

Forme e formule. Estetica e struttura in «Tod Und Verklärung» di Richard Strauss

di Gianni Ruffin

La problematica suscitata da un poema sinfonico come lo straussiano *Morte e trasfigurazione* è di quelle che sembrano invitare a continue riletture sollecitando la necessità di rinnovate ipotesi critiche. Frutto del singolare carattere che lo vede da un lato conformato in misura abbastanza fedele al modello classico del tempo in forma-sonata, e dall'altro perfettamente idoneo alla funzione temporaneamente definibile come *illustrativa* nei confronti del programma che lo accompagna, il poema sinfonico straussiano ha favorito lo sviluppo di varie ed alterne posizioni critiche: c'è chi ha esaltato la sintesi tra struttura formale e contenuto programmatico, c'è chi ha sostenuto che questa caratteristica rappresenta più un difetto che una virtù della partitura, c'è chi, infine, ha insistito sulle caratteristiche innovative della struttura di *Tod und Verklärung* in rapporto al modello della forma-sonata classica ¹. Il problema esegetico sollevato da *Morte e trasfigurazione* richiede pertanto un approccio del tutto particolare. Il fatto, poi, che il programma poetico sia stato aggiunto a posteriori, a partitura completata, ben lungi dalla possibilità di garantire una comoda via di ripiego per spiegare la peculiarità strutturale del nostro poema sinfonico (offrendo il destro ad una giustificazione del "formalismo" in nome di una presunta ideazione scevra di implicazioni contenutistiche - un'interpretazione che lascia in verità tutto inspiegato) non fa che aumentarne il carattere ambivalente, tale da richiedere, a mio avviso, una spiegazione più meditata.

Come ha giustamente sottolineato Carl Dahlhaus,

Sia che si voglia sottolineare che l'opera non è stata concepita in base alla poesia, la quale non ne è il programma ma solo un commento, sia che, viceversa, si insista sulla tesi che facendola stampare sulla partitura Strauss l'ha dichiarata oggetto estetico che fa parte integrante dell'opera, quel che è sicuro è che [...] la forma musicale del poema sinfonico è comprensibile in se stessa; ²

Così affermando Dahlhaus induce a riflettere sul fatto che l'assenza della logica compositiva abituale (o quantomeno ritenuta tale), fondata sul presupposto di una genesi successiva di testo programmatico e composizione musicale, non basta da sola a spiegare la natura di un rapporto nel quale le parti in causa (e fra queste a noi interessa soprattutto la musica) instaurano una dialettica reciproca che contribuisce ad illuminare gli aspetti di ciascuna, ma restano egualmente legate ad una propria dimensione autonoma che ne impedisce la totale riducibilità. Dahlhaus infatti aggiunge che:

tuttavia per comprenderla non basta far rientrare a forza il lavoro in uno schema sonatistico ed elogiare poi la "sintesi" ottenuta conciliando il modello formale con la tecnica dei motivi conduttori. ³

Con parole nostre potremmo dire che si realizza qui la medesima ambivalenza che contraddistingue la teoria drammaturgica wagneriana, divisa tra un'idea di *Gesamtkunstwerk* come sintesi delle varie arti, superiore in quanto tale a ciascuna delle singole componenti, e la definizione di dramma musicale come «azioni della musica diventate visibili» ⁴, la quale sembra porre in primo piano la musica.

Non si tratta certo di sostenere qui l'antico luogo comune secondo il quale la musica a programma, a differenza da quella "pura", non avrebbe una forma (un'ipotesi insostenibile soprattutto a proposito dei poemi sinfonici straussiani ⁵), quanto di notare il caso della coincidenza fra l'intento descrittivo-programmatico e una *forma* che corrisponde in misura abbastanza fedele al modello di una *formula* ⁶ precostituita (quello della forma-sonata, appunto): per riutilizzare le parole di Dahlhaus diremo che nel caso di *Tod und Verklärung* la «legge formale individuale» dell'opera, la sua «logica musicale interna», si

L'ipotesi critica

lascia spiegare nei termini di una logica formale esterna, sopraindividuale, ed è questo il livello primario della sua problematicità.

