

Dialettica romantica dell'ascolto. Una rilettura di W.H. Wackenroder

Michele Gardini

1. Se gli anni 1740-1780 sono identificabili come il periodo d'incerta gestazione dello *Sturm und Drang* musicale, e infine di una «crisi radicale»¹ che investe modalità d'ascolto ormai avvertite come obsolete e inadeguate, la figura di Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798) – quest'animatore segreto, quasi “notturmo”, del primo romanticismo jenese – ne incarna la drammatica accelerazione e precipitazione finale. Il carattere ardente, densamente immaginoso della sua prosa, l'apoteosi della musica come coronamento delle arti e di un'intera visione del mondo, infine la stessa morte precocissima – tutto contribuisce a identificare nell'opera e nella stessa esistenza di Wackenroder un condensato dell'epoca e della sua sensibilità nascente. Al freddo materialismo ramista e alle mollezze dello stile galante o rococò si sostituisce una forma d'ascolto totalizzante, «esaltata», maniacalmente concentrata sulle vicissitudini del suono, affinata da una sensibilità acutissima e morbosa, della quale recano una concisa ma folgorante testimonianza le raccolte *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* e *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*, queste ultime editate postume e sicuramente interpolate dall'amico Ludwig Tieck.

Sensibilità, morbosità, esaltazione non sono, naturalmente, stati dell'animo sradicati dal contesto storico; sembrano, piuttosto, essere le passioni di un'intera età. Acutamente si è insistito non soltanto sulla coloritura generi-

¹ Cfr. in generale il saggio di H.H. Eggebrecht, *Il principio dell'espressione nello “Sturm und Drang” musicale*, in Id., *Il senso della musica. Saggi di estetica e analisi musicale*, a cura di A. Serravezza, Bologna: il Mulino 1987, pp. 69-106.



camente religiosa delle esperienze estetiche vissute da Joseph Berglinger, il *Doppelgänger* letterario dell'autore, ma sul loro carattere più specificamente pietista². Mentre tutta la cultura romantica condivide generalmente l'idea che la musica sia «arte cristiana», in Wackenroder troviamo qualcosa di più specifico: veniamo insensibilmente condotti a varcare il labile confine tra pietismo ed estetismo, tra due forme – una sacra e una profana – di “religione del sentimento”, e l'*imitatio Christi* predicata da Francke a Halle, la fedeltà vissuta e interiorizzata dal devoto alla vicenda del Redentore, alla gloria e all'abiezione del suo tragitto terreno, vengono ora riassunte per analogia dalle vicende dell'ascolto musicale. Quest'ultimo asseconda intimamente lo sviluppo melodico con la precisione di un sismografo, assorbendo e ripetendo in sé, nell'esaltazione e nella disperazione, il dramma religioso: una religiosità enfatica, ma allo stesso tempo profondamente estetizzata, dunque – forse involontariamente – secolarizzata.

Quanto più è difficile calarsi e ritrovarsi, a distanza di tempo e condizionati da ulteriori esperienze storiche, nella novità folgorante di questa forma di ascolto, tanto più – per contro – si dovrebbe richiedere che alla testimonianza vissuta di Berglinger-Wackenroder venga accordato il massimo credito. Essa va *presa sul serio* tanto quanto, ad esempio, la testimonianza platonica sugli effetti sconvolgenti prodotti dalla tragedia sul pubblico della *polis*. La tipica “anestesia” postmoderna della ricezione non dovrebbe condizionare il giudizio storico e l'apprezzamento concettuale di queste esperienze originarie.

Di quest'esperienza proromantica, Eggebrecht ha fissato il motivo principale in un rivolgimento semantico che investe il concetto di *espressione*. Se già si assumeva in modo non problematico che «la musica esprime qualcosa», il vettore intenzionale sembra ora invertire la propria direzione e mutare oggetto. «*Esprimere se stessi nella musica*»³ diviene la nuova passione di una generazione e in definitiva di una grande epoca di trapasso culturale. Merito di Wackenroder è, fra l'altro, di avere coraggiosamente portato in primo piano questa nuova forma di intenzionalità e questo nuovo oggetto. Ciò che urge per venire ad espressione è l'anima, l'interiorità nella forma del *sentimento*, e quest'urgenza non può che trovare nella musica il suo *medium* più adeguato.

2 G. Guanti, *Estetica musicale. La storia e le fonti*, Firenze: La Nuova Italia 1999, p. 264.

3 H.H. Eggebrecht, *op. cit.*, p. 83. Cfr. in generale le pp. 83-86.

2. Proprio qui, individuata nel sentimento vissuto la sorgente dell'esperienza musicale nella sua totalità, è necessario prendere sul serio fino in fondo le formulazioni di Wackenroder, per evitare che l'intera sua proposta filosofica decada a un'enfatica banalità. Scrive ad esempio l'autore: «Questa folle libertà, per opera della quale nell'anima umana si uniscono amichevolmente gioia e dolore, natura e artificio, innocenza e violenza, scherzo e brivido di terrore, e spesso a un tratto tutte si danno le mani; quale arte, meglio della musica, sa rappresentarla, e con significati più profondi, più ricchi di mistero e più efficaci sa esprimere tali incognite dell'anima? – Sì, *il nostro cuore oscilla ogni momento fra gli stessi suoni*»⁴. Vi sono due modi di leggere simili asserzioni. La prima si rifà all'espressione "romanticismo" immediatamente intesa in senso deteriore, e liquida il tutto come sfogo di un'anima esaltata e depressa a fasi alterne: opinione rispettabile, se è vero che può appoggiarsi all'autorità di un contemporaneo del fenomeno quale fu Goethe. Noi seguiremo però la strada opposta, e daremo credito alla testimonianza vissuta dell'autore al prezzo di stemperarne forse un po' l'ardore. Per perseguire questo scopo, è utile mettere talora a confronto le espressioni di Wackenroder con riflessioni successive, che attraverso formulazioni più controllate ne fanno meglio risaltare il nucleo teorico.

Se Wackenroder afferma che la musica è «l'unica arte che riconduce i più vari e opposti movimenti del nostro animo a una stessa bella armonia; la sola che in note ugualmente armoniche esprime la gioia e il dolore, la disperazione e l'adorazione»⁵, cosa che il linguaggio non sembra in grado di fare, un'eccellente filosofa della musica come Langer scrive, da parte sua: «Perché ciò che la musica può effettivamente riflettere è solo la morfologia del sentimento; ed è del tutto plausibile che alcune condizioni tristi ed altre felici possano avere una morfologia molto simile»⁶. L'unico torto di Langer sembra quello di essersi dimenticata, nel suo ricco corredo di fonti, del suo predecessore settecentesco. Per il resto il principio qui fissato è in sé fondamentale. Una

4 W.H. Wackenroder, *Fantasie sull'arte per gli amici dell'arte*, in Id., *Scritti di poesia e di estetica*, ed. it. parziale a cura di B. Tecchi, Firenze: Sansoni 1967, p. 170 sg. (corsivo mio).

