

## L'« ITALIENISCHES LIEDERBUCH »

DI HUGO WOLF

Durante l'ultimo ventennio l'interesse per l'opera di Hugo Wolf si è andato accentuando nella critica e nel pubblico italiano. Insieme con la Francia, l'Italia si è accostata al lirico austriaco con un ritardo notevole non solo nei confronti dei paesi tedeschi, ma anche di quelli di cultura anglosassone, nei quali già avanti la prima guerra mondiale buona parte dei cicli lirici wolfiani era largamente conosciuta. Ovviamente non si tratta di un ritardo casuale, bensì di un fenomeno imputabile al gusto e alle condizioni di un periodo di cultura della nostra storia, quando Strauss e Debussy, ciascuno a modo suo, e in seguito la corrente novecentesca dominavano l'orizzonte, e l'azione dei compositori d'indirizzo post-romantico pareva oramai storicamente scontata. Di tale stato di cose ebbero a soffrire anche Bruckner e Mahler, dai quali per il resto Wolf, premesso un comune wagnerismo di fondo, diverge profondamente per l'interno destino, il gusto, e soprattutto per quella facoltà di concentrazione che gli consentì di esprimere una estesissima gamma di intonazioni valendosi della breve pagina per canto e pianoforte.

La sua opera iniziata sulla scia di Schubert e Schumann e sfiorante nelle composizioni della maturità il novecento musicale, sembra determinarsi sotto l'azione di forze contrarie. Musicista militante nella nuova corrente e quindi devoto alla poetica lisztiana-wagneriana, egli tuttavia non ricerca fra le nuove voci della poesia i testi da intonare, ma si sceglie quasi costantemente poeti del passato. Dimostra un vivo interesse per il canto popolare, ed ha scarsa sensibilità per le cose semplici. Scrive una fitta serie di Lieder drammaticamente sfaccettati — il Maestro li chiamerà il suo « piccolo teatro » — e quando

affronta il grande teatro, il Lied ne costituirà l'energia vivificante. Dall'urto dei contrari il Maestro deriva la forza e la lucidità di sintesi che caratterizzano quasi per intero la sua opera musicale<sup>1</sup>. Parimente i suoi amori contemporanei per Wagner e i musicisti francesi, per una musica carica di significati e una musica paga della sua leggerezza, non risentono di duplicità nella sua opera, risolvendosi in una intonazione personale e con un accento particolarmente intenso nei brani dello *Spanisches Liederbuch* su testo religioso. Quanto al wagnerismo del nostro, anche la più autorevole critica non tedesca, a cominciare dal breve saggio di Romain Rolland pubblicato già nel 1908 e poi accolto con altri scritti in volume<sup>2</sup>, ha potuto rilevare ch'esso, piuttosto che nei modi linguistici, risiede nell'accettazione della poetica del Maestro, negli intendimenti che presiedono al rapporto di parola e suono. E anche in questo senso conviene distinguere il tormentato interprete della gnomica e del demonismo goethiani da quello cordiale delle raccolte di Eichendorff, di Mörike, e principalmente dei canzonieri amorosi spagnolo e italiano; i quali per il loro stesso contenuto si sottraggono a possibili richiami wagneriani e presentano un orizzonte dai netti, spesso crudi rilievi al quale Wolf tendeva come alla meta segretamente vagheggiata. Poiché in questo musicista che ha respirato avidamente la notte e l'atmosfera del *Tristan* si fa sentire sempre più decisa la tendenza verso un'arte rasserenata, imbevuta di luce. Si è al proposito parlato di un sentimento mediterraneo dell'artista, specialmente con riferimento ai due ultimi canzonieri amorosi. Ma conviene non lasciarsi trarre in inganno dai titoli delle opere (compresa la *Serenata italiana*), né dalla trasparenza di scrittura, e neppure da suggestioni nietzschiane, nonostante l'entusiasmo da Wolf professato per il filosofo tedesco. Fatto è che la Spagna e l'Italia dei suoi canti d'amore sono solamente il paesaggio della sua nostalgica immaginazione fattasi via via più acuta, fino a diventare l'energia direttrice della sua fantasia. Già nel 1887, avanti la stesura dei *Mörike-Lieder*, nasce la *Serenata italiana* per quartetto d'archi. Dopo il vasto ciclo goethiano, che con risultato alterno ma pur sempre imponente segna il massimo impegno wolfiano in profondità, è la

<sup>1</sup> Il Musikwissenschaftlicher Verlag di Vienna sta presentemente curando l'edizione critica dell'opera omnia.