Nell'esegesi di *Morte e trasfigurazione*, a mio avviso, non è stata tanto la puntualità della descrizione formale ad essere in difetto, quanto la messa a fuoco del cambio di funzione che le varie componenti articolatorie ricoprono rispetto al modello desunto dai classici ⁷. Quirino Principe insiste giustamente sulla differenza che intercorre tra le zone tonali della struttura classica e quelle di *Tod und Verklärung* e sui mutamenti di funzione retorica che questi spostamenti comportano ⁸, così come, ad esempio, sull'impossibilità di considerare affine ad un classico ponte modulante un episodio di sessantuno (!! battute. Dahlhaus dal canto suo afferma che «c'è una forte sproporzione che obbliga a rinunciare a servirsi delle categorie abituali o almeno ad integrarle» e, di seguito, afferma:

«la "coda" è in verità anche un finale, ma insieme è una ripresa del secondo tema, come pure di un terzo tema che costituiva un'appendice del primo [...] nell'esposizione. [...] Il tempo di sonata e il ciclo sonatistico sono riuniti in uno - secondo i modelli lisztiani - e il secondo tema è al tempo stesso un movimento lento [...] con uno scherzo come parte centrale [...]. Il concetto di ripresa dunque senza essere sospeso è profondamente modificato; e nel mutamento di funzione e negli spostamenti di peso cui sono sottoposti i temi nel finale si manifesta la transizione, per così dire tenuta nell'ambiguità, di quel che era parte di una forma a movimento autonomo. [...] indipendentemente dal programma, le deviazioni dal modello della sonata si possono intendere come soluzioni specifiche di un problema formale generale - proposto soprattutto da Liszt nella sua forma più incisiva. ⁹

Pur condividendo l'insistita affermazione dahlhausiana sul valore autosufficiente della forma musicale non mi sembra che ci si debba limitare semplicemente alla rivendicazione dell'autonomia della musica rispetto al programma letterario: credo che un rapporto tra musica e programma *debba* essere investigato; ritengo che, in altre parole, sia necessario porre il reciproco delinearli dei due elementi in causa in modo problematico, tenendo ben presente che l'obiettivo da perseguire deve differenziarsi con estrema radicalità da qualsiasi tentazione riduzionistico-descrittiva (la cui realizzazione compositiva consterebbe allora di ciò che Strauss chiama con ironia «musica letteraria», v. nota 5).

In via preliminare a questa indagine va posta innanzitutto una netta differenziazione tra quanto da un lato possiamo provvisoriamente definire come il *nucleo poetico*, il senso riposto di un brano a programma, e, per contro, la sua manifestazione in forma linguistica così come avviene nel programma letterario: evitare il rischio del descrittivismo tanto quanto quello del formalismo significa infatti negare a priori la possibilità che ciascuno dei due elementi in causa si possa modellare senza residui di incompatibilità sull'altro. Va postulata, in altre parole, la presenza di un *tertium* che funga da elemento mediatore ed unificatore fra testo e musica. Al fine di avvalorare questa necessità di rapportarsi durante l'esegesi a tale *tertium*, desidero ricordare che il wagnerismo di Strauss poggia le sue basi estetiche sul complesso mondo filosofico schopenhaueriano ¹⁰ il quale, ponendo una frattura tra essenza (o volontà, o musica come oggetto metafisico) ed apparenza sensibile, consente di motivare una lettura posta al di sotto del livello fenomenico immediato ¹¹: anche il "retroterra" estetico ci conforta nell'ipotesi avanzata di interrogare la partitura con altre istanze indagatorie, non direttamente rapportabili al piano denotativo della semiosi musicale.

Per introdurre il lettore alle mie convinzioni sul senso di *Tod und Verklärung* devo innanzitutto specificare con chiarezza quale sia la mia posizione riguardo la *vexata quaestio* della forma: personalmente imposterei il problema a partire da un confronto con gli altri poemi sinfonici di Strauss. Alla luce di questa comparazione risulta del tutto evidente che nonostante sia senza alcun dubbio audace, innovativa e individualmente tratteggiata nella sua fisionomia, la struttura di *Morte e trasfigurazione* risulta la più fortemente legata alla tradizione, l'unica forse ¹² per la quale sia perlomeno possibile un dibattito musicologico sul rapporto con le forme del passato, certamente la sola a porre come problematico questo rapporto.