5 *Ivi*, p. 147.

6 S.K. Langer, *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 1963³, p. 238.

forma espressiva totalmente decontestualizzata come la musica – priva di circostanze esterne e di referenzialità mondana – non può che presentare le emozioni in forma, per così dire, “depurata”. Privati di contesto e di oggetto, solo ora – per contro – a questi stati dell’animo è consentito di esplicitare completamente la loro morfologia interna. Questa struttura essenziale, una volta portata alla luce senza velami, mostra inattese aree di sovrapposizione tra emozioni che la quotidianità mondana e il linguaggio verbale, tutti incentrati sulla consistenza spaziale delle cose e sulla loro manipolabilità, tendono al contrario ad opporre come contraddittorie, dunque mutuamente esclusive. «[I]nnocenza e violenza» potrebbero mostrare inattese omologie di struttura, mentre la differenza andrebbe posta a carico dei rispettivi oggetti e contesti esteriori, che calamitano il potere di designazione del linguaggio. Nell’ascolto musicale «il nostro cuore oscilla ogni momento fra gli stessi suoni», scrive appunto Wackenroder.

Ciò, una volta ammesso, implica immediatamente una conseguenza ulteriore, anch’essa indispensabile per una corretta comprensione dell’autore. Il problema degli opposti va ancora una volta recepito e interrogato con la massima serietà. L’annullamento della contraddizioni nell’espressione musicale e nell’esperienza del suo ascolto fa sì che la “verità” musicale non possa essere negata. Un tema musicale non può contraddirne un altro, un’emozione espressa in musica non sembra opporsi simmetricamente a un’emozione contraddittoria. Le contraddizioni risultano tutte o almeno in gran parte sovrapposte, metabolizzate in un’unità più profonda, oscura e notturna. In termini freudiani, il suono musicale «non conosce il non». La sua mancanza di referenzialità esterna gli preclude, appunto, il principio di *realtà*, e sembra assimilarlo – se non del tutto in grande parte – ai modi di operare del «sistema *Inc*», dell’inconscio.

3. È con questi presupposti di metodo che, riteniamo, la posizione teorica di Wackenroder può ricevere un’illuminazione in grado di renderle giustizia. La modalità di ascolto di cui essa reca testimonianza procede da una quintuplice “svalutazione”, una specie di “distruzione fenomenologica” progressiva o di decostruzione per strati delle formazioni ossificate che occludono l’accesso al nucleo vivente e originario del sentimento, e lo deformano pretendendo di razionalizzarlo *a posteriori*. Cerchiamo di osservare schematicamente questi

passaggi.

3.1. Svalutazione della *critica*. Il sentimento può essere compreso solo dal sentimento; non può essere afferrato dalla ragione, né compreso dalla volontà, né disciplinato dalla tecnica. Con ciò, i diritti della critica sono già conculcati, quando non del tutto annullati. A contatto con il *medium* loro omogeneo, la musica, i sentimenti subiscono al contrario una *trasfigurazione* e *ascensione*. Ma questo è solo il compimento di un'intera storia, una specie di *Bildungsroman* dell'emotività. Solo col tempo impariamo a impiegare correttamente le emozioni. «Così, a poco a poco», scrive Wackenroder, «per mezzo del sorriso impariamo ad esser lieti, attraverso il pianto impariamo ad esser tristi»⁷. A leggere affermazioni come questa, dal carattere quasi wittgensteiniano, viene da pensare che una grande mole di letteratura psicologica contemporanea, quando ascrive alle emozioni un carattere cognitivo e para-linguistico e imputa al “romanticismo” (senza mai produrre una sola citazione dai testi) il paradigma deteriore di un'irrazionalità del sentimento, combatta in realtà contro fantasmi. Le emozioni, per Wackenroder, si apprendono, e acquisiscono una struttura e una distinzione attraverso ben precisi giochi espressivi, in forma comunicativa. I bambini devono inizialmente dipanare una confusa matassa emotiva, così come imparano a distinguere i loro giocattoli. E ciò che accade per il singolo, è accaduto storicamente per il genere umano. È attraverso il suono e il suo potere di sintesi che l'uomo ha sempre cercato di colmare lo squilibrio emotivo che marca la sua difettosa integrazione con l'ambiente: «Il suono era in origine una materia grezza, con la quale i popoli selvaggi cercavano di esprimere i loro informi sentimenti [...] quasi per mettere d'accordo il mondo esteriore con l'interno tumulto del loro animo»⁸. La trasfigurazione e l'ascensione, l'equilibrio e l'armonizzazione ottenuti naturalmente attraverso il potere del suono vengono quindi assunti, a un più elevato livello di autonomizzazione e di potenza simbolica, proprio dalla musica, mediante la quale vogliamo infine staccare le emozioni dal caos della creatura terrena e conservarle per sé, sopra di noi, in forma incorporea: «Ma quando siamo cresciuti in età, allora impariamo a collocare al loro posto le sensazioni [...]. [V]olentieri stacciamo i così detti senti-

⁷ W.H. Wackenroder, *Fantasie sull'arte*, cit., p. 146.

⁸ *Ivi*, p. 160.

menti dalla confusa farragine e dall'intreccio dell'esistenza terrestre, nella quale sono involuppati, e, facendone un ricordo prediletto, li conserviamo gelosamente»⁹. Solo mediante i suoni musicali apprendiamo nella forma più elevata e compiuta a provare emozioni, e quali sono le emozioni che proviamo. Nella musica esse danzano insieme in una «pazzesca pantomima» (nel linguaggio kantiano: in una *teleologia senza scopo*). Posto che l'unità del sentimento non si lascia vivisezionare, la critica analitica e ricostruttiva ha poco da offrire in merito. Più che essere "critica delle emozioni", una specie di contraddizione in termini, è anzi essa stessa che si sforza ormai di essere "musicale" ed emotiva¹⁰.

