



Biblioteca LIM



. 4 .

In copertina: A. Böcklin, *Autoritratto con la morte che suona il violino* (1872)

© 2022 Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 296/f, 55100 Lucca

lim@lim.it www.lim.it

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione potrà essere riprodotta, archiviata in sistemi di ricerca e trasmessa (in forma elettronica, meccanica o fotocopiata, registrata o altro) senza il permesso scritto dell'editore.

ISBN 978-88-

ARTEMIO FOCHER

IL VIOLINO  
NELLA LETTERATURA TEDESCA

Ottocento anni di cultura europea  
su quattro corde

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA



*A Francesca, Giorgio e Alberto*



*Vier arme Saiten! es klingt wie Scherz,  
Für alle Wunder des Schalles.  
Hat doch der Mensch nur ein einzig Herz,  
Und reicht doch hin für Alles.*

*Quattro misere corde! Quasi una beffa  
per tutti i prodigi del suono.  
Ma l'uomo, pure, ha un unico cuore,  
e proprio per tutto gli basta.*

Franz Grillparzer<sup>1</sup>

*In der ärmsten kleinen Geige liegt die Harmonie des Alls verborgen,  
Liegt ekstatisch tiefstes Stöhnen, Jauchzen süßen Schalls verborgen.*

*Nel più misero piccolo violino è celata l'armonia del cosmo,  
sono celati i gemiti estaticamente più profondi, il giubilo di suoni soavi.*

Hugo von Hofmannsthal<sup>2</sup>

---

1. GRILLPARZER *Epigramme* p. 562.

2. HOFMANNSTHAL *Ghaselen* p. 108.



## SOMMARIO

Premessa	xi
Capitolo 1. Lo status di musicista e musicante nel mondo tedesco dalle origini al XIX secolo	3
Capitolo 2. Dal violino eroico del Nibelungenlied al violino strumento del demonio e della Morte (secolo XVI)	25
Capitolo 3. Il violinista barocco: alla ricerca di dignità sociale e prestigio professionale	43
Capitolo 4. Il violinista virtuoso nel XVIII secolo	59
Capitolo 5. Il violino tra <i>Empfindsamkeit</i> e preromanticismo	75
Capitolo 6. L'inquietante realtà irrazionale e patologica del violino romantico	91
Capitolo 7. Il violino, fedele compagno di vita, nella prima metà del XIX secolo	113
Capitolo 8. Niccolò Paganini leggenda vivente del patto col demonio	137
Capitolo 9. Il violino tra epoca Biedermeier e Realismo borghese	161
Capitolo 10. Verso la modernità: il violino tra il declinare del XIX secolo e la fine della Prima guerra mondiale	191

Capitolo 11.	
Tra avanguardie e conservazione: il violino negli anni della Repubblica di Weimar e del Nazionalsocialismo	213
Capitolo 12.	
Dal secondo dopoguerra a oggi: il violino e la “letteratura di intrattenimento”	231
Capitolo 13.	
I violini Cremoneser	243
Capitolo 14.	
Ai margini della società: il violinista in leggende, saghe e fiabe	249
Bibliografia	269

## PREMESSA

Analizzare la presenza, ampia e costante, di violino e violinisti nella letteratura in lingua tedesca,<sup>1</sup> in prosa e in poesia, d'autore e popolare, consente di muoversi in uno spazio temporale di quasi ottocento anni attraverso molteplici ambiti della cultura dei paesi germanofoni: dalla storia della letteratura alla storia della musica, dalla storia dell'arte alla storia della religione, da riflessioni socio-economiche a idee politiche, da aspetti di cultura popolare a caratteristiche del mondo colto e aristocratico. Essendosi adeguati, con incessante e sorprendente vitalità, ai molteplici aspetti di società in continua evoluzione, violino e violinisti ci guidano pertanto quale filo rosso attraverso la quotidianità, i cambiamenti, i pregiudizi, le tensioni, le paure, gli stereotipi delle società e delle culture centroeuropee, consentendoci di osservarle da originali punti di vista.

L'orizzonte può inoltre ampliarsi dai soli territori di lingua tedesca (all'epoca più ampi rispetto agli attuali) all'intera area europea, poiché innumerevoli posizioni artistiche e ideologiche, convinzioni religiose e morali, situazioni sociali ed economiche sono trasversali ai vari paesi del continente.

Seguendo tale composito percorso appariranno poco alla volta paesi le peculiari caratteristiche che hanno fatto del violino lo strumento più ricco di implicazioni musicali e culturali, poi acquisite dal mondo della scrittura: il violino è ora lo strumento imbracciato dal diavolo, dalla Morte o da altre entità demoniache, talora anche costruito con inquietante perizia da individui sinistri e misteriosi, nonché capace di irrompere nell'ambito religioso fondendosi con tematiche legate alla più rigida ortodossia cristiana; ora invece, ribaltando tali aspetti, il violino sa incarnare tratti miti e sereni di una religiosità semplice e devota; ora è il compagno fedele di ingenui e positivi vagabondi o lo strumento popolare per antonomasia, amato e apprezzato per secoli soprattutto dai ceti culturalmente più sprovvéduti; ora è lo strumento virtuosistico e colto per eccellenza, dotato di fascino incomparabile e potere seduttivo irresistibile; ora è lo strumento che, più di qualsiasi altro, sa

---

1. Il presente lavoro prende forma dall'*Introduzione* del volume di racconti, saghe, leggende, fiabe di argomento violinistico *Sotto il taglio accordai il violino. Violino e violinisti nella letteratura tedesca*, pubblicato da Artemio Focher presso l'editore Cremonabooks nel 2004.

acquistare nel proprio Dna aspetti magici, fiabeschi e sovranaturali; ora, più semplicemente, è lo strumento che, con maggiore vigore, fa emergere l'indole artistica di chi lo suona, talora corrodendone e minandone l'integrità fisica e il sano rapporto con la vita. In veste diabolica e foriera di sventure, allegra e scanzonata, drammatica e misteriosa il violino ha pertanto saputo imporsi col tempo quale protagonista, comprimario o "spalla" di un'amplessissima schiera di romanzi, racconti, novelle, saghe, leggende, fiabe e poesie.

Ma come si è giunti all'acquisizione di tali differenti aspetti? Quali fattori musicali, artistici, letterari, religiosi, sociali, morali, economici hanno contribuito nel tempo a fare del violino lo strumento più ricco di significati e suggestioni? Seguendo cronologicamente gli sviluppi e gli esiti di un'intrinseca forza che al solo violino, tra gli strumenti, ha saputo far travalicare la funzione sonora, permettendogli di suscitare un costante fascino in epoche dai gusti e dalla sensibilità differenti e di godere del favore della letteratura, delle arti figurative come pure, più tardi, del cinema,<sup>2</sup> si cercherà in questa sede di indagare all'interno del mondo letterario in lingua tedesca (il più ricco di testimonianze oltre che il più affascinante) i motivi di tale singolare fortuna, permeata di numerosi eterogenei tratti spesso divenuti patrimonio collettivo. Tale incomparabile fascino e ineguagliabile successo, che trova riscontri anche nella realtà quotidiana, dove è il solo violino a cui non di rado si vedono ascritti «strani avvenimenti, fosche tragedie, meravigliosi destini»,<sup>3</sup> non deve tuttavia forse stupire, se è vero, come afferma Oswald Spengler, che «il violino è il più nobile degli strumenti concepiti e costruiti dall'anima

---

2. Se la presenza del violino è incalcolabile in pittura (per alcuni significativi esempi cfr. SCHOENBAUM p. 509sgg.), per il cinema è invece possibile menzionare alcuni titoli emblematici: del 1916 è il film *The vagabond* [Il vagabondo] diretto e interpretato da C. Chaplin, il cui protagonista vive di carità suonando modestamente sul proprio violino. Al 1922 risale *Danse macabre* di D. Murphy, ispirato all'omonimo poema sinfonico di C. Saint-Saëns, in cui si racconta di una giovane coppia, in fuga dalla peste, perseguitata in un castello dalla Morte violinista. In *The Blackguard* [Il furfante], diretto nel 1925 da G. Cutts, il protagonista è un virtuoso di violino e un altro violinista si incontra in *Der Geiger von Florenz* [Il violinista di Firenze] di P. Czinner (1926). Nel 1935 esce in Germania *Stradivari* con la regia di G. von Bolváry. Più recentemente si possono ricordare il delirante *Paganini* (1989), nel quale un indemoniato K. Kinsky interpreta un poco credibile Paganini in bilico tra genio e follia; *Le violon rouge* [Il violino rosso] di F. Girard (1998), in cui agisce l'immaginario liutaio Nicolò Bussotti; *Canone inverso* di R. Tognazzi (2000) e *Der Teufelsgeiger* [Il violinista del diavolo] del 2013, ossia Paganini, interpretato dalla star D. Garrett. Altri titoli di film in SCHOENBAUM p. 572sgg.

3. FARGA p. 8.

faustiana»,<sup>4</sup> ossia il più raffinato e audace prodotto della millenaria, superba cultura musicale della civiltà occidentale.

Il numero di testi impostati, in varia misura, su violino o violinisti è nella letteratura in lingua tedesca pressoché incalcolabile. Nel presente lavoro si sono prese in considerazione le opere non solo degli autori più significativi, ma anche di scrittori meno noti o talora quasi sconosciuti al fine di affrontare con efficacia le molteplici tematiche e gli innumerevoli spunti meritevoli di approfondimento. Non è stato ovviamente possibile menzionare, sia pure solo di sfuggita, tutti gli autori e tutti i testi rintracciati e di conseguenza si sono necessariamente compiute delle scelte, puntando tuttavia a tralasciare solo ripetizioni o conferme di aspetti già considerati in opere di valore superiore o di scrittori più famosi.

Per sottrarsi a un mero discorso teorico, avulso dai materiali di riferimento, e, viceversa, per consentire il diretto apprezzamento, anche estetico, dei contenuti e dello stile dei vari contributi, in massima parte inediti in italiano, si è programmaticamente dato rilievo ai testi originali, inseriti per ampi stralci qualora in prosa, spesso integralmente (con testo originale in nota) quando invece in poesia. Il risultato è un lungo percorso diacronico che consente di apprezzare l'incessante presenza del violino nel mondo germanofono, dalle primissime attestazioni eroiche dell'età cortese ai romanzi "gialli" di intrattenimento del giorno d'oggi, senza trascurare l'immenso corpus di testi appartenenti al patrimonio popolare.

---

4. SPENGLER p. 369.



DEMONIACO, DIVINO,  
POPOLARE, VIRTUOSISTICO  
Il violino nella letteratura tedesca



## CAPITOLO 1.

LO STATUS DI MUSICISTA E MUSICANTE NEL MONDO  
TEDESCO DALLE ORIGINI AL XIX SECOLO

Al fine di comprendere nei giusti termini culturali, artistici, sociali e morali la posizione del violinista e l'immagine del violino all'interno delle società di lingua tedesca è innanzitutto indispensabile una sintetica panoramica sulla considerazione di cui godevano le differenti categorie di musicisti e musicanti dal Basso medioevo sino al XIX secolo. Le loro attività nel quotidiano sono infatti state costantemente soggette a condizionamenti ai quali era oltremodo arduo contrapporsi o addirittura ostacolate da una persistente congerie di pregiudizi pressoché inestirpabili.

Per i teologi e gli intellettuali del Medioevo la musica era un *donum Dei*, un'*ars divina*, tuttavia solo se utilizzata per fini religiosi o studiata da un punto di vista teorico,<sup>1</sup> di conseguenza solo i musicisti legati all'ambito della chiesa o di profonda cultura dottrinale godevano di prestigio ed erano visti con favore. Gli altri, ossia gli strumentisti e i cantori dilettanti, o, peggio, i musicanti popolari, che costituivano la grande maggioranza, si giovavano di poca o addirittura di nessuna considerazione. Se già nel *De institutione Musica* (500–507 circa) Severino Boezio situa la *musica instrumentalis* al livello più basso tra le pratiche musicali all'interno delle gerarchie artistico-sociali del suo tempo, anche nei secoli successivi, pur nella molteplicità di posizioni assunte dagli studiosi che si occupano di tali argomenti, la situazione non appare nel complesso sostanzialmente mutata: al cospetto della musica teorica o di ambito religioso «la musica pratica [...] assume una posizione inferiore, addirittura viene spesso disprezzata. Essa, per lo meno nella concezione del Basso Medioevo, non è affatto di pertinenza del *musicus*, che possiede precise competenze, bensì piuttosto del *cantor* che fa musica basandosi esclusivamente sull'*usus*».<sup>2</sup>

---

1. Tra le *septem artes liberales* la musica apparteneva infatti a pieno diritto alle discipline del Quadrivio.

2. HAMMERSTEIN p. 14.

Con *musicus* si intendeva quindi colui che si dedicava all'*ars musica*<sup>3</sup> possedendo approfondite conoscenze teoriche, mentre con *cantor* si indicava di norma il cantore di ambito liturgico, privo, per lo più, di una seria preparazione, la cui musica *usualis*, quindi non *regulata*, cioè non basata sul rispetto di precise norme, era oggetto di diffidenza, se non addirittura di spregio. Ne dà conferma una celebre frase inserita da Guido d'Arezzo, monaco, teorico della musica vissuto a cavallo dell'anno 1000, all'inizio delle sue *Regulae rhythmicae* (circa 1027): «Vi è una grande differenza tra i musicisti e i cantori: i primi conoscono i principi della musica, i secondi eseguono la musica, tuttavia colui che agisce senza sapere ciò che fa è definibile bestia, da cui il verso: bestia, non cantore, è colui che canta basandosi sull'uso e non sull'arte. Non è la voce a rendere abile colui che canta, bensì la preparazione».<sup>4</sup> Più precisamente, come spiega Hammerstein:

ogni musica pratica viene ora inesorabilmente svilita e solo alla speculazione teorica e al simbolismo musicale compete qualità etica. La dottrina dell'*ethos* musicale, in passato riferita esclusivamente alla musica eseguita, viene ora trasposta sul piano spirituale. La musica è considerata ancora valida solo se utilizzabile come speculazione e quindi se può servire come rivelazione del sovrannaturale. La musica reale, sonora, è condannata quasi completamente. Addirittura essa è una manifestazione del demoniaco.<sup>5</sup>

Per gli strumenti musicali valeva la medesima distinzione: solo quelli atti «non solo alla pratica e all'*usus*, ma anche alla teoria, o che, per lo meno, la potessero contemplare»<sup>6</sup> erano pienamente accettati e apprezzati. Verso gli altri ci si mostrava diffidenti e se in un primo tempo li si considerò letteralmente demoniaci, poco alla volta, col passare dei secoli, tale greve identificazione andò sfumando e molti strumenti riuscirono ad affrancarsi dall'essere *tout court* «diabolici» per il solo fatto di essere utilizzati ai fini del mero divertimento.

Nella fase storico-culturale del Basso medioevo, pertanto, la figura dello strumentista popolare appariva pressoché priva di *status* sociale,<sup>7</sup> e ciò in particolare caratterizzava senza eccezioni l'ampia schiera degli itineranti artisti di strada, i quali facevano musica col solo fine di intrattenere e divertire, prescindendo da qualsivoglia rigorosa preparazione teorica o da abilità pratiche

3. «All'epoca *arte* non andava intesa nel senso odierno, ma nel significato di scienza. Solo se si osservavano rigide prescrizioni e regole si poteva parlare di *ars*», in: BACHFISCHER p. 11.

4. CIABATTONI *Polyphony* p. 39.

5. HAMMERSTEIN p. 20.

6. *Ibid.* p. 60.

7. Cfr. MAYER-BROWN, POLK p. 97sgg.

frutto di seri studi, come pure, in varia misura, dalla fede e dall'esperienza religiosa, unici ambiti che conferivano immediatamente senso e valore a ogni attività umana. Contro questa categoria di musicanti popolari si scaglia nel XII secolo l'eminente monaco e teologo Honorius von Autun (in italiano Onorio di Ratisbona, circa 1080 – circa 1151) che nell'*Elucidarium* (scritto dopo il 1108), sua diffusa opera redatta in forma di dialogo socratico tra allievo e maestro, scrive: «*Discipulus*: Gli *joculatores* [artisti di strada, giullari] hanno speranza di salvezza? *Magister*: Nessuna, infatti sono in tutto *ministri Satanae* [ministri di Satana]. Di loro si dice "Non conobbero Dio", perciò Dio li dispregzò e li dileggiò, poiché i derisori saranno derisi». <sup>8</sup> Detto in altre parole: hanno speranza di ottenere la salvezza eterna gli «attori dello spettacolo»,<sup>9</sup> ossia saltimbanchi, giocolieri, giullari, ballerini, attori, maghi, domatori, ma anche musicisti, cantanti, suonatori e ogni altro individuo appartenente al mondo dello svago, dei divertimenti e dei piaceri sensuali? Nessuna, poiché sono individui al servizio del demonio aventi lo scopo di traviare gli uomini, allontanandoli attraverso seducenti inganni dalla vera morale cristiana. Con le loro prestazioni, soprattutto se finalizzate a divertimenti profani e alla danza, essi indulgevano infatti oltremisura ai piaceri e agli svaghi terreni ed erano pertanto da condannare, poiché «quando praticano la loro arte non vi è alcuna rappresentazione di un'idea superiore, non sono al servizio di alcuna pratica o di alcuno scopo religioso, ma solamente offrono invece una seducente eccitazione che altro non è che un'insidia del peccato». <sup>10</sup> Per tali motivi si raccomandava a coloro che elargivano elemosine o compensi ai musicanti o agli artisti di strada di pensare che con quel gesto stavano dando aiuto, con autentico spirito cristiano, a dei poveri bisognosi e non una ricompensa a uno *joculator* per un'esibizione,<sup>11</sup> poiché sarebbero altrimenti incorsi in un'azione peccaminosa.

Honorius von Autun non fu tuttavia il solo a esprimersi in termini così apodittici verso l'ampia e multiforme categoria dei musicanti popolari, similmente implacabili si mostrarono infatti numerose altre personalità della chiesa. Berthold von Regensburg (in italiano Bertoldo da Ratisbona, circa 1210 – 1272), celebre predicatore francescano tedesco,<sup>12</sup> non aveva dubbi nell'identificare gli *Spielleute* [musicanti, giullari] con esseri infernali. Berthold rammenta infatti che originariamente vi erano in cielo dieci cori angelici, ma il decimo rinnegò Dio, facendosi apostata e prendendo dimora all'inferno. A questo ordine

8. HONORIUS p. 257.

9. Cfr. PONTREMOLI p. 16sg.

10. SALMEN *Musiker* p. 61.

11. Cfr. BACHFISCHER p. 95.

12. Cfr. HAMMERSTEIN p. 50sg.

celeste originario corrisponde l'ordine sociale sulla terra e la classe decaduta, la decima, è costituita nell'aldiquà dai musicanti, che di conseguenza altri non sono che gli aiutanti umani del demonio.

Guglielmo Peraldo, frate domenicano di Lione vissuto nella metà del XIII secolo, assimilava gli *joculatores* alla capra o alla scimmia «con le quali si diverte il diavolo, spingendo gli uomini al riso». <sup>13</sup> Anche per i Domenicani gli *joculatores* appartenevano infatti alla *familia diaboli*, <sup>14</sup> come è evidente nella saga renana *Der Spielmann von Monheim* [Il musicante di Monheim] che presenta tali religiosi accusare un valente, amatissimo violinista popolare di essere uno *stregone* [*Hexenmeister*], nonostante il suo palese fervore religioso, per il solo fatto di svolgere la professione di musicante. <sup>15</sup>

Thomas Cobham (circa 1255–1327), teologo, arcivescovo di Canterbury, in un brano del suo *Penitenziale*, parlando degli *histriones* (sinonimo di *joculatores* <sup>16</sup>), e differenziandone le attività, cercò di nobilitarli, recuperandoli tuttavia all'interno della chiesa solo qualora offrissero prestazioni pienamente consone ai parametri cristiani. Cobham distingue pertanto tre generi di *histriones*, tra cui coloro che «dilettano il proprio pubblico accompagnandosi con strumenti musicali»: costoro sono esecrabili se «bazzicano per pubbliche taverne e licenziose compagnie, cantando svariate canzoni al fine di spingere gli uomini alla lascivia», <sup>17</sup> ma qualora narrino le gesta di principi e le vite di santi al fine di alleggerire gli uomini dalle fatiche e tristezze della vita, si trasformano in individui degni di rispetto e meritevoli di compenso.

Nel complesso i musicanti di strada erano comunque marchiati a priori quali disonesti, dissoluti vagabondi, lussuriosi ubriaconi, mentitori, attaccabrighe, addirittura criminali. Le donne musicanti erano inevitabilmente considerate prostitute. <sup>18</sup> In alcune regioni nordeuropee tale atteggiamento di diffidenza o addirittura disprezzo perdurava ancora nel XVIII secolo. Quali persone abiette erano escluse dai sacramenti e insieme a boia, usurai e pochi altri non godevano di alcuna reputazione e attendibilità nella vita giuridica. Dal momento che si riteneva che in loro dimorassero spiriti maligni o diabolici, tali individui dovevano essere platealmente evitati e pertanto li si relegava ai margini della società, costringendoli a risiedere in quartieri o in vie ghetto. L'abbigliamento

13. MORETTI p. 73. Cfr. MINOIS *Riso* p. 124sg.

14. MORETTI p. 78.

15. LAADE p. 86sg., testo 85. La saga apparve a stampa nel 1837 in una raccolta di Vinzenz J. von ZUCCALMAGLIO p. 255.

16. BACHFISCHER p. 10.

17. BONIFACIO p. 14.

18. A proposito del disprezzo e del timore nei confronti delle donne musicanti cfr. *Ibid.* p. 29sgg.

doveva inoltre essere inusitato, sgargiante, al fine di essere facilmente identificabile e permettere di conseguenza ai «cittadini onesti di potersi con maggiore facilità difendere da danni», standone alla larga, come afferma uno dei più remoti ordinamenti di polizia in terra tedesca.<sup>19</sup> Per tutti i motivi innanzi elencati gli *joculatores* non potevano infine essere sepolti in luoghi consacrati.

Appare quindi evidente come tutto ciò che nel mondo della musica si situasse al di fuori dei binari dell'ortodossia religiosa o apparisse alieno a profondi studi teorici si trasformasse in esecrando e peccaminoso, addirittura in odore di zolfo.<sup>20</sup> Osserva però Bachfischer:

Nonostante questi musicanti fossero oltremodo esposti ai pregiudizi dei loro contemporanei, alla condanna delle autorità civili e religiose e al bando da parte della borghesia delle città, cionondimeno la società medievale non era in grado di rinunciare alle loro prestazioni artistiche. Né in occasione di feste contadine in cui si ballava né nell'allestimento di sontuosi avvenimenti cortesi si poteva prescindere dalla loro presenza. Già Tertulliano si mostrò stupefatto di tale contraddizione allorché scrisse «Che assurdità! Si ama questa gente e si fa loro del male, li si disonora e si tributano loro applausi, si stigmatizza l'artista e si tiene in grande considerazione la sua abilità. Che bizzarra considerazione: si perde la reputazione in virtù di ciò per cui si ha benemeranza».<sup>21</sup>

Tra i musicanti furono per un certo periodo i suonatori di strumenti a corda o ad arco, non di rado donne,<sup>22</sup> a occupare l'ultimo posto sociale, mentre gli strumentisti a fiato, i trombettisti in particolare, come pure, in generale, coloro che si esibivano su strumenti a percussione, quasi esclusivamente uomini, presero a godere col passare del tempo di una maggiore considerazione.<sup>23</sup>

All'evidente paura morale nei confronti degli svaghi offerti dagli *joculatores/histriones*, al timore verso i piaceri sensuali, visti come subdoli strumenti del demonio per destabilizzare la fede, alla manifesta percezione, persistente fino ai giorni nostri, del solido vincolo che unisce musica ed erotismo e di conseguenza alla possibilità che la passionalità della musica costituisse un

19. *Ibid.* p. 38sgg.