Il fatto poi che la struttura musicale risulti autonoma ed autosufficiente non significa che vada esclusa

L'ipotesi critica

a priori qualsiasi indagine sul rapporto con il senso del testo programmatico il quale, come è stato sottolineato da diversi commentatori, benché aggiunto a posteriori, sembra adeguarsi in misura quasi sorprendente alla partitura. I punti di riferimento sono numerosi; dove più propenderei a conferire un ruolo non secondario al livello programmatico è in corrispondenza della ripresa: non tanto perché risulta fortemente abbreviata, quanto perché con quel suo lunghissimo pedale di dominante ai bassi (bb.383-396) la tradizionale funzione catartica di questo cardine strutturale viene radicalmente capovolta nel suo contrario: il mantenimento della tensione armonica è, per contro, funzionale a quell'autentico *coup de theatre* che si realizza con il colpo di gong (b.397, secondo il programma di Alexander Ritter «l'ultimo suono del martello della morte si propaga») e con la successiva esalazione dell'anima dalla greve corporeità terrena.

Si tratta comunque di particolari; il senso globale di *Tod und Verklärung* mi pare si possa ricostruire solo da una riflessione che coinvolga entrambi i livelli, quello formal-musicale e quello semantico-testuale, come parti in causa aventi pari diritti, dove il significato del poema sinfonico sia ricostruibile non *nonostante* l'una o l'altra dimensione, ma *grazie* all'apporto di entrambe: è egualmente improprio partire da astratte considerazioni sull'architettura sonora quanto dalla presunzione che un'idea poetica possa esistere, in musica, al di fuori della sua traduzione in forma¹³. Venendo a *Tod und Verklärung* la posizione di partenza più corretta sarà quella che accetta come dato di fatto *quello che è*, prescindendo da elucubrazioni su quello che il nostro poema sinfonico *avrebbe potuto essere*. Sarà dunque tassativamente vietato porre un comodo *benché* tra forma e significato dell'opera; bisognerà per contro ricostruire il senso a partire da un legame causale tra forma e significazione tale da permetterci infine di dire che *Morte e trasfigurazione* significa ciò che significa *perché* ha quella forma.

Richiamo a questo punto quanto già anticipato in precedenza: l'estetica musicale wagneriano-schopenhaueriana presuppone la possibilità di uno scandaglio in profondità che preserva la musica dalla piatta banalità di una funzione meramente descrittiva nei confronti del programma poetico, il quale va inteso come una semplice verbalizzazione del nucleo poetico, non come il substrato profondo di cui esso consiste.

La riflessione che propongo parte dal nucleo contraddittorio che si manifesta nello stesso pensiero di Strauss: una dichiarazione espressa a proposito del poema sinfonico *Macbeth*, antecedente immediato di *Tod und Verklärung* nel catalogo delle opere, può fungere da spia rivelatrice:

Ciò che in Beethoven era una *forma*, assolutamente adeguata a magnifici contenuti espressivi, dopo sessant'anni è divenuto una *formula*, adeguata soltanto ad un contenuto «puramente musicale» (nel senso più rigido e insipido del termine), o, peggio, per nulla adeguata ai contenuti che dovrebbero corrisponderle.¹⁴

L'analogia fra la deprecata «formula» e la struttura del nostro poema sinfonico potrebbe in un primo momento spingerci a prender posizione tra coloro i quali ritengono *Morte e trasfigurazione* un'opera sostanzialmente fallita per eccesso di formalismo. Chi tuttavia non voglia limitarsi ad esprimere un semplice giudizio di valore chiedendosi il perché Strauss abbia composto la sua musica con una forma simile, dovrà partire da una constatazione basilare ed ineludibile: come dimostra la lettera a Bülow testé citata, Strauss sentiva con estrema chiarezza la questione dell'importanza della forma; risulta pertanto del tutto improbabile che egli abbia composto *Tod und Verklärung* senza sapere *cosa* stava facendo e *perché* lo faceva. È dunque necessario abbandonare la facile e comoda ipotesi di una non conformità tra idea poetica e forma: diviene evidente che la domanda da porsi deve riguardare il *perché* Strauss abbia voluto comporre con *quella* forma un poema sinfonico cui associare *quel* programma - e davvero in questa prospettiva poco importa se sia venuto prima il testo programmatico o la musica.