3.2. Svalutazione del *linguaggio*, che a contatto con la musica suona inadeguato e *falso*. L'emozione musicale è inaccessibile alla ragione perché il linguaggio più ricco non può essere tradotto in uno più povero. «Forse che essi», lamenta Wackenroder, «si sforzano di misurare la lingua più ricca secondo la più povera? E di disciogliere in parole ciò che le parole disprezza? O non hanno mai provato sentimenti senza le parole? O forse hanno riempito il loro cuore vuoto solo con la descrizione di sentimenti?»¹¹. L'argomento merita particolare attenzione perché, da un certo punto di vista, sembra vero l'opposto: il linguaggio verbale è più ricco, e la musica – come linguaggio – più povera. Si legga ancora un'osservazione di Langer: «Logicamente, la musica non ha le proprietà caratteristiche del linguaggio – termini separabili con connotazioni fisse, e regole sintattiche per derivare connotazioni complesse senza alcuna perdita negli elementi costituenti»¹². Già queste sole caratteristiche gettano più di un dubbio sulla possibilità di definire la musica «un linguaggio», a meno che non vogliamo ampliare notevolmente quest'ultima nozione, renderla assai più flessibile e introdurre una serie di specificazioni che di nuovo ne consentano l'applicazione anche alla musica (cosa che è stata fatta, per esempio, da Nelson Goodman). Wackenroder sembra rendersene conto quando scrive, con evidente intenzione paradossale: «la musica parla

9 *Ivi*, p. 146.

10 Cfr. E. Fubini, *Introduzione* a W.H. Wackenroder, *Fantasia sull'arte*, Fiesole: Discanto 1981, p. XIX: «Come direbbe Schopenhauer, la critica musicale, se fosse possibile, sarebbe la filosofia più perfetta, rappresenterebbe il possesso diretto del mondo, che invece ci sfugge comunque e sempre».

11 W.H. Wackenroder, *Fantasia sull'arte*, cit., p. 165 sg.

12 S.K. Langer, *op. cit.*, p. 232.

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»¹³.

Difficile dire se il riferimento agli «angeli» sia specifico, e richiami la concezione scolastica della conoscenza angelica come fatto *intuitivo* e non discorsivo. Comunque sia, alla serie di “limitazioni” proprie della musica già elencate da Langer va aggiunta quella che a nostro avviso è la più importante, l'assenza della *copula* e della sua funzione di sintesi discorsiva. Per quanto scrutiniamo gli elementi del “lessico” musicale, da nessuna parte è individuabile qualcosa che possa anche solo surrogare la funzione della parola “è”. Se la musica è un linguaggio, è un linguaggio dove non ha dimora l'“essere”, e che in ogni caso non potrebbe concepirlo, né tantomeno comunicarlo. Ora, nel linguaggio ordinario la copula assolve – com'è noto – due funzioni fondamentali. Sintetizza due termini che tiene, allo stesso tempo, *distinti*, e trasforma una rappresentazione verbale in un'*affermazione*, una pro-posizione che – appunto – “propone” la sussistenza di un certo stato di cose e rimanda l'intenzionalità al mondo extra-verbale per la sua verifica. La musica non può dunque presentare un carattere *compositivo* (di qui la coerente svalutazione da parte di Wackenroder anche di questo aspetto e della figura del *compositore*, cfr. *infra*, §3.5), né può possedere una forza illocutoria di tipo *assertivo*.

Ma è proprio l'assenza della copula che torna a conferire senso e profondità al paradosso offerto da Wackenroder. Proprio perché *manchevole* la musica è un linguaggio angelico, più elevato, più ricco del linguaggio verbale degli uomini: l'ascesa neoplatonica è un arricchimento nella semplificazione, un approfondirsi del senso nel procedere ἐπέκεινα τῆς οὐσίας, oltre l'essere, verso l'unità e il silenzio. O forse, rovesciando l'empireo angelico di Wackenroder nell'abisso dell'inconscio freudiano, la musica è un quasi-linguaggio incoativo, al di qua dell'essere, ancora più prossimo alle elementari sorgenti della vita e all'olismo delle pulsioni originarie che all'articolazione sintattica e semantica delle parole.

Da un lato, il linguaggio verbale coordinato dalla copula non può dire il *flusso metamorfico continuo*, il «fiume» che solo la melodia sa accogliere e riflettere, perché si ferma alla somma delle parti eterogenee e alla com-

13 *Ivi*, p. 147.

posizione dei distinti. Gli stati dell'animo sono questo fiume, inarrestabile, indecomponibile e inaccessibile alla parola. Nessuna somma è in grado di produrlo, nessuna descrizione può restituirlo nella sua perpetua mutevolezza. La mancanza di forza assertiva, dall'altro lato, è ancora più importante nella ricchezza delle sue conseguenze. Non potendosi riferire a un mondo fuori di sé, del quale l'intenzionalità dell'asserzione è il vettore, la musica rinuncia interamente al contesto referenziale, crea *un mondo proprio e autosufficiente*, e in esso espone la struttura profonda degli stati emotivi (cfr. *supra*, §2), sgravati da ogni exteriorità contestuale. Questo è, fra l'altro, il motivo per cui la frase musicale non può venire parafrasata: la parafrasi presuppone sempre una relativa stabilità e indipendenza dei significati mondani rispetto alle parole che li dicono e che, dunque, possono essere sostituite più o meno bene da altre parole; una melodia, invece, non può mai dire la stessa cosa di un'altra melodia, bensì sempre soltanto "un'altra cosa". Ma allo stesso tempo, non asserendo nulla, la frase musicale *non può neanche venire negata*. Essa è tanto distante dall'affermazione quanto lo è dalla negazione. Egualmente aliena all'una e all'altra, può riassorbirle entrambe indifferentemente in sé, come l'Uno neoplatonico, che è appunto detto da Plotino «al di là dell'essere» (cioè dell'«è»), o come l'*Inc*, che resta al di qua del principio di realtà.

Una volta rimosso il contesto referenziale ed edificato un mondo autonomo, la speciale affinità della musica con il sentimento si mostra – sul piano "logico" – nella comune estraneità alla negazione, dunque nell'allergia al principio di non-contraddizione. Una bella frase di Felix Mendelssohn acquista solo così la sua piena intelligibilità: «I brani musicali che amo sono quelli che esprimono pensieri non troppo *imprecisi*, ma troppo *precisi* per essere espressi in parole»¹⁴. Se non fosse per queste sue speciali caratteristiche, come potrebbe la musica, che si dispensa da ogni contesto concreto, circostanziato, particolare per enunciare la pura essenza universale del fatto emotivo, esprimere poi stati d'animo «*precisi*»? Se può farlo, è perché *non conosce contraddizione* tra universale e particolare. Quelle forme essenziali del sentimento nelle quali tutti possono riconoscersi sono in musica, nello stesso tempo, ciò che l'individuo sente come irriducibilmente personale, pro-

14 M.C. Nussbaum, *L'intelligenza delle emozioni*, tr. it. di R. Scognamiglio, Bologna 2004, p. 307.

prio e inalienabile. La musica stessa può venire detta un “linguaggio universale” solo a patto di evitare la trappola mimetizzata in questa vieta formula. Essa non lo è, banalmente, perché si eleva sopra la pluralità delle lingue, ma perché è l’unica in grado di dire l’assoluto particolare.