20. La greve onnipresenza del diavolo nella cultura della Cristianità medievale va di pari passo con «la discrezione estrema che la Chiesa dimostrò nei suoi pronunciamenti ufficiali in materia»: il demonio era quindi capillare minaccia nel quotidiano, ma paradossalmente era al contempo estraneo a qualsivoglia dogma o univoca presa di posizione teologica, cfr. *MINOIS Diavolo* p. 35sgg.

21. BACHFISCHER p. 7.

22. Cfr. *Ibid.* p. 34.

23. Cfr. *Ibid.* p. 17sgg.

pericoloso incentivo all'infedeltà<sup>24</sup> e quindi al disordine familiare e sociale,<sup>25</sup> va affiancato, sempre collegato alle figure degli "artisti di strada", il terrore che le gerarchie religiose nutrivano nei confronti del divertimento, in particolare del ballo (come si vedrà nel successivo capitolo) e del riso.<sup>26</sup> Quest'ultimo era stato considerato fin dagli albori del mondo cristiano un atto sospetto, diabolico e quindi nemico dell'ordine socio-religioso, come piacevolmente esemplificato nel romanzo *Il nome della rosa* di Umberto Eco, con riferimento al Secondo libro (sulla Commedia) della Poetica di Aristotele. Varie motivazioni e riflessioni corroboravano all'epoca tale convincimento: in primo luogo nei Vangeli Gesù non ride mai<sup>27</sup> e tale atteggiamento, evidentemente l'unico consono al vero cristiano, andava imitato; il riso è poi condannato nelle Beatitudini del Vangelo di Luca («Guai a voi che ora ridete, perché sarete tristi e piangerete»<sup>28</sup>), o, ancora, come scriveva già nel IV secolo San Giovanni Crisostomo: «Non è Dio che ci dà occasione di ridere, ma il diavolo», e «Il mondo non è un teatro fatto per ridere e noi non siamo qui riuniti per ridere fragorosamente, ma per piangere sui nostri peccati».<sup>29</sup> Innumerevoli altre testimonianze potrebbero qui aggiungersi.

In ultimo si accompagnava da parte della chiesa anche il convincimento che il repertorio degli *joculatores* recuperasse tradizioni pagane e precristiane, per ragioni intrinseche del tutto condannabili, come in particolare sottolinea Sant'Agostino.<sup>30</sup> I musicanti e gli artisti di strada incarnavano pertanto una «cultura di opposizione e di dissenso alla cultura allora dominante nella società»<sup>31</sup> e dovevano quindi essere tenuti sotto un costante, rigoroso controllo che consentisse, quanto possibile, la loro emarginazione dalla "società civile".

24. Cfr. MATHIEU p. 20.

25. La sensualità della musica, giudicata un pericolo per la società soprattutto in riferimento all'universo femminile, considerato più fragile e suggestionabile, persiste nel tempo: si veda ad esempio il romanzo barocco *Der simplizianische Welt-Kucker* [L'osservatore del mondo alla Simplicius] di Johann Beer, cfr. ROSE p. 56.

26. Cfr. MINOIS *Riso* p. 123sgg. a proposito della «Demonizzazione del riso nell'Alto Medioevo». V. anche FOURNIER p. 80sgg.

27. Cfr. MINOIS *Riso* p. 135.

28. BIBBIA *paoline*, Luca 6, 25, p. 1605.

29. MORETTI p. 71, cfr. l'intero volume di Moretti a proposito della lenta, solo parziale accettazione del riso da parte delle gerarchie ecclesiastiche cristiane nei secoli del Medioevo.

30. Cfr. PONTREMOLI p. 12: «Codesti infelici e miseri uomini, che praticano i balli e le danze proprio davanti alle basiliche dei Santi, non hanno timore né arrossiscono; anche se fossero venuti alla Chiesa da cristiani, dalla Chiesa ritornano da pagani, poiché codesta consuetudine di ballare si è conservata come culto dei pagani».

31. MORETTI p. 80.

Non va infatti dimenticato come ogni “diversità” venisse vista in tale epoca con estremo sospetto e assai difficilmente tollerata.<sup>32</sup>

Fin dai primordi del Cristianesimo ci si mosse senza incertezze in tale direzione e difatti non ci fu predicatore, teologo o concilio<sup>33</sup> che non rimarcasse una recisa condanna per musiche, feste, balli, spettacoli teatrali e divertimenti se al di fuori dai contesti religioso o di studio e, conseguentemente, che non mettesse al bando ogni tipo di musicante.

In ambito religioso la musica, come già accennato, godeva invece nei primi secoli del secondo millennio di un grande prestigio. A prima vista l'accanita avversione della chiesa nei confronti della musica come veniva eseguita in ambito popolare e profano può sembrare incongruente se affiancata ai tanti coevi riferimenti positivi rinvenibili in contesti religiosi, sia iconografici sia testuali. Ad esempio

il Re Davide [...] veniva rappresentato quale *joculator* principesco circondato da una schiera di musicanti che utilizzavano ogni sorta di strumenti ai quali, nel quotidiano, si attribuiva solo il rango di strumenti del diavolo. La mistica e gli ordini mendicanti approfondirono e arricchirono infiorettando con grande fantasia l'immagine della vita soprannaturale in cielo come un grande ambiente in cui risuonano musiche e si danza ricolmi di gioia eterna.<sup>34</sup>

Tale duplice, antitetica visione rientrava in realtà perfettamente nella concezione ideologico-religiosa del tempo che contrapponeva il mondo celeste, dove tutto era lecito, bello e giusto, a quello terreno, nel quale invece la presenza opprimente del demonio rendeva tutto peccaminoso, turpe e fallace, d'altronde «Il mondo è il luogo in cui agisce il diavolo e Satana è il dio di questo mondo».<sup>35</sup> La musica gioiosa ed edificante che allieta Dio e il Paradiso è quindi il rovescio della medaglia della musica terrena, profana, popolare, dominata dal demonio e quindi da tratti peccaminosi, sensuali e cacofonici. E quando

32. SALMEN *Musiker* p. 61. Per la mentalità dell'epoca il mondo infernale compenetrava costantemente di sé il mondo terreno manifestandosi non solo attraverso diavoli, presenze sinistre (streghe), animali infernali, ma anche *joculatores*, in particolare se musicanti, mendicanti, emarginati in genere, pazzi e, ovviamente, eretici.

33. Ad esempio i Concili di Cartagine del 397, di Arles del 452, di Roma del 679.

34. SALMEN *Musiker* p. 69sgg. Cfr. anche SALMEN *Jesus* p. 5sgg.

35. FOURNIER p. 42. Vedi anche p. 109sg.

all'epoca si parla di "musica angelica" o "musica demoniaca" non si parla per metafore: si fa riferimento a situazioni e valori ritenuti assolutamente reali.<sup>36</sup>

La musica della liturgia celeste non solo era quindi ammessa, ma addirittura esaltata, poiché «la rappresentazione di Cristo quale musicante conduceva l'anima estasiata verso una ancora più elevata estasi e un anelito a rinunciare alle cose del mondo in direzione di un più sublime aldilà».<sup>37</sup> Di conseguenza la musica terrena di ambito religioso altro non era che un'eco di quanto per l'eternità risuona in Paradiso. Nell'iconografia del tempo la corte principesca di Cristo, che diviene in cielo *summus musicus*, è pertanto ricolma di angeli musicanti, spesso gerarchicamente ordinati, che cantano e suonano tutti gli strumenti disponibili nelle varie epoche, perfette riproduzioni degli strumenti usati nella vita musicale secolare.

Anche la danza, che (come si spiegherà successivamente) è sulla terra uno dei più subdoli e pericolosi strumenti del demonio, nonché un pernicioso re-taggio pagano difficile da estirpare, nell'aldilà si fa senza incertezze *gaudium celeste*<sup>38</sup> e i balli, che nulla hanno di sensuale, poiché solo sottolineano il fervore mistico e lo slancio religioso di chi danza, divengono segno tangibile della gioia, dell'amore e dell'adorazione rivolti a Dio.<sup>39</sup>

Il trascorrere del tempo produsse tuttavia costanti, significativi mutamenti. In molte corti signorili formatesi in Europa a partire soprattutto dal XIV secolo, se la danza sviluppò senza sosta le proprie potenzialità artistiche e sociali, anche la musica seppe occupare un ruolo sempre più rilevante sia in contesti religiosi (ad esempio nascite, nozze, celebrazione di feste religiose) sia profani (visite di ospiti, anniversari, vittorie militari e altro ancora). La *Kunstmusik*, musica appresa attraverso lo studio e quindi realizzata con criteri artistici prese a percorrere un proprio ben definito, differenziato cammino allontanandosi dalla *Volksmusik*, musica popolare praticata da artisti privi di una seria preparazione musicale tecnica. E ciò, col tempo, ebbe ovviamente significative ricadute sociali ed economiche su tali divergenti categorie di individui.

Col passare dei decenni anche studiosi in numero sempre maggiore si pronunciarono a favore dell'*ars musica*. Già nel XIII secolo Tommaso d'Aquino aveva mostrato un'inedita, iniziale apertura, ma sarà poi all'epoca dell'Umanesimo che numerosi intellettuali ne presero le difese, e non solo qualora ci

---

36. Cfr. *Ibid.* p. 21. In questa duplice, opposta valenza assegnata alla musica già è rinvenibile la posizione prospettata da Thomas Mann quasi un millennio più tardi, secondo la quale nulla più della musica sa evocare il sublime, quindi il Paradiso, e al contempo scatenare il terrore e l'orrore, e quindi l'Inferno.

37. SALMEN *Musiker* p. 71.

38. Cfr. *Ibid.* p. 70.

39. HAMMERSTEIN p. 158gg.

si muovesse nell'ambito religioso o teorico. Nell'opera *Complexus effectuum musices* (circa 1472) il fiammingo Johannes Tinctoris si rifà, ad esempio, alla Bibbia e ai Padri della Chiesa sia per dimostrare come la musica possieda una natura decisamente positiva, che la rende particolarmente gradita a Dio, sia per evidenziarne gli effetti benefici non solo sull'animo umano, ma anche sul corpo, sia, infine, per confutare le opinioni di chi la considerava un'arte sospetta, immorale o addirittura dai sinistri e funesti legami col mondo infernale. Non va tuttavia mai dimenticato come tali caute aperture intellettuali dovessero pur sempre scontrarsi con coeve analoghe chiusure mentali dettate da un'implacabile ortodossia religiosa che lasciava minimi spazi d'azione. Col passare dei secoli, però, le tematiche musicali legate al mondo infernale, e lo si nota in pittura, scemarono lentamente da un significato di verità inconfutabile e universale a una dimensione sempre più simbolica e grottesca, consolidandosi, di conseguenza, su valori e significati meramente estetici.<sup>40</sup>

Fino agli inizi del XV secolo la maggior parte di musicisti e musicanti esercitava la propria attività artistica ancora in modo itinerante.<sup>41</sup> Muovendosi solo o, di preferenza, in gruppi da una località all'altra ed esibendosi sia in contesti cittadini sia presso corti, tali artisti svolsero comunque, ad onta della loro scarsa o nulla considerazione sociale e spesso della minima istruzione (non di rado erano analfabeti), una fondamentale opera di diffusione di informazioni, cultura, nuove mode e idee.<sup>42</sup> In quest'epoca, tuttavia, mentre i musicisti itineranti rimasero nel mondo germanofono una categoria nel complesso negletta ed emarginata, sebbene assai apprezzata soprattutto nelle campagne e dai ceti meno colti, i musicisti che si fecero stanziali cominciarono a vedersi poco alla volta riconosciuto anche socialmente il proprio ruolo. Si trattava di artisti che entrarono al servizio delle città per scopi legati alla vita sociale (i cosiddetti *Stadt Pfeifer* o *Stadt Musiker*, per lo più strumentisti a fiato) e in modo sempre maggiore, e con crescente prestigio, al servizio delle numerose corti tedesche. I musicisti utilizzati in ambito liturgico riscuotevano invece il favore soprattutto di singoli ecclesiastici; si trattava di norma di artisti organizzati in sorta di confraternite all'interno della chiesa, rigidamente controllati e obbligati a obbedire a precise norme di vita. Ciò doveva garantire un'attività musicale che nulla concedesse frivolmente ai sensi e ad aspetti mondani o pagani.

---

40. *Ibid.* p. 116.

41. «Nei tempi antichi con *Geiger* [strumentisti ad arco] si indicano soprattutto i musicanti itineranti», in: GRIMM *Wörterbuch*. Un proverbio conferma: *Ein Bierfiedler liebt sein Haus wie den Kamm die Laus* [Il *Bierfiedler* ama la sua casa come il pidocchio ama il pettine]. Per la figura del *Bierfiedler* v. p. 17sg.

42. Cfr. SALMEN *Musiker* p. 145sgg.

Col procedere del XV secolo per musicanti e musicisti due fatti si mostrarono rilevanti nell'impervio percorso di riscatto sociale e artistico. A proposito del primo scrive Salmen: «Generalmente si afferma che il rapporto della chiesa nei confronti degli *Spielleute* si fece più morbido dopo che, in occasione del Concilio di Basilea (convocato nel 1431), il legato cardinalizio Giuliano Cesarini ebbe consegnato a Ulmann Meyer, lo zurighese “re dei violinisti”, una *Musikantenbulle* [Bolla sui musicanti]»,<sup>43</sup> grazie alla quale tra i musicanti vennero accettati e riconosciuti «primariamente coloro che aderirono a corporazioni musicali organizzate alla maniera di confraternite, come pure individui che facevano musica conducendo un'esistenza regolare e ponendosi sotto la tutela di un santo patrono. Musicisti divenuti stanziali e soggetti al pagamento di tasse vennero a quel punto riconosciuti anche dalla chiesa».<sup>44</sup>

Un secondo fatto decisivo nell'emancipazione degli strumentisti fu la revoca della scomunica agli artisti di strada e ai musicisti che accompagnavano le danze concessa da papa Sisto IV nel 1480.<sup>45</sup> Ciò permise anche a tale reietta categoria di esecutori di rientrare in seno alla chiesa accedendo, ad esempio, ai sacramenti, e ottenendo il permesso di realizzare dignitosi sodalizi corporativi al pari di qualsiasi altra categoria di artigiani. Non va dimenticato come il papa, amante delle arti e di sensibilità intellettuale umanistica, si fosse segnalato proprio come mecenate della musica, tra l'altro grazie all'istituzione del coro della Cappella Sistina e alla chiamata a Roma di Josquin des Prez.

Tali aperture influirono tuttavia in maniera modesta sull'immaginario collettivo della popolazione. La pessima reputazione dei musicanti e l'aura demoniaca che permeava i loro strumenti perdurarono infatti, nel complesso, senza apprezzabili cambiamenti, come, con ogni probabilità, è possibile, ad esempio, evincere dall'anta destra, detta *Die Musikantenhölle* [L'inferno dei musicanti], del *Trittico del Giardino delle delizie* di Hieronymus Bosch, opera databile tra 1480 e il 1490. La definizione “Inferno dei musicanti” deriva dalla presenza di numerosi strumenti musicali usati per tormentare i dannati nei modi più disparati. In tale visione infernale sono di fatto presenti tutti gli strumenti dell'epoca, considerati per l'appunto “infernali” probabilmente in ragione delle loro marcate connotazioni sensuali o addirittura erotiche, oppure come conseguenza del loro uso nell'accompagnare testi licenziosi o dal sapore pagano. Solo i violini sono assenti, dal momento che, essendo tecnicamente

---

43. SALMEN *Spielmann* p. 43.

44. HUDAK p. 31.

45. Cfr. ROVIGHI p. 38.

ancora in evoluzione e, di conseguenza, poco utilizzati in contesti popolari, non erano strumenti di cui ancora apertamente diffidare.<sup>46</sup>

La musica praticata in ambito liturgico ricevette nel frattempo in area tedesca un ulteriore determinante impulso da Martin Luther (1483–1546), il quale le assegnò un significato altissimo ritenendola degna di apprezzamento a prescindere dal testo sacro che accompagnava, in quanto già di per sé in grado di innalzare, calmare, rallegrare, purificare, vivificare gli animi, nonché, quale dono di Dio, di scacciare il demonio. Martin Luther giunse addirittura ad affermare che, sulla base della teologia, non esisteva altra arte che potesse eguagliare la musica. Essa, inoltre, nella sua struttura matematica rimandava alla creazione e vi si poteva pertanto scorgere la perfetta sapienza di Dio. Di conseguenza «non era soltanto un *donum Dei* in senso agostiniano, ma anche (in prospettiva ancora quadriviale) una *doctrina numeris inclusa*, ove il numero sonoro conserva tali implicazioni cosmologiche che la grande e perfetta sapienza di Dio creatore può esservi appieno riconosciuta».<sup>47</sup>

Nelle *Tischreden* [Discorsi a tavola, pubblicati nel 1566], accennando al vituperato ruolo degli *joculatores*, Martin Luther afferma che «la musica [...] rende la gente più mite e gentile, addirittura più morale e più ragionevole. I cattivi violinisti e musicanti possono essere utili a farci vedere e sentire quale eccellente e raffinata arte sia la musica: infatti è più agevole riconoscere il bianco se vi si contrappone il nero».<sup>48</sup> Numerose altre sue affermazioni ebbero un ruolo decisivo nell'assegnare importanza alla musica sacra, estendendone involontariamente il favore anche nei confronti degli ambiti profani.<sup>49</sup>

Verso la musica popolare invece, soprattutto qualora si accompagnasse al ballo (autentico motivo di terrore per le gerarchie ecclesiastiche), la chiesa continuò a muoversi con estrema prudenza, scorgendovi incessantemente e abilmente celata la subdola e fatale presenza del diavolo. Infatti il demonio e la Morte musicanti, così ampiamente rappresentati nelle arti figurative anche in questi secoli non più medievali, continuavano a essere proposti alla popolazione come monito e tangibile minaccia. Tale iconica interpretazione infernale aveva però un preciso corrispettivo nella realtà terrena che vedeva una grande presenza di musicanti attivi nella vita quotidiana:

La sinistra brutalità di tale rappresentazione del mondo dell'aldilà doveva fare un enorme effetto sulla popolazione [...] se si considera che il vero

46. Cfr. SALMEN *Musiker* p. 66, nota 109.

47. GUANTI p. 92. Cfr. anche *Luther on Music: a Theological Basis for German Baroque Music*, in: BARTEL p. 38gg.

48. LUTHER p. 564.

49. Cfr. ANTON.

musicante in carne ed ossa, quale incarnazione della gioia di vivere e della volontà di godere dell'aldilà, era presente con gli stessi suoni, colori e strumenti. Gran parte della popolazione, in particolare dopo la Riforma, considerò con serietà tale aspetto diabolico proposto dal musicante itinerante capace di distogliere dalla vera vita ed [...] eliminò con fermo disprezzo dai propri costumi e usi ogni esecuzione considerata pagana e realizzata con strumenti *per quae diabolus genus hominum solet decipere*.<sup>50</sup>

Nel 1568 a Francoforte sul Meno apparve frattanto lo *Ständebuch*<sup>51</sup> [Libro dei mestieri], un volume che, con brevi testi in rima del *Meistersinger* Hans Sachs e xilografie di Jost Amman, elenca le 114 professioni dell'epoca secondo la tipica successione ricorrente anche nelle Danze macabre: clero, nobiltà, terzo stato. Il volume rappresenterebbe pertanto l'ordine gerarchico dei mestieri del tempo a partire dal papa fino all'ultimo posto occupato dal giullare.<sup>52</sup> Se ci si basa su un'interpretazione fedele alla sequenza proposta nell'opera, ammettendo pertanto che la gerarchia prospettata da Sachs risponda al *politically correct* del tempo, ci si accorge immediatamente di come i musicisti occupino ancora una sconcertante posizione all'interno della società tedesca. Tralasciando le prime dieci posizioni, occupate "d'ufficio" da esponenti del clero e dell'aristocrazia, il primo borghese laico si colloca all'11° posto: è il medico, cui segue il farmacista. Quindi, tra le altre attività artigianali, al 43° posto si rinviene, ad esempio, il birraio, al 50° il calzolaio, al 90° il bottaio. Solo al 100° posto ci si imbatte nei primi musicisti, ossia i cantanti. Al posto 103 c'è il costruttore di liuti, al 105 l'organista, al 106 arpisti e liutisti, al 107 i suonatori di strumenti ad arco, al 108 di strumenti a fiato, al 109 di strumenti a percussione. Tutto ciò, se interpretato letteralmente, confermerebbe che la musica praticata godeva ancora a quell'epoca di una considerazione sociale assai inferiore a qualsivoglia altra attività artigianale, sia pure di modesto prestigio.

Un curioso documento letterario che fa il punto sulla difficile situazione in cui versavano i musicisti del tempo è rappresentato da *Musicomastix* [1606], un brillante testo teatrale redatto da Elias Herlitz (1566–1615), organista, compositore, scrittore tedesco. Il titolo, secondo un tipico gusto dell'epoca, è più ampio e aggiunge interessanti informazioni: «*Musicomastix*. Una commedia del nemico della musica, nella quale si annuncia come la musica, arte vivida

50. SALMEN *Musiker* p. 67, «per mezzo dei quali il diavolo è solito ingannare il genere umano». Cfr. anche OTTERBACH p. 27.

51. STÄNDEBUCH.

52. Secondo LINDMAYR-BRANDL tale gerarchia è solo apparente e quindi l'opera in realtà non starebbe descrivendo alcuna piramide sociale. L'immagine riservata ai musicisti, pertanto, risulterebbe meno infamante.



Fig. 1. Tavola Geiger dallo *Ständebuch*

e bella, [...] è disprezzata e viene malamente ricompensata. Scritta in versi da Eliam Herlicium Cicensem [originario di Zeitz (n.d.a.)], organista a Stralsund in Pomerania, per omaggiare tutti gli amanti di quest'arte e convertire tutti i nemici e detrattori della musica». <sup>53</sup> Nell'opera quattro studenti, nonché musicisti, lamentano il declino nella propria epoca delle sette arti liberali, quindi

53. MUSICOMASTIX.

anche della musica, biasimando in particolare i pessimi compensi elargiti agli strumentisti professionisti e i modesti gusti musicali anche delle classi socialmente più elevate. La rappresentazione proposta da Herlitz costituisce una prova inequivocabile della crescente consapevolezza della classe dei musicisti agli inizi del XVII secolo all'interno di un panorama artistico-sociale ancora irto di ostacoli.<sup>54</sup>

A partire all'incirca da metà XVI secolo il violino aveva frattanto completato la sua evoluzione tecnica e, in terra tedesca, stava divenendo in tempi rapidi strumento conosciuto e utilizzato ovunque, cominciando anche a essere accettato nelle corporazioni musicali delle città.<sup>55</sup> Di tale ampia nonché celere diffusione dà conferma Michael Praetorius (1571–1621), compositore e teorico musicale turingio, che nel 1619, all'interno della seconda sezione del suo *Syntagma musicum*, importante trattato di organologia, spiega che «poiché la famiglia del violino è ben nota a tutti [...], si rende inutile accennarne e scriverne più nei dettagli».<sup>56</sup>

Nella lenta, ma positiva evoluzione della figura del musicista giocarono un ruolo importante anche i *Sächsische Musikantenartikel* [Articoli sassoni sui musicanti]<sup>57</sup> redatti in Sassonia nel 1653. Si tratta di un documento composto da venticinque articoli miranti a regolamentare la vita musicale tedesca in un momento di straordinaria rifioritura dopo le catastrofi apportate dalla Guerra dei Trent'anni. Tale scritto, ratificato da Ferdinando III d'Asburgo, imperatore del Sacro Romano Impero, mirava a fissare diritti e doveri dei musicisti consolidandone positivamente l'attività sotto vari punti di vista, con conseguenti vantaggiose ricadute sociali. I centosette strumentisti di oltre quaranta località sassoni, e limitrofe, che firmarono il documento miravano a dare vita a corporazioni di musicisti municipali che in valore, dignità e moralità finalmente equivalessero a quelle delle altre attività artigianali borghesi. Si fissarono pertanto linee rigorose di tirocinio della professione, precisi principi etici,

54. Cfr. BUGENHAGEN p. 194 e DELLA CORTE *Satire* p. 87sgg.

55. Cfr. DRESCHER *Tradition* p. 94sgg.

56. PRAETORIUS p. 48. Anche in Italia il violino era frattanto ormai strumento tra più diffusi, come si evince dall'entusiastica descrizione di Giovanni Battista DONI (1594–1647), il quale nelle *Annotazioni* (1640) p. 337sg., in particolare nel Discorso Quinto "Sopra il Violino Diarmonico & la Tiorba a tre manichi", scrive: «Trà tutti gli Instrumenti Musicali maravigliosa veramente è la natura del Violino: poiche niuno ve n'hà che in tanta picciolezza di corpo, e paucità di corde, contenga così gran diuersità di suoni, d'Armonie, & d'ornamenti melodici; e che meglio esprima la voce humana. [...] In somma egli rappresenta, quando è in mano d'un perito Sonatore la dolcezza del Liuto, la soauità della Viola, la maestà dell'Arpa, la veemenza della tromba, la viuacità del Piffero, il querulo del Flauto, il patetico del Cornetto; & quasi ogni varietà, che nella gran macchina dell'Organo, con mirabil'artifizio si sente».