<sup>2</sup> R. ROLLAND, *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris 1908, pp. 143-167.

volta dello *Spanisches Liederbuch*, al quale segue una parte del canzoniere italiano. Senonché fra la intera intonazione di questo ciclo, che sarà finito nel 1896, si inseriscono la seconda versione per orchestra della *Serenata italiana* e la composizione del *Corregidor*. Fino all'estremo delle sue forze, durante gli intervalli di lucidità concessigli dalla paralisi progressiva, la sua mente continua a fissarsi in quella direzione. Il Maestro tenta ancora un abbozzo di una seconda opera di ambiente spagnolo, il *Manuel Venegas*, e una terza versione ampliata della *Serenata italiana*, che a somiglianza della giovanile sinfonia strausiana *Aus Italien* scritta undici anni prima, avrebbe dovuto contenere anche un tempo di tarantella sul motivo *Funicoli-funicolà*. Approfittando di un ingannevole sintomo di miglioramento, Wolf intraprende nel febbraio del 1898 un viaggio a Trieste, e qui per la prima volta vede il mare e ha la sensazione di trovarsi finalmente nel paese della sua nostalgia. Ma oramai è troppo tardi<sup>3</sup>.

L'opera di piú pregnante liricità nata dal contatto con l'elemento mediterraneo è il ciclo spagnolo, dove ogni pagina possiede la spontaneità e la freschezza inventiva non sempre reperibili nel successivo ciclo italiano. E all'*Italienisches Liederbuch*, ritenuto dall'autore il suo capolavoro, vogliamo ora dedicare qualche piú estesa considerazione. Gioverà ripetere che se la lirica wolfiana è generalmente poco nota in Italia, limitandosi la conoscenza del pubblico a qualche celebre Lied come *Der Tambour (Il tamburino)*, *Verborgenheit (Intimità)*, *Auftrag (Messaggio)* e pochi altri, il canzoniere italiano può dirsi ancora del tutto ignorato. Per il giusto intendimento dell'opera, che musicalmente non suggerisce né intende suggerire l'idea dell'Italia, sarebbe necessario rimuovere dalla mente la pregiudiziale del titolo destinato altrimenti a incontrare delle sorde resistenze nell'uditore. D'altro canto, e a prescindere dalla piena autonomia artistica della raccolta, un uditore italiano non potrebbe non portare uno speciale interesse al testo poetico, in quanto esso è una versione di canti popolari, quasi tutti « rispetti », dell'area toscana e in genere centro-italiana.

---

<sup>3</sup> F. WALKER, *Hugo Wolf: a Biography*, London 1951. Come lavoro di documentazione e di ricerca biografica l'opera del critico inglese è da ritenersi la piú esauriente ed aggiornata apparsa dopo la vasta monografia in 4 volumi di E. DECSÉY, pubblicata sessant'anni fa (Berlino 1903-1906).

Per la lirica da camera viene ormai quasi universalmente praticata l'esecuzione con il testo originale. Della mancata osservanza di tale esigenza avrebbero tuttavia assai meno a soffrire le pagine di un Brahms o di uno Strauss (ci limitiamo a citare due Maestri temporalmente vicini al nostro), nate da un preminente interesse musicale, che non le pagine del nostro autore. Il Lied di Hugo Wolf è davvero intraducibile<sup>4</sup>. Tentare una traduzione italiana dell'*Italienisches Liederbuch*, vale a dire la traduzione di una traduzione, sarebbe un'impresa ridicola; peggio, significherebbe deformare grottescamente il carattere di una musica cui l'elemento verbale non solo è di diretto incentivo, ma che alla parola è sottilissimamente legata da puntuali rispondenze di timbro e di contenuto, dal gioco della rima, dal ritmo interno del verso. Dal canto suo Paul Heyse, infaticabile traduttore di nostri poeti antichi e moderni, si è tenuto generalmente fedele ai canti originali, rare volte compromettendone con qualche licenza letteraria la saporosa semplicità, e più spesso invece ricercando la letterale corrispondenza con l'originale. Dalla antologia curata dal Heyse il Maestro si è scelto i testi di più diretta espressione mirando al tempo stesso a una notevole varietà di contenuti. Egli non si è limitato a interpretare i motivi fondamentali dell'amore, ma pregustando una tematica cara all'età successiva ha portato il suo interesse agli stati d'animo ambigui, al rilievo del drastico e del grottesco, alle componenti amare della passione; oppure, riprendendo in qualche Lied un carattere del canzoniere spagnolo profano, egli ha respinto al fondo uno stato emozionale, cosicché in superficie la musica conserva una ingannevole tranquillità. E questi ultimi sono i Lied più attraenti della raccolta. Pertanto i 46 brani acquistano un carattere evoluto, fortemente contrastante con quello del « rispetto » toscano. Si direbbe che nella sua interpretazione, per quanto consentitogli dalla versione tedesca, il musicista abbia portato alla luce le sedimentazioni di una tradizione colta e letteraria che nei canti popolari si sono man mano depositate. Alla elementarità dell'espressione si è sovrapposta una sensibilità complessa, quasi sempre all'erta di sottintesi, di finezze introspettive cui dar voce. Tendenza codesta rispec-