3.3. Svalutazione del *genere*. Come linguaggio universale/particolare, la musica non conosce e non può conoscere barriere tra i generi, a partire dall’opposizione modello “tragico/comico”. Un cuore fervido, afferma Wackenroder, vuole abbracciare qualunque situazione bella: «io non so concepire come un amore vero per l’arte non debba percorrere tutti i giardini e gioire a tutte le fonti dell’arte stessa! [...] Ma se io considero senza pregiudizi com’è fatta la tela del mondo, vedo che il destino è solito gettare ora qua ora là la spola del suo telaio per tirar fuori nello stesso momento e dalla stessa anima la commedia o la tragedia»¹⁵. Simili categorizzazioni normative non risultano solo da impercettibili e fortuite oscillazioni del tono di fondo di un’opera, che pretendono con arroganza di erigere a sistema dei generi. Più precisamente, esse sono frutto del principio di non-contraddizione indebitamente applicato alla morfologia del sentimento e al suo *milieu* sonoro. L’effusione melodica attraversa sagittalmente l’opposizione tragico-comico, vanificandola. Essa è in grado di condurci tra stati di esaltazione e di sconforto nel respiro della stessa frase. Ogni vera grande opera non solo non è catalogabile, ma fa dimenticare tutte le altre ed è genere a se stessa («credo che il puro piacere e al tempo stesso la prova schietta dell’eccellenza di un’opera d’arte si abbiano quando ci si dimentica per questa opera di tutte le altre e non si pensa affatto a far paragoni»¹⁶).

3.4. Svalutazione della *rappresentazione*. I suoni musicali non imitano più nulla, si esonerano completamente dalla comunicazione con un “mondo esterno” e conseguono il livello della pura asemanticità. Per contro, edificano un mondo a sé, compiuto e autosussistente. Naturalmente, si potrebbe rilevare che ogni genere artistico crea in qualche misura un “mondo” autosufficiente e alternativo, che impone allo spirito del fruitore riferimenti e coordinate indipendenti dal nostro mondo ordinario; ciò non sarebbe dunque appannaggio della sola musica. Senza dubbio. Eppure nello specifico musi-

15 W.H. Wackenroder, *Fantasie sull’arte*, cit., p. 150 sg.

16 *Ivi*, p. 152.

cale accade qualcosa di più e di diverso. Il carattere *logico* di non assertività che la musica condivide anche con altre forme artistiche (es. la pittura), e che favorisce da questo punto di vista l'edificazione di un mondo autonomo e non referenziale, si congiunge perfettamente al carattere *fenomenologico* di "avvolgimento" che è proprio del suono (e non, poniamo, del colore). Il suono, e tanto più quello musicale esonerato dalla sua naturale funzione segnaletica (direzionale), ha il potere di "inglobare", "abbracciare", al limite "sigillare" l'uditore in una dimensione perfettamente compiuta. Colui che ode il dipanarsi della melodia nel tempo è insieme *nel* suono. Se la musica è un'arte innegabilmente temporale, non si può disconoscerle almeno questo carattere di spazialità senza privarla del suo potere di "fare mondo". Una delle magie che contraddistinguono l'espressione musicale sta, anzi, proprio in questa perfetta sovrapponibilità della sua forma logica astratta e della sua manifestazione fenomenologica vissuta.

Ciò che ne scaturisce non è un'unità indifferenziata (la hegeliana «notte nera»), ma un'unità "sfumata" in cui ogni parte svolge il ruolo ad essa conforme compenetrandosi con le altre. Essa rappresenta in ogni caso il "totalmente altro" rispetto al nostro mondo: «Mentre gli altri si stordiscono in un'affannosa attività [...], scrive Wackenroder, «io tuffo la testa nella sacra fresca sorgente dei suoni, e la Dea risanatrice mi ridà l'innocenza della fanciullezza, cosicché guardo il mondo con occhi nuovi e mi dissolvo nella conciliazione giocosa dell'universo»¹⁷. A quest'affannosa insensatezza del giorno, al suo disperdersi perlopiù inconcludente e insoddisfacente in mille attività parziali, la musica offre la redenzione nelle forme della *notte*. La notte non è il luogo degli errori e degli equivoci, come qualcuno ha creduto. È al contrario il momento in cui tutte le intenzioni giungono al loro fine e le aspettative ottengono una, seppur momentanea, soddisfazione. Lo è attraverso il delicato attenuarsi delle differenze e lo sfumare delle contraddizioni, l'integrazione del diverso e l'amore che stringe tutte le cose. Il *notturmo*, a rigore di termini, non è un genere musicale; è la musica stessa fissata nella sua forma-mondo.

3.5. Svalutazione della *tecnica*. Il suono è spirito, soffio, vita, elevazione. Tutto ciò che è numerabile finisce all'opposto, direttamente o indirettamente, per ricadere nella pesantezza e inerzia della *res extensa* cartesiana. Il carat-

¹⁷ *Ivi*, p. 144.

tere spirituale del suono si contrappone dunque, come a un tutt'uno, a quello matematico/materiale degli strumenti: «Come rimasi male», si lamenta Wackenroder, «quando si alzò il sipario delle illusioni e capii che tutte le melodie, anche quelle che avevano destato in me le più eterogenee e spesso le più meravigliose impressioni, si fondavano invece tutte su un'unica, severa legge matematica»¹⁸; e ancora: «[g]uardo... e non vedo altro che un misero intreccio di proporzioni numeriche, rappresentate in maniera sensibile su un legno intagliato, su intelaiature di corde e di ottone»¹⁹. L'unica attenuante che l'autore concede alla tecnica è una sorta di “simpatia”, voluta dal Creatore, tra le proporzioni matematiche e le fibre del cuore umano. Ma la meraviglia dell'ascolto si perde nella produzione, anche perché quest'ultima deve sottostare alla volontà del committente e dei suoi aiuti materiali («Una grande sfortuna per la musica è che proprio a quest'arte siano necessari una quantità di aiuti materiali, soltanto perché l'opera possa esistere!»²⁰). Del resto il compositore non è forse colui che *unisce* suono a suono, così come il critico *separa* suono da suono? Essi non sono dunque altro che il riflesso speculare l'uno dell'altro, e muovono entrambi dallo stesso pregiudizio: che il numero, la sintassi verbale, la materia – in breve: la manipolazione degli oggetti e il “gioco dei distinti” – possano avere giurisdizione sul puro fluire avvolgente del suono. Lo stesso linguaggio verbale, fatalmente attratto dal mondo delle cose e dello spazio, è agente di questa pesantezza e insieme vittima della sua forza di gravità. Un suono musicale “angelicato” dovrebbe essere tutelato non solo dalla prepotenza della critica, ma paradossalmente anche dalla tecnica e persino dalla composizione.