57. Cfr. WUSTMANN p. 104sgg.

comportamentali, economici e giuridici. Addirittura si richiedeva che chi desiderasse intraprendere una seria carriera di strumentista dovesse presentare un certificato di nascita che ne accertasse l'origine rispettabile. Si fissarono anche norme che impedissero a musicisti impreparati l'accesso alla corporazione nonché una serie di strumenti (cornamuse, corni di pecora, ghironde, triangoli) e persone (giocolieri, maghi, boia e altri) da escludersi senza eccezioni. Le norme si diffusero con rapidità anche oltre i territori che li videro nascere e giocarono un importante ruolo nell'ascesa del musicista nel mondo germanofono. Gli strumentisti inquadrati in tali corporazioni borghesi cittadine poterono di conseguenza contare su privilegi e su una dignità personale e sociale ignoti ai loro colleghi di epoche precedenti.

La strenua volontà dei musicisti preparati e onesti di distinguersi dai colleghi meno colti, e soprattutto dai musicanti itineranti, in effetti non di rado immorali o disonesti, affiora in modo spesso ironico, ma con chiarezza di intenti, dalle numerose opere letterarie degli scrittori/compositori barocchi decisi a imporre una corretta immagine del musicista che aiutasse a rimuovere gli stereotipi negativi (professionali e morali) che la gravavano da oramai parecchi secoli. E pertanto i romanzi musicali secenteschi (di cui si parlerà nel capitolo sul periodo barocco) di Johann Beer, Johann Kuhnau, Wolfgang Caspar Printz e Daniel Speer, come pure alcune opere del più celebre scrittore tedesco del periodo, sebbene non musicista, Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen, mettono in scena strumentisti di varia tipologia col fine di distinguere con chiarezza presso il pubblico la categoria dei musicisti da quella dei musicanti. Tuttavia cent'anni più tardi tale passaggio socio-culturale non si era ancora pienamente compiuto, se è vero che Johann Heinrich Ernesti (1652–1729), rettore della *Thomasschule* di Lipsia ai tempi di Johann Sebastian Bach, affermava «ogni qualvolta trovava uno studente della Scuola impegnato in esercizi su uno strumento: “Cosa? Vuoi diventare anche tu un *Bierfiedler*?”»<sup>58</sup> L'antico termine *Bierfiedler* indicava da sempre non solo il violinista 'da bettola' (*Fiedler* è il modesto violinista che, in contesti popolari, suona la *Fiedel*, un violino di scarso pregio, inferiore per qualità agli strumenti utilizzati in ambito liturgico o nelle cappelle delle corti), bensì più genericamente, il vituperato e dimesso musicante di strada, qualsivoglia strumento egli suonasse.<sup>59</sup> Data l'intraduci-

---

58. SCHENKMAN p. 48.

59. Cfr. illustrazione 4 in: ROSE p. 111, raffigurante Phrynus, protagonista dell'omonimo romanzo di W.C. Printz, aggredito da *Bierfiedler*, ossia da suonatori di strumenti ad arco, ciaramella, ghironda e tamburi. Cfr. anche SCHENKMAN p. 48sgg. e SCHERING p. 285sgg. sulle caratteristiche dei *Bierfiedler* nella Germania all'epoca di J.S. Bach.

bilità e la gravidanza, il termine *Bierfiedler* verrà d'ora innanzi mantenuto ogni qualvolta si dovesse ripresentare.

L'ostica, ma costante ascesa sociale del musicista nel XVIII secolo, come pure l'orgogliosa presa di coscienza della propria dignità intellettuale e artistica, è successivamente di nuovo rilevabile in alcune pubblicazioni, tra le quali spicca per ampiezza e volontà di intenti la raccolta di 149 biografie e autobiografie di musicisti illustri pubblicata nel 1740 da Johann Mattheson (1681–1764), compositore, teorico musicale e scrittore tedesco, col titolo *Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der Tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler etc. Leben, Wercke, Verdienste etc. erscheinen sollen* [Il piedistallo di un arco di trionfo su cui devono apparire la vita, le opere, i pregi ecc. dei più valenti maestri di cappella, compositori, eruditi musicali, musicisti (letteralmente: “artisti del suono”)]. Tale opera mirava a presentare paradigmaticamente le vite, le opere e i meriti dei compositori e musicisti più eccellenti: «uomini valenti, timorati di Dio, onesti e pii (prescindendo da umane debolezze)». <sup>60</sup> Scrive Saglietti: «L'indissolubile connubio di virtù morali e affermazione professionale deriva dalla fede luterana di Mattheson. Alla scelta di dare un'impronta morale alla silloge consegue l'eliminazione di personalità scomode». <sup>61</sup> L'opera si inserisce pertanto con forza nei testi programmatici volti a offrire una nuova immagine del musicista e a riqualificare agli occhi dei contemporanei un'intera categoria di artisti, mettendone in luce i pregi e cercando al contempo di rimuovere gli stereotipi che da secoli li gravavano.

Frequenti sono in quest'epoca anche i trattati musicali teorici finalizzati a professionalizzare sempre più la figura del musicista. <sup>62</sup> Tale crescita sociale e artistica è altresì apprezzabile nel cambiamento e/o ampliamento semantico dei termini che ne definivano ruolo e attività, come appena riscontrato in Mattheson. Osserva di Stefano: «La stessa adozione, in luogo del latino *Musicus* o *Musikus* e del suo derivato *Musikant*, del neologismo germanico *Tonkünstler* [artista del suono] obbedisce ad un intento di nobilitazione; solo negli ultimi anni del Settecento designerà soprattutto il compositore come colui che esercita l'attività musicale più prestigiosa». <sup>63</sup>

Per quanto riguarda più specificamente i violinisti, non va dimenticato il continuo progresso delle qualità tecniche e sonore dei violini, grazie sia alla scuola liutaria tedesca, legata in particolare a Füssen, sia alle differenti scuole italiane e segnatamente a quella cremonese (soprattutto Amati, Guarneri,

---

60. MATTHESON p. IX.

61. SAGLIETTI p. 54.

62. Cfr. PESTELLI p. 9.

63. DI STEFANO p. 57.

Stradivari). Come afferma Schoenbaum: «Nel giro di poche generazioni, liutai, musicisti, compositori e collezionisti si erano presi a cuore il violino come una delle grandi scoperte nella storia della cultura, persino della tecnologia». <sup>64</sup> Ciò, ovviamente, aggiunse prestigio e un'inedita importanza alla categoria fino ad allora piuttosto negletta dei violinisti. Tale considerazione investì comunque solo gli strumentisti inquadrati nelle orchestre di corte o nei gruppi strumentali municipali o religiosi, per i numerosi violinisti itineranti la scarsa considerazione sociale rimase infatti anche stavolta invariata. <sup>65</sup>

Il livello tecnico dei musicisti inquadrati in serie strutture musicali non doveva comunque essere sempre soddisfacente se Johann Friedrich Reichardt (1752–1814), *Kapellmeister* del re di Prussia, sentì la necessità di pubblicare nel 1776 (l'anno successivo alla presa di servizio presso la corte) un manuale per violinisti di ripieno le cui competenze tecniche si mostravano infatti ancora modeste. <sup>66</sup> E tre anni dopo, nel 1779, riferendosi al *Gulden*, suo unico romanzo musicale (presentato in un capitolo successivo) con protagonista un giovane violinista, Reichardt sintetizzò che la sua opera altro non era che «Un tentativo di porre in una luce favorevole l'educazione e le condizioni di vita miserabili della maggior parte dei musicisti e di richiamare l'attenzione su una più adeguata educazione e una più raffinata formazione artistica». <sup>67</sup> L'auspicio di Reichardt era infatti che la musica, ancora piuttosto vilipesa, riuscisse quanto prima a farsi strada con la giusta dignità pure in programmi culturali che potessero fondare la nuova società su inedite basi, anche etiche ed estetiche. D'altronde, come sottolinea Fubini, fino almeno a quasi tutto il XVIII secolo la musica aveva nel suo complesso «sempre sofferto di un certo isolamento rispetto al mondo dell'arte e della cultura» <sup>68</sup> e molti pregiudizi difficilmente estirpabili dalla società europea continuavano ancora inesorabilmente a gravare su chi intendesse dedicarsi a tale disciplina. Spiega Di Manno:

Tutta la tradizione gnoseologica occidentale, prodiga di attenzioni verso la letteratura e la pittura, aveva invece marginalizzato la musica, avanzando remore moralistiche sulla sua natura e relegandola a puro intrattenimento. Questo atteggiamento di chiusura, di ostilità nei confronti della musica

64. SCHOENBAUM p. xviii.

65. Cfr. JEROLD p. 94.

66. REICHARDT *Ripien-Violinisten*.

67. REICHARDT *Kunstmagazin* p. 208. Già nel 1777 Reichardt aveva scritto: «Solo un esiguo numero di compositori possiede competenze in ambito poetico, un sentimento filtrato dalla riflessione e dalla filosofia, e un'intelligenza colta. Detto in sintesi: solo un numero esiguo di musicisti possiede un'istruzione», in: REICHARDT *Schäfergedicht* p. 285.

68. FUBINI p. 2.

iniziò a mostrare delle crepe nella prima metà del Settecento, quando spuntarono dei timidi segnali di una diversa sensibilità e di un diverso approccio all'arte dei suoni, ma fu soprattutto grazie al contributo dei *philosophes* se essa uscì pian piano dal limbo in cui era stata confinata e poté conquistarsi uno spazio via via maggiore nella storia del pensiero.<sup>69</sup>

In terra tedesca continuava infatti a non essere agevole intraprendere la carriera musicale per chi provenisse da famiglie borghesi. Per fare qualche esempio con nomi illustri, si può menzionare Georg Philipp Telemann (1681–1767), ostacolato nella vocazione musicale in particolare dalla madre, angosciata che il figlio andasse incontro a una vita di stenti e che diventasse un “artista di strada” privo di dignità sociale.<sup>70</sup> Per tale motivo il giovane Telemann si vide costretto a studiare musica segretamente di notte. Analogo destino toccò a Georg Friedrich Händel (1685–1759), indirizzato fin da piccolo agli studi giuridici dal padre, il quale, vista la propensione alla musica del figlio «bruciò tutti gli strumenti musicali che aveva in casa impedendogli di recarsi in qualsiasi luogo ove fossero presenti»<sup>71</sup> e di praticare quindi un'arte, a suo avviso, quasi priva di dignità.

Anche Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773–1798), scrittore tra i più geniali nel forgiare alcune idee sul musicista del nascente Romanticismo, ancora a fine Settecento vide apertamente contrastata in famiglia la sua inclinazione alla musica nel momento in cui tale passione da innocente passatempo si stava trasformando in un interesse più profondo e totalizzante: tale professione era infatti ancora considerata, soprattutto dal padre, priva di decoro e dignità sociale e assimilabile a quella dei saltimbanco di strada. Wackenroder trasferì autobiograficamente i propri disagi esistenziali e familiari a Joseph Berglinger, l'infelice musicista scaturito nel 1796 dalla sua fantasia di scrittore, protagonista dell'omonima *Künstlernovelle* [novella d'artista], ricordando che il padre del giovane, il quale «disprezzava e aborrisce tutte le arti come serve di sfrenati appetiti e passioni e come adulatrici della gran società [...], fece un tentativo fermo e serio di distoglierlo da quella perniciosa propensione verso un'arte [la musica], la cui pratica non era, a suo avviso, molto meglio dell'ozio e che soddisfaceva solamente la bramosia dei sensi».<sup>72</sup>

In realtà anche tra le classi meno abbienti e colte pare sussistessero analoghe difficoltà se prestiamo fede al musicista e compositore Johann Abraham Peter

---

69. DI MANNO p. 22.

70. Cfr. SCHLEUNING p. 48.

71. REICHARDT *Berlinische* p. 360 e ALCIONE p. 127.

72. WACKENRODER p. 265.

Schulz (1747–1800), il quale «fuggì di casa per recarsi a Berlino dal momento che suo padre (un fornaio) auspicava per lui una carriera ecclesiastica: “Io non voglio vivere per vederti fare il *Bierfiedler*.”»<sup>73</sup> Analoghe parole vennero pronunciate alcuni decenni dopo da Georg Ludwig Heinrich Spohr in riferimento al nipote Louis Spohr (1784–1859), futura star internazionale del violino: «In una discussione in cui si dibatteva se suo nipote dovesse intraprendere la carriera di musicista professionista, egli aveva sostenuto l’opinione che un musicista [*Musiker*] non fosse altro che “un *Bierfiedler* che suona per far ballare la gente”».<sup>74</sup>

Un’ultima conferma è ricavabile, in epoca ancora più tarda, dalla biografia mozartiana pubblicata nel 1828 da Georg Nikolaus von Nissen, il quale di fronte alle critiche e alle accuse postume che circolavano attorno alla figura del compositore (ossia di avere condotto una vita disordinata e superficiale, di aver gestito con dissolutezza il denaro, di essere stato carente quanto a rigore morale e altro ancora) scrive:

Si deve mostrare un’assoluta diffidenza nei confronti di tali racconti, dal momento che la maggior parte di essi è certamente pura invenzione e null’altro che oltraggio dettato da invidia e gelosia. [...] Nessuno troverà inspiegabile perché il mondo presti fede tanto facilmente a una siffatta diffusione di notizie se rammenta che a un musicista si sovrappone abitualmente l’immagine di scialacquatore e di libertino.<sup>75</sup>

Non mancano anche conferme meramente letterarie sia in quest’epoca sia in epoche successive: oltre al menzionato racconto *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger* [La straordinaria vita del musicista Joseph Berglinger] di Wackenroder si può ricordare Ludwig Tieck (1773–1853), il quale nella novella *Musikalische Leiden und Freuden* [Dolori e gioie musicali, 1822], presenta un severo conte che impone la carriera diplomatica al giovane figlio, entusiasta di ogni aspetto della musica, al fine di distoglierlo dai suoi interessi ritenuti ignobili, addirittura squalificanti,<sup>76</sup> come infatti ammette schiettamente il giovane: «a causa del mio amore per l’arte [mio padre] mi considerava quasi un idiota».<sup>77</sup> Si può ancora ricordare il racconto *Die Sängerin* [La cantante, 1826] di Wilhelm Hauff [1802–1827] dove di nuovo una figura autoritaria di padre, stavolta un mercante, cerca con

73. JEROLD p. 74.

74. BODER p. 313.

75. NISSEN p. 689sg.

76. TIECK *Leiden* p. 75sg.

77. *Ibid.* p. 76.

ostinazione di trasmettere la professione al figlio che invece «viveva e si muoveva solamente nel regno dei suoni; la musica per lui era tutto». <sup>78</sup> In epoca ancora più tarda, nel 1849, tale tratto è nuovamente rinvenibile nel breve racconto musicale *Der Musikant, eine rheinische Bürgergeschichte* [Il musicante, una storia borghese renana] di Johanna Mockel Kinkel (1810–1858), scrittrice e compositrice, moglie dell'intellettuale, rivoluzionario Gottfried Kinkel. Qui il passato di violinista da osteria di un giovane, poi fattosi gestore di una locanda, pesa a tal punto sulla sua reputazione che un padre nega alla figlia il matrimonio con l'ex musicante proprio a causa di tale infamante esperienza. Solo rimuovendo tale fase di vita e facendosi completamente estraneo al mondo dell'arte il giovane potrà conquistare la fiducia del futuro suocero e concludere con un lieto fine la sua impervia vicenda sentimentale. <sup>79</sup>

Tutto ciò accadeva nonostante nel mondo tedesco la musica si fosse ormai capillarmente diffusa e radicata nella società a ogni livello sociale e godesse quindi di una popolarità sconosciuta alle altre discipline artistiche. Nella sua opera *De l'Allemagne* (terminata nel 1810, ma pubblicata nel 1813) Madame de Staël (1766–1817) scrive infatti che in quegli anni in terra tedesca «gli abitanti delle città e della campagna, i soldati e gli artigiani conoscono pressoché tutti la musica. Mi è capitato di entrare in misere case annerite dal fumo del tabacco e di sentire inaspettatamente non solo la padrona, ma anche il padrone di casa improvvisare al clavicembalo come gli italiani improvvisano in versi». <sup>80</sup> Goethe ribadirà infatti pochi anni più tardi: «Il senso per la musica e per il canto, come pure la loro pratica, non sono diffusi in nessun paese quanto in Germania, e non è un fatto irrilevante!» <sup>81</sup>

Se nel Secolo dei Lumi la musica seppe in buona parte recuperare nella “gerarchia delle arti” il terreno perduto, coinvolgendo sempre più anche la nascente classe borghese, desiderosa di soddisfare i propri crescenti interessi musicali, <sup>82</sup> fu col XIX secolo, grazie soprattutto alla spinta data dal Romanticismo, che l'evoluzione positiva della figura del musicista si completò col conseguimento di una piena considerazione sociale e artistica. Il fascino del violinista virtuoso arrivò addirittura a superare nella seconda metà del XIX secolo quella di qualsivoglia altro esecutore, anche di strumenti a tastiera.

---

78. HAUFF p. 16.

79. Cfr. SCHOOLFIELD p. 68.

80. DE STAËL p. 58.

81. ECKERMANN p. 388, colloquio del 23 ottobre 1828.

82. A proposito dei grandi mutamenti nel mondo musicale privato e soprattutto pubblico di quest'epoca, come pure del sempre più deciso affrancamento del musicista da limitazioni sociali e pregiudizi, cfr. SCHLEUNING.

La figura del musicante continuò invece a conservare, a livello popolare, la sua plurisecolare duplice ambigua fisionomia, divina e infernale, se era ancora possibile a un novellista di metà Ottocento affermare senza imbarazzo che «I musicanti sono quell'allegra congrega di persone appartenente per metà al caro Dio e per metà al demonio, visto che con analogo zelo sono al servizio di entrambi».<sup>83</sup>

---

83. HORN *Schwanda* p. 42.



## CAPITOLO 2.

DAL VIOLINO EROICO DEL NIBELUNGENLIED  
AL VIOLINO STRUMENTO DEL DEMONIO E DELLA MORTE  
(SECOLO XVI)

Prima di indagare le più remote presenze di violino e violinisti nella letteratura dei territori germanofoni è necessario un chiarimento lessicale. La lingua tedesca possiede oggi tre vocaboli per indicare il violino: il primo e più diffuso vocabolo, *Geige*, termine autoctono tedesco, ha un significato generico, tipico di ogni uso della lingua quotidiana. Il secondo termine, *Violine*, derivato dalla lingua italiana, si diffuse nel mondo tedesco a partire da fine XVI, inizi XVII secolo e possiede attualmente un significato più tecnico o raffinato di *Geige*, ad esempio: *Konzert für Violine und Orchester* [Concerto per violino e orchestra], *Sonaten für Solo-Violine* [Sonate per violino solo]. Il terzo vocabolo, *Fiedel*, originaria definizione degli antenati del violino, indica oggi, con uso di norma ironico, uno strumento di fattura assai modesta.

In passato la terminologia era sostanzialmente diversa: le più antiche attestazioni europee di uno strumento ad arco che rimandi nella sua forma al futuro violino sono di poco precedenti all'anno 1000. Nei territori germanofoni tale strumento era detto *Fiedel*,<sup>1</sup> parola che indicava tuttavia in questa fase medievale non solo ciò che diventerà il violino, ma qualsivoglia strumento ad arco anche dalle forme e dimensioni differenti, nonché dal numero variabile di corde.<sup>2</sup> Tali antiche testimonianze, non solo letterarie, sono di conseguenza abbastanza vaghe, poiché la *Fiedel* suonata dal *Fiedler* non corrisponde esattamente a quanto oggi intendiamo con violino e violinista. Questi due termini, utilizzati anche in moderne traduzioni a stampa di testi medievali, pur nella loro approssimazione, non possono comunque essere considerati impropri. Col passare del tempo il vocabolo *Fiedel* assunse però una connotazione spregiativa che già si era affermata nel XVI secolo, come attesta Martin Luther il quale nella sua traduzione in lingua tedesca della Bibbia abbandonò *Fiedel* a favore di *Geige*.

---

1. Il vocabolo è presente in differenti varianti grafiche.

2. Cfr. BACHFISCHER p. 80.

Il significato di *Fiedel*, quale generico strumento ad arco, passò pertanto a *Geige*. Ne dà dimostrazione nel XVI secolo il menzionato *Ständebuch*, dove alla tavola *Geiger* appaiono tre differenti strumentisti ad arco, mentre nel XVII secolo Johann Jakob Prinner (1624–1694), compositore, organista, teorico della musica austriaco, nel trattato *Musicalischer Schlißl* [Chiave musicale/Chiave per comprendere la musica, 1677], un ampio manuale di cultura musicale generale e contrappunto, con una dettagliata sezione sugli strumenti ad arco intitolata *Von allerhandt Geigen* [Su ogni tipo di strumento ad arco], afferma: «Nella famiglia delle *Geigen* il più grave è il *Violone*, che di norma possiede 5 corde» e prosegue quindi descrivendo nei dettagli tutti gli altri strumenti ad arco dell'epoca.<sup>3</sup> Ma, più di ogni altro, ne dà palese testimonianza Leopold Mozart un secolo dopo, all'inizio del suo *Versuch einer gründlichen Violinschule* [Scuola fondamentale del violino, terza edizione del 1787]: «Il termine *Geige* comprende di per sé vari tipi di strumenti di diversa grandezza, montati con corde di budello di differente spessore una dall'altra e che vengono sfregate mediante un arco di legno che sottende dei crini di cavallo. Per cui è chiaro che il termine *Geige* è generico e comprende tutti i tipi di strumenti a corda; si tratta pertanto di un malinteso quando si dice *Geige* per indicare il violino [*die Violin*]». <sup>4</sup> Oggi, invece, *Geige* si è fatto termine esclusivo per il solo violino.

Le prime apprezzabili attestazioni di *Fiedler*, di “violinisti”, nel mondo germanofono risalgono al *Nibelungenlied* [I Nibelunghi], il celebre poema anonimo redatto tra fine XII e inizi del XIII secolo nella Germania meridionale. Tre gli strumentisti che vi compaiono: gli unni Werbel e Schwemmel, i «due musicisti valenti»<sup>5</sup> al servizio di Etzel [Attila], nonché suoi ambasciatori,<sup>6</sup> e, più importante, carismatico vassallo di Gunther, il cavaliere burgundo Volker von Alzey,<sup>7</sup> detto proprio *der Fiedler* o anche *der Spielmann*, «il suonatore/musicante». <sup>8</sup> Presente soprattutto nella seconda metà della saga, Volker si pone in evidenza nell'avventura XXVII, allorché «suonò dolci motivi e cantò le sue canzoni»<sup>9</sup> innanzi a una giovane nobildonna e nell'avventura XXX, in

3. PRINNER p. 3.

4. MOZART *Scuola* p. 1 [traduzione ritoccata da A. Focher].

5. NIBELUNGI p. 194, strofa 1407.

6. Si veda in particolare l'avventura XXIV: non era infrequente nell'antichità e nei secoli del Medioevo che i musicisti svolgessero anche il compito di ambasciatori. Cfr. BACHFISCHER p. 130sg.

7. Alzey, città nel Land Renania Palatinato. Scrive UHLAND, p. 278: «I signori del castello di Alzey [...] avevano una *Fiedel* nello stemma ed [...] erano detti *die Fiedeler*». Uno strumento ad arco, antenato del violino, è presente anche oggi nello stemma della città.