---

<sup>4</sup> Vedi le osservazioni penetranti dedicate a Wolf e alla intraducibilità dei suoi Lied nel volume di M. BEAUFILS, *Le lied romantique allemand*, Paris 1956, pp. 229-264.

chiantante il clima intellettuale della Vienna di fine secolo, e condivisa da scrittori e artisti di quella giovane generazione come Schnitzler, — sono gli anni di *Reigen*, *Anatol*, *Liebelei*, — Hofmannsthal, Hermann Bahr, saggista penetrante e fra l'altro autore di un dramma di ricerca psicologica (*Der arme Narr*) che s'ispirerà alla figura di Hugo Wolf. Alla acutezza analitica si accompagna nel nostro l'esigenza di un discorso massimamente concentrato. Anche in questo caso dei presupposti in apparenza contraddittori pervengono a una soluzione unitaria. Il senso dell'ordine elevato a un sentimento di artistica perfezione infrena la natura eccitabile del musicista e lo induce a sostenere nell'*Italienisches Liederbuch* una sorta di prova di virtù, in quanto in una dimensione ridotta egli dovrà calare un più intenso contenuto. La perfezione del componimento poetico sarà in relazione della sua brevità, sembra sottintendere il Maestro, facendo suo un motivo della poetica di Poe. Dire, come è stato detto, che la stringatezza dei brani è determinata dalla stessa brevità del « rispetto », significherebbe riguardare la cosa dal di fuori, restringere il giudizio a delle considerazioni formalistiche. Che quella obiezione non abbia consistenza, lo stanno a provare gli espansivi « rispetti » di Wolf-Ferrari<sup>5</sup>, specie il bellissimo « E tanto c'è pericol che ti lasci », dove per amore del pieno arco melodico, il Maestro, pur esprimendosi in una forma evoluta, non sdegnava di ripetere qualche verso e anche singole parole. Da un attento raffronto dovrebbe risultare anche più evidente la distanza di temperamento, di tendenza, di latitudine, separante la interpretazione dei due musicisti.

Nel canzoniere italiano convengono esperienze diverse. Il testo verbale, sempre decisivo per Wolf agli effetti del risultato musicale, riporta il Maestro ora verso l'orizzonte schiarito già percorso nel canzoniere spagnolo, ora lo fa ripiegare su cose dette nelle opere precedenti, ora lo spinge a tentare nuove risonanze sull'estrema scia di Schumann, al quale il nostro fu per intima propensione più vicino che a Wagner. Indi il carattere di ripensamento derivante all'opera, come sembra anche sottintendere il Bücken qualificandola uno *Spätwerk*<sup>6</sup>. Nel discorso i valori plastici prevalgono su quelli diffusivi

<sup>5</sup> 8 *Rispetti* per canto e pianoforte, Op. 10 e 11.