4. «Il *furor poeticus*, la “bella ebbrezza poetica” di cui parla Wackenroder, era stato trattato nello *Ione* di Platone»²¹. Questo giudizio di Dahlhaus, che assimila implicitamente Joseph Berglinger al rapsodo platonico, privo di competenza specifica ma preda di forze ignote, non sembra cogliere perfettamente nel segno. Berglinger è «fatto più per godere l'arte che per crearla», dunque non gli si addice in prima istanza l'identificazione con il compositore

18 W.H. Wackenroder, *La memorabile vita del musicista Joseph Berglinger in due capitoli*, in Id., *Scritti di poesia e di estetica*, cit., p. 125.

19 W.H. Wackenroder, *Fantasie sull'arte*, cit., p. 146 sg.

20 W.H. Wackenroder, *La memorabile vita del musicista Joseph Berglinger*, cit., p. 127.

21 C. Dahlhaus, *L'estetica della musica*, tr. it. di R. Culeddu, Roma: Astrolabio Ubaldini 2009, p. 61.

o l'esecutore, che anzi finisce per oscurarne la qualità veramente centrale. Assai meglio ha visto Guanti, che evidenzia il «fondamentale squilibrio della stessa prospettiva romantica, nella quale *riflette sulla musica* non tanto chi la produce o ne chiarisce gli oggettivi meccanismi quanto chi la ascolta con teoretica o lirica attitudine»²². Il sublime diletterismo di Berglinger è, fra l'altro, la *naïveté* di chi si espone immediatamente al potere avvolgente del suono, senza innalzare tra sé e il fatto musicale alcuna barriera di ordine critico, tecnico e verbale. Le laceranti contraddizioni vissute della posizione romantica si spiegano, in grande parte, sul fondamento di questo contatto diretto e privo di ogni cautela con la seduzione sonora.

Berglinger, da rousseauiano, rifugge in prima istanza qualunque comunione che non sia con i moti della propria anima. Il suo isolamento gli fa rigettare tanto il *raisonnement* dei raffinati cittadini quanto il buon senso prosaico delle anime semplici²³. Questa segregazione, come risulta chiaro, riflette immediatamente – e drammaticamente – sul piano dell'esistenza vissuta il carattere di ermetica “chiusura” del mondo musicale. Ai caratteri logici e fenomenologici dell'espressione musicale già delineati si sovrappone ancora una volta, come terza decisiva istanza, la visione cristiana del mondo e la sua radicalizzazione sentimentale pietista. Come vi è una *fede* nella giustizia del corso del mondo, nel disegno imperscrutabile di un Dio che trasfigura ogni male in un bene, e questa specie di apriorismo fideistico inibisce ogni autentica contestazione della realtà mondana, così vi è una *credenza* preliminare nella logica interna dell'opera. *Nulla è senza un perché* nello sviluppo musicale, altrimenti la sua ferrea diegesi lascerebbe aprirsi fenditure, smagliature, e la bella «fabbrica del mondo» si disgregherebbe un pezzo dopo l'altro²⁴. È questa fede che tiene insieme il *milieu* proiettato dai suoni impedendogli di ricadere nel caos prosaico, ed è questa stessa fede che vi rinchiude l'ascoltatore in una sublime rivoluzione intorno a se stesso. Wackenroder ama riferirsi a questa

22 G. Guanti, *Introduzione a Romanticismo e Musica. L'estetica musicale da Kant a Nietzsche*, a cura di G. Guanti, Torino: EDT 1981, p.11.

23 C. Dahlhaus, *op. cit.*, p. 62 sg.

24 Nuovamente si potrebbe obiettare che il principio “nulla è senza un perché” non contraddistingue solo la musica, ma in modi diversi ogni forma d'arte. E nuovamente si dovrebbe rispondere che nessun'altra arte come la musica, che identifica integralmente la temporalità con se stessa, proietta questo principio non solo sul presente, ma anche sul passato e soprattutto sul futuro, nella fede incrollabile che quanto giungerà renderà giustizia a quanto è già stato, e viceversa.

forma-mondo come a una «bolla di sapone», per rimarcare il carattere prezioso, effimero e sempre minacciato. La sua esplosione appare come un incubo angoscioso, un destino sconsolante quanto lo è la fine di un bel sogno; altrettanto angoscioso sembra però, a volte, l'imprigionamento autistico tra le sue delicate pareti.

5. Fa parte della tragedia dell'uomo e della grandezza del pensatore avere radicalizzato la propria intuizione filosofica dell'esperienza musicale fino a incorrere in un'imponente fiorire di antinomie che la scuola romantica intera non sembra essere stata in grado di risolvere. Più in particolare, un singolare risultato della riflessione filosofica di Wackenroder consiste nell'essere giunto, attraverso una successiva serie di riduzioni fenomenologiche (utilizziamo naturalmente la formula *cum licentia*) all'inevitabile passaggio di testimone dalla fenomenologia alla dialettica (impieghiamo così liberamente una concezione sostenuta da Nicolai Hartmann). Il nucleo originario dell'esperienza, raggiunto a prezzo di una drastica depurazione da tutte le sue presunte "sovrastutture", non è infatti un *noema* stabile e assicurato, autoevidente, ma un oggetto dialettico e indisponibile, che si avvolge in tutte le possibili contraddizioni. Il dramma di un pensatore, e in buona parte di un'epoca di trapasso, consiste nell'aver assorbito queste contraddizioni sul piano dell'esperienza vissuta.

Alcune di queste contraddizioni sono già emerse nel corso della presente analisi, e altre se ne desumono abbastanza facilmente, tanto che non sarà necessario insistervi con troppi dettagli. Il carattere comunicativo del suono, che stringe il diverso in un legame di comunicazione amorosa, continuamente rischia di rovesciarsi in un solipsismo estremo. I sentimenti veicolati dalla musica raggiungono la loro verità solo quando si tagliano fuori dal mondo, e non possono più concretizzarsi altro che nelle immagini larvali della fantasia. Nel suono musicale divenuto solipsistico e nella sua risonanza ormai incommunicabile l'ispirazione diviene soggettivismo demoniaco e *hybris* interpretativa. Il divino non può del resto che apparire, a un'anima che si è liberata da ogni rapporto mondano di causalità, come divina indifferenza, e la musica come una teodicea estetizzante, che assolve in anticipo il mondo da tutti i suoi orrori.