8. Cfr. il capitolo *Der Spielmann* in: UHLAND p. 271sgg., in particolare 275sgg.

9. NIBELUNGI p. 235, strofa 1705.

cui «il prode» (è infatti al contempo anche valoroso guerriero<sup>10</sup>) montando di guardia imbracciò il suo strumento: «vibrarono le sue corde e risuonò tutta la sala. La sua arte e la forza, entrambe erano grandi. Egli suonò più dolce e sempre più lievemente: e addormentò nei loro letti i guerrieri angosciati». <sup>11</sup> Il guerriero Volker è poi uno dei protagonisti dell'avventura XXXIII, nella quale si narrano i cruenti scontri tra Burgundi e Unni. La sua audace impresa è giocata su immagini e metafore violinistiche:<sup>12</sup>

Volker, l'audace, balzò dalla tavola, il suo archetto tra le mani risuonava orribilmente. [...] 'Un guerriero infuria là dentro, Volker si chiama, come un cinghiale selvaggio, ed è suonatore. Ringrazio la mia sorte che sono sfuggito a quel demonio. Le sue strofe son sinistre, il suo archetto scrive rosso: e hanno già ucciso i suoi accordi molti guerrieri. [...] Udite [...] gli accordi che trae dal violino. [...] È una rossa lacca quella che sparse sull'archetto. [...] Il suo archetto ferisce attraverso il duro acciaio, esso spezza sugli elmi i lucidi ornamenti. Non ho mai visto un musico ergersi maestoso come oggi ha fatto Volker, il guerriero. Risuonano le sue strofe attraverso scudi ed elmi'. <sup>13</sup>

È indubbio che l'importanza di Volker come musico superi la considerazione media attribuita all'epoca a tale categoria di artisti. È tuttavia l'insieme delle sue doti e mansioni, non quindi solamente la sua attività musicale, a fare di lui un personaggio di primo piano nella narrazione. Infatti l'importanza di Volker si accresce con la progressiva acquisizione di ulteriori ruoli oltre a quello di violinista. Alla fine del *Nibelungenlied*, pertanto, egli appare sempre meno come musicista e, viceversa, sempre più impegnato in altri compiti che lo presentano quale vero e completo eroe.

Nonostante i numerosi rimandi a *Fiedel* e *Fiedler* contenuti nel *Nibelungenlied*<sup>14</sup> e in altre fonti letterarie del tempo, ad esempio in liriche di Walther von der Vogelweide (circa 1170 – circa 1230), come pure la presenza in altri

10. Cfr. la caratterizzazione datane da Friedrich Hebbel. Dice di lui Hagen: «Io ti conosco, o mio Volker, non è forse così? / Tu parli solo se non ti è permesso suonare il violino, / e suoni il violino solo quando non ti è dato di batterti», in: HEBBEL *Nibelungen* p. 20.

11. NIBELUNGI p. 253, strofa 1835.

12. UHLAND p. 278: Per il fatto che i signori di Alzey fossero detti *die Fiedeler* «si capisce chiaramente perché la *Fiedel* sia anche la spada di Volker e i due oggetti in molteplici espressioni siano scambiati tra loro, o, detto diversamente, perché egli sia al contempo eroe e *Spielmann*, e perché porti con sé il violino, suo stemma, anche in battaglia».

13. NIBELUNGI p. 272, 276sg., strofe 1966, 2001, 2002, 2004, 2006, 2007.

14. In: UHLAND p. 275, si sottolinea la grande novità della presenza del violino con archetto usato da Volker al posto dell'assai più tradizionale arpa usata ancora, ad esempio, dal Re Rother.

testi di ulteriori termini indicanti strumenti ad arco, non è tuttavia dato sapere quali siano gli esatti riferimenti, poiché, ci si trova innanzi a testimonianze che, come già anticipato, ben poco hanno da condividere da un punto di vista lessicale con la nostra epoca.<sup>15</sup> Scrive Polk: «Nei documenti d'archivio la terminologia [degli strumenti musicali] appare particolarmente incoerente e ambigua, ad esempio, i termini *vedel* e *geige* [*Fiedel*, *Geige*] compaiono in documenti all'incirca del XV e XVI secolo, ma descriverebbero strumenti musicali molto diversi».<sup>16</sup>

Prima del XVI secolo, a causa di una sonorità ancora incerta e piuttosto flebile, gli antenati dell'odierno violino non avevano comunque mai goduto di un generale favore né di un'ampia diffusione, pertanto non avevano ancora rivestito i ruoli né evocato le suggestioni con cui si sarebbero affermati nelle epoche successive. Più in particolare, non si erano ancora saputi imporre, come trionfalmente accadrà alcuni secoli dopo l'epoca cortese che fa da sfondo al *Nibelungenlied*, quali strumenti principe nell'accompagnare danze e feste sia in ambienti popolari sia, col tempo, anche aristocratici. Nelle occasioni mondane e religiose del Basso Medioevo erano infatti di gran lunga preferiti gli strumenti a fiato, più squillanti e versatili.

Ad onta di quanto afferma Leopold Mozart nella sua *Violinschule* («Se ci basiamo su Tevo,<sup>17</sup> non abbiamo più alcun dubbio. Anzi, conosciamo addirittura l'inventore del violino e dell'arco; così egli dice: "Il violino è stato ideato da Orfeo, figlio di Apollo, e la poetessa Saffo, che pensò ad un arco con i crini di cavallo, fu la prima a suonare allo stesso modo di oggi"»<sup>18</sup>), solo verso la metà del XVI secolo il violino conobbe la sua forma pressoché definitiva (sia pure soggetta a costanti piccoli, ma sostanziali cambiamenti in ogni successiva epoca storico-musicale<sup>19</sup>), e, di conseguenza, seppe sviluppare un timbro e una potenza di suono simili agli odierni. Le nuove caratteristiche tecniche tributarono al violino un successo tale da imporlo sull'intero territorio europeo non solo in tempi straordinariamente brevi, ma anche e soprattutto con eccezionale vigore:<sup>20</sup> «L'impatto del violino sulla cultura occidentale fu tanto radicale quanto quello della macchina da stampa o del motore a vapore», precisa

15. Cfr. POLK p. 506sgg.

16. *Ibid.* p. 505. Scopo primario di tali documenti era la semplice attestazione degli avvenuti pagamenti ai musicisti e non la descrizione degli strumenti musicali.

17. Zaccaria Tevo (1651–1709), organista, compositore veneto, autore del trattato musicale *Il musico Testore* (1706).

18. MOZART *Scuola* p. 21.

19. Cfr. LUISI p. 6sgg.

20. Cfr. MOENS-HAENEN p. 46.

Schoenbaum.<sup>21</sup> Ciò, tra l'altro, permise al violino di scalzare in un breve arco di tempo gli strumenti a fiato dalle occasioni mondane, specialmente popolari, grazie alla rapida creazione di un repertorio di musiche adatte soprattutto ad accompagnare le danze.<sup>22</sup>

Tale ampio successo, innanzitutto popolare, non riuscì tuttavia a conferire una altrettanto rapida dignità artistico-musicale e, soprattutto, sociale a violino e violinista. Scrive Boyden:

La modesta quantità di informazioni sul violino e sulla pratica violinistica del XVI secolo potrebbe in parte dipendere dalla sua bassa posizione sociale. Il violino era certamente uno strumento ben conosciuto e popolare [...], tuttavia si trattava di uno strumento assai poco rispettabile [...]. Era suonato per lo più come professione da persone che grazie a esso si guadagnavano da vivere e che da un punto di vista sociale erano considerati alla stregua di servitori.<sup>23</sup>

Aggiunge Cotte: «Quale erede della ribeca piuttosto che delle viole o delle *Fideln* il violino per lungo tempo non fu in grado di scrollarsi di dosso la pessima fama di strumento da musicante [*Spielmann*]». <sup>24</sup> Puntualizza ulteriormente Moens-Haenen:

Per lo meno sino alla fine del XVI secolo il violino venne considerato uno strumento dalla forte sonorità da utilizzarsi per lo più all'aperto. [...] Ne conseguì l'esitante propensione dei dilettanti a dedicarsi a tale strumento: da un lato il violino era marchiato con l'onta del musicista che suonava per professione, addirittura del viandante, del saltimbanco, in breve, dei ceti più bassi, dall'altro era considerato uno strumento tecnicamente ostico. [...] Il violino si fece rispettabile solo verso la metà del XVII secolo.<sup>25</sup>

Il fatto che all'epoca il violino stesse divenendo l'unica fonte di reddito di non pochi musicanti e musicisti giocò quindi un decisivo ruolo nel codificare la sua modesta immagine sociale, come confermato anche dalla MGG: «Dal momento che, fin dai suoi esordi, il violino fu uno strumento proprio della sfera dei musicisti professionisti, esso non ebbe posto nella progettazione di uno stile di vita nobiliare, dal momento che non era ipotizzabile un'attività finalizzata a guadagnare denaro, e tale atteggiamento esercitò parimenti un influsso sulla

---

21. SCHOENBAUM p. xviii.

22. STEBLIN p. 276.

23. BOYDEN p. 4.

24. COTTE p. 178.

25. MOENS-HAENEN p. 46sg.

coscienza che la borghesia aveva di sé». <sup>26</sup> Una conferma dello scarso prestigio sociale goduto in questo periodo nell'Europa centrale dal violino viene anche da Schoenbaum: «Pittori e incisori francesi, tedeschi e olandesi collegarono senza eccezioni il violino a sesso, alcol, gola, stupidità, disonestà e indolenza», mentre, al contrario, «Gli italiani continuarono ad associarlo alla rispettabilità e alla convalida sociale di corte, teatro e chiesa». <sup>27</sup>

La diffusione del violino presso le classi socialmente più modeste è testimoniata anche da alcuni proverbi: *Hunger lehrt geigen*, «La fame insegna a suonare il violino», *Armut lehrt fiedeln*, «La povertà insegna a grattare sul violino», a conferma di un altro, più onnicomprensivo, secondo il quale *Spielleute und Lumpen wachsen auf einem Stumpen*, «Musicanti e pezzenti crescono dallo stesso tronco». In quest'epoca, tra gli strumenti a corda, le classi più agiate preferivano ancora liuti e viole da gamba (dalla sonorità tenue di tipo cameristico), mentre nella musica colta i violini fanno la loro comparsa in una partitura orchestrale solo qualche decennio più tardi, agli inizi del XVII secolo, allorché Claudio Monteverdi, non a caso nativo di Cremona, già all'epoca centro liutario di primaria importanza, li prevede nel suo *Orfeo*. Da allora il violino iniziò a essere «gradualmente assunto negli organici della musica colta (Melodramma, Sonata da camera, Sonata da chiesa); come afferma Vincenzo Giustiniani nel 1628, il violino poteva ormai essere suonato non solo nelle feste, ma “con termini di contraponto musicale, e con grazie e giustezza.”» <sup>28</sup>

Ai precedenti tratti negativi caratterizzanti il violino nei territori germanofoni va però ora aggiunto l'aspetto che maggiormente lo gravò, ossia l'essere divenuto a partire da una certa epoca lo strumento più utilizzato nell'accompagnare i balli in contesti popolari. Ciò, tuttavia, conferì suo malgrado al violino alcuni dei tratti definitivi più intriganti e suggestivi, dal momento che in esso la chiesa identificò lo strumento peculiare del demonio e della Morte. La danza era infatti vista con terrore dalla chiesa, era ritenuta una perniciosa invenzione del diavolo e qualsiasi strumento la permettesse diveniva a sua volta demoniaco, peccaminoso, addirittura mortale per l'anima.

Per comprendere più a fondo il solido vincolo che legava, con riferimento alla danza, il violino al diavolo e alla Morte, va innanzitutto precisato che nel mondo germanofono il personaggio *Morte* è figura maschile (*der Tod*) e possiede pertanto caratteristiche diverse da quanto espresso dalla cultura dei paesi romanzi, che identificano la Morte con una figura femminile. Di conseguenza la Morte è sovrapponibile in molti suoi aspetti al diavolo (*der Teufel*), che pure

---

26. DRESCHER MGG.

27. SCHOENBAUM p. 17.

28. ROVIGHI p. 44.

nel mondo tedesco è figura dai tratti maschili. Non va infatti dimenticato che *morte e diavolo* possiedono uno strettissimo legame creatosi, secondo la tradizione biblica, al momento del Peccato originale, allorché l'uomo, disobbedendo a Dio in seguito alla tentazione del serpente/diavolo, si era inesorabilmente allontanato da una condizione immortale facendosi, di conseguenza, mortale.

Derivata dal diavolo musicante, abile nel suonare sui più disparati strumenti, la Morte musicante, di norma uno scheletro, era generalmente rappresentata nella tradizione iconografica sino a circa il XVI secolo, in particolare nei *Totentänze* [danze macabre<sup>29</sup>], quale strumentista a fiato (*Pfeifer*):<sup>30</sup> strumenti iconici della Morte erano il piffero, che di conseguenza era detto *hellisch Pfeiff* ossia “piffero infernale” (*fistula tartarea*) e la zampogna. Solo raramente le *drôlerie* presenti su alcuni manoscritti tardomedievali già presentano strumenti ad arco antenati del violino quali suoi tratti distintivi. Dalla metà del Cinquecento, in contemporanea agli sviluppi tecnici del violino e alla sua diffusione soprattutto a livello popolare, la Morte e il diavolo (la cui ossessione all'interno della società cristiana aveva frattanto raggiunto il culmine<sup>31</sup>) cominciarono a dismettere l'uso di strumenti a fiato per assumere, con rapido aumento di presenze sino a sostituirsi completamente, le fattezze di violinisti. Questo passaggio appare evidente in ambito iconografico, dove, a partire da questo periodo, si fanno innumerevoli le raffigurazioni della Morte/scheletro che imbraccia il violino, come pure si fa eclatante nell'ambito delle tradizioni popolari, dove un certo numero di saghe, leggende e fiabe che presentava originariamente il diavolo strumentista a fiato attualizzò i propri contenuti con i più moderni e intriganti violini. Volendo generalizzare, mentre la scheletrica Morte violinista divenne un tipico soggetto iconografico, il diavolo violinista

29. La danza macabra rappresentava la morte non quale entità distruttrice per antonomasia, ma quale messaggero dell'aldilà capace di ammonire tutti gli esseri umani, indipendentemente dalla classe sociale, sull'ineluttabilità del trapasso e quindi sulla necessità di arrivarvi cristianamente preparati. La *Danza macabra* ha ispirato un ampio numero di composizioni letterarie e musicali. Tra gli esempi poetici più noti (di area tedesca): J.W. Goethe *Totentanz* (1815); H. Heine *Traumbild N. 8* (1822); J. von Eichendorff *Der Kehraus* (1838); F. von Pocci *Totentänze* (1857); R.M. Rilke *Toten-Tanz* (1907); B. Brecht *Salzburger Totentanz* (1948). Tra gli esempi musicali (non solo di area tedesca): F. Liszt *Totentanz* (1849); C. Saint-Saëns *Danse Macabre* (1874); M. Mussorgski *Canti e balli della morte* (1875); D. Schostakovic *Danza macabra* quarto tempo del secondo trio per pianoforte, op. 67 (1944); G. Ligeti *Le Grand Macabre* (1974–1977). Cfr. sulla storia, gli sviluppi e l'iconografia della danza macabra WUNDERLICH.

30. Cfr. STEBLIN p. 271sgg. Per un celebre esempio iconografico cfr. *Totentanz* di Hans Holbein il Giovane, risalente al 1538, in cui gli scheletri suonano vari strumenti a fiato e a percussione, e solo in un caso uno strumento simile al violino, v. STEBLIN p. 274sg., illustrazione 9 p. 297, e WUNDERLICH p. 64sgg.

31. Cfr. MINOIS *Diavolo* p. 51sgg.

si fece invece frequente protagonista della letteratura in prosa e in poesia. Così accadde, per fare un esempio, alla *Sage des lieben Augustin* [Saga dell'amato Augustin], antica leggenda viennese, nella quale il demonio presenta la zampogna [*Dudelsack*] nelle versioni più antiche e il violino in quelle più recenti,<sup>32</sup> o anche alla celeberrima vicenda del *Rattenfänger von Hameln* [L'acchiappatopi/Il pifferaio di Hameln] che da una certa epoca vide affiancata la versione con violino. Il proverbio *Wer kein Fiedler werden kann, der bleib' ein Pfeifer*<sup>33</sup> [Chi non sa divenire violinista rimanga pifferaio] parrebbe confermare la necessità, in una certa epoca, del passaggio dal vecchio al nuovo strumento in ambito soprattutto popolare.

Detto per inciso, una suggestiva riprova dell'incalzante successo che tale brillante strumento stava rapidamente acquisendo in Europa in quegli anni parrebbe provenire anche dalla pittura di più alto livello, come testimoniano i tre seguenti esempi: nel *Trionfo della morte* (circa 1562) Pieter Bruegel il Vecchio è tra i primissimi artisti a rappresentare la Morte impugnante, in vece dei classici strumenti a fiato, una sorta di viola da braccio sullo sfondo di un visionario paesaggio apocalittico nel quale essa trionfa ovunque sull'umanità. Ne *La contesa di Apollo e Marsia* (1544) Tintoretto pone in mano ad Apollo, ed è la prima volta, non la tradizionale cetra del mito greco, ancora presente nell'Apollino di Raffaello del 1508, ma uno strumento che rimanda direttamente alla famiglia dei violini, e altrettanto fa Tiziano ne *La punizione di Marsia*, databile tra il 1570 e il 1576, nella quale il dio (o una figura non meglio identificata accanto al dio) imbraccia uno strumento di fattezze ormai prossime all'attuale violino.

Acclarato che il violino nel XVI secolo in contesti popolari (solo in un secondo tempo passerà alla musica colta<sup>34</sup>) soppianta rapidamente gli strumenti a fiato nell'accompagnare le danze e che la Morte e il diavolo assumono sempre più spesso le fattezze di violinisti, va ora compreso come il ballo venisse considerato dalle gerarchie della chiesa, tenendo presente che il seguente discorso riguarda pressoché esclusivamente le classi più basse della società, costituenti tuttavia la percentuale di gran lunga maggiore della popolazione, e quindi solo marginalmente i contesti sociali e culturali più elevati. Alcune testimonianze, tra le tante, possono esemplificare la posizione di autentico terrore che si viveva all'interno della chiesa: Giovanni Crisostomo (oggi santo e dottore della chiesa) già nel IV secolo affermava che «Dove c'è danza c'è diavolo» e che «Dio non ci ha dato i piedi perché noi li si usi in modo turpe, ma per camminare

---

32. SCHMIDT *Märchen* p. 144sgg.

33. WANDER colonna 1012.

34. ROVIGHI p. 40.

rettamente».<sup>35</sup> Nello stesso periodo Efrem il Siro (oggi annoverato tra i santi e i dottori della chiesa) non mostra diversità di vedute: «Dove risuona la citarra, si svolgono balli e si ode battito di mani, lì si dolgono gli angeli mentre sono in festa i diavoli»<sup>36</sup> e ancora: «Ove ci sono balli e suoni, ivi regnano folte tenebre di vizj, ivi è la rovina delle donne, il dispiacere degli angeli e la festa del diavolo».<sup>37</sup> Anche secoli più tardi le idee non paiono mutate: il vescovo, teologo Jacques de Vitry a cavallo tra il XII e il XIII secolo scrive che «la danza è un cerchio al cui centro sta il diavolo; e tutti si dirigono verso sinistra, perché vanno incontro alla morte eterna. Nei momenti in cui il piede viene tenuto in equilibrio dall'altro piede o quando la mano della danzatrice tocca quella del danzatore, il fuoco del diavolo arde di libidine».<sup>38</sup> Condensando il pensiero del belga Thomas of Cantimpré, scrittore e teologo del XIII secolo, si evince che

la danza non è vista e vissuta come manifestazione autonoma e positiva dello spirito, come momento naturale in cui trova giustificazione la legge dell'armonia, bensì come momento di coagulazione di forze negative, come convegno di diavoli in vena di esibizioni acrobatiche di cui un diavolo dà prova danzando dinanzi ad un suonatore di flauto, precedendo giovani fanciulle.<sup>39</sup>

E nel XIV secolo il mistico tedesco Heinrich Seuse (circa 1295–1366, oggi beato) identifica la danza con «il far balzi del diavolo».<sup>40</sup> In questo periodo tuttavia, ad onta dei ripetuti ammonimenti, in alcune zone germanofone il ballo continuava a godere di un successo inusitato e di conseguenza «la maggior parte dei cronisti di provenienza ecclesiastica non poteva che ravvisare in tale fenomeno null'altro che l'operato del demonio».<sup>41</sup> Anche oltre la seconda metà del XV secolo si può ancora leggere nell'ampia predica XXXVII, *De Chorea*

35. MORETTI p. 150.

36. HAMMERSTEIN p. 46.

37. EDUCAZIONE p. 215sg.

38. MORETTI p. 152. Il movimento verso sinistra possiede nel Medioevo un significato diabolico, come evidente in Dante, che nell'Inferno imbocca sempre tale direzione. La tradizione si basa sul Vangelo di Matteo (25, 31–46) e sulla lettera 215 [6] di S. Agostino: «Non piegate dunque né a destra né a sinistra, sebbene la Scrittura lodi le vie volte a destra e biasimi quelle volte a sinistra. Ecco perché essa soggiunge: *Allontana poi il tuo piede dalla via cattiva, vale a dire da quella di sinistra come è dimostrato meglio dal passo che segue subito dopo: Il Signore conosce le vie che volgono a destra, mentre quelle che volgono a sinistra sono vie perverse*», in: AGOSTINO.

39. MORETTI p. 152.

40. HAMMERSTEIN p. 46.

41. *Ibid.* p. 49.

[Sulla danza], redatta in latino dal priore domenicano tedesco Johannes He-roldt (circa 1380–1468), una sorta di dettagliata summa di secoli di aspri attac-chi frontali portati dalla chiesa al divertimento popolare recato dal ballo:

Vi voglio dare dimostrazione e spiegazioni affinché possiate comprendere quale misfatto sia ballare [...] Ballare è un peccato mortale. Chi intendesse ballare in modo consono e così facendo compiacere massimamente il de-monio, nonché incorrere in un pericolo per l'anima, ebbene per prima cosa deve fare ampi salti. [...] Secondo Agostino qualsivoglia salto fatto durante una danza è un salto verso il profondo dell'inferno. [...] Perciò quanto più in alto avrai saltato in un ballo, tanto più in profondità cadrai nell'infer-no. È infatti grande la stoltezza nel fare balzi alla pari di un caprone. [...] Quindi se non volete precipitare nel profondo dell'inferno, bensì è vostra intenzione ascendere al cielo, allora rifuggite la danza a guardatevi da essa. [...] Infatti tutti coloro che praticano il ballo sono in potere del diavolo, e sono pertanto al suo servizio. [...] E il diavolo ti accoglie in suo potere ogni qualvolta accedi alla danza. [...] Il ballo è infatti il procedere del diavolo.<sup>42</sup>

Si riteneva addirittura che alcuni diavoli fossero specializzati proprio nel ten-tare gli esseri umani attraverso il ballo, come tradiscono i loro arcaici nomi te-deschi che rimandano direttamente alla parola *danza*.<sup>43</sup> L'aldiquà era infatti il luogo in cui il demonio operava al fine di conquistare a sé le anime e nella stre-nua battaglia per impossessarsene egli avrebbe subdolamente utilizzato l'arma seducente e spesso vincente del ballo per far peccare gli uomini e guadagnarne a sé il maggior numero.<sup>44</sup> Il locale in cui si balla e nel quale si riuniscono suona-tori e danzatori si fa di conseguenza per un predicatore viennese del XV secolo una sorta di «Antichiesa satanica».<sup>45</sup>

I musicanti/musicisti popolari che si prestavano ad accompagnare le dan-ze, dapprima soprattutto strumentisti a fiato poi, in stragrande maggioranza, violinisti, in modo conseguente divennero per la chiesa peccatori parimenti esecrabili e insieme ai ballerini avrebbero patito la morte dell'anima, ossia la dannazione eterna, come, senza incertezze, si afferma nel *Libellus de peniten-cia*, redatto in tedesco nel 1447.<sup>46</sup>

Anche nel mondo calvinista verso il ballo si era parimenti intransigenti:

42. GERMANIA p. 194sgg. Cfr. anche, parzialmente, ZIMMERMANN p. 83 e HAMMERSTEIN p. 47sg.

43. Cfr. HAMMERSTEIN p. 48.

44. Cfr. *Ibid.* p. 45.

45. *Ibid.* p. 51.