<sup>6</sup> E. BÜCKEN, *Das deutsche Lied*, Hamburg 1939, p. 147.

restringendo l'azione del cromatismo a profitto di un'armonia diatonica che si dimostra di un vigore penetrante, specie per le combinazioni che si determinano dall'uso tipicamente wolfiano dei movimenti ostinati. Ovviamente la natura del testo, per quanto lavorato in profondità, non suggerisce piú al Maestro certe ardite intuizioni dei canti spagnoli e soprattutto goethiani, come a esempio quegli slittamenti di tetradi secondarie in *St. Nepomuks Vorabend*, che fanno pensare alle *Ariettes oubliées* di Debussy, o quelle successioni di armonie piuttosto suggerite che trascritte nel Lied *Die Bekehrte*, che risuonano in uno spazio pieno di echi. Salvo qualche brano in cui la voce abbandona il declamato per assumere una forma melodica prevalente, continua nel pianoforte a concentrarsi l'interesse musicale con un discorso sorvegliatissimo, che non si concede espansioni se non nel postludio, di cui il Maestro fa nella raccolta un uso caratteristico a sfogo di un'energia rimasta fino a quel punto ancora latente (Vedi nn. 2, 22, 30, 36, 43, 44, 46).

I Lieder piú frescamente poetici ci sembrano quelli risolti in tono arioso, dalla scrittura semplificata, alle volte ridotta al minimo dispendio di mezzi. Citeremo per primo *Mein Liebster singt* (n. 20)<sup>7</sup>: a notte alta l'innamorato passa cantando davanti alla casa della sua ragazza, mentre lei piange nel letto e cerca di nascondere alla madre le proprie lacrime. Nessuna pateticità è nel lieve motivo ritornellato del pianoforte, cui il mordente aggiunge una sfumatura di baldanza. L'amore è qui interpretato come un gioco crudele, e vien quasi fatto di supporre che la pagina accennante alla danza non sarebbe nata senza il precedente di *Carmen* tanto ammirata dal nostro. Contuttociò Wolf procede assai diversamente da Bizet, ponendo sopra la parte strumentale un declamato aspramente contrastante con la scorrevole linea del pianoforte. Neppure in questo brano arioso il Maestro dunque rinuncia interamente a sottolineare la fluttuazione del sentimento, di cui la modulazione improvvisa diventa l'equivalente espressivo. Né vien

<sup>7</sup> P. HEYSE, *Antologia dei moderni poeti italiani*, Stoccarda s. a., p. 354. È una delle antologie di poeti stranieri nel testo originale pubblicate dall'editore Hallberger durante gli ultimi decenni dell'Ottocento per il colto pubblico tedesco. Il volume curato dal Heyse va dal Parini alla Scapigliatura e contiene in appendice una scelta di canti popolari, non tutti reperibili nella raccolta del Tommaseo, alla quale, quand'era possibile, ci siamo sempre attenuti (N. TOMMASEO, *Canti popolari toscani corsi illirici greci*, vol. I, Venezia 1841).

meno, anche nei minimi particolari, il bisogno di una puntuale rispondenza fra musica e valore emotivo della parola, come piú scopertamente attesta il verso di chiusa, dove una successione di settime,



non ortodossa per i puristi di allora, sembra compromettere la leggerezza danzante del brano.

Una leggerezza danzante caratterizza parimenti il n. 22 (*Ein Ständchen Euch zu bringen*)<sup>8</sup>, una serenata anch'esso, ma rispondente a una situazione assai diversa. Vi circola un umore

asprigno, con al fondo una punta canzonatoria che nel novecento verrà in piena luce. Superfluo rilevare che attraverso il prisma wolfiano il testo originale è diventato un'altra cosa. L'originalità del Lied, un piccolo capolavoro, è principalmente nella progressione interna. Con secchi accordi alludenti al pizzicato di chitarra la musica prende il via, trova nuova lena nelle improvvise modulazioni e cresce di animazione fino a raggiungere la massima aggressività nel postludio, spostando drammaticamente l'accento della frase sui tempi deboli. Spiccano generalmente per originalità le pagine dove il « rispetto » diventa « dispetto » e prevale un umore aggressivo. Qui Wolf opera su un terreno tutto suo, spintovi, si direbbe, da quel demone di cui amava sovente parlare agli amici. Un demone cioè nel significato goethiano della parola, che induce l'artista ad ascoltare l'oscuro suggerimento della propria natura. Questa caratteristica nota wolfiana si definisce con un'invenzione dai contorni crudamente spiccati. Ce ne offre un efficace esempio il n. 44 (*O wüsstest du...*)<sup>9</sup>, in cui l'innamorato rimprovera alla ragazza le lunghe notti di veglia passate presso la sua casa sotto l'infuriare della pioggia e del vento. Anche qui l'amore è interpretato in chiave fatalistica come un gioco crudele. Il tono è sottile e l'apertura della frase può a tutta prima apparire non scevra di amabilità.