Il riferimento va alla lettera spedita da Strauss all'amico Friedrich von Hausegger nella quale il compositore ritorna, dopo sei anni, ad occuparsi di *Morte e trasfigurazione*¹⁵: egli vi dichiara di aver voluto rappresentare «i momenti che precedono la morte di un uomo la cui vita fosse stata un continuo tendere ai supremi ideali», aggiungendo che «un tale uomo è per eccellenza l'artista». È perciò pienamente lecito ricercare in *Tod und Verklärung* le tracce di una dichiarazione poetica tradotta in cifra sonora: mi

L'ipotesi critica

sembra possibile, in altre parole, adombrare l'ipotesi che questo poema sinfonico rappresenti una sorta di riflessione metalinguistica dell'arte su se stessa. Sotto le sembianze della cifra sonora Strauss ne parla riferendosi ad un «ideale» che «nessun uomo può portare a compimento» e di un'anima che abbandona il corpo per ritrovare negli eterni spazi, finalmente compiuto nella forma più splendida, quel che quaggiù egli [l'uomo, l'artista] ha realizzato soltanto in parte» - dove si potrebbe persino giocare sul senso di quella parola («forma») ormai così ricca di significati per chi legge e chi scrive.

La tentazione di trasportare a *Tod und Verklärung* queste affermazioni è troppo forte per lasciarla sfuggire. Essa infatti consente di ipotizzare che la già assodata consapevolezza del nostro compositore relativamente al problema dell'architettura formale investa la stessa struttura del suo poema sinfonico: «quaggiù», sulla terra, il compositore Richard Strauss avrebbe dunque adottato la *forma* che più di ogni sua altra si avvicina - beninteso esteriormente (quando il significato di un messaggio va decifrato in senso metalinguistico nessuna cosa significa solo ciò che sembra) - alla *formula* condannata nella lettera a Bülow, in modo tale che l'imperfezione di questa *formula* (ossia il suo tradizionalismo), possa suggerire per contrasto quella splendida perfezione che risiede «negli eterni spazi», che l'uomo del mondo sensibile non sarà mai in grado di conseguire, essendo al massimo capace di evocarla, non di comprenderla con le sue limitate facoltà conoscitive¹⁶. In tutto ciò si va persino oltre alle tracce evidenti dell'estetica musicale risalente a Schopenhauer: trasparente infatti una buona dose di platonismo nell'idea di un mondo iperuranio del quale le apparenze terrene possono risultare tutt'al più ombre deformi, ivi inclusa la musica, benché sia la più incorporea di tutte le arti - una proprietà che le consentiva invece di apparire agli occhi di Schopenhauer entità metafisica presente nel mondo sensibile.

Non bisogna però limitarsi a questa constatazione, bensì riconoscere che se Strauss ci induce a queste riflessioni con un mezzo sensibile, con una di queste ombre deformi (l'opera d'arte, *quella sua* opera d'arte), essa diviene mezzo di elezione dello spirito umano: è dunque grazie all'arte che l'intelletto può sfiorare, percepire, intuire la presenza di questa verità cosmica, di questo mondo iperuranio altrimenti inattuabile dalla limitatezza dell'uomo. La musica diviene quindi unica traccia (per quanto finita ed imperfetta) di un mondo infinitamente perfetto: una contraddizione radicale fin nelle sue più intime radici¹⁷ nel cui regno si offre però all'uomo l'unica via di mediazione tra istanze così irriducibili, consentendogli di superare il silenzio scettico al quale il ferreo rigore della considerazione estetica sembrerebbe altrimenti condannarlo.

NOTE

¹ Sull'argomento vedi: RUDOLF KLOIBER, *Handbuch der Symphonischen Dichtung*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1967; NORMAN DEL MAR, *Richard Strauss*, Faber & Faber, London 1986³; QUIRINO PRINCIPE, *Strauss*, Rusconi, Milano 1989.

² CARL DAHLHAUS, *La musica dell'ottocento*, La Nuova Italia, Firenze 1990, p.384-5. Ed.orig.: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Wiesbaden, 1980.

³ Ibid.

⁴ RICHARD WAGNER, *Über die Benennung «Musikdrama»*, 1872. Trad.it.: *Sulla denominazione «Musikdrama»*, in *Musikdrama*, Studio Tesi, Pordenone 1988, p.57.