Il rapporto di Berglinger con gli altri uomini e con le cose incorpora nella

maniera più trasparente tutto il dissidio che oppone i ruoli del compositore e dell'ascoltatore. Due maschere sociali che in altre epoche e in altre personalità avrebbero condotto in modalità non problematiche il loro gioco penetrano ora, in un'età incline alla drammatizzazione delle polarità, nel vissuto di una sola anima, fino a lacerarla del tutto²⁵. E così, come compositore, Berglinger cerca gli altri uomini che, come amante del suono musicale, rifugge. Al desiderio, all'anelito di contatto con altri esseri che il produttore dei suoni deve per necessità coltivare in sé si sovrappone sistematicamente, schermandolo e invertendone la proiezione affettiva, la ripulsa dell'ascoltatore che, appagato nella sua «bolla» sonora, non consente a un deuteragonista di penetrare nello stesso spazio, e disprezza l'insensibilità dell'uomo comune alla seduzione della melodia: «e per simili anime io mi affatico tanto?»²⁶. Quest'ultima frase documenta assai bene, in neanche dieci parole, il collassare dei due ruoli come origine della tragedia vissuta. E ancora, alla necessità del compositore di fare costante riferimento a quelle “cose” del mondo che sono gli strumenti si oppone il punto di vista dell'ascoltatore dilettantesco ed entusiasta, il quale non capisce come un insieme di suoni meccanicamente messi insieme (*techne*) in un momento felice (*kairos*) possa esprimere la poesia del sentimento. «Non è strano che un budello di pecora possa cavare l'anima fuori dal corpo di un uomo?», si domandava già Shakespeare. Per Berglinger divenuto vecchio, questo accoppiamento quasi “dedaleo” di tecnica e sentimento è demoniaco, e giustamente Dahlhaus nota che qui Wackenroder fa ormai segno in direzione di Hoffmann e dei suoi spaventosi *automata* notturni²⁷.

Quest'insieme di contraddizioni fa sì che la musica possieda – per Wackenroder – una «delittuosa innocenza, questa terribile oscura ambiguità, simile a quella degli oracoli»²⁸ (113). Definizione giustamente celebre, anch'essa in forma di ossimoro, documento di quanto la musica ripugni ormai, per Berglinger, alla coscienza etica e alla ragione.

6. La «delittuosa innocenza» della musica non mette fine, per via di definizione riassuntiva, all'accumularsi oramai inarrestabile delle contraddizioni.

25 Cfr. E. Fubini, *op. cit.*, Fiesole: Discanto 1981, p. X sg.: «Wackenroder vive i suoi anni giovanili in questo dramma esistenziale dilaniato tra contemplazione e creazione».

26 W.H. Wackenroder, *La memorabile vita del musicista Joseph Berglinger*, cit., p. 126.

27 *Ivi*, p. 64 sg. Da ricordare anche il rapporto tra la tecnica e il demoniaco nella recensione che Hoffmann dedicò nel 1810 alla Quinta sinfonia di Beethoven.

28 W.H. Wackenroder, *Fantasia sull'arte*, cit., p. 171.

La musica è comunicazione amorosa tra gli esseri, anelito di sintesi e di conciliazione delle differenze. Ma allo stesso tempo, «nello scandire sotto il velo accattivante delle volute melodiche e dei timbri sensuali un chiaro, ininterrotto *memento mori*, la musica asseconda impavidamente il dissiparsi continuo dell'essere nel tempo»²⁹. La fede pietista dell'autore non riesce a prevalere definitivamente sul carattere luttuoso della musica che – in quanto espressione puramente temporale – è continuo dissiparsi dell'essere e disfarsi delle forme nel tempo. Nel discorso verbale, anch'esso organizzato dalla successione cronologica, permane quantomeno un vestigio stabile di significato che non si disperde con l'andare delle parole; nella musica, invece, la dispersione è totale e irreversibile, e non lascia sussistere alcun significato per sé che non sia trascinato anch'esso dal dileguare perpetuo del suono. Essa congiunge e annoda come *eros*, ma è perpetua morte a se stessa nel mutamento (*thanatos*); ciò che appariva come soffio e nutrimento vitale è ora la rovina ineluttabile di tutto l'essere. E cos'è in fondo il tempo se non il *non-senso* puro e semplice, ciò che travolge e annienta nell'irrilevanza ogni fragile costruzione di senso che l'uomo, nella sua finitezza, tenta con pena e dolore di edificare?

Lo sforzo supremo profuso nella lotta contro quest'ultima, terribile implicazione del suono musicale ha prodotto il testo più bello e giustamente più celebre di Wackenroder. *La meravigliosa favola orientale di un santo ignudo* narra in forme fiabesche di una Ruota del Tempo che, con il suo moto fragoroso e incessante, occupa completamente i sensi di un asceta, impedendogli di intraprendere qualsiasi attività sensata e di compiere qualunque movimento armonico. La paradossalità della situazione è raddoppiata dai gesti scomposti mediante i quali il protagonista si consuma angosciosamente in un'attività senza fine, affinché il Tempo, che in realtà è la stessa fonte del non-senso, non arresti il suo movimento cieco. L'asceta non comprende di alimentare da sé, col suo moto frenetico e inconcludente, la causa del proprio male. Egli non capisce neppure come gli altri possano non vedere la Ruota e dedicarsi a occupazioni futili, invece di contribuire anch'essi febbrilmente al suo movimento. Se l'angoscia lo coglie al solo pensiero che possa interrompersi l'infernale meccanismo, la comparsa della luna lo getta invece talvolta nella disperazione. Egli allora s'interrompe per un attimo e si muove in tutte le direzioni,

²⁹ G. Guanti, *Introduzione*, cit., p. 29.

nella ricerca di un movimento coordinato e composto. «Cercava qualcosa di sicuro, e che prima di allora non aveva conosciuto, alla quale afferrarsi e tenersi attaccato: voleva salvarsi, fuggendo da se stesso o sprofondandosi in se stesso, ma era inutile»³⁰.

La redenzione giunge all'asceta da due *amanti* che risalgono il *fume* in barca. Il raggio *lunare* penetra le anime, e dall'imbarcazione si leva un *canto*. Il *corpo* del santo, ormai redento da se stesso, si dissolve come in un *vapore*, «fino a che il genio si perdè nel firmamento infinito»³¹.

