

---

## Liriche d'Europa

Massimo Venuti

Solo sei anni dopo la morte di Mozart, nel 1797, apparve un piccolo saggio di un ventiquattrenne berlinese dal titolo *Gli sfoghi del cuore di un monaco amante dell'arte*, forse destinato all'indifferenza; ma, per la visionarietà delle immagini e perché aveva qualcosa di paradossalmente autobiografico – dato che il protagonista “si trascinò malaticcio per qualche tempo, e poco dopo morì, nel fiore degli anni” – il libretto ebbe un grande successo. L'autore, Wilhelm Heinrich Wackenroder, sarebbe infatti morto l'anno dopo, a venticinque anni. Un altro giovane allora ventinovenne, Friedrich Schleiermacher, recepì una delle tesi di Wackenroder in un libro che apparve poco dopo, *Discorsi sulla religione* (1799). La tesi era questa: la musica è superiore a ogni altra arte e il canto è superiore a qualsiasi altro tipo di musica. Già lo aveva anticipato Johann Gottfried Herder nel *Saggio sull'origine del linguaggio* (1772), in cui affermava che “il primo linguaggio del genere umano è stato il canto”, ma ora il canto è visto come sacro in ogni caso perché possiede in sé un seme divino, “è una musica che diventa discorso senza parole, espressione di ciò che vi è di più intimo” e “abbraccia tutte le differenze dei suoni”. Questo per dire che l'attenzione per la lirica da camera, o per il Lied, ha nei primi decenni del Romanticismo un rilievo del tutto particolare. Si deve distinguere il fatto che il Lied o il Gesang, in ambito tedesco, possedeva una valenza metaforica e addirittura simbolica inedita: era foriero di considerazioni sulla vita e sulla morte, e in genere su come la vita sia perlopiù deludente, oppure era un ritorno nostalgico al canto popolare, all'origine della civiltà.

La lirica da camera che si sviluppa in Italia proprio in quegli anni ha una declinazione affatto diversa. Non intende caricarsi di complessità argomentative, ma piuttosto intercetta piacevolmente le esigenze che si manifestavano allora, finendo per costituire un repertorio parallelo a quello della tradizione melodrammatica. Il cambiamento del gusto per il pianoforte, piuttosto che per il cembalo, e lo sviluppo della “musica da salotto” (non è chiarissimo se l'espressione sia vagamente dispregiativa o qualificativa) condussero a una competizione tra la musica che si suonava in casa, in esecuzioni tra colti amici, e quella del concerto pubblico, fondato dalla massoneria attraverso l'attività che la Società dei Concerti diffuse in tutta Europa.

**Gaetano Donizetti** scrisse una decina di raccolte, tra le quali le *Soirées d'automne* o le *Ispirazioni viennesi*, ma nell'arco della sua vita musicò altre 175 liriche sparse. Molte erano su testo anonimo, come *Eterno amore e fé* (1844) e *La gondola*. Quest'ultima, con il suo sereno ritmo di barcarola, è una versione quasi pastorale, con i suoi zefiri e Clori, rispetto a quella *Biondina in gondoleta* che aveva composto il suo maestro Giovanni Simone Mayr. *L'amor funesto*, del 1842, accenna ai colori venati di follia di *Linda di Chamounix*, composta proprio in quell'anno. La scena e cavatina *Ne ornerà la bruna chioma* (1839) invece, ha un *ethos* patriottico e allo stesso tempo permeato di classicità, nello stile di un grande librettista come Felice Romani, cui si deve il testo.

*Malinconia* e *Per pietà, bell'idol mio* di **Vincenzo Bellini** appartengono alle *Sei ariette per camera dedicate alla Signora Marianna Pollini* su testi perlopiù anonimi. Risalgono al 1828-29 ed è improbabile che il compositore abbia pensato a raccoglierle in vita. *La ricordanza* appartiene a un ciclo di quattro sonetti di cui non si conosce la data. Il carattere lirico e umbratile di Bellini risulta evidente in *Malinconia*. La tonalità di fa minore e la semifrase iniziale discendente sembrano condurci a un'Arcadia autunnale, dove la struggente quiete si mescola a una lirica commiserazione di sé. *Ah! Non credea mirarti* è considerata un vertice del genio di Bellini. In tono quasi estatico, l'aria si lega in modo naturale alla cabaletta finale, *Ah! Non giunge*, con una melodia vocale sospesa tra realtà e sogno, tra le più pure e perfette che siano mai state concepite.