<sup>8</sup> N. TOMMASEO, *op. cit.*, p. 120.

<sup>9</sup> N. TOMMASEO, *op. cit.*, p. 232.

SEHR MÄSSIG  $\text{♩} = 100$

O wüss-test du, wie viel ich diinet-wie-gen du falsche Re-ne-ga-tin, lüst zur Nacht,

Senonché le iterazioni dello spunto sul pedale e il persistente disegno della voce interna finiscono col comunicare al Lied un'espressione ossessiva. Altre liriche sono maliziosamente punteggiate e risolte in modi brillanti, come il n. 15 (*Mein Liebster ist so klein...*)<sup>10</sup>, il cui motivo lieve come un folletto è portato a drastica intensità; o il n. 12 (*Nein junger Herr...*), di un'eleganza viennese preludeante a certe birichinerie del *Rosenkavalier*; o il vivacissimo *Ich hab' in Penna...* (n. 46), il quale, a debita distanza, potrebbe far da riscontro all'aria del catalogo del *Don Giovanni*, solo che il personaggio parla ora direttamente ed è una donna. Riproduciamo il testo originale di questo Lied celeberrimo nei paesi tedeschi e rimasto fino ad oggi quasi ignorato in Italia.

Ce l'ho un amante alla Città di Penna,  
 E l'altro l'ho al bel porto d'Ancona;  
 N'ho uno sul gran pian della Maremma,  
 L'altro a Viterbo, ch'è terra di Roma;  
 Ne ho uno giú pel pian del Casentino,  
 Quello del mio paese è piú vicino;  
 Ne ho uno verso il pian della Magione,  
 Quattro alla Fratta, e diece a Castiglione<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> P. HEYSE, *op. cit.*, p. 356.

<sup>11</sup> P. HEYSE, *op. cit.*, p. 361.

Traduzione di Paul Heyse:

Ich hab' in Penna einen Liebsten wohnen,  
 in der Maremmeneb'ne einen andern,  
 einen im schönen Hafen von Ancona,  
 zum vierten muss ich nach Viterbo wandern;  
 einen im schönen Hafen von Ancona,  
 der nächste lebt mit mir am selben Ort,  
 und wieder einen hab' ich in Magione,  
 vier in La Fratta, zehn in Castiglione.

È questo uno dei pochi brani dove la voce abbandona il declamato e offrendo al pianoforte lo spunto melodico mantiene fino alla chiusa il suo predominio. Wolf l'ha collocato al termine della raccolta, forse non senza una determinata intenzione. Con la sua vivace nomenclatura topografica, il suo canto scoperto, la sua cadenza sulla nota acuta, il Lied doveva finalmente riflettere in qualche modo l'immagine dell'Italia in una raccolta di canti ad essa intitolati. Ciò non esclude la presenza della medesima intenzione in pochi altri brani ancora, limitata peraltro a qualche elemento pittoresco, come lascia più prontamente indovinare il n. 43 (*Schweig' einmal still...*)<sup>12</sup>, che è la protesta di una giovane cui un corteggiatore è venuto a noia. A somiglianza di altri Lieder poc'anzi citati, la musica si svolge su due piani contrapposti. Un motivo saltellante, tenuto in freno da strapate ritmicamente ripercosse, accenna a un rustico concerto di mandolino e chitarra. E da questo sfondo di gusto preimpressionistico stacca un intenso recitativo. Esatto nei contorni, e al tempo stesso irrequieto per l'alternarsi delle figurazioni ritmiche, per gli sbalzi d'intervallo presenti anche nel canto, per il frequente ricadere dell'accento in chiusa di battuta, il Lied si attua con la precisione miniaturistica propria della intera collana. Altre volte invece gli italianismi, poco importa se intenzionali o no, si restringono allo spunto iniziale. È schiettamente italiana a esempio l'apertura del n. 28 (*Du sagst mir*)<sup>13</sup>:

LANGSAM UND BREIT

Du sagst mir, daß ich kein - ne Fie - rin sei; auch du bist nicht auf Spaniers Thron

La frase, di una cordialità insolitamente scoperta, potrebbe essere di Mascagni, beninteso se limitata allo spunto. E qui vien spontaneo di dire che alle volte gli estremi si toccano. Per la sua scrittura

<sup>12</sup> P. HEYSE, *op. cit.*, p. 356.