La concentrazione di tutti gli elementi del pensiero di Wackenroder appare qui davvero mirabile per potenza e concisione. La musica è amore, legame, ed è anche chiarore lunare, notturno, mondo che redime dall'insensatezza del meccanismo diurno, soffuso sul fiume delle emozioni. La redenzione dal mondo è anche redenzione dal corpo, dalla pesantezza di “estensione e movimento”: il corpo si dissolve in un vapore (su quest'aspetto fondamentale cfr. *infra*, §7) e consegue, in forma di spirito, l'equilibrio e la quiete cosmica. Portatore di quest'opera di redenzione è il canto. La melodia restituisce un senso all'agente del puro non-senso. Il tempo, che domina e annienta ogni umana costruzione, è almeno in musica, asservito alla sensatezza dello sviluppo melodico. Non, dunque: la musica è nel tempo, ma piuttosto: il tempo è nella musica, nel senso che la musica, come teodicea, restituisce in forma di ritmo e di melodia pieno significato alla pura insensatezza, che è il passare del tempo e la nullificazione dell'essere.

Ma proprio perché rende *sensato* il tempo, la musica lo rende anche *tematico*, ovvero: la musica per eccellenza evoca aspettative, conscie o inconscie, soddisfatte in vari gradi. Nessun'arte – questo l'implicito del meraviglioso apologo di Wackenroder – è più compromessa con il senso dell'aspettativa, del destino, dell'adempimento di quanto non sia la musica.

7. Kant deve in grande parte a Hume le coordinate generali della sua critica al ruolo *costitutivo* delle idee della ragione. Nella Dialettica trascendentale egli ha mostrato che i tradizionali temi della metafisica (anima, mondo, Dio), laddove vengano intesi come principi di effettiva costituzione dell'esperienza, corrispondono ad altrettante questioni che – più che risolte – vanno *dissolte*. Esse, infatti, tormentano senza fine la ragione umana e infine non ottengono risposta non perché la risposta sia troppo difficile a trovarsi, ma perché sono costruite/formulate in modo illogico: «siamo allora in un puro equivoco nel

30 W.H. Wackenroder, *Fantasie sull'arte*, cit., p. 140.

31 *Ivi*, p. 142.

valutare la determinazione propria della nostra ragione e dei suoi principi», scrive Kant, «e nasce una dialettica che in parte sconvolge l'uso della ragione nella esperienza, e in parte mette in discordia la ragione con se medesima»³². La metafisica non è tanto oggetto di una confutazione delle sue risposte, quanto di una dissoluzione dello stesso suo domandare, se quest'ultimo viene equivocamente inteso come riferimento a un oggetto reale.

I pensatori romantici prendono – si può dire – *alla lettera* questa metafora del dissolvimento, e fanno della musica il suo agente. Vaporosità, dissolvenza, avvolgimento, sfumare sono tutti caratteri del suono, e nello specifico del suono musicale. La critica dell'illusione metafisica passa dunque per l'elevazione della musica a suprema formazione conoscitiva. Nella musica le questioni si dissolvono, ancor prima di essere poste, in «belle formazioni di nubi» e in una «terra della fede»: «E come? Vengono qui dunque risolte tutte le nostre domande? E spiegati i misteri?», si domanda Wackenroder. «Questo no; ma al posto di qualsiasi risposta e rivelazione ci vengono mostrate gioiose, belle forme di nuvole [...], e tutti i misteri che ci tormentano l'anima e che sono la malattia del genere umano scompaiono dai nostri sensi, e il nostro spirito diventa sano attraverso la visione di meraviglie che sono ancora più misteriose e sublimi»³³. Sarebbe ozioso enumerare tutte le occorrenze, nel testo di Wackenroder, di termini quali «vaporosità», «dissolvimento» e simili. Anche il corpo dell'asceta si redime dall'insolubile problema del Tempo dissolvendosi in vapore cosmico.

Ma la musica non potrebbe assumere questo ruolo supremo se la sua funzione non venisse *dialettizzata* e l'intera metafisica non venisse *tolta e conservata* in essa. Il suono così, nelle parole di Wackenroder, «quasi fumo d'incenso, s'innalza»³⁴ verso *Dio* e diviene al limite divina indifferenza. Nelle parole di Herder esso è piuttosto voce delle cose del *mondo*, che comunicano per risonanza simpatica: «[L]'uomo è un membro universale, un ascoltatore [*Akroatiker*], che deve accordare la propria simpatia a ogni essere eccitato la cui voce lo raggiunga»³⁵. In Hegel, infine, il suono – in quanto pura autorive-

32 I. Kant, *Prolegomeni ad ogni futura metafisica*, a cura di R. Ciafardone, Roma-Bari: Laterza 1992, p. 196.

33 W.H. Wackenroder, *Fantasie sull'arte*, cit., p. 144 sg.

34 *Ivi*, p. 143.

35 J.G. Herder, *Kalligone*, II Teil, *Von Kunst und Kunstrichterei*, Leipzig: Hartknoch 1800, p. 152. L'inedito «*Akroatiker*» è un tentativo di calco dal greco ἀκροατής, «ascoltatore».

lazione del tempo – è assimilabile integralmente all'anima e alla sua mobilità interiore: «Il compito principale della musica perciò consisterà nel far risuonare non il mondo stesso degli oggetti, ma al contrario il modo con cui l'io più intimo è in sé mosso secondo la sua soggettività ed anima ideale»³⁶.

Ma le tre idee della metafisica, immerse nell'elemento sonoro, mostrano qualcosa che la dialettica puramente razionalistica di Kant non poteva fare emergere: esse, infatti, non appaiono tanto autocontraddittorie, dunque inconsistenti, ma piuttosto reciprocamente contraddittorie, dunque impossibili. E allora la dissoluzione della dialettica kantiana, se può riuscire sul piano estetico, non fa in realtà che spostare tutti i suoi problemi su quello esistenziale. Sappiamo ormai come, elevato dal suono e giunto fino alla divinità, l'uomo avverta la sua abissale solitudine e vacua idolatria. L'arte finisce per precludere ogni via che porti a un congenere. Essa richiude in una «bolla» immaginativa rendendo insensibili al dolore e all'umanità, incapaci di compiere il bene. L'artista non sa come *rispondere* alla miseria: probabilmente è un eccesso di interiorizzazione che blocca in lui la reciprocità dell'appello e della risposta. Non sa rispondere perché guarda anch'essa con occhio d'artista, come materiale artistico. Strappa le emozioni dal suolo materno e ne fa un commercio artificiale. Rifiuta quella saggezza mondana che tiene *distinti* inizio e fine, verità e falsità in termini diversi, come fa saggiamente la Creazione mediante generi e specie fissi. «L'uomo di mondo considera la sua anima un libro sistematico e vi ritrova, distinti con parole specifiche, inizio e fine e verità e falsità. L'artista la considera come un dipinto o un brano musicale, non conosce alcuna ferma convinzione, e tutto ciò che è nella collocazione appropriata lo trova bello»³⁷. Il bello diviene teodicea e in definitiva assoluzione aprioristica di tutto il male mondano.