I quattro *Lieder* di **Richard Strauss** qui proposti appartengono a cicli diversi: il primo, a un ciclo su testi di Adolf Friedrich von Schack del 1888, il secondo, su versi di Richard Dehmel, a una serie del 1898, il terzo, su versi di Karl Friedrich Henckell, a un ciclo su poesie di Henckell e Otto Julius Bierbaum, del 1900, mentre l'ultimo fa parte dei *Sechs Lieder* su poesie di Clemens Brentano, del 1918. In questo arco di tempo Strauss scrisse ben ventotto cicli di *Lieder* e *Gesänge*. Sono quattro componimenti dedicati all'amore, ma colto da punti di vista diversi. *Befreit* è la liberazione di una coppia amorosa dalla sofferenza, tragica reminiscenza dell'amore di Gretchen nella *Faust-Symphonie* di Liszt; *Breit über mein Haupt* è un'immaginifica perorazione in difesa della passione; *Ich schwebe* offre una metafisica visione del mondo, mentre *Amor*, quasi mitologico, è dedicato a Cupido, cioè a Eros, che è la tensione verso la bellezza.

**Alfred Bachelet** (1864-1944) e **Eva Dell'Acqua** (1856-1930) hanno due punti in comune: sono quasi contemporanei in un periodo epocale per la storia della musica e sono più amati in patria che all'estero, dove in alcuni casi sono appena conosciuti. Inoltre, il loro successo è inversamente proporzionale alla quantità di musica da loro scritta, sia per quanto riguarda la grande produzione di Eva Dell'Acqua, da un lato, sia, dall'altro, per il fatto che il grande successo internazionale di Bachelet non ha arriso a una delle sue opere "maggiori" ma a una canzone, *Chère nuit*, del 1897. Composta per la cantante Nellie Melba, la si può definire un vera "canzone moderna" che si distacca concettualmente dal post-romanticismo dal quale nasce. Il testo, di

grande delicatezza, evoca una notte lirica e amica. L'introduzione pianistica, il canto leggero e quasi recitato sono incomparabili.

Eva Dell'Acqua è invece l'autore più importante della musica belga del Novecento. I suoi interessi musicali spaziavano dalle operette alle marce militari; era molto attiva nei salotti di Bruxelles, dove presentava le sue *mélodies* per canto e pianoforte. Tra queste, la villanella *J'ai vu passer l'hirondelle*, del 1893, ancora oggi amatissima, rende vivo un genere che aveva già mezzo millennio di storia alle spalle. Il brano, in un luminoso mi bemolle maggiore, è introdotto da accordi arpeggiati che sostengono questa sorta di romanza *fin-de-siècle* in un canto denso di grazia ed eleganza.

Il notevole interesse che musicisti di cultura francese nati tra il 1862 e il 1882, come Ravel, Debussy, Stravinskij, cominciarono ad avere verso la fine dell'Ottocento per la musica "etnica" spagnola paiono qui essere anticipati da Léo Delibes in *Les filles de Cadix*, del 1874: ancora prima dell'*Habanera* della *Carmen*, che è del 1875. È composta su un gioioso e libertino testo del poeta Alfred de Musset, attratto dal pittoresco mondo della città di Cadice. I ritmi del bolero e le scalette del pianoforte che alludono al mandolino sostengono la melodia sensuale di questo arguto ritratto coloristico, che accenna con evidenza alla musica araba; persino autentici autori spagnoli come Manuel de Falla, Isaac Albéniz ed Enrique Granados ne prenderanno spunti. Amleto, l'ambigua e drammatica figura shakespeariana, ebbe fortuna soprattutto nella seconda metà del secolo a partire dal poema sinfonico di Liszt (1861), cui seguirono due opere uscite contemporaneamente nel 1868, una di **Ambroise Thomas** e l'altra di Franco Faccio, su libretto di Arrigo Boito. La versione di Thomas, come quella di Liszt, privilegia l'aspetto passionale e tragico del personaggio, piuttosto che evidenziarne la metafisica incertezza esistenziale. Intensamente tragica è l'aria dell'Atto IV *À vos jeux, mes amis*, il momento della pazzia e della morte di Ofelia. È un'ardita aria di coloratura che alterna virtuosismo e fissità per esprimere la staticità della visione folle, quasi fosse recitativo e aria nello stesso tempo: un brano tra i più espressivi del teatro musicale francese del secolo XIX.