⁵ Così Carl Dahlhaus: «Strauss insiste che è indice di ristrettezza mentale liquidare ciò che non è schematico come "privo di forma", anziché ricostruire la legge formale individuale di un'opera e che né l'esistenza né la non-esistenza di un programma dicono alcunché sulla logica musicale interna di un costrutto - o sulla sua assenza.» e di seguito cita un'affermazione di Strauss: «Un programma poetico può dare l'impulso a costituire nuove forme, ma se la musica non si sviluppa con una sua precisa logica - se dunque il programma deve assolvere funzioni surrogatorie - essa diventa "musica letteraria".» CARL DAHLHAUS, *La musica dell'ottocento*, cit., p.384.

⁶ Uso questi due termini (forma e formula) nell'accezione di cui li investe lo stesso Strauss in una lettera dell'agosto 1888 ad Hans von Bülow, lettera che citerò più avanti (v.note 14).

⁷ E fa bene Dahlhaus a far notare che questo rapporto non si pone in modo diretto, necessitando della mediazione della forma ciclica lisztiana per essere compreso appieno. Cfr. CARL DAHLHAUS, *La musica dell'ottocento*, cit., p.385.

⁸ Principe nota, ad esempio, che la funzione di "secondo tema" pertiene a due nuclei diversi, a seconda che si consideri come valore determinante a tale qualifica la cantabilità (e sarà allora il tema della "Kindheit", in SOL maggiore; cfr. bb. 188 sgg. - flauto - per questo ed altri esempi mi riferisco all'edizione della partitura orchestrale edita da Dover, New York 1979, facente parte della raccolta completa dei poemi sinfonici straussiani, tomo primo, pp.99-190) oppure se si consideri come aspetto primario quello dell'armonia (la tonalità di MI bemolle è raggiunta solo a b.236 con il tema definito "Lotte e passioni della giovinezza", del tutto privo del carattere lirico sentito come "normale" per un "secondo tema" - almeno in epoca successiva alle teorizzazioni di Adolf Bernhard Marx sulla forma-sonata). Cfr. QUIRINO PRINCIPE, *Strauss*, cit., p.513.

⁹ CARL DAHLHAUS, *La musica dell'ottocento*, cit., p.385.

¹⁰ Sulla pertinenza della teoria wagneriana all'estetica di Schopenhauer pagine illuminanti provengono da Dahlhaus. V. il capitolo «La storia del concetto e le sue peripezie» in: CARL DAHLHAUS, *L'idea di musica assoluta*, La Nuova Italia, Firenze 1988, in particolare pp.25-43. Ed.orig.: *Die Idee der absoluten Musik*, Bärenreiter-Verlag, Kassel 1978. Nonché il capitolo «Filosofia della musica» in: CARL DAHLHAUS, *La concezione wagneriana del dramma musicale*, Discanto, Fiesole 1983, pp.169-78. Un passaggio, in particolare, da quest'ultimo scritto dahlhausiano mi sembra perfettamente calzante per definire con parole altrui il concetto che mi preme in questo momento (p.173): «Decisiva non è [...] l'idea che la musica esprime sentimenti *in abstracto* [...] ma piuttosto la convinzione che la musica acquista un significato fondante per il dramma proprio a causa di questa astrattezza che non esclude la "determinazione" e che deve essere intesa come vicinanza al più intimo "in-sè" dei fenomeni.» Per tornare a Strauss sarà allora questo «in-sè» a non coincidere con le parole del "programma esplicito" (quello di Ritter o quello della lettera a Hausegger - v.note 15), sarà in definitiva questa irriducibile alterità del testo musicale rispetto a quello poetico a giustificare la mia pretesa di leggere in altro modo il poema sinfonico straussiano (senza ovviamente pretendere in questo modo di aver colto - ...ci mancherebbe altro! - l'eterna ed intraducibile alterità dell'«in-sè»).

¹¹ Quello, per intendersi, descritto nella mia guida all'ascolto posta a pag. 39 di questo stesso numero della rivista.

¹² Tutt'al più in compagnia di *Don Juan* che, come noto, è composto in forma di Rondò.