<sup>13</sup> N. TOMMASEO, *op. cit.*, p. 238.

lineare, prevalentemente a quattro parti, questo è pure uno dei Lieder ai quali l'autore intendeva riferirsi qualificandoli adatti alla esecuzione di un quartetto d'archi.

Un gruppo stilisticamente distinto formano le pagine di svolgimento drammatico. Come si è rilevato più sopra, fra le due riprese di composizione dell'*Italienisches Liederbuch* nasce il *Corregidor*, giudicato, a torto o a ragione, un'opera drammaticamente inefficace<sup>14</sup>. Ora quanto Wolf non sarebbe riuscito a ottenere sul vasto piano dell'opera in musica, alla quale certamente concorrono anche degli elementi imponderabili, si attua in talune pagine del canzoniere grazie a un'invenzione sfaccettata che dà risalto a personaggi e situazioni come in una scena musicale. In tal senso il famoso *Geselle, wollen wir...* (n. 14) è quanto di più penetrante abbia scritto il Maestro. Da una musica tematicamente legata allo spunto scaturisce la varietà discorsiva di una scenetta boccacesca, con la voce dei suoi finti frati e delle sue finte malate. Variatissimo è il trattamento del canto alternante a un recitativo di tono spavaldo i modi salmodianti e la filastrocca. Aderente al dialogo e senza uscire dai limiti pianistici, il commento lascia indovinare nell'alternarsi della tessitura e della tematica un'intenzione orchestrale anch'essa determinata da un'esigenza drammatica. In qualche altro componimento la drammatizzazione si restringe alla sottolineatura spezzata di singoli momenti del testo, per poi risolversi in una situazione liricamente unita. Ciò avviene a esempio al n. 27 (*Schon streckt' ich aus...*):

E m'ero spolto per andare a letto:  
 Bella, tu mi venisti in fantasia.  
 Presto mi rizzo, mi calzo e mi vesto;  
 Piglio il mio ribechino e vado via.  
 E per tutto la via canto e suono.  
 Fo innamorar le citte, e le abbandono.  
 E per tutta la via suono e canto:  
 Fo innamorar le citte, e poi le lasso<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Vedi il capitolo sul *Corregidor* in R. LITTSCHIED, *Hugo Wolf*, Potsdam 1939.

<sup>15</sup> N. TOMMASEO, *op. cit.*, p. 118.

Traduzione di Paul Heyse:

Schon streckt' ich aus im Bett die müden Glieder,  
 da tritt dein Bildnis vor mich hin, du Traute.  
 Gleich spring' ich auf, fahr' in die Schuhe wieder  
 und wandre durch die Stadt mit meiner Laute.

Nessun particolare della prima quartina si lascia sfuggire il compositore alla completezza del commento; ma piú innanzi l'interesse poetico converge sul paesaggio, trasformando per insensibili trapassi il motivo iniziale in un motivo popolare arieggiante la notissima *Stille Nacht*. Tonalità fra loro distanti sono riaccostate a ridare echi alla melodia nel piccolo postludio, dove l'alternarsi del La bem. maggiore col Do maggiore risponde a un'esigenza tutta pittorica:



Ed ecco un altro brano cordiale, costruito su un breve motivo elementare (n. 16, *Ihr jungen Leute...*) e ispirato al distacco della innamorata dal giovane che parte per la guerra:

Giovanottini che andate alla guerra,  
 Tenete conto del mio innamorato.  
 Badate che non posi l'arme in terra.  
 Perch'alla guerra non c'è mai piú stato  
 Non me lo fate dormire al sereno:  
 È tanto gentilín, che verrà meno.  
 Non me lo fate dormire alla luna:  
 È tanto gentilín, me lo consuma <sup>16</sup>.

Wolf ha qui ridimensionato la sua tematica marziale a lievi spunti allusivi al tamburo e alla fanfara. Essi fanno da sfondo fantasioso alla

Ich sing' und spiele, dass die Strasse schallt;  
 so manche lauscht — vorüber bin ich bald.  
 So manches Mädchen hat mein Lied gerührt,  
 indes der Wind schon Sang und Klang entführt.

