertice della tecnologia musicale. La sua ricerca si interrompe solo quando Antonia, la figlia, cui viene vietato di cantare a causa di una malformazione della cassa toracica che può causarne la morte, trova conforto alla rinuncia al canto in un antico violino Amati.

Nel violino Amati Antonia riconosce la propria voce e accoglie volontariamente la sostituzione:

Kaum hatte er die ersten Töne angestrichen, als Antonie laut und freudig rief: „Ach das bin ich ja!- ich singe ja wieder.“ Wirklich hatten die silberhellen Glockentöne des Instruments etwas ganz eigenes wundervolles, sie schienen in der menschlichen Brust erzeugt. Krespel wurde bis in das Innerste gerührt, er spielte wohl herrlicher als jemals, und wenn er in kühnen Gängen mit voller Kraft, mit tiefem Ausdruck auf und niederstieg, dann schlug Antonie die Hände zusammen und rief entzückt: „Ach das habe ich gutgemacht!“ (DKV/4: 63)²⁴

In questo caso la sostituzione è completa e, come detto, volontariamente accettata. L'accettazione, lo ricorderà chiunque abbia letto la novella, comporta non soltanto la rinuncia al canto, ma anche la rinuncia alla felicità amorosa. Occorre comunque ricordare che la malformazione di Antonia è anche la causa della soprannaturale bellezza e purezza della sua voce, quasi che Antonia fosse già predisposta a trasformarsi in uno strumento musicale, prodotto a suo modo di una superiore tecnologia che però comporta l'estrema fragilità della sua struttura fisica complessiva. Non stupisce quindi la sua immediata disponibilità a specchiarsi nel simulacro della sua voce. Come non stupisce il fatto che, alla sua morte, l'anima del violino sia balzata via spezzando in due la cassa armonica dello strumento.

Per concludere: nella produzione narrativa di Hoffmann sembra che la presenza dell'automa e la sua sostituzione dell'umano, almeno in ambito musicale, non rappresenti una vera minaccia. La riproduzione puramente

²⁴ «Non appena ne ebbe sfiorato le corde Antonie esclamò con gioia: “Ah, questa è la mia voce. Così torno a cantare”. E, davvero, il timbro puro e cristallino del violino aveva qualcosa di speciale e di prodigioso, sembrava provenire dal petto di un essere umano. Krespel, commosso, suonò come non aveva mai suonato, e nei passaggi più arditi, quando saliva e scendeva con grande vigore e profondissima espressione, Antonie batteva le mani esclamando estasiata: “Ah, che brava che son stata! Proprio brava!” » Trad. di Eva Banchelli (Hoffmann 2021: I, 50).

meccanica della figura umana, della sua gestualità, delle sue competenze si rivelano molto meno inquietanti dell'ipotesi di un'evoluzione tecnologica che tenda non a imitare l'umano ma ad andare oltre l'umano, forse inglobando l'umano in un progetto di trasformazione nell'oltreumano. La musica, per la sua natura immateriale, serve allo scrittore per ipotizzare le potenzialità, positive o negative, di questo progetto. Un progetto che per articolarsi presenta aspetti profondamente problematici: primo fra tutti il sacrificio volontario della pienezza vitale da parte dei soggetti predisposti a questa mutazione. La musica come voce degli spiriti molto spesso risuona come voce dei morti²⁵.

²⁵ Von Matt ricorda che Hoffmann, unico fra i romantici, si rifiuta di assegnare alla musica una funzione salvifica o anche solo terapeutica (Von Matt 1971: 139). Per questo aspetto si può forse accostare Hoffmann a Kleist di *Heilige Cäcilie*.