¹³ L'assunto vale anzi per qualsiasi espressione artistica: è infatti la stessa definizione di arte ad essere motivata dalla dimensione della forma. Si vedano a questo proposito le riflessioni di linguisti e semiologi sullo status non-arbitrario del segno artistico, a partire dalla teoria jakobsoniana della «funzione poetica» del linguaggio in: ROMAN JAKOBSON, *Closing Statements: Linguistics and Poetics*, in AA VV, *Style in Language*, MIT Press, Cambridge 1960, pp.350-77. Trad.it.: *Linguistica e poetica*, in *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 1966, pp.181-218. Egualmente chiarificatore è il concetto semiotico di «Ratio difficilis» proposto da UMBERTO ECO in: *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 1982⁷, pp.246-8. Si veda inoltre, nello stesso volume, il capitolo «Il testo estetico come esempio di invenzione», pp.328-43, in particolar modo dove l'autore parla di «Lavoro estetico [che] si esercita anche sui LIVELLI INFERIORI del piano espressivo». Affermando che «Nel testo estetico si prosegue [...] il processo di PERTINENTIZZAZIONE DEL CONTINUUM espressivo arrivando ad una forma dell'espressione più 'profonda'», Eco deduce che «nel godimento estetico tale materia [la materia del significante] riveste una importante funzione, e ciò accade non al di là delle proprietà semiotiche del testo estetico, ma proprio perché la materia è stata resa SEMIOTICAMENTE RILEVANTE. [...] anche quei tratti individuali delle occorrenze concrete che il normale discorso semiotico non prende in considerazione, qui assumono importanza semiotica: la *materia* della *sostanza* significativa diventa un aspetto della *forma* dell'espressione.» (Maiuscoli e corsivi sono dell'autore) p.333.

¹⁴ RICHARD STRAUSS, *Lettera a Bülow*, Agosto 1888. Cfr. HANS VON BÜLOW - RICHARD STRAUSS, *Briefwechsel*, in *Richard-Strauss-Jahrbuch 1954*, Bonn 1953, pp.69-70. Traggo la versione in italiano da: QUIRINO PRINCIPE, *Strauss*, cit., p.390.

¹⁵ La lettera è del 1894, ne riporto il testo nella versione in italiano di Principe: «Sei anni fa mi venne l'idea di rappresentare musicalmente in un poema sinfonico i momenti che precedono la morte di un uomo la cui vita fosse stata un continuo tendere ai supremi ideali: un tale uomo è per eccellenza l'artista. Il malato giace sul letto, assopito; il suo respiro è pesante ed irregolare. Sogni percorsi da belle e confortanti visioni fanno sorgere, come per incanto, un sorriso sul volto del sofferente ormai allo stremo. Il sonno si fa più leggero; egli si desta. Dolori crudeli ricominciano ad aggredirlo, la febbre scuote le sue membra... Quando l'attacco del male ha termine, e i dolori perdono veemenza, egli ripensa alla sua vita trascorsa: ripercorre la propria infanzia, il tempo della sua giovinezza ricca di impulsi e di passioni. Poi, mentre già i dolori riprendono possesso del suo corpo, egli scorge il frutto del suo itinerario terreno, l'idea, l'ideale che egli ha tentato di realizzare e di rappresentare artisticamente, ma che non è riuscito a compiere, poiché nessun uomo può portare a compimento l'ideale. L'istante della morte si avvicina, l'anima abbandona il corpo per ritrovare negli eterni spazi, finalmente compiuto nella forma più splendida, quel che quaggiù egli ha realizzato soltanto in parte.» Cfr. QUIRINO PRINCIPE, *Strauss*, cit., p.508.

¹⁶ E' la stessa premessa contraddittoria che sta alla base delle poetiche simboliste: l'arte come esperienza extra-ordinaria, come *denuncia* e insieme *superamento* dei limiti umani.

¹⁷ Una contraddittorietà doppia, in quanto approfondisce in senso «platonico» l'aporia wagneriana (e/o schopenhaueriana), irrigidendo ancor più la non comunicabilità tra mondo terreno e mondo metafisico, tra dimensione sensibile e natura ultrasensibile della musica, salvo poi recuperare spazio alla creazione terrena traducendo quest'ultima estrema contraddizione in prolifica e salutare aporia.