46. Cfr. *Ibid.*

per i calvinisti il ballo [...] era indissolubilmente legato all'ubriachezza, all'ingordigia, a uno smodato e dissoluto gozzovigliare, a una vita nel complesso depravata. Fu di conseguenza bandito a Ginevra sotto la minaccia di punizioni come un male da abbattere ad ogni costo. Tuttavia, ad onta dell'aggressiva campagna ufficiale lanciata contro di esso, il ballo pare sia sopravvissuto a lungo e, anzi, che mai lo si sia riusciti a debellare. La condanna di Calvino è inequivocabile [...] perché la danza è opera del diavolo e chi balla altri non è che una bestia selvatica.<sup>47</sup>

Dal momento che il ballo si rivelava ovunque agli occhi della chiesa attività diabolica era necessario mettere costantemente in guardia i fedeli attraverso la diffusione capillare di piccole specifiche pubblicazioni nonché di prediche, le quali, affinché fossero più efficaci, erano infarcite di storie, leggende, aneddoti non di rado successivamente confluiti nel patrimonio popolare.<sup>48</sup>

A margine del discorso può non essere irrilevante notare come tale atteggiamento di terrore della chiesa nei confronti del ballo, sviluppatosi fin dai primissimi secoli, nonostante gli esempi di danze liturgiche presenti nella Bibbia,<sup>49</sup> abbia avuto con ogni probabilità sensibili ripercussioni sugli sviluppi della stessa musica occidentale. La scissione di musica e canto dai movimenti del corpo dettati dalla danza stimolarono infatti uno sviluppo autonomo dell'elemento musicale e, col tempo, favorirono gli sviluppi della polifonia. Scrive a tale proposito Paul Honigsheim, ricollegandosi al pensiero di Max Weber:

In misura maggiore rispetto alle altre religioni (ad esempio il Confucianesimo), il Cristianesimo ufficiale ha considerato il corpo come un qualcosa congiunto al peccato originale. Lo ha perciò bandito dal servizio divino insieme al suo uso legato ai ritmi della danza. [...] La mancanza di considerazione e di valorizzazione del corpo ha avuto una conseguenza: il baricentro si è trasferito dal ritmo alla melodia, ma al contempo anche dal corpo agli altri artefici della musica: voce e strumento. Perciò l'aver loro attribuito maggiore peso ha avvantaggiato strumento e melodia e quindi, infine, ha favorito una musica che fosse sia separata dal corpo sia priva di un canto vincolato alle parole, e quindi puramente strumentale nonché impostata primariamente sulla melodia.<sup>50</sup>

---

47. CLIVE p. 296sg.

48. Tali brevi racconti, utilizzati in origine dai predicatori medievali per sottolineare enfaticamente particolari aspetti dottrinali, sono detti *Exempla*. La polemica religiosa contro la danza si sviluppò in tutti i paesi europei, sia protestanti sia cattolici. In Italia, ad esempio, nel XVI secolo San Carlo Borromeo scrisse un apposito trattato contro il ballo.

49. Cfr. WUNDERLICH p. 9.

50. HONIGSHEIM p. 35. Cfr. anche WEBER p. 111 nota 25.

Ma, in concreto, su quali riflessioni si basava il terrore della chiesa nei confronti della danza in particolare quando praticata in ambienti popolari? Innanzitutto il ballo, come appena considerato, rimandava apertamente alla fisicità e al corpo, e quindi al peccato originale, di conseguenza ad aspetti aborriti dai teologi cristiani.

In secondo luogo il ballo, favorendo un incontro tra i sessi, costituiva una pericolosa occasione per i sensi. Assodato che in quest'epoca la sessualità *tout court* era considerata una condizione contraria a Dio,<sup>51</sup> pertanto diabolica, va aggiunto che se i danzatori erano sposati il contatto concesso dal ballo con diversi partner avrebbe potuto portare a situazioni adulterine, mentre tra i non sposati avrebbe potuto favorire rapporti sessuali al di fuori del matrimonio e quindi la nascita di figli illegittimi. Si trattava in entrambi i casi di rischi gravissimi sia per la società, come intesa al tempo, sia per l'anima che incorreva in un fatale peccato mortale che la consegnava senza appello all'inferno.

In terzo luogo, dal momento che le epidemie erano sempre in agguato, si era compreso che il contatto fisico e l'affollamento di persone favorito dal ballo potevano essere responsabili, sebbene ancora sfuggisse la ragione scientifica, del diffondersi di malattie e quindi del possibile improvviso dilagare della morte. Si vedeva quindi nel demonio colui che favoriva tali opportunità, poiché egli con facilità si sarebbe poi potuto impossessare di numerose anime di cristiani morti nel peccato.

In quarto luogo i divertimenti e il riso (quest'ultimo con modalità variabili nelle varie epoche) erano particolarmente sospetti agli occhi della chiesa, soprattutto se animati e resi possibili dagli strumenti musicali, pericolosa invenzione del demonio al fine di portare a perdizione gli esseri umani distraendoli dai precetti cristiani.

Il ballo rimandava infine apertamente a una pratica assai apprezzata in epoca pagana e per tale intrinseca ragione da evitarsi quale attività subdolamente anticristiana.

Ecco quindi per i teologi del passato le principali motivazioni, pressoché inconfutabili, del fatto che la danza fosse una perversa invenzione del demonio, che gli strumenti che lo permettevano fossero parimenti demoniaci e per tale ragione analogamente condannabili.<sup>52</sup>

Le suggestioni "peccaminose" del ballo, della musica, come pure, da una certa epoca, del violino si pensava agissero soprattutto sulle donne, provocando nel loro animo comportamenti irrazionali, pulsioni sensuali incontrollabili,

---

51. FOURNIER p. 50sgg. analizza il tema della sessualità che, a partire dai Padri della Chiesa, viene considerata una pratica dai tratti prettamente diabolici.

52. Cfr. STEBLIN p. 276sg. e MORETTI p. 147sg.

addirittura isterici scatti di erotismo, ovviamente assai pericolosi poiché, nell'ottica del tempo, in grado di destabilizzare l'ordine familiare. Per questo motivo se già la femmina di per sé era considerata «la porta utilizzata dal diavolo per accedere al mondo»,<sup>53</sup> la donna dedita al ballo andava ancor più stigmatizzata: donne danzatrici, tra cui Salomè, sono infatti nei secoli medievali, pur con alcune eccezioni,<sup>54</sup> paradigma iconografico della “lussuria” o della “libido”.<sup>55</sup>

Alcuni proverbi tedeschi danno conferma che se il diavolo o la Morte erano per i teologi dell'epoca immancabilmente presenti ovunque si facesse musica popolare o si ballasse (*Spielleute sind des Teufels Lockvögel*,<sup>56</sup> «I musicanti sono gli uccelli da richiamo del diavolo»), il violino, a partire da un certo momento, ne era divenuto lo strumento principe: *Ohne Fiedel ist kein Fest*, «Senza violino non c'è festa», *Ohne Geige tanzt man nicht*, «Senza violino non si balla», *Wenn die Braut nicht tanzen will, ist alles Fiedeln umsonst*, «Se la sposa non intende ballare, qualsiasi pezzo per violino è inutile». Tale situazione si codifica nella società tedesca come, ad esempio, testimonia un paio di secoli più tardi Heinrich Heine: *Wirf dein Gold den Musikanten, denn die Fiedel macht das Fest*, «Getta le tue monete d'oro ai musicanti, perché è il violino che fa la festa».<sup>57</sup>

Spie della capillarità della presenza del violino nella società si evincono anche da vari modi di dire nei quali lo strumento appare in senso figurato, ad esempio: *Nach jemandes Geige tanzen müssen*, «Dover ballare seguendo il violino di qualcuno», ossia “fare azioni imposte da altri”; *Die Wahrheit geigen*, «suonare al violino la verità», «sviolinare la verità», ossia “raccontare verità nascoste o scomode”; *Der Himmel hängt voller Geigen*, «Il cielo è carico di violini», ossia “essere al settimo cielo”, con un'assai probabile allusione alle schiere celesti di angeli musicanti, simbolo di letizia e serenità.<sup>58</sup>

Nel mondo germanofono protestante le negative connotazioni del violino potrebbero aver trovato un'ambigua conferma anche in un passo della Genesi nella traduzione di Martin Luther, il quale modificò il versetto «tutti i

53. FOURNIER p. 58.

54. Cfr. CIABATTONI *Coreografie*, p. 13sgg.

55. Cfr. HAMMERSTEIN p. 55sgg. Anche nell'opera del pittore Hieronymus Bosch musica e danza sono spesso coniugati al concetto di “lussuria”, cfr. *Ibid.* p. 94sgg. Più recentemente cfr. anche l'interessante studio di PIETRINI.

56. Il proverbio riprende un testo anonimo del XIII secolo: «Così come l'uccellatore si serve di un uccello da richiamo che muove le ali e canta come se fosse libero, altrettanto il demone si serve dei *jongleresse* che col loro canto gli portano le vittime», in: SCHWEDES p. 28sg.

57. Dalla poesia *Guter Rat*, in: HEINE *Gedichte* p. 231sg.

58. *Der Himmel hängt voll Geigen* è anche il titolo di un testo del *Des Knaben Wunderhorn* [Il corno magico del fanciullo, 1805–1808] di A. von Arnim e C. Brentano.

suonatori di lira e di flauto»<sup>59</sup> sono discendenti di Caino in «tutti i suonatori di violino e di flauto», ponendo quindi in un notevole, ma dubbio rilievo il nuovo strumento, ormai affacciatesi a livello popolare. Non va infatti sottovalutata la portata del versetto che vede «In questa genealogia il male [...] rappresentato dallo sviluppo della civiltà materiale [reputata] nociva alla vita religiosa».<sup>60</sup> In tali dannosi sviluppi vanno quindi anche compresi gli intrattenimenti musicali profani, corroborati in ciò da un ulteriore passo della Bibbia, in cui si ammoniscono coloro che si attardano in conviti con «cetre, arpe, tamburini, flauti e vino, ma non prestano attenzione all'azione del Signore»,<sup>61</sup> come pure dalla narrazione evangelica delle Nozze di Cana, in passato considerata il paradigma di festa autenticamente cristiana, essendo infatti priva di suonatori, musiche e danze, come anche di divertimenti e del riso.

Da fine 1500, ricapitolando, grazie alle nuove peculiarità timbriche e tecniche nonché alle inedite possibilità ritmiche, il violino acquisì dapprima a livello popolare, più tardi a ogni livello della società, una posizione di sempre maggiore rilevanza, trasformandosi nello strumento principe per le danze.<sup>62</sup> Di conseguenza, in seguito ai gravi significati ad esso attribuiti dalle autorità religiose, si fece lo strumento precipuo della Morte, del diavolo, delle danze macabre, prediletto anche da streghe e da ogni altra entità demoniaca, come pure, per estensione, divenne uno strumento sospetto in grado di evocare situazioni sinistre e inquietanti, maneggiato da persone disoneste e infide o capace di perdere chi si fosse abbandonato alle sue inebrianti suggestioni. Di conseguenza *Das Reich Gottes hält keine Pauker und Geiger*, «Il Regno di Dio non contiene alcun timpanista o strumentista ad arco/violinista» ammonisce un proverbio,<sup>63</sup> ovvero alcun esecutore potenzialmente in grado di prodursi in suoni lascivi e sensuali, se non addirittura dalle valenze estatiche ed orgiastiche e pertanto demoniache.

Con numero crescente di testimonianze ciò poté riflettersi in almeno tre ambiti: innanzitutto nell'iconografia sacra e profana che a partire dal XVI secolo è ricchissima di esempi in cui la Morte, i diavoli e altri esseri infernali,

59. BIBBIA *paoline*, Genesi 4, 21, p. 15.

60. COMMENTARIO p. 17.

61. BIBBIA *paoline*, Isaia 5, 11-12, p. 1133. Cfr. anche BIBBIA *Piemme* p. 83, «Il progresso umano rimane ambiguo: le potenzialità positive possono sempre essere rivolte contro l'uomo stesso. [...] L'umanità progredisce nella sua civiltà, ma anche nella sua potenzialità negativa».

62. Cfr. BOYDEN p. 3.

63. SIMROCK p. 213, proverbio n. 3989.

ad esempio animali dai tratti mostruosi,<sup>64</sup> oppure gatti<sup>65</sup> imbracciano violini. Quale esempio è possibile menzionare una scena dalla Danza macabra (1723) di Bleibach, che rappresenta un intero ensemble di scheletri musicisti, tra i quali un violinista che impugna un archetto ricavato da un lungo femore, terminante in modo assai eloquente e ammonitore con una piccola falce.<sup>66</sup>

Quindi, secondo ambito, nelle credenze popolari, da cui l'ampilissimo numero di motivi che daranno vita a saghe, leggende e fiabe in cui sono presenti violini e violinisti, assai spesso in situazioni inquietanti o demoniache (come si vedrà nell'ultimo capitolo).

Infine, terzo ambito, nella prosa e poesia di livello culto, con caratteristiche e scopi diversi a seconda delle varie epoche, ma con un crescendo di presenze a partire da fine XVIII secolo. Si pensi, per fare solo due rapidi esempi, alla sinistra figura del «violinista, Knauf, il musicante malfido, che sparì col denaro degli sposi», di cui si fa cenno nella lirica *Der Knabe im Moor* [Il ragazzo nella palude] di Annette von Droste-Hülshoff<sup>67</sup> (1797–1848) e, di epoca ancora successiva, alla poesia *Die zierliche Geige* [Il violino delicato] di Gustav Falke (1853–1916) in cui si recupera con grande forza (sebbene con tratti qui e là ironici) il tema medievale della Morte che si aggira facendo vittime sotto le sembianze di un sinistro violinista che «sa adeguare i suoi suoni in modo così perfetto all'animo di coloro che vuole rapire e a muoversi con una tale grazia che nessuno ha la capacità di opporvisi».<sup>68</sup>

64. «La connessione tra mostro e strumenti musicali già da sola era sufficiente a rendere evidente l'aspetto fuori dall'ordinario e antinomico, la collocazione negativa nel contesto dell'universo cristiano», in: HAMMERSTEIN p. 82.

65. Per secoli si è pensato che nel gatto, animale sospetto, amato soprattutto dalle streghe, si incarnasse Lucifero allorché prendeva forma sulla terra. Non a caso in tedesco la parola *Ketzer* (eretico) è stata a lungo fatta derivare da *Katze* (gatto), mentre invece deriverebbe dal nome della setta eretica dei *Catari*. Si pensava inoltre che dalle budella del gatto si ricavassero le corde del violino, corroborando ulteriormente tale pregiudizio, cfr. COTTE p. 178. Il connubio violino/gatto, saldamente acquisito nelle tradizioni popolari, affiora anche a livello culto, v. ad esempio la ballata *Zigeunerlied* di LÖNS p. 58. Cfr. in proposito BÄCHTOLD STÄUBLI, HOFFMANN-KRAYER, Band III, colonna 465sg.

66. Cfr. WUNDERLICH p. 87. Il violino di ossa umane si mantiene immutato da un punto di vista iconografico anche nei secoli successivi: si veda, tra gli innumerevoli esempi, la copertina realizzata da R. von Hoerschelmann per un'edizione del 1923 del ciclo di poesie *Morgue* di Gottfried Benn.

67. DROSTE-HÜLSHOFF *La casa* p. 67. Cfr. BÄCHTOLD STÄUBLI, HOFFMANN-KRAYER, Band III, colonna 463sgg.

68. FALKE p. 22, la poesia a p. 54sgg.



Fig. 2. Bleibacher Totentanz (1723)

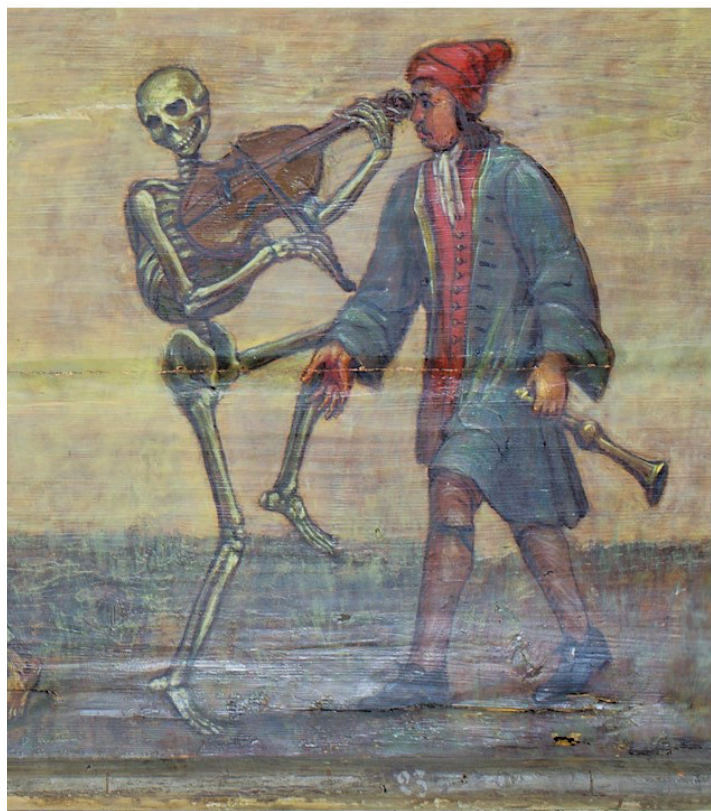


Fig. 3. Bleibacher Totentanz (1723)



Fig. 4. S. Rusting, Illustrazione da *Het Schouw-Toneel Des Doods*, 1707



Fig. 5. Copertina realizzata nel 1923 da R. von Hoerschelmann per *Morgue* di G. Benn



## CAPITOLO 3.

IL VIOLINISTA BAROCCO: ALLA RICERCA DI DIGNITÀ  
SOCIALE E PRESTIGIO PROFESSIONALE

Il periodo barocco tedesco è particolarmente ricco di testimonianze letterarie d'autore aventi per protagonista un mondo musicale ancora gravato da vari, differenti problemi, solo parzialmente risolti. La società del tempo assegnava infatti grande importanza alla musica (a livello popolare, municipale, nelle corti e nella chiesa), tuttavia chi vi si dedicava stentava ad affrancarsi dai numerosi pregiudizi ancora vigenti, a integrarsi con soddisfazione nella vita quotidiana e pertanto ad acquisire una consolidata dignità professionale nonché una piena considerazione sociale. Ciò valeva in particolare per i violinisti, con i quali all'epoca si identificavano in prevalenza i musicanti-viandanti,<sup>1</sup> sebbene il violino agli inizi del XVII secolo fosse in buona misura riuscito a emanciparsi dagli ambienti più popolari che ne avevano decretato il successo, consolidando la propria presenza soprattutto nelle corti nobiliari, grazie in particolare all'apprezzata versatilità nell'accompagnare, insieme ad altri strumenti, danze e feste.<sup>2</sup>

Un esiguo, ma agguerrito numero di musicisti e compositori, al contempo scrittori, sentendosi coinvolto in prima persona in tale spinosa situazione, si interessò a fondo del fenomeno, ancora in evoluzione, cercando attraverso la finzione letteraria di affrontare e tentare di risolvere alcuni problemi legati alla professione del musicista, la cui immagine prevalente, anche nella produzione libraria, era ben poco soddisfacente:

A partire dal XVII secolo, in novelle, romanzi e farse i musicisti venivano prevalentemente raffigurati quali naufraghi dell'esistenza, quali figli difficili della società borghese che col loro comportamento si ponevano al limite

---

1. Cfr. il volume del 1673: «L'allegriissimo e divertentissimo strimpellatore di violino. Ossia: Cinquecento discorsi burleschi, allegri, spassosi e gradevoli giunti alle orecchie di un esperto strimpellatore di violino, girovago per un lungo periodo attraverso Germania, Francia, Spagna, Svezia, Danimarca, Polonia, Italia, ecc. in occasione di svariate sghignazzate e sbevazzate durante le sue sviolate, e da lui annotate e appuntate alla lettera con la massima precisione», frontespizio di SCHEERGEIGER.

2. Cfr. BOYDEN p. 48sg. Vedi anche DRESCHER *Tradition* p. 75sgg.

inferiore della vita sociale, anche perché si mostravano altresì poco pratici, maldestri, incapaci nel padroneggiare vita e arte per lacune di carattere e di talento.<sup>3</sup>

I musicisti che programmaticamente intesero affrontare tali temi cercarono pertanto di sfruttare la scrittura considerandola il mezzo più idoneo al fine di combattere i “nemici” della musica ovunque diffusi nonché per «introdurre la musica nella formazione e nell’educazione in maniera consona ai tempi».<sup>4</sup> Superfluo dire che i romanzi picareschi con musicisti o musicanti fossero assai apprezzati dal pubblico del tempo. Tra i molteplici motivi del successo vi era innanzitutto il fatto che la musica fosse argomento di per sé molto coinvolgente poiché nel XVII secolo intensamente vissuta nel quotidiano dalla popolazione (soprattutto nei paesi protestanti di lingua tedesca) e di grande attualità, essendo in grande evoluzione sia sul piano tecnico sia sociale. Vi era poi il favorevole pregiudizio che chi praticava la musica, a qualsivoglia livello, fosse di norma un individuo particolare, bizzarro, un *outsider* dalla condotta di vita spesso inusuale e conseguentemente dotato, pur in un’aura variamente negativa o sospetta, di un peculiare potere seduttivo. In un’epoca in cui la libertà di movimento era piuttosto limitata, parte non irrilevante di tale fascino derivava proprio dall’invidiabile indipendenza: «l’associazione picaresca di viaggio con irresponsabilità e libertà erano alcune tra le ragioni della curiosità per le novelle aventi strumentisti e cantanti per protagonisti, anche se non pochi musicisti con i piedi per terra provavano ripugnanza per la disonorevole natura di tali stili di vita».<sup>5</sup>

Sfruttando con maestria l’arma affilata della satira i menzionati «musicisti con i piedi per terra» cercarono pertanto di contrastare i fattori causanti tale deplorabile stato di cose mirando a conferire in particolare alla nuova ampia categoria di musicisti operanti al servizio della municipalità<sup>6</sup> (assai più degli strumentisti attivi nelle corti, visti, anzi, talora con una certa diffidenza) un’adeguata dignità e una piena rispettabilità. Cominciarono pertanto ad apparire in Germania, di solito in forma anonima,<sup>7</sup> opere letterarie a tema musicale redatte da significativi compositori e intellettuali di solida formazione luterana

---

3. SALMEN *Musiker* p. 16.

4. MENCK p. 3.

5. ROSE p. 11.

6. Cfr. ANGLET *Spiel-Mann* pp. 333sgg., in particolare p. 340sgg.

7. Trattandosi di opere letterarie finalizzate al riscatto della posizione socio-professionale dei musicisti, gli autori preferirono celarsi dietro l’anonimato per non comprometterne l’efficacia.

quali Daniel Speer (1636–1707), Wolfgang Caspar Printz (1641–1717), Johann Beer (1655–1700) e Johann Kuhnau (1660–1722). Anche Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen (1621–1676), il più celebre scrittore del Barocco tedesco, inserì con ampiezza nei suoi romanzi, sebbene non fosse musicista, personaggi appartenenti a vario titolo al mondo musicale.