<sup>16</sup> N. TOMMASEO, *op. cit.*, p. 183, nota 2.

Traduzione di Paul Heyse:

Ihr jungen Leute, die ihr zieht ins Feld,  
 auf meinen Liebsten sollt ihr Achtung geben.  
 Sorgt, dass er tapfer sich im Feuer hält;  
 er war noch nie im Kriege all sein Leben.  
 Lasst nie ihn unter freiem Himmel schlafen;  
 er ist so zart, es möchte sich bestrafen.  
 Lasst mir ihn ja nicht schlafen unterm Mond;  
 er ginge drauf, er ist's ja nicht gewohnt.

voce, senza nulla togliere all'accento poetico che cade sul sentimento di materna sollecitudine, come il Croce ha osservato a commento di questo gentile « rispetto » citato nel saggio sulla poesia popolare e poesia d'arte<sup>17</sup>.

Ci siamo così avvicinati al Maestro della nota sommessa, a una musica non piú ricercante attraverso l'unità di svolgimento l'illuminazione dell'accessorio, ma effusa in una temperie uguale. Intimamente inquieto, ma di un'invenzione svolgentesi in un solo respiro è il n. 2 (*Mir ward gesagt...*)<sup>18</sup> che ci riporta ai momenti schumanniani di doloroso fervore. E pagina suasiva è nella sua semplicità il n. 8 (*Nun lass uns Frieden schliessen...*)<sup>19</sup>, che per l'insistente tenerezza dell'inciso melodico e la comune tonalità ricorda « Verborgenheit » del ciclo mörikiano. Il contenuto verbale — la riconciliazione di due innamorati — ha risvegliato delle intime risonanze nel compositore. Ritroviamo la *Innigkeit* tedesca in quel lieve ondeggiare della melodia, nell'espressivo frammento con la doppia appoggiatura, piú volte ricorrente come un epiteto amoroso:

SANFTE BEWEGUNG

Wenn du nicht willst, will ich mich dir er-ge-ben;

*p* *cresc.* *ecc.*

Ispirato allo stesso motivo della riconciliazione è il n. 19 (*Wir haben beide...*)<sup>20</sup>; o meglio, il Lied è direttamente ispirato dal verso « E gli angeli dal cielo son venuti », da cui nasce una delle piú soavi melodie del canzoniere. Peccato che la ripresa con gli accordi

<sup>17</sup> B. CROCE, *Filosofia-Poesia-Storia*, Milano 1951, p. 348: « È la guerra vista da una donna, commisurata alle piccole cure che essa aveva per quel giovane e che ora nessuno gli darà ».

<sup>18</sup> P. HEYSE, *op. cit.*, p. 349.

<sup>19</sup> N. TOMMASEO, *op. cit.*, p. 261.

<sup>20</sup> E. RUBIERI, *Storia della poesia popolare italiana*, Firenze 1877, p. 58.

arpeggiati risenta di un gusto oramai passato. E lo stesso effetto produce la frase un po' languida del n. 17 (*Und willst du deinen Liebsten...*)<sup>21</sup>

LANGSAM UND GETRAGEN

Und willst du dein Liebsten sterben sehen, so trage nicht dein Haar gelockt, du

*P* weich *cres.*

frase rigirata per l'intero brano con modulazioni di gusto lisztiano. Col n. 33 (*Sterb' ich...*)<sup>22</sup> la nota somnessa tocca il limite estremo. È una specie di ninnananna, dolce nella melodia e insieme cupa per il pedale di La bemolle fiocamente ritmato da cima a fondo; un Lied non scervo di echi brahmsiani (le terze melodiche ricadenti), ed esprime un vagheggiamento tutto nordico della morte:

SEHR RUHIG

Sterb' ich, so hülle in Blümen meine Glieder;

*pp* *cres.*

Fra le pagine d'intonazione mista spicca il freschissimo *Ich esse nun mein Brot...* (n. 24) dove un ragazzina confessa il suo bisogno di amare:

Non posso più mangiarlo il pane asciutto  
 Che m'è 'ntrato una spina in chesto piede.  
 Rimiro in qua, in là; miro per tutto:

<sup>21</sup> N. TOMMASEO, *op. cit.*, p. 78.