Se la musica doveva riassumere la comunicazione fra io, mondo e Dio, da dove viene questo suo fallimento e ripiegamento solipsistico in un mondo chiuso? Il presente lavoro ha cercato di elencare brevemente il concorrere di differenti fattori, di ordine *logico* (il carattere non apofantico e non referenziale del suono musicale, il suo rapporto con la contraddizione), *fenomenologico* (la qualità avvolgente della sonorità), *religioso* (la fede nello sviluppo

36 G.W.F. Hegel, *Estetica*, a cura di N. Merker, Torino: Einaudi: 1997, p. 994.

37 W. Wackenroder, *Werke und Briefe*, Berlin-München: Union Verlag 1984, p. 334.

temporale coerente), e ha inoltre tentato di documentare la loro coincidenza. Altri motivi culturali e sociologici si potrebbero certamente aggiungere, ma uno almeno merita una speciale attenzione conclusiva. Si è più volte rimarcata la dipendenza della posizione romantica dal punto di vista dell'ascoltatore, con tutti i suoi tratti di immediatezza, ingenuità, spontaneità. Il complesso di successive riduzioni dell'apparato tecnico-linguistico mirava precisamente a ricondurci in seno a quest'apertura aurorale, restaurando la disponibilità assoluta alla magia del suono e alla ricchezza delle sue seduzioni. Meyer ha tratteggiato in modo ineccepibile l'asimmetria tra i ruoli del compositore e dell'ascoltatore.

È proprio in quanto si pone costantemente nella posizione dell'ascoltatore che il compositore diviene consapevole di sé, del proprio ego, nel processo creativo. L'ascoltatore invece, pur partecipando al processo musicale nel ruolo che il compositore ha previsto per lui, e dovendo in certo qual modo creare la propria esperienza, non necessariamente deve mettersi nella posizione del compositore. Non è obbligato a chiedersi: come reagirà qualcun altro a questo stimolo? Né è obbligato ad oggettivare le proprie risposte domandandosi: come sto rispondendo? A differenza del compositore, l'ascoltatore può "lasciarsi trasportare dalla musica", come spesso gli accade, e seguendo e rispondendo al gesto musicale del compositore, potrà smarrire il proprio io e divenire un tutt'uno con la musica.³⁸

Delle tre idee metafisiche, quella che ha la peggio è ormai l'idea di *mondo*, intesa come realtà complessiva che abbraccia gli altri individui, i viventi e le cose. Il mondo reale rimane schiacciato dall'ipertrofia dell'ego romantico, surrogato dallo pseudo-ambiente sonoro e livellato dalla sovrana indifferenza della divinità. Ciò che resta è il contatto immediato tra l'anima e Dio, non più articolato né vissuto attraverso il rapporto con gli altri essere mondani. Simmel ha trovato parole magistrali, che meritano di essere poste in con-

38 L.B. Meyer, *Emozione e significato nella musica*, tr. it. di C. Morelli, Bologna: il Mulino 1992, p. 73 sg. Anche le righe seguenti meritano di essere riportate per l'evidente importanza in merito alla tesi del presente lavoro: «Tuttavia l'ascoltatore può mettersi dalla parte del compositore, può essere consapevole durante l'ascolto. Chi possiede un'educazione musicale [...] è incline, grazie alle capacità critiche maturate nei suoi precedenti impegni artistici, a divenire consapevole e obiettivo in tutte le proprie esperienze estetiche; e non v'è ragione di dubitarne, in parte per la ragione già sottolineata che il musicista tecnicamente preparato tende ad oggettivare il significato, a considerarlo come oggetto di conoscenza consapevole».

clusione, per tratteggiare quest'abisso di sublimità e disperazione dell'anima romantica:

L'anima non può infatti limitarsi a girare in sé; ciò la rimette [...] immediatamente all'assoluto informe, nel quale l'anelito può perdersi, ma dal quale non può riottenere nulla: una situazione in cui, conclusivamente, ai romantici si offriva ancora soltanto il cattolicesimo, al quale potevano attenersi perché esso unificava in maniera peculiare il rapporto immediato e mediato con l'assoluto.³⁹

Bibliografia essenziale

Dahlhaus, C., *L'estetica della musica*, tr. it. di R. Culeddu, Roma: Astrolabio Ubaldini 2009.

Eggebrecht, H.H., *Il principio dell'espressione nello "Sturm und Drang" musicale*, in Id., *Il senso della musica. Saggi di estetica e analisi musicale*, a cura di A. Serravezza, Bologna: il Mulino 1987, pp. 69-106.

Fubini, E., *Introduzione a W.H. Wackenroder, Fantasie sull'arte*, Fiesole: Discanto 1981, pp. IX-XXVII.

Guanti, G., *Introduzione a Romanticismo e Musica. L'estetica musicale da Kant a Nietzsche*, a cura di G. Guanti, Torino: EDT 1981, pp. 3-35.

Guanti, G., *Estetica musicale. La storia e le fonti*, Firenze: La Nuova Italia 1999.

Hegel, G.W.F., *Estetica*, a cura di N. Merker, Torino: Einaudi: 1997.

Herder, J.G., *Kalligone, II Teil, Von Kunst und Kunstrichterei*, Leipzig: Hartknoch 1800.

Kant, I., *Prolegomeni ad ogni futura metafisica*, a cura di R. Ciafardone, Roma-Bari: Laterza 1992.

Langer, S.K., *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 1963³.

Meyer, L.B., *Emozione e significato nella musica*, tr. it. di C. Morelli, Bologna: il Mulino 1992.

Nussbaum, M.C., *L'intelligenza delle emozioni*, tr. it. di R. Scognamiglio, Bologna 2004.

39 G. Simmel, *Goethe*, a cura di M. Gardini, Macerata: Quodlibet 2012, p. 214.

Simmel, G., *Goethe*, a cura di M. Gardini, Macerata: Quodlibet 2012.

Wackenroder, W.H., *Fantasia sull'arte per gli amici dell'arte*, in Id., *Scritti di poesia e di estetica*, ed. it. parziale a cura di B. Tecchi, Firenze: Sansoni 1967.

Wackenroder, W.H., *Werke und Briefe*, Berlin-München: Union Verlag 1984.