In tali opere letterarie di fantasia, ma strettamente vincolate alla realtà del tempo, basate su situazioni e fatti veri nonché su esperienze spesso autobiografiche, appaiono sia musicisti forgiati sui nuovi positivi modelli etico-professionali barocchi sia strumentisti popolari vagabondi, non di rado violinisti trasgressivi e dalla vita disordinata. Tali scritti forniscono di conseguenza innumerevoli importanti informazioni musicali, storico-musicali, morali, sociali ed economiche soprattutto sulla quotidianità personale e lavorativa di tali strumentisti, nonché sui luoghi comuni e sui pregiudizi all'epoca circolanti, mentre trascurano di norma gli aspetti tecnici o teorici della loro professione. Queste opere integrano pertanto ampiamente e con autorevolezza le notizie ricavabili da fonti o documenti più tradizionali e "scientifici" e la loro analisi va pertanto oggi considerata imprescindibile per ogni studio sul ruolo della musica e del musicista del periodo barocco che voglia definirsi esauriente.<sup>8</sup>

In tali romanzi sono soprattutto presenti strumentisti a fiato e ad arco, ma non mancano organisti, tamburini, liutisti, e vi compaiono anche figure di cantanti, soprattutto donne e castrati. Scopo primario di tali musicisti-scrittori era il tentativo di differenziare con chiarezza nell'immaginario del pubblico il musicista dal musicante sulla base di personaggi esemplari, situazioni paradigmatiche e motivazioni significative. I loro sforzi puntarono quindi a imporre la figura dello strumentista o del compositore di seria e approfondita preparazione tecnico-musicale,<sup>9</sup> dalla condotta di vita morigerata, irreprensibile e operosa,<sup>10</sup> dagli inalienabili principi cristiani,<sup>11</sup> nonché di solida cultura letterario-umanistica,<sup>12</sup> distinguendola con decisione dalla figura negativa e

8. Ciò è eccellentemente dimostrato, in riferimento a J.S. Bach e alla sua epoca, dalle ricerche di Stephen Rose.

9. In: PRINTZ *Pancalus* p. 249, dice il padre al protagonista: «Se vuoi dedicarti alla musica strumentale devi studiarla benissimo al fine di eccellere. Perché oggi giorno chi non spicca per maestria non gode di grande considerazione». *Pancalus* apparve nel 1691.

10. In: PRINTZ *Cotala* p. 9, Cotala afferma programmaticamente nella pagina d'apertura del romanzo di avere «iniziato a scrivere questo [...] libretto proprio perché intendo sottrarmi all'ozio e in tal modo sbugiardare quei nemici dei *Kunst-Pfeiffer* [i musicisti attivi nelle corporazioni musicali cittadine] che ci definiscono individui oziosi». Cotala, apparso nel 1690, è il primo romanzo a tematica musicale di Printz.

11. *Ibid.* p. 68sgg.

12. *Ibid.* p. 7, Cotala afferma che il pubblico rimarrà stupefatto nello scoprire che un musicista «è in grado di scrivere un libro, dal momento che a stento tra centinaia se ne può

squalificante dell'inetto suonatore popolare di strada, ancora saldamente radicata presso ogni strato sociale. Come infatti afferma Cotala, il *musicus instrumentalis* protagonista dell'omonimo romanzo di Printz (apparso nel 1690), il meglio per un musicista è «tappare la bocca ai dissoluti conducendo un'immacolata vita cristiana, mostrando un solerte impegno nello studio delle scienze musicali, evitando ogni vizio. Così agendo l'arte musicale potrà nuovamente godere di una grande considerazione».<sup>13</sup>

La musica eseguita da tali seri professionisti si differenzia conseguentemente in modo drastico da quella dei semplici musicanti. I testi letterari mostrano infatti le loro pregevoli esecuzioni nelle quali spiccano non solo caratteristiche estetiche ed emozionali inedite, artisticamente assai appaganti, ma talora, al contempo, anche aspetti consolatori ed edificanti, con tratti addirittura religiosi. Un eclatante esempio si rinviene in *Cotala*, ove si afferma, in una progressione di effetti quasi miracolosi (riecheggiante la Sequenza del *Veni Sancte Spiritus*), come l'ascolto di pregevole musica eseguita da strumentisti professionisti

rende lieto chi è triste, toglie le preoccupazioni a chi ne è oppresso, rende devoto chi è pio, docile chi è feroce, dà coraggio agli avviliti, rende benevoli gli iracondi, caritatevole chi è spietato, sani gli ammalati, quieto chi è agitato, favorisce il sonno, consola chi viene criticato, riduce il fardello del lavoro e addirittura diletta pure gli animali selvatici. Se gli sconsiderati, dissennati nemici della musica riflettessero su ciò, non la disprezzerebbero e non la considererebbero un'arte inutile, addirittura dannosa; la terrebbero al contrario in grande onore come un dono di Dio da apprezzare sommamente e riserverebbero ai musicisti ogni benevolenza.<sup>14</sup>

In modo analogo tali opere letterarie operavano una netta distinzione tra gli ascoltatori incolti, gratificati da composizioni appaganti solo superficialmente e gli ascoltatori preparati musicalmente, pertanto alla ricerca di soddisfazioni estetiche assai più profonde. Ma purtroppo la diffusa impreparazione, soprattutto presso le classi popolari, aveva quale sgradevole conseguenza una fallace cognizione del valore della musica ascoltata, come, con amarezza, si ammette

---

rinvenire uno che sappia fissare sulla carta in modo corretto dieci parole di fila». In: PRINTZ *Battalus* p. 392sgg. si narra come Battalus, il protagonista, legga libri in gran numero, poiché «vuole sapere tutto»; in: *Ibid.* p. 386sg. si elencano i titoli della sua cospicua biblioteca. Cfr. anche *Ibid.* p. 406.

13. PRINTZ *Cotala* p. 9. Anche Pancalus si impegna a condurre «una vita irreprezibile [...] esercitandosi con la massima diligenza su ogni strumento», raggiungendo pertanto in essi «un'assoluta perfezione», in: PRINTZ *Pancalus* p. 253.

14. PRINTZ *Cotala* p. 72.

in *Battalus* (1691), terzo romanzo a tematica musicale di Printz: «È davvero biasimevole che la nostra arte sia tanto in disgrazia. Mi sconcerta come parecchie persone possiedano orecchie da asino al punto da riuscire a sopportare le quinte di cavallo e le ottave di mucca prodotte dai *Bierfiedler* persuadendosi addirittura di star ascoltando della bella musica».<sup>15</sup>

Come innanzi già accennato, la mortificante immagine del musicante di strada si era all'epoca incarnata soprattutto nel violinista, il quale, essendo il più presente e attivo nelle società centroeuropee, aveva catalizzato su di sé i tratti negativi di una tradizione plurisecolare. Innanzitutto era ancora considerato un sospetto vagabondo: non va infatti dimenticato come la stanzialità del nuovo musicista municipale barocco, ossia il non essere più itinerante in un'incessante peregrinazione da una località all'altra, si stesse tramutando nell'aspetto ufficializzante l'acquisita rispettabilità professionale e morale. Nell'equivoco violinista girovago si continuava poi a ravvisare non solo un maldestro strimpellatore, ma anche uno sfaccendato, un disonesto ubriacone<sup>16</sup> non di rado in odore di zolfo, come esemplificato in numerose saghe, leggende e fiabe del coevo patrimonio popolare germanofono. Non meraviglia quindi che un genitore dell'epoca, onesto e serio artigiano, assistesse con angoscia all'interesse del proprio figlio per la musica, in particolare per il violino, come risulta dal seguente passaggio di *Cotala*. Scrive il protagonista rievocando la propria infanzia:

A sette anni [...] ricevetti un piccolo violino da bambini e suonavo così tanto che mio padre di sovente si inquietava. «Tu, razza di monello — mi disse una volta — piantala di strimpellare su quel violino, o ti getto lo strumento nella stufa. Mi sembra quasi che tu, furfante, voglia diventare un uccello canterino o un *Bierfiedler*. Se lo venissi a sapere ti staccherei la testa dal corpo. Perché il *Bierfiedler* è la persona più rozza tra i rozzi». Quel rustico di mio padre mi diede veramente sui nervi e sebbene allora avessi già la lingua bella sciolta doveti tacere perché temevo di essere picchiato e di vedere ardere il mio amato violino nella stufa. Ma non smisi di suonare, e ogni volta mi allontanavo, raggiungendo luoghi dai quali mio padre non mi poteva sentire.<sup>17</sup>

15. PRINTZ *Battalus* p. 437. Con 'quinte di cavallo' e 'ottave di mucca' si intendevano le quinte e le ottave parallele, ossia effetti sonori ritenuti sgradevoli e comunque errati da un punto di vista teorico, cfr. SCHMID p. 53sgg. Altri ascoltatori prediligono la musica dei *Bierfiedler* perché i veri musicisti «sono troppo altezzosi e vogliono poi essere ben pagati», PRINTZ *Battalus* p. 437.

16. Recupera iconograficamente tale immagine popolare il coevo quadro *De vrolijke speelman* [L'allegro musicante, 1623] del pittore olandese Gerrit van Honthorst.

17. PRINTZ *Cotala* p. 11.



Fig. 6. G. van Honthorst, *De vrolijke speelman* (1623)

Poco dopo, rivolgendosi nuovamente al figlio, il padre ribadisce la propria istintiva avversione nei confronti del mondo musicale, inconcludente e socialmente squalificante: «Lascia perdere la musica, impara invece la mia professione, ti frutterà assolutamente di più. E se non ti va di intraprendere la mia

attività di artigiano carrozziere, impara quello che vuoi, ma in ogni caso non diventare musicante [*Spielmann*]». <sup>18</sup>

A tale problematica situazione fa riferimento anche Johann Beer nel romanzo picaresco *Der Simplicianische Welt-Kucker oder Abendtheuerliche Jan Rebhu* [L'osservatore del mondo alla *Simplicius* ossia l'avventuroso Jan Rebhu, 1677–1679], dove si reputa imprescindibile porre dei distinguo tra i differenti livelli di abilità di chi si applica alla musica:

Divenire calzolaio o sarto non è impresa difficile. Alla musica è connaturato uno spirito celeste. Si dice che poeti si nasce, mi sta bene, ma io aggiungo che anche musicisti si nasce. Parlo tuttavia di veri artisti, dal momento che come un buffone che dice i suoi lazzi non può essere detto poeta, così pure non si può dire musicus un *Bierfiedler* o un violinista che strimpella sui tavolati delle balere oppure un violinista saltimbanco. <sup>19</sup>

La programmatica precisazione ritorna non troppo dissimile in *Cotala*, dove il protagonista, stavolta uno strumentista a fiato, afferma con offeso orgoglio: «Io non sono un musicante [*Spiel-Mann*]! Un *Bierfiedler* è un musicante! Io invece ho studiato a fondo la mia arte!» <sup>20</sup> La risposta dell'avvocato Polyphemus, suo interlocutore, riflette invece al meglio il semplicistico, livellante pensiero comune dell'epoca, al contempo sprezzante e diffamatorio: «Ma voi non suonate il violino, il flauto e altri strumenti? E allora non vi è alcun dubbio che voi siate uno *Spiel-Mann*». <sup>21</sup> E cosa si intenda con *Spielmann* l'aveva, con disappunto, dichiarato in precedenza Cotala, enumerando le critiche che gravavano sugli strumentisti preparati, visti al contrario quali personaggi: «maldestri, dalle menti semplici [...] che non hanno imparato null'altro che a strimpellare un po' sul violino, a soffiare un po' negli strumenti a fiato, a ingozzarsi, a ubriacarsi, a fumare, ad amoreggiare e a giocare». <sup>22</sup>

Menck ritiene infatti che la principale tesi sostenuta da Printz nelle sue opere letterarie sia che

i *Bierfiedler* siano dei meri strimpellatori, che nulla capiscono di musica e che non padroneggiano la propria arte. Di conseguenza non possono agire sugli ascoltatori, anzi vi si devono sottomettere ed essere sfruttati quali

18. *Ibid.* p. 15.

19. BEER *Welt-Kucker* p. 36sg.

20. PRINTZ *Cotala* p. 89. Per un quadro generale sui romanzi musicali dei secoli XVII e XVIII cfr. MENCK e, più di recente, ROSE.

21. PRINTZ *Cotala* p. 89. V. anche p. 98.

22. *Ibid.* p. 8sg.

“allegri consiglieri” esponendosi a ogni sorta di burle. I *Bierfiedler* non possono pretendere la dignità dei musicisti poiché si producono solo in una musica superficiale e non si dedicano né alla musica impegnata né a quella liturgica. Non sono pertanto utili alla comunità, come è invece il compito della musica autentica.<sup>23</sup>

In quegli stessi anni Andreas Werckmeister (1645–1706), teorico della musica, compositore e organista tedesco, nell’opera *Musicae mathematicae Hodegus curiosus* [1687], parlando della situazione musicale del proprio tempo conferma tali condizioni, prendendo con decisione le distanze dai «*Bierfiedler* e dagli empi musicanti» la cui musica viene da lui sprezzantemente appellata come squallidi «lamenti, strilli, bofonchiamenti, caotici muggii, brontolii».<sup>24</sup> Per Werckmeister, di solida formazione religiosa, tale produzione era inoltre da considerarsi «opera di Satana, musica da scimmie che suscita disgusto e avversione», addirittura «uno stupro della musica».<sup>25</sup> Aggiunge Hartmann: «Per Werckmeister il modo di far musica dei *Bierfiedler* palesava un atteggiamento di disprezzo nei confronti dell’arte musicale proveniente “da un animo confuso che non si colloca e non è educato secondo proporzioni armoniose all’interno dell’ordine voluto dal sapiente Creatore”».<sup>26</sup>

Cotala non può quindi che unirsi agli altri difensori della vera musica insistendo su tale fondamentale concetto: «Non tutti i *Musici instrumentales* sono ignoranti e sempliciotti. Tra di noi se ne trovano di intelligenti e ragionevoli anche se comunemente veniamo considerati degli inetti».<sup>27</sup> Era questa l’immagine stereotipata del musicista, diffusa in ogni strato della popolazione, che andava con decisione estirpata. Gli strali di questi scrittori puntano quindi con decisione sia contro i *Bierfiedler* sia, come già evidenziato, contro i *Musikfeinde*, i nemici, i detrattori, in generale, della musica, ancora assai diffusi in un’epoca in cui, nella cosiddetta gerarchia delle arti, la musica si trovava saldamente e inequivocabilmente all’ultimo posto.<sup>28</sup>

23. MENCK p. 41sg. Un proverbio tedesco sottolinea la modestia esecutiva dei *Fiedler* e la loro molesta perseveranza nel suonare: *Einem Fiedler muss man doppelt geben, einen Pfennig fürs Spiel, und zwei, dass er aufhört* [A un violinista di strada si deve dare due volte: un Pfennig per farlo suonare, due Pfennig per farlo smettere], in: WANDER colonna 1012.

24. HARTMANN p. 25sg.

25. *Ibid.* p. 26.

26. *Ibid.*

27. Parole di Cotala, presente come personaggio anche nei successivi romanzi di Printz, in: PRINTZ *Battalus* p. 334.

28. Tra i vari punti in cui i *Musikfeinde* vengono nominati cfr. PRINTZ *Battalus* p. 217. Un elogio della musica, con motivazioni assai innovative per i tempi, in: PRINTZ *Pancalus* p. 282sgg.

I *Bierfiedler*, tuttavia, nonostante i molteplici tratti negativi che li caratterizzano, sono presenze costanti e di rilievo nei romanzi barocchi: gli autori potevano infatti grazie a loro sia presentare in modo realistico e con completezza il complesso quadro musicale dell'epoca sia operare al suo interno precise distinzioni di competenza. Si trattava in ogni caso di personaggi particolarmente amati presso le classi popolari e ovunque, soprattutto nelle campagne, molto ricercati. Erano infatti portatori di musica facile, allegra, comprensibile da chiunque nonché della possibilità di ballare e divertirsi in un'epoca e in contesti in cui la musica e il divertimento per i ceti più modesti (costituenti tuttavia la maggioranza della popolazione) erano eventualità particolarmente rare: «Si può forse essere allegri se non vi è neppure un musicante?»<sup>29</sup> lamentavano i contadini, ancora nel XVII secolo, desiderosi di danzare in occasione delle festività, come, con piccata deplorazione, riferisce l'ecclesiastico tedesco Aegidius Henning (circa 1630–1686).<sup>30</sup> Ciò conferma come in tale epoca fosse ancora ben viva nella società la contraddizione della doppia morale medievale (già presente in Tertulliano) che se da un lato condannava i musicanti per il divertimento che recavano, dall'altro ne accoglieva entusiasticamente le prestazioni artistiche.

Nell'imponente trattato di teoria e composizione, ma dall'ironico taglio letterario, *Phrynis Mitilinaeus oder Satyrischer Componist* [*Phrynis Mitilinaeus ossia il compositore satirico*, 1676–1679] di Printz viene a un certo punto presentata, sotto forma di *Commedia*, una disputa tra *Bierfiedler* (o *Scheergeiger*<sup>31</sup>) e veri *Musici*, ossia i 'musicisti municipali', da cui emerge l'abisso tecnico-musicale che differenzia le due categorie di strumentisti e in cui si delineano la differente dignità e il dissimile ruolo sociale occupato all'interno della società del tempo. In altro punto dell'opera si distinguono gli ascoltatori in quattro categorie sulla base della capacità di comprensione della musica. Ovviamente

29. ROSE p. 4 nota 14.

30. In: PRINTZ *Battalus* p. 151–160, l'autore sente ancora la necessità di affrontare il tema del ballo al fine di legittimarne, con solide argomentazioni, la pratica all'interno di una vita devotamente cristiana. Anche nel secolo successivo il ballo continuava a essere un divertimento primario come testimonia un passo dell'Autobiografia (1787) del barone Friedrich von der Trenck (1726–1794): «Il 24 febbraio abbiamo fatto quattro miglia passando per Storchnest in direzione Schmiegel [oggi Osieczna e Śmigiel in Polonia (n.d.a.)] Qui mi capitò un fatto singolare. I contadini ballavano al suono di un misero violino. Tolsi il violino di mano al musicante e attaccai una danza. La cosa piacque. Quando però volli smettere, con la forza e infine anche con minacce fui costretto a continuare a suonare il violino per l'intera notte fino ai primi bagliori dell'alba, quando ormai per la spossatezza stavo per svenire», in: TRENCK p. 48.

31. *Schergeiger* o *Scheergeiger*: termine spregiativo per violinisti, equivalente a *strimpellatore*. Con analogo sprezzante significato veniva usato anche *Brettlgeiger*, traducibile approssimativamente con "violinisti da osteria/da balera".

le esecuzioni di livello infimo, cionondimeno in grado di entusiasmare ascoltatori incolti, sono quelle dei *Bierfiedler*. Si afferma, tra le altre cose, nella lunga digressione sull'argomento:

È vero che in musica si hanno due giudici, la ratio e l'udito, tuttavia essi agiscono in modo tale che di rado vanno d'accordo. La ratio deve però mantenere il predominio e non permettere neppure una volta all'udito la libertà di giudicare autonomamente. [...] Se infatti l'udito avesse il predominio e la libertà di giudicare in autonomia non si potrebbe concludere assolutamente nulla di certo in ambito musicale e i *Bierfiedler* e gli *Scheergeiger* otterrebbero senza alcun dubbio il primato anche sui musicisti più preparati artisticamente.<sup>32</sup>

Seguono quindi alcuni esempi e, per il livello esecutivo più basso, ove l'udito vince sulla ratio, Euclides, personaggio del *Phrynis*, narra di una notte trascorsa in un villaggio siberiano, rievocando come alcuni *Bierfiedler*, sebbene di modestissime capacità, fossero nondimeno stati capaci di catturare il pubblico dai gusti semplici con immediatezza e soddisfazione, conducendolo a un divertimento intenso e indicibilmente sfrenato:

C'erano due *Bierfiedler* che producevano un'armonia tale che le mie orecchie ne soffrirono per le quattro settimane successive, infatti chi suonava il violoncello grattava come gli capitava ed emetteva quasi esclusivamente dissonanze, di norma tenendole a un intervallo di seconda sopra o sotto la nota del soprano, prodotta all'ottava superiore dal violino. Ciò non toglie che una tale musica piacesse ai contadini in modo strepitoso. Ed essi si fecero di conseguenza così allegri che pensai che la *Stube* ne sarebbe potuta crollare.<sup>33</sup>

Sempre nel *Phrynis* Printz fa affermare al suo protagonista che «in ogni luogo in cui sono stato i contadini vaneggiavano sul fatto che i *Bierfiedler* sapessero suonare il violino meglio dei musicisti professionisti. [...] Ai buoi si confà il fieno».<sup>34</sup>

Per quanto riguarda più specificamente i violinisti, nel romanzo *Teutsche Winter-Nächte* [Notti invernali tedesche, 1682] di Johann Beer si ha la spia di come si cercasse di nobilitare chi suonava il violino da professionista, proponendo una nuova definizione: «Arte [*Kunst*] si dice in latino *ars*, e perciò senza

32. PRINTZ *Phrynis*, vol. III p. 84.

33. *Ibid.*

34. *Ibid.*, vol. I p. 33.

tanti problemi mi potrei definire anche *Ars-Geiger*». <sup>35</sup> La definizione *Kunstgeiger* si imporrà in epoca successiva indicando tuttavia gerarchicamente un ruolo pur sempre inferiore allo *Stadt Pfeifer*. <sup>36</sup>

Un quadro completo ed esplicativo del mondo dei *Dorf Musikanten* [musicanti di paese/popolari] è rinvenibile anche nel *Praecedenz-Streit der Kunst-Pfeiffer und Spiel-Leute* [Disputa sulla precedenza tra musicisti municipali e musicanti <sup>37</sup>] inserito quale brillante commedia in *Battalus*. Qui i *Bierfiedler* vengono presentati quali musicanti superficiali, incolti (si esprimono in dialetto), talora patetici e spesso involontariamente ridicoli nelle loro goffe e ingenuie pretese pseudoartistiche, permettendo di conseguenza ai veri musicisti di spiccare e vincere la disputa giuridica, imponendo come esemplare il loro nuovo stile di vita e il loro elevato livello professionale.

Una diretta conferma di tale dicotomia e, di conseguenza, anche del divario delle tipologie di violinisti presenti nel mondo di lingua tedesca, è evidente nel menzionato trattato di Prinner, il quale distingue *die Violin*, strumento artistico posseduto dai musicisti *virtuosi*, nel senso letterale di persone che coltivano la virtù e non il vizio, <sup>38</sup> dallo strumento assai più modesto utilizzato da «*Bauern und Brätlgeiger*», <sup>39</sup> i quali erano invece in grado solamente di «grattare» [*kehrzen*] sul loro strumento. <sup>40</sup>

Un esempio particolarmente incisivo di *Bierfiedler* osannato dal pubblico e al contempo ricapitolante le caratteristiche negative del violinista di strada diffuse all'epoca, è rinvenibile nel romanzo picaresco *Der seltsame Springinsfeld* [Il bizzarro scavezzacollo, 1670] di Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen. Springinsfeld è un vecchio soldato degradato nel fisico e nella vita morale, che campa come accattone strimpellando sul violino, confermando il detto *Junge Soldaten, alte Bettler* [Soldati da giovani, mendicanti da vecchi]. <sup>41</sup> In realtà Springinsfeld, come confesserà più avanti nel romanzo, nella sua incessante attività di musicista questuante ha raggranellato un discreto gruzzolo non

35. BEER *Winter-Nächte* p. 135sg.

36. Cfr. JEROLD p. 68.

37. Controversia giuridica, o politica, a proposito della precedenza che enti o singoli doversero avere su altri enti o singoli in occasioni ufficiali o situazioni particolari.

38. PRINNER p. 11. Qualche anno più tardi, nel 1700, così Kuhnau definisce i *virtuosi*: «I pittori, gli scultori, come pure le persone dotte, i poeti, ma soprattutto i musicisti per bene vengono abitualmente definiti *virtuosi* dagli italiani, ossia persone eccellenti, nobili e famose», KUHNAU *Quacksalber* p. 500, *Charlatan* p. 153.