<sup>22</sup> N. TOMMASEO, *op. cit.*, p. 348.

Non c'è nessuno che mi voglia bene.  
 Ci fosse almeno un po' di vecchierello  
 Che mi volesse un po' di bene chello!  
 Ti dico e tu m'intendi per diletto  
 Un vecchierello fusse del mi' tempo,  
 Ti dico e tu m'intendi per affanni,  
 Un vecchierello di quattordici anni<sup>23</sup>.

Una volta ancora Wolf si dimostra qui psicologo finissimo. Dalla sua interpretazione viene in luce il vago accoramento e la grazia furbesca di un'adolescente. Collocata nel suo tempo questa è una pagina nuova nella lirica da camera tedesca, e di una novità tanto più rimarchevole, in quanto il linguaggio melodico-armonico resta tradizionale. L'elemento inedito del brano è nel segreto legame che unisce le due parti del Lied esteriormente contrastanti; quella dalle figurazioni legate, ombreggiate da frequenti cromatismi sotto il declamato largamente mosso, e quella seccamente ritmata su uno spunto di canzoncina.

Ci sono infine le pagine di un'invenzione riflessa, nelle quali non è difficile scoprire una componente intellettualistica assai contrastante con il demonismo wolfiano. Il fatto che tra lunghi, tormentosi periodi d'inattività il Maestro componesse di getto, come in preda a un raptus, su che molti biografi hanno romanticamente insistito, non può di certo costituire un giudizio di valore. Il terzo e settimo Lied, a esempio, rappresentano un tentativo di scavo nel terreno dell'ultimo Schubert dei *Heine-Lieder*; e più faticosamente è ricercata la risonanza profonda al n. 5 (*Selig ihr Blinden...*)<sup>24</sup>, dove l'apostrofe ai ciechi, ai sordi, ai morti, viene interpretata tragicamente, mentre nel testo tutto si riduce a uno sfogo passionale.

<sup>23</sup> N. TOMMASEO, *op. cit.*, p. 234.

Traduzione di Paul Heyse:

Ich esse nun mein Brot nicht trocken mehr,  
 ein Dorn ist mir im Fusse stecken geblieben.  
 Umsonst nach rechts und links blick' ich umher,  
 und keinen find' ich, der mich möchte lieben.  
 Wenn's doch auch nur ein altes Männlein wäre,  
 das mir erzeigt' ein wenig Lieb' und Ehre.  
 Ich meine nämlich, so ein wohlgestalter,  
 ehrbarer Greis, etwa von meinem Alter.  
 Ich meine, um mich ganz zu offenbaren,  
 ein altes Männlein so von vierzehn Jahren.

<sup>24</sup> P. HEYSE, *op. cit.*, p. 354.

Dove la parola non è catena, ma diventa sprone alla fantasia del nostro, nascono pagine d'indimenticabile bellezza. Per lo piú, e lo abbiamo già notato, sono brani di una intonazione alleggerita. Qui il Maestro volge le spalle a una tendenza carica di intenzioni emotive di cui Wagner aveva pressoché esaurita ogni possibilità di sviluppo, e opera solitario fra i musicisti tedeschi del suo tempo. Si tratta di felici sconfinamenti, contro i quali il senso della tradizione, fortissimo nel nostro, esercita il suo potere di richiamo. Considerato nella sua interezza, l'*Italienisches Liederbuch* accusa pertanto la compresenza di due correnti opposte, quella della tradizione ottocentesca tedesca, e quella storicamente ancora ignorata dal compositore, ma da lui poeticamente preavvertita, che col nuovo secolo passerà dalla Francia alla Spagna di Albeniz. Tuttavia in questa che possiamo considerare l'opera conclusiva del Maestro le forze di rottura sono meno attive di quelle tradizionali. Nelle forme linguistiche e nella risonanza fondamentale riconosciamo la voce di un tardo romantico, non piú così ricco d'illusione come nelle raccolte di Eichendorff e di Mörike con i loro paesaggi lunari, i loro freschi sentimenti, ma divenuto piú sottile interprete dell'animo umano. La pienezza dell'illusione è ora riservata al raggiungimento della suprema perfezione artistica. E questa è la ragione per cui Wolf riteneva il canzoniere italiano il suo capolavoro.

VITO LEVI