Bibliografia

- Brandstetter, Gabriele, "Die Stimme und das Instrument. Mesmerismus als Poetik in 'Rat Krespel'", Id., *Jacques Offenbachs, Hoffmanns Erzählungen'. Konzeption. Rezeption. Dokumentation*, Lilienthal, Laaber, 1988: 15-38.
- Crescenzi, Luca, *Il vortice furioso del tempo*, Lavinio (Roma), De Rubéis, 1992.
- Id., *Anropologia e poetica della fantasia*, Fasano, Schena, 1996.
- Dahlhaus, Carl, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel, Bärenreiter, 1978.
- Id., *Klassische und romantische Musikästhetik*, Bremen, Laaber, 1988.
- Felderer, Brigitte, "Stimmmaschinen. Zur Konstruktion und Sichtbarmachung menschlicher Sprache im 18. Jahrhundert", *Zwischen Rausch und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, Eds. F. Kittler - T. Macho - S. Weigel, Berlin, Akademie Verlag 2002: 257-278.
- Focher, Artemio, *Sotto il tiglio accordai il violino*, Cremona, Cremonabooks, 2004.
- Galli, Matteo, *L'officina segreta delle idee*, Firenze, Le Lettere, 1999.
- Guanti, Giovanni, "A margine del 'grottesco musicale' di E.T.A. Hoffmann", *Civiltà musicale*, 39.15, (2000): 22-51.
- Id., "Antecedenti ideali del Cecilianesimo nel Romanticismo tedesco", *Aspetti del Cecilianesimo nella cultura musicale italiana dell'Ottocento*, Eds. M. Casadei Turrone Monti - Carlo Ruini, Città del Vaticano, Libreria editrice vaticana, 2004: 19-65.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *Romanzi e racconti*, 3 voll., Torino, Einaudi, 1969.
- Id., *Notturmi*, Roma, Newton Compton, 1995.
- Id., *I fratelli di Serapione Racconti e fiabe*, 2 voll., Roma, L'Orma 2021.
- Id., *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, Eds. H. Steinecke - W. Segebrecht, Frankfurt/M, Deutscher Klassiker Verlag, 1984 e successive ristampe.
- Lubkoll, Christine, *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*, Freiburg. i. Br., Rombach, 1995.
- Keil, Werner, "The Voice of the Hereafter: E.T.A. Hoffmann's Ideal of Sound and its Realisation in Early Twentieth-Century Electronic Music", in *Music and Literature in German Romanticism*, Eds. S. Donovan, - R. E. Rochester, Camden House, 2004: 143-162.
- Id., "Rat Krespel", *E.T.A. Hoffmann, Leben. Werk. Wirkung*, Ed. Kremer D., Berlin, De Gruyter, 2009: 268-275.
- Magris, Claudio, *L'altra ragione*, Torino, Stampatori, 1978.
- Naumann, Barbara, *Musikalisches Ideen-Instrument. Das Musikalische in Poetik und Strachtheorie der Frühromantik*, Stuttgart, Metzler 1990.

- Nieberle, Sigrid, "Stimme/Instrument/Instrumentalmusik", *E.T.A. Hoffmann-Handbuch*, Eds. C. Lubkoll - H. Neumeyer, Stuttgart, Metzler, 2015: 400-404.
- Von Matt, Peter, *Die Augen der Automaten. E.T.A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst*, Tübingen, Niemeyer, 1971.
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich, *Dichtung. Schriften. Briefe*, Berlin, VOB, 1984.
- Welsh, Caroline, "Töne sind Tasten höherer Sayten in uns. Denkfiguren des Übergangs zwischen Körper und Seele", *Romantische Wissenspoetik um 1800*, Eds. G. Brandstetter - G. Neumann, Würzburg, Köingshausen & Neumann, 2004: 73-90.

L'Autrice

Giovanna Cermelli

Giovanna Cermelli è docente di Letteratura tedesca presso l'Università di Pisa. Si è interessata soprattutto di letteratura dell'età classico-romantica e dell'Ottocento (in particolare lavori su Schiller, Goethe, Tieck, Eichendorff, Brentano, Arnim, Mörike). Nell'ambito della letteratura del Novecento e degli anni Duemila si è occupata soprattutto di scrittori della Repubblica democratica tedesca e delle opere sorte nel contesto culturale successivo alla caduta del Muro di Berlino. Recentemente ha lavorato sulla produzione di Günter Grass negli anni Novanta. Ha scritto anche sui rapporti fra letteratura e musica, sia per quanto riguarda la musica colta, sia riguardo alla musica popolare.

Email: giovanna.cermelli@unipi.it

L'articolo

Data invio: 31/03/2022

Data accettazione: 31/07/2022

Data pubblicazione: 30/11/2022

Come citare questo articolo

Cermelli, Giovanna, "Simulacri dell'invisibile: voce umana e strumenti musicali nel Romanticismo tedesco", *Entering the Simulacra World*, Eds. A. Ghezzani - L. Giovannelli - F. Rossi - C. Savettieri, *Between*, XII.24 (2022): 125-142, www.betweenjournal.it