39. PRINNER p. 11, LUISI p. 17, «Contadini e violinisti da balera».

40. LUISI p. 17, DRESCHER *Tradition* p. 83.

41. Il proverbio è citato in: GRIMMELSHAUSEN *Springinsfeld* p. 21.



Fig. 7. Immagine di *Springinsfeld*, dall'edizione del 1670

intuibile dal suo misero e devastato aspetto: «Credo che qualcuno che mi fa la carità non abbia nemmeno un decimo del denaro che invece possiedo io». <sup>42</sup>

La prima apparizione di Springinsfeld sintetizza con grande efficacia l'immagine del violinista mendicante e girovago, trasandato, storpio, malato, ereditata dai secoli medievali e contro la quale gli scrittori barocchi si stavano muovendo con risolutezza. La disabilità fisica era da sempre una caratteristica peculiare di chi si dedicava alla musica in ambiente popolare, sia per l'impossibilità di svolgere mansioni più 'utili' alla società (e si accompagnava talora, anche nella letteratura a tematica musicale, ad atteggiamenti disonesti o addirittura criminali<sup>43</sup>) sia per la possibilità di commuovere, attrarre, incuriosire e "divertire" maggiormente un pubblico bramoso di novità e stranezze di

42. *Ibid.* p. 158.

43. V. il personaggio di Haspel-Hannss nel romanzo *Simplicianischer lustig-politischer Haspel-Hannss* di Johann Beer.

qualsiasi tipo.<sup>44</sup> La figura del musicista malato, invalido o deforme, che ha in Springinsfeld il suo più illustre archetipo, si imporrà inalterata nella sua fortuna letteraria anche nei secoli successivi, al pari di quella del musicista mendicante e girovago, come si può evincere, tra i numerosi casi, dai seguenti esempi di epoche differenti: nel romanzo *Dichter und ihre Gesellen* [Poeti e compagnia, 1833] di Joseph von Eichendorff (1788–1857) compare un fanciullo che «aveva mendicato tanto insieme al vecchio padre, un violinista cieco»;<sup>45</sup> nella novella *Der arme Spielmann* [Il povero musicante, 1848] Franz Grillparzer descrive un «ragazzo storpio e dalle membra malformate, stretto al suo violino in un solo inestricabile viluppo, [che] suonava valzer ripetendoli all'infinito, con tutto il tifico ardore del suo petto deforme»,<sup>46</sup> durante una festa al Prater di Vienna agli sgoccioli dell'epoca Biedermeier, mentre in epoca ancora più tarda, nel romanzo *Bomben auf Monte Carlo* [Bombe su Monte Carlo, 1930] di Friedrich Reck-Malleczewen (1884–1945), «il violinista è un uomo mezzo morto [...], un povero diavolo con cancro allo stomaco o altro tipo di cachessia [...] sorretto dalla morfina».<sup>47</sup> Si legge nel romanzo di Grimmelshausen:

Mentre stavamo discutendo tra noi [...] ecco che entrò nella taverna un vecchio mendicante con una gamba di legno, spinto esattamente come me dal freddo intenso che aveva patito fuori a cercare il caldo della stufa del locale. Si era riscaldato forse solo un poco quando estrasse un piccolo violino soprano, lo accordò, si avvicinò al nostro tavolo e cominciò a ricavarne dei suoni, e al contempo con la bocca borbottava e canticchiava con tale abilità che una persona che solo lo sentisse e non lo vedesse avrebbe necessariamente creduto che stessero suonando tre strumenti ad arco. L'uomo era vestito abbastanza miseramente per la stagione invernale e, stando alle apparenze, non aveva trascorso una bella estate, poiché la sua magra figura testimoniava che era stato a stecchetto e il fatto che non avesse più un solo capello faceva pensare che avesse pure sopportato una grave malattia.<sup>48</sup>

44. In: ROSE p. 68 si danno cenni a opere pittoriche che rappresentano musicisti ciechi o con disabilità fisiche.

45. EICHENDORFF *Poeti* p. 218. Altri esempi di violinisti ciechi nella lirica *Der blinde Geiger* [Il violinista cieco] di J.C von Zedlitz, in: ZEDLITZ p. 93; nel romanzo *Der grüne Heinrich* [Enrico il verde] di G. Keller, in: KELLER *Heinrich* p. 110; nelle *Kalendergeschichten* [Storie da calendario] (*Der Dorfgeiger im Harz, Friedel Durbe der Dorfgeiger* [Il violinista di paese nello Harz, Friedel Durbe il violinista di paese]) di F.W. Gubitz, in: GUBITZ; nel romanzo *Der eiserne Gustav* [Gustavo di ferro] di H. Fallada, in: FALLADA p. 349. Un violinista sordo in: IMMERMANN p. 31.

46. GRILLPARZER *Musicante* p. 13.

47. RECK-MALLECZEWEN (cap. IV).

48. GRIMMELSHAUSEN *Springinsfeld* p. 20.

In quella stessa gelida giornata, Springinsfeld si esibisce poi in piazza innanzi a un pubblico di oltre seicento persone:

Springinsfeld iniziò quindi [...] a suonare il violino. Con la bocca faceva smorfie di tre, quattro, cinque, sei addirittura sette angoli e mentre suonava faceva musica anche con la bocca, come aveva precedentemente fatto pure in osteria. Tuttavia, dal momento che era stato accordato al caldo, il violino non voleva saperne di fare al freddo qualcosa di buono, ed egli si produsse allora col suo strumento in ogni sorta di versi di animali, dal delizioso canto silvestre degli usignoli sino allo spaventevole ululato dei lupi.<sup>49</sup>

E intanto gli spettatori «per la meraviglia se ne stavano con la bocca spalancata e gli occhi sbarrati, dimentichi del gelo».<sup>50</sup> L'esibizione del violinista mendicante cattura gli ascoltatori nonostante due aspetti che, sulla base dei criteri sociali, morali e religiosi del tempo, gli si sarebbero dovuti invece ritorcere contro: la ripugnanza per l'aspetto fisico, degradato e lurido al limite del disgusto,<sup>51</sup> riflesso, per l'epoca, di un'analogia disonestà e abiezione morale, nonché di una palese mancanza di fede cristiana. E, secondo aspetto, il potente fascino sensuale dell'esecuzione. Agli occhi dell'ortodossia religiosa del tempo la sua figura rimandava quindi appieno alle tentazioni terrene del demonio, non a caso nell'iconografia Springinsfeld indossa talora un cappello dotato di corna, con riferimento al diavolo che, come noto, si riteneva potesse assumere le fattezze di musicanti.

Se il pur innegabile successo popolare non si mostra comunque sufficiente ai fini di un riscatto dalla propria misera realtà quotidiana, è tuttavia un ulteriore tratto, ancor più determinante, ad attestare il totale fallimento esistenziale di Springinsfeld: la solitudine. È questa la conseguenza ultima e più tragica di una dissoluta vita da musicante di strada. La solitudine che si accompagna costantemente alla vita di tali personaggi sottintende infatti soprattutto la difficoltà, se non addirittura l'impossibilità, di unirsi in un solido e appagante matrimonio. E un matrimonio riuscito è in quest'epoca il simbolo rivelatore di una vita cristiana nei retti binari della morale, nonché il traguardo e il suggello decisivo di una gratificante e rispettabile vita d'artista nei ranghi della società

---

49. *Ibid.* p. 50.

50. *Ibid.* Tale caratterizzazione di Springinsfeld racchiude i principali temi violinistici che, all'interno della letteratura tedesca, ricorrono con regolarità e ampi sviluppi nei secoli successivi: il tema del violinista mendicante, il tema del violinista itinerante, il tema del musicante demoniaco, e, sotto vari aspetti, il tema virtuosistico.

51. Per poter trovare alloggio Springinsfeld deve, ad esempio, dichiarare di non avere pidocchi, *Ibid.* p. 150.

borghese. Non a caso Printz termina i suoi romanzi proprio con tale felice opportunità per i suoi tre *Musici instrumentales* Cotala, Pancalus e Battalus. Ma tale traguardo è possibile (e in ciò sta la grande novità implicitamente evidenziata dagli autori) solo perché anche l'arte musicale, se praticata con serietà e onestà, può finalmente essere assimilata a qualsivoglia altra attività artigianale borghese. La riflessione sulle nozze di Pancalus con una ragazza «per bene», nelle ultimissime righe del romanzo, è la ratifica di tale parità, conseguita faticosamente dopo un impervio percorso protrattosi per secoli:

I giovani devono [...] imparare che prima di pensare al matrimonio occorre che meditino con attenzione di che cosa e in che modo saranno in grado di mantenere le loro future spose, provvedendo alle loro necessità. Se agiranno così le loro intenzioni avranno un esito felice: altrimenti quei genitori che hanno figliole per bene non ne daranno facilmente una in moglie [...] a un uomo che non abbia una professione o comunque non possa contare su entrate tali da riuscire a mantenere adeguatamente la sua futura sposa.<sup>52</sup>

I vari significati e i differenti motivi legati al violino, ormai mischiatisi tra loro con tratti pressoché definitivi, cominciarono frattanto a sovrapporsi ai primi nomi di strumentisti e compositori realmente vissuti. Due brevi aneddoti ne danno conferma. Nel primo è protagonista il tedesco Thomas Baltzar (circa 1630–1663), giunto verso il 1655 in Inghilterra quale violinista privato al servizio del re Charles II, e così descritto nel 1658 nel diario di un suo conoscente:

Presentatosi a uno degli incontri settimanali presso l'abitazione di Mr. Ellis, Baltzar suonò tra l'ammirazione di tutto quanto l'uditorio, sfruttando dita e strumento in mille modi, al massimo delle possibilità. Al che il professore Wilson, il più grande esperto di musica che mai sia esistito, sfoderò come di consueto il proprio umorismo, e, chinatosi verso i piedi di Baltzar, si mise a scrutarli, per vedere se avesse uno zoccolo, ossia come se volesse verificare se fosse un diavolo oppure no, dal momento che la sua esibizione era andata oltre le possibilità umane.<sup>53</sup>

Il secondo aneddoto, che pure collega eccellenti doti tecniche e mondo demoniaco, narra di Nicolas Adam Strungk (1640–1700), uno dei più apprezzati violinisti tedeschi del tempo, ascoltato a Roma nel 1685 da Arcangelo Corelli (1653–1713), il quale, talmente strabiliato dalla superba tecnica del collega,

52. PRINTZ *Pancalus* p. 307.

53. Cit. in: STEBLIN p. 279sg. In epoca successiva toccherà anche a Paganini essere sinistramente scrutato dagli ammiratori in cerca del satanico piede caprino. Per la fusione del concetto di “strumentista virtuoso” con “demonio” cfr. FOURNIER.

sbottò in un tedesco incerto: «Se io sono un Arcangelo, mi lasci dire che lei, signore, è un Arcidiavolo!»<sup>54</sup>

Per concludere, nel XVII secolo la grande popolarità acquisita dal violino è facilmente misurabile nei territori germanofoni anche nella sempre maggiore presenza dello strumento in ambito sia pittorico sia, soprattutto, compositivo ed esecutivo. In questi ultimi casi ciò avvenne grazie a un cospicuo numero di eccellenti violinisti e compositori tra cui H.I.F. Biber (1644–1704), J.J. Walther (1650–1717), J.P. von Westhoff (1656–1705), qualche anno più tardi J.G. Pisen-del (1687–1755), J.F. Fasch (1688–1758), e, a seguire, numerosi altri, che seppero far apprezzare le reali, straordinarie potenzialità dello strumento al di fuori delle classi più popolari,<sup>55</sup> ossia nel mondo musicale dei colti ambienti amatoriali borghesi e delle corti tedesche.

---

54. ALLSOP p. 6.

55. Cfr. BOYDEN p. 54, 104, 119.

## CAPITOLO 4.

## IL VIOLINISTA VIRTUOSO NEL XVIII SECOLO

A partire dal XVII secolo gli artefici della generale affermazione europea del violino a livello professionistico furono soprattutto i violinisti<sup>1</sup> e i liutai italiani, nonostante anche altrove si stessero affacciando eccellenti violinisti esecutori e compositori, nonché rinomate scuole liutarie. I geniali e innovativi artisti italiani seppero però imporsi sulla scena europea con un prestigio assai maggiore e con un'autorevolezza conservatasi inalterata anche nelle successive epoche storico-musicali. Liutai quali gli Amati, i Guarneri, Antonio Stradivari, oppure violinisti quali Giovanni Battista Vitali, Arcangelo Corelli, Giuseppe Torelli, Tomaso Antonio Vitali, Antonio Vivaldi, Francesco Maria Veracini, Giuseppe Tartini, Pietro Locatelli, Pietro Nardini, per citare solo i più grandi, si imposero ovunque quali indiscussi modelli. Nel caso dei violinisti si trattò di maestri che per lo più girarono l'Europa dando concerti, preparando allievi in terre straniere e diffondendo nelle varie corti europee le novità della musica italiana e le inedite potenzialità tecniche del violino.<sup>2</sup> In particolare Arcangelo Corelli, l'"Orfeo dei suoi tempi" e "Le premier violon de l'Europe", il "Maestro delle nazioni" Giuseppe Tartini, nella sua veste di virtuoso diabolico e grande didatta, si affermarono quali simboli paradigmatici della scuola violinistica italiana.<sup>3</sup> Tale successo personale li impose successivamente anche in ambito letterario al punto da essere con frequenza citati in racconti di fantasia ogni qualvolta si dovesse fare menzione, sia pure fugace, di violinisti eminenti e virtuosi.<sup>4</sup>

---

1. Cfr. MOENS-HAENEN p. 58.

2. Per quanto riguarda la Germania scrive FARGA p. 209: «Molto più considerevole [dell'inglese] fu l'invasione italiana, poiché non si può chiamare diversamente l'emigrazione d'allora in Germania di strumentisti, cantanti, attori e ballerini italiani. Gli insigni violinisti Biagio Marini e Carlo Farina segnarono l'inizio di un'affluenza di virtuosi, ai quali la musica per violino deve in Germania i maggiori impulsi».

3. Sui rapporti di Corelli con Francia e Germania, v. alcuni saggi in: STUDI CORELLIANI. Sul rapporto di Tartini con la Germania, v. PETROBELLI p. 81. Cfr. anche POLIN p. 455 e HERDER p. 110, il quale pone Tartini, unico musicista del suo elenco, tra le glorie dell'arte italiana.

4. Ciò avviene sia presso gli scrittori tedeschi più celebri, come E.T.A. Hoffmann, sia presso autori meno noti come, per fare due soli esempi, W.H. von Riehl (1823-1897) e L.

Un'indiretta conferma del successo e del prestigio di cui godevano i musicisti e gli strumentisti italiani nella Germania, e, più in generale, nell'Europa tra il XVII e il XVIII secolo è ricavabile da uno dei più brillanti e colti romanzi musicali di quegli anni: *Der musicalische Quacksalber* [Il ciarlatano musicale], scritto da Johann Kuhnau, predecessore di Johann Sebastian Bach quale *Kantor* alla Thomasschule di Lipsia, e pubblicato a Dresda nel 1700. Si tratta di un romanzo picaresco che «si inserisce nel filone di quegli scritti satirici [...] che nella letteratura tedesca della fine del Seicento esercitavano la critica al costume, alle mode, alle scimmiettature di usanze straniere, alle presunzioni, all'ignoranza».<sup>5</sup>

Prescindendo dalle programmatiche, ampie e per nulla superficiali problematiche musicali teoretiche, storico-musicali e religiose insite nell'opera<sup>6</sup> e limitando l'attenzione ai meri aspetti violinistici, si apprende che «[Pietro] Caraffa — questo il nome con cui il ciarlatano tedesco si fa chiamare<sup>7</sup> — è un presuntuoso strimpellatore, un millantatore assetato di gloria che si spaccia come virtuoso italiano e si sforza, grazie alle sue doti musicali dilettantesche, di arraffare quanto più denaro possibile»<sup>8</sup> nonché di intrufolarsi in ambienti agiati, tra persone aristocratiche e colte, per lui altrimenti irraggiungibili, quale autoproclamatosi «*maestro incomparabile di musica*; [...] celeberrimo *musico* italiano e ineguagliabile *virtuoso*».<sup>9</sup> Come “italiano”, infatti, in virtù del grande prestigio che allora la musica e gli strumentisti italiani godevano ovunque in Europa,<sup>10</sup> gli sarebbe stato più agevole accedere a qualsiasi ambiente e a qualsivoglia corte, anche di livello altissimo. In realtà in Italia l'impostore c'era stato, sebbene non nell'autorevole ruolo che millantava: «Per circa un anno

---

Ganghofer (1855–1920). RIEHL *Stadtpeifer* p. 20sg. [*Il musicista municipale*, romanzo del 1900] vede in Corelli il violinista per antonomasia, mentre di Tartini menziona la mitica tecnica dell'arco; GANGHOFER p. 242, anche p. 216, in *Walddrausch* [Ebbrezza silvestre, romanzo del 1908] cita Tartini, Mozart e Beethoven quali «autori in assoluto più eccellenti» quanto a produzione violinistica.

5. DONÀ p. 38.

6. Cfr. MENCK p. 61sgg.

7. Sui programmatici significati del nome “Caraffa” v. KUHNAU *Quacksalber* p. 57sgg., KUHNAU *Charlatan* p. 18sgg. e ROSE p. 133sg. Si indica anche la versione inglese del romanzo di Kuhnau poiché l'arcaico testo originale tedesco è di lettura assai impervia.

8. MITTENZWEI p. 85.

9. KUHNAU *Quacksalber* p. 66sg., le parole in corsivo nell'originale sono in italiano, *Charlatan* p. 21.

10. Nell'*Universal-Lexikon der Tonkunst* (1835–1838) di Gustav Schilling, a proposito di un soggiorno del violinista tedesco J.G. Pisendel a Venezia nel 1716, si legge che a quell'epoca «gli italiani detenevano il monopolio in tutti i campi della musica e specialmente in quello del virtuosismo, non solo in Europa, ma in tutto il mondo», in: DELLA CORTE *Interpretazione* p. 399.

aveva trasportato in Italia gli strumenti per alcuni famosi musicisti o era pure stato al loro servizio come copista». <sup>11</sup>

«In parte imbroglione, in parte *bohemien*, in parte illusionista», <sup>12</sup> il tedesco Caraffa non riesce tuttavia a ingannare il preparato e sobrio mondo musicale del suo paese, che, pur con qualche iniziale concessione, mai si lascia fuorviare dalle fervide fantasticherie e sospette autocelebrazioni del sedicente virtuoso. In uno di tali menzogneri resoconti delle proprie mirabolanti prodezze, in occasione di una competizione tra due strumentisti, appare forse il primo esempio letterario di un violinista che si esibisca virtuosisticamente su tre sole corde. Innanzi ai componenti del *Collegium musicum* di Lipsia, Caraffa narra infatti di avere una volta incontrato

un principe nonché grande appassionato di musica. In particolare questi era invaghito del violino e aveva pertanto al suo seguito un giovane col compito di arrecargli su tale strumento le gioie più intense. Accadde tuttavia che io e il mio violino fummo pure raccomandati, non saprei dire da chi, a tale gentiluomo. Sebbene egli considerasse il suo musicista di livello ineguagliabile, cionondimeno desiderò ascoltare anche me, e, a tale scopo, mi invitò alla sua dimora. Quando fui da lui appresi che quell'invito celava una sfida che si sarebbe dovuta svolgere tra me e il suo musico. Le donne più belle e intelligenti erano lì raccolte per giudicare a chi avrebbe arriso la vittoria. Non si pretese da me che fossi il primo a imbracciare lo strumento e quindi Theorbetto — questo era il nome del violinista — attaccò una sonata davvero pregevole. Devo qui riconoscere che tale individuo era piuttosto in gamba col suo violino, mai in Germania avevo incontrato qualcuno che potesse competere con lui quanto a dolcezza e arte. E quelle dame ecco lanciargli sorrisi tali da assicurargli che si sarebbero espresse in un giudizio positivo. Ma dal momento che, come si dice in tribunale, *audiatur et altera pars*, che quella gente tradusse per me: 'Anche l'altra persona deve essere ascoltata col suo strumento', attaccai la mia esecuzione prendendo la stessa sonata di Theorbetto. Non avevo quasi neppure terminato la prima riga che al mio violino saltò la corda del mi. Il mio avversario ritenne a quel punto che fossi spacciato, perché come prima cosa avrei dovuto tendere una nuova corda e accordarla. Ma, al contrario, tale fatto fu ragione della mia gloria più grande, dal momento che eseguii la sonata su sole tre corde con grazia ed eleganza tali da far sembrare che il violino le avesse ancora tutte e quattro. Chiunque si intenda di musica può facilmente immaginare come io abbia superato quella prova, dal momento che quei gentiluomini, al pari di tutti i presenti, erano appassionati assai esperti e acuti. E io arguii di non essere

11. KUHN AU *Quacksalber* p. 11, *Charlatan* p. 4.

12. KUHN AU *Quacksalber* p. 14, dall'introduzione di J. Hardin.

loro dispiaciuto allorché quei rispettabili e affascinanti giudici fecero tintinnare i calici brindando alla salute del signor Caraffa. Dopo questo fatto il mio avversario non volle mai più suonare.<sup>13</sup>

Quale corollario a tale episodio, narrando di altra sua esibizione violinistica, Caraffa descrive una sonata per violino da lui composta ed eseguita a Roma in onore di un cardinale: «in essa, con meravigliosa premura, avevo espresso tutte le sue emozioni — tristezza, gioia, rabbia, amore, e altro ancora — in base al coronamento, o meno, del suo desiderio di avere udienza dal Papa».<sup>14</sup> La *Affecten-Sonate* [Sonata degli affetti]<sup>15</sup> viene quindi descritta come un percorso tra repentini mutamenti di umore riflessi nella sola musica, la quale dispiega tutto il proprio seducente potere nel riuscire a coinvolgere gli ascoltatori, trascinandoli con vigore da un'emozione all'altra. La sonata rimanda in modo esplicito alla cosiddetta *Affektenlehre*, *Teoria degli affetti*, sviluppatasi e diffusasi con ampiezza anche in Germania nei secoli XVI e XVII,<sup>16</sup> avversata però senza incertezze dal razionalista Kuhnau che la schernisce in questo che è «uno dei primissimi romanzi nei quali si manifesta la tendenza borghese dell'Illuminismo».<sup>17</sup>

È significativo sottolineare come le strabilianti, e fittizie, capacità strumentali di Caraffa, il quale nel corso del romanzo afferma di essersi esibito con ogni sorta di strumenti, non suscitino mai, tranne che per il violino, il sospetto di inquietanti e sinistre sperimentazioni o di legami con potenze misteriose. Anche Kuhnau, pertanto, a cavallo tra XVII e XVIII secolo, non si mostra estraneo a un tratto del violino ad esso ormai connaturato. Così infatti conclude Caraffa, di fronte al *Collegium musicum*, il suo resoconto dell'esibizione romana:

Allorché terminai il mio pezzo [...] e gli ascoltatori presero a riflettere su quali grandi mutamenti avessi provocato nei loro animi in così breve lasso di tempo, essi immaginarono che io avessi suonato il mio violino con un'arte non naturale, e ciò in particolare quando Theorbetto intese dar peso a tali riflessioni dicendo loro come una volta un violinista si fosse prodotto in analoghe meraviglie grazie a una mosca che aveva imprigionato dentro al nasetto del suo archetto. Queste erano dunque le insinuazioni di Theorbetto, e che quella gente sospettasse che al mio fianco ci fosse un tale *spiritus* lo

13. KUHN AU *Quacksalber* p. 91sgg., *Charlatan* p. 29.

14. KUHN AU *Quacksalber* p. 94, *Charlatan* p. 30.

15. KUHN AU *Quacksalber* p. 102, *Charlatan* p. 32.

16. Cfr., ad esempio, la *Musurgia universalis*, pubblicata nel 1650, di KIRCHER, p. 564sgg.

17. MENCK p. 73.

potei appurare dal fatto che mentre una signora prese a conversare con me, il mio archetto, a mia insaputa, venne fatto scivolare dal tavolo, visto che mi ritornò con il nasetto allentato. Ma poiché nessuno seppe rinvenire alcunché nel mio strumento, voi gentiluomini, potete facilmente immaginare con quale enorme stima mi si considerò.<sup>18</sup>

Per l'intero corso della narrazione Caraffa, senza tentennamenti, rimane arroccato sui suoi tratti di sedicente virtuoso e avido imbrogliatore, sin quando, verso la fine del romanzo, ha la ventura di incontrare Theophilus, il parroco di campagna che grazie a sessantaquattro rigorose regole sul tema del «*Musicus vero, virtuoso e felice*»,<sup>19</sup> teorizzanti una nobile, colta, moralmente ineccepibile figura di musicista, riesce, «con l'aiuto di Dio»,<sup>20</sup> a “redimere” Caraffa, ossia a indirizzarlo finalmente a una onesta e proficua carriera d'artista. Quale conseguenza immediata della sua trasformazione in artista onorato, Caraffa ottiene un posto di musicista a corte e trova, come accade a tutti i protagonisti dei già menzionati romanzi di Printz, e come impone la morale dell'epoca, una brava ragazza da sposare: «L'happy-end è parte necessaria di una novella con finalità didattiche, dove le virtù devono essere messe in evidenza e i difetti messi in ridicolo».<sup>21</sup> Come infatti si legge nelle ultime righe dell'opera: «Dio gli concesse un matrimonio buono e relativamente ricco, così che egli potesse pertanto essere definito un vero e beato *virtuoso*».<sup>22</sup> Il romanzo di Kuhnau si situa pertanto sul discrimine tra la programmatica narrativa barocca mirante a nobilitare il musicista moralmente serio nonché tecnicamente preparato e, almeno per alcuni aspetti, gli esordi del nuovo secolo XVIII che tanti mutamenti apporterà al mondo della musica in generale e alla dignità sociale e professionale del musicista più in particolare.

Frattanto la positiva evoluzione dell'immagine del violino proseguiva incessante e solo qualche decennio più tardi, come si legge nella MGG, «decadde-  
ro le riserve sociali su violino e violoncello, tanto che entrambi gli strumenti

18. KUHNAU *Quacksalber* p. 103sg, *Charlatan* p. 32.

19. KUHNAU *Quacksalber* p. 500, *Charlatan* p. 153. ROSE p. 115sg. spiega che il termine *virtuoso* non va inteso nel senso ottocentesco di musicista tecnicamente eccellente, ma nel senso etimologico di “dotato di virtù”, “moralmente virtuoso”. Cfr. anche a ROSE p. 132. Sintetizza Kuhnau: «Il musicista virtuoso dovrebbe dare forza al suo titolo non solo in virtù della sua arte, ma anche grazie alla sua esistenza e alla sua virtuosa condotta di vita», KUHNAU *Quacksalber* p. 526, *Charlatan* p. 161. Infatti la musica «dovrebbe allontanare le menti degli uomini da tutti i vizi e spingerli verso tutte le virtù», KUHNAU *Quacksalber* p. 493sg., *Charlatan* p. 151.

20. KUHNAU *Quacksalber* p. 533, *Charlatan* p. 163.

21. ROSE p. 126.

22. KUHNAU *Quacksalber* p. 534, *Charlatan* p. 163.

giocarono un ruolo sempre più importante nella vita musicale degli appassionati aristocratici e borghesi». <sup>23</sup> I violinisti, tuttavia, non avevano ancora saputo pienamente superare quello che Vera Viehöver chiama esplicitamente «il complesso del *Bierfiedler*». <sup>24</sup> Ciò trova rapida conferma in un passo del capitolo «Il violino» all'interno del volume *Musicus Autodidaktos Oder Der sich selbst informierende Musicus* [*Musicus autodidatta*, ossia il *musicus* che si istruisce da solo] pubblicato a Erfurt nel 1738 dal giurista, nonché compositore turingio Johann Philipp Eisel (1698–1763): «Il brillante, raffinato violino è il più diffuso tra tutti gli strumenti provvisti di corde, e, come noto a tutti i contadini, viene sfregato da un archetto. Il modesto numero delle sue corde lo rende lo strumento più artistico tra tutti, e un violino artisticamente maneggiato (perché qui non si sta parlando di strimpellamento di violinisti da osteria [*Bierfideley*]) si pone, come è giusto che sia, al di sopra di qualsivoglia altro strumento musicale». <sup>25</sup> Tale preoccupazione affiora occasionalmente anche nella *Violinschule* (prima edizione nel 1756) di Leopold Mozart: in alcuni passaggi, infatti, «sembra che la voce di Mozart si faccia più forte per l'indignazione, che egli sgrani gli occhi innervosito dal vacuo diletterismo, che voglia picchiare i pugni sul tavolo perché abbia una conclusione la miseria in cui versa il violino». <sup>26</sup> E, come parrebbe, lo sdegno e il cruccio di Mozart padre sortirono sulla vita del violino effetti concretamente positivi: Viehöver nota come il nuovo modo di imbracciare lo strumento proposto dal trattato di Mozart, in cui violino e violinista per la prima volta costituiscono un tutt'uno, permetta una espressività assai maggiore, creando di fatto le basi per quell'inedita modalità esecutiva «romantico-sentimentale» <sup>27</sup> che si svilupperà nei decenni successivi per trionfare quindi nell'Ottocento. Viehöver ritiene addirittura che nel nuovo modo «sentimentale di suonare il violino, per il quale Mozart con la sua *Violinschule* ha sviluppato i presupposti in Germania, si sia definitivamente compiuto il punto di rottura con i *Bierfiedler* e i *Brettlgeiger*». <sup>28</sup> Ma dovranno trascorrere ancora anni prima che ciò si imponga unanimemente a livello professionistico, anche grazie a ulteriori contributi di teorici e didatti del violino.

---

23. DRESCHER MGG.

24. VIEHÖVER p. 179.

25. Cit. in: *Ibid.* Scrive SCHENKMANN p. 51: «Se vogliamo avere un'idea di come potesse essere la musica dei *Bierfiedler* nel XVIII secolo, non possiamo probabilmente fare di meglio che considerare la cosiddetta *Bauernkantate* [Cantata dei contadini] di Bach (BWV 212, *Mer hahn en neue Oberkeet*), un'opera che imita in modo parodistico molte caratteristiche delle tecniche e delle grezze procedure di composizione per le quali i *Bierfiedler* erano noti ai loro tempi».

26. VIEHÖVER p. 182.

27. *Ibid.* p. 183.

28. *Ibid.* p. 184.

Nel frattempo, quale strumento brillante e dai tratti virtuosistici, capace di affascinare il pubblico anche grazie a effetti al limite dell'istrionesco, il violino continua la sua presenza in letteratura. È, ad esempio, il protagonista della poesia *Der Geiger* [Il violinista], composta in data 11 novembre 1761 dal re Friedrich der Große di Prussia (1712–1786), come noto fecondo letterato e poeta, nonché abile flautista e valente musicista. Prescindendo dallo scopo allegorico extramusicale per cui fu scritto, il testo si mostra interessante per la ripresa del motivo delle “corde saltate” già apparso in Kuhnau, qui riproposto con nuovi tratti che preconizzano suggestivi ulteriori sviluppi:

Un grande artista, il signor Vacarmini,<sup>29</sup> / degno allievo violinista di Tartini,  
/ migrabondo andava in giro per il mondo, / per sfoggiare dappertutto la  
sua arte. / E così, in questo suo peregrinare / col violino e le sue doti, / un  
bel giorno giunse nelle Fiandre, / dove seppe, come mai, entusiasmare. /  
Ammaliava la sua tecnica assai audace, / e rapivano i suoi accordi celestiali;  
/ senza eccesso: si era tutti inebriati; / e a lui mai era arriso un tal successo.  
// Suonò una volta innanzi alla sua cerchia, / concludendo poi tra applausi  
tonanti. / Il suo violino tacque e un matto venne avanti / pregando di ascol-  
tar la sua richiesta. / Cortese il maestro gli chiese chiarimento. / ‘Togliete  
una corda allo strumento: / ve ne restano, di grazia, ancora tre. / Possedete  
un’abilità tanto strabiliante, / che noi si creda che nessuna sia mancante?’ /

29. Dal francese *vacarme* (baccano, fracasso): nome italiano di fantasia utilizzato ironicamente anche in epoca successiva per dileggiare un esecutore o un compositore (ad esempio Gioachino Rossini).

30. FRIEDRICH DER GROSSE p. 242sg. La versione originale del re è in lingua francese. «*Ein großer Künstler, Herr Vacarmini, / Tartinis würd’ger Schüler auf der Geige, / Durchzog die Welt, bald dort, bald hie, / Auf daß er seine Kunst ihr zeige. / So kam er denn in seinem Wandern / Mit seiner Geige, seinem Spiel / Auch eines schönen Tags nach Flandern, / Wo er aufs äußerste gefiel. / Man staunt ob seinen kühnen Griffen, lauscht / Mit Lust den himmlisch*

Lo strumentista virtuoso (non solo violinista) nella società del tempo non godeva comunque ancora di una considerazione univocamente positiva, come ne dà conferma Dahlhaus in uno studio sulla musica del 18° secolo:

Il virtuoso itinerante, un fenomeno di massa dell'epoca, non di rado veniva visto alla stregua dei saltimbanchi dei secoli precedenti da parte dei diffidenti contemporanei di estrazione borghese, i quali tuttavia cercavano poi di dare lustro alle proprie orchestre grazie a un virtuoso. [...] Il virtuoso, soprattutto quello itinerante, raggiunse una reputazione borghese solo nel 19° secolo, nel 18° era visto come una figura contraddittoria, al contempo malfamata e seducente.<sup>31</sup>

Come si nota, e non senza un amaro stupore, sebbene fossero trascorsi oltre 1500 anni dalle parole di Tertulliano, il rapporto tra strumentista e società manteneva tratti sostanzialmente immutati, presentando la medesima sgradevole ambiguità.

Un'immagine di tale virtuoso appare fissata nel 1779, allorché venne data alle stampe la prima parte del menzionato romanzo musicale (in gran parte autobiografico e rimasto incompiuto nella seconda parte<sup>32</sup>) *Leben des berühmten Tonkünstlers Heinrich Wilhelm Gulden nachher genannt Guglielmo Enrico Fiorino*<sup>33</sup> [Vita dell'illustre musicista Heinrich Wilhelm Gulden in seguito chia-

---

tönenden Akkorden; / Mit einem Wort: man ist berauscht; / Solch Beifall ist ihm nie geworden. // Einst spielt er seinem Hörerkreise vor / Und endet unter donnerndem Applaus. / Als seine Geige schweigt, da naht ein Tor / Und spricht: er bäte eine Gunst sich aus. / Der Meister fragt ihn freundlich, was es sei. / "Löst eine Saite von dem Instrument; / Es bleiben dann noch ihrer drei: / Ob Ihr die fehlende ersetzen könnt / Mit Eurer Fingerfertigkeit?" / Der Künstler drauf: "Was Ihr erdacht, / Ist neu; ich bin jedoch bereit. / So sei denn der Versuch gemacht." / Nun spielt er auf drei Saiten, zaubert Töne, / Akkorde voller sanfter, holder Schöne. / Statt seine Neugier zu bezähmen, / Begehrt der Tor nun frank und frei, / Noch eine Saite fortzunehmen; / So blieben dann noch ihrer zwei. / Der Künstler tat's, mit weniger Gelingen, / Doch recht geschickt noch wußt' er's vollbringen. / Der Tor indessen jetzt gebot, / Daß er nur eine noch behielte. / Der Künstler hatte seine liebe Not, / Als er mit Kunst ein Gassenliedchen spielte. / Da nimmt der törichte Patron / Die letzte Saite von der Fiedel: / "Noch eins geigeit, mein lieber Sohn! / Wohlan, nun spiel uns noch ein Liedel!" / Doch stumm das Instrument gab keinen Ton. // Ihr lieben Bürger, wenn's behagt, / Die Lehre nehmt aus der Geschicht', / Daß selbst die größte Kunst versagt, / Wenn es an Mitteln ihr gebricht».

31. DAHLHAUS 5 p. 36.

32. Sui possibili contenuti e sviluppi della parte incompiuta cfr. ANGLER *Gulden* p. 13 nota 7.

33. L'italianizzazione del nome evidenzia che, a circa ottant'anni dal *ciarlatano* di Kuhnau, dotarsi di nome italiano fosse ancora garanzia di successo: si trattava di «un opportunismo da molto tempo assai apprezzato tra i virtuosi [...], opportunismo che Reichardt disprezzava cordialmente», in: REICHARDT *Gulden* p. 160, dalla postfazione di G. Hartung.

mato Guglielmo Enrico Fiorino] di Johann Friedrich Reichardt, compositore e maestro di cappella della corte reale berlinese, critico musicale e pubblicista di rilievo negli anni a cavallo del secolo XVIII, nonché uomo di eccellente, innovativa cultura (fu allievo di I. Kant) in contatto con le maggiori personalità del tempo.<sup>34</sup> Il romanzo si colloca formalmente sulla scia delle opere di Printz, Beer e Kuhnau, tuttavia presenta al contempo contenuti innovativi che rimandano in modo risoluto non solo a tematiche della propria epoca, ma anche a idee che già fanno intravedere il successivo romanzo d'artista romantico.<sup>35</sup> Più nel dettaglio scrive di Stefano:

Si tratta di un romanzo “pedagogico” sulla falsariga dell'Émile, che narra due storie in cui vengono contrapposti due diversi modelli d'educazione alla musica: l'educazione *negativa* di Gulden, di cui il padre vuole fare un virtuoso di violino come lui portandolo in giro come un fenomeno da baraccone, incurante dello sviluppo delle sue qualità artistiche, e l'educazione *esemplare*, di Hermenfried, che il padre alleva secondo un ideale rousseauiano di pieno dispiegamento della personalità in armonia con l'ambiente circostante.<sup>36</sup>

Nello stesso commento si sottolinea come il giovane Gulden sia di fatto un artista nel solco della più remota tradizione popolare: «il suo mondo è ancora quello dei saltimbanchi che incantano con i loro lazzi le platee. Il *Künstler* [artista] romantico farà di tutto per far dimenticare questa dubbia origine».<sup>37</sup> Di tale bislacca formazione è responsabile il padre, suo primo modestissimo maestro, il quale, del tutto carente quanto a gusto e cultura e privo di sensibilità pedagogica, «sviliva l'arte considerandola in assoluto il mestiere più basso e spregevole»,<sup>38</sup> desiderando al tempo stesso che il ragazzino dovesse «diventare un musicista e più precisamente [...] un virtuoso»,<sup>39</sup> poiché solo così gli sarebbe potuta arridere una maggiore fortuna non tanto artistica, quanto, soprattutto, economica.

Pur privo di una vera guida e di seri insegnamenti, il piccolo Heinrich seppe comunque facilmente impadronirsi dei giusti rudimenti dello strumento

34. Informazioni dettagliate su Reichardt compositore e scrittore in ALCIONE.

35. ANGLÉ *Gulden* p. 14sg.

36. DI STEFANO p. 57.

37. *Ibid.* p. 59.

38. REICHARDT *Gulden* p. 5; il padre suonava infatti il violino solo per «procacciare ospiti all'oste grazie alla gagliarda arcata del suo archetto e al suono squillante del suo violino, dando quindi agli avventori lena e voglia di trincare».

39. *Ibid.*

«divenendo ben presto il prodigio della città»,<sup>40</sup> anche se a scapito della più elementare educazione: «A sei anni, quando gli altri bambini si esercitano nel leggere e nello scrivere, il nostro fanciullo era in grado di suonare tutte le polacche, tutti i minuetti, come pure danze inglesi, sveve, stiriane e cosacche».<sup>41</sup> E all'età di otto anni aveva già raggiunto sul violino «una destrezza degna di ammirazione. Raramente eseguiva un minuetto seguendo lo spartito, lo variava infatti spesso aggiungendovi notevoli difficoltà; talora però, quando suonava solo per se stesso, lo modificava con grande grazia e semplicità».<sup>42</sup>

Gulden padre e figlio, quest'ultimo ancora giovanissimo, erano quindi soliti esibirsi quali *Bierfedler* in squallidi locali o in occasione di dimesse feste popolari e, per l'ingordigia di guadagni del padre, le esecuzioni del fanciullo potevano protrarsi in modo impietoso, come invece con apprensione constatava la madre: «Si trattava di una donna davvero molto buona e per questo implorava spesso in lacrime una mezz'ora di pausa per quel povero bambino che aveva già dovuto suonare incessantemente sul violino per quattro o cinque ore».<sup>43</sup> Accadeva inoltre con frequenza che le serate musicali nelle osterie si concludessero a ore assai tarde, del tutto inadatte a un ragazzino, per di più, talora, con violente zuffe, nelle quali i due si trovavano loro malgrado coinvolti.<sup>44</sup>

Tale uditorio da osteria, rozzo, fundamentalmente incolto, alla ricerca di svaghi superficiali, era quindi il destinatario delle esecuzioni del giovanissimo strumentista: sulla base di disvalori ereditati dalla tradizione, ed evidentemente ancora piuttosto diffusi, la musica violinistica viene pertanto presentata solo come una forma inferiore di intrattenimento, alla quale non riescono a conferire alcuna dignità le pur innegabili doti del giovane esecutore.

Il padre, non appena pienamente consapevole delle doti del figlio, si sentì poi mosso non tanto a superiori visioni artistiche, bensì «a realizzare il suo progetto già da tempo prefissato, ossia di viaggiare col ragazzo, quasi fosse un bestia rara da esibire»<sup>45</sup> e a tale riguardo non è da escludersi un ironico rimando ai celebri viaggi del giovane Mozart, compiutisi negli anni immediatamente precedenti. Ravvisando infatti nel figlio una provvidenziale forma di guadagno, il padre giunse addirittura a identificare in lui il suo «*Kapitälchen*»,<sup>46</sup> un

40. *Ibid.* p. 7.

41. *Ibid.* p. 8.

42. *Ibid.* p. 13.

43. *Ibid.* p. 8.

44. *Ibid.* p. 10sgg. Nel carattere buono del ragazzo e nell'educazione pessima impartitagli dal padre ANGLER *Gulden* p. 14 vede l'opposizione dei concetti di "natura" e "società" elaborati da Rousseau.

45. REICHARDT *Gulden* p. 15.

46. *Ibid.* p. 108.

piccolo capitale da salvaguardare con la massima premura per gli anni della vecchiaia. Al fine di raggiungere i suoi scopi il padre si procacciò quindi una serie di buffi e goffi vestiti atti a sottolineare, secondo le sue balorde intenzioni, le peculiarità del giovane artista, che, suo malgrado, si vide trasformato in una sorta di ridicola attrazione circense, sempre più distante dalla vera arte oltre che da una posizione sociale di dignità e appagante rispettabilità. Sprovvisto nei confronti del figlio di una vita morale profonda e responsabile, il padre si era frattanto creato una personale immagine della carriera di virtuoso di violino, ove solo i meri vantaggi materiali o di effimero prestigio sociale infiammarono il suo vacuo entusiasmo:

Il padre colse con gioia l'occasione di mediare al suo figliolo un concetto altissimo dell'incomparabile status del virtuoso: gli insegnò come per un virtuoso nulla di ciò che esiste al mondo sia mai troppo eccellente; di come principi, re e imperatore lo portino in palmo di mano; di conseguenza come a lui tutto sia permesso, e di come l'imperatore potrebbe creare a piacimento centinaia di principi e conti, tuttavia assolutamente mai alcun virtuoso, e di come costui in letti foderati di seta se ne può stare coricato fino a mezzogiorno, mentre vi sono grandi generali cui tocca starsene a dormire all'aperto su un pagliericcio.<sup>47</sup>

Col trascorrere del tempo le eccellenti abilità permisero comunque al giovane Gulden di conseguire apprezzabili successi, nei quali tuttavia l'aspetto puramente tecnico non lasciava trasparire alcuna sincera partecipazione emotivo-sentimentale:

Il nostro ragazzo si esibì con il violino in un pezzo solistico dando prova di tutte le sue mille abilità e diavolerie. L'ultimo pezzo fu un minuetto variato in un'infinità di modi miranti a imitare tutti gli strumenti ora in uso (mancava tuttavia solo la voce umana), nonché i versi e i suoni di tutti gli animali domestici (mancava però il linguaggio delle emozioni e delle passioni umane). Ora si udiva un piccolo piffero da bambini, ora un flauto traverso, ora un flauto dolce, ora una cornamusa, ora una viola da gamba, ora un paio di corni, ora trombe e cento altre cose ancora, tranne il violino; e poi ancora il raglio dell'asino, il canto del gallo, il miagolio del gatto, il nitrito del cavallo, e migliaia di suoni imitanti la natura, ma nessun suono che esprimesse l'amore.<sup>48</sup>

---

47. *Ibid.* p. 58.

48. *Ibid.* p. 43.

Una locandina di un concerto annunciò successivamente che: «Un fanciullo di sette anni, un autentico mostro di bravura, si produrrà sul violino in mille effetti artistici assolutamente stregoneschi: canterà come un gallo, miagolerà come un gatto, raglierà come un asinello, squittirà come un topo, e il tutto sul violino! Chi è cieco non si capaciterà che si tratti di un violino». <sup>49</sup> Commenta Anglet: «Lo svilimento della musica a riflesso del mondo animale corrisponde pienamente alle attese del pubblico, il quale si attende “cani che danzano o bestie rare”, e ritiene che Heinrich agghindato in quel modo grottesco sia, “come sembrava di spalle, una scimmia travestita”». <sup>50</sup>

Il virtuosismo di Gulden esprime pertanto una musica tecnicamente eccellente, in grado di sbalordire per arditezza, ma vuota, priva di afflato e di calore umano, incapace di emozionare e commuovere. Questo è l'esito ultimo degli insegnamenti ricevuti dal padre. Quando tuttavia il giovane avverte finalmente nascere in sé intimi sentimenti d'amore per una ragazza, recuperando di conseguenza un'umanità fino a quel momento tenuta sopita, la sua musica si fa all'improvviso emozionante e commovente, ponendo in subordine il “disumano”, cialtronesco virtuosismo che lo aveva fino ad allora caratterizzato:

Il ragazzo venne collocato sopra il tavolo e attaccò il suo strabiliante pezzo solistico. Quasi non era ancora salito che già scrosciava uno smisurato applauso. E questo addirittura raddoppiò al termine del primo Allegro, il quale però, per l'imbarazzo dovuto alla sua posizione e per il tripudio di applausi venne eseguito con un certo impaccio. Ma non appena attaccò l'adagio, tutti i presenti, perfino suo padre, ammutolirono stupefatti. Mai una sola volta aveva suonato con un tale trasporto di sentimenti. Nessuno dei presenti in realtà osò applaudire. Molti se ne restarono attoniti a fissarlo. Altri si sussurrarono delicatamente qualcosa all'orecchio. E altri ancora si asciugavano le lacrime. Era riuscito a far commuovere tutti, persino gli individui più semplici e triviali. <sup>51</sup>

Unendo sinceri sentimenti all'algida tecnica virtuosistica, Gulden si era momentaneamente fatto artista completo. Tale scena, intima ed emozionalmente intensa, rimandava al clima musicale introspettivo e serio che si stava sviluppando in Germania nella coeva fase della *Empfindsamkeit* (presentata nel capitolo successivo), del tutto aliena a ogni fatua e arida spettacolarizzazione del momento musicale. <sup>52</sup>

---

49. *Ibid.* p. 71.

50. ANGLET *Gulden* p. 26. Le due citazioni tra virgolette: REICHARDT *Gulden* p. 77.

51. *Ibid.* p. 81.

52. Cfr. MÜLLER p. 97sg.

Per quanto attiene agli artifici virtuosistici esibiti da Gulden nel corso del romanzo, va tuttavia sottolineato come essi non costituissero una sua inedita prerogativa: appartenevano infatti a una già consolidata e sviluppata tradizione violinistica di provenienza italiana. Ad esempio il virtuoso mantovano Carlo Farina (circa 1600–1639), attivo in particolare a Dresda, nel *Capriccio stravagante* (1627), una composizione di grande successo per quartetto d'archi e basso continuo che sarà di modello, anche in terra tedesca, per un certo tipo di composizioni ricche di effetti onomatopeici o a programma, aveva già saputo sperimentare sul violino, circa centocinquant'anni prima delle descrizioni di Reichardt, tali originali novità tecniche:

[In tale pezzo], animato da intenti descrittivi, il Farina spinge al limite le potenzialità timbrico-espressive del violino: con l'ausilio di una quantità di effetti fino a prima intentati (“col legno”, “sul ponticello”, “glissando”, “tremulo”, “pizzicato”) sono imitati con successo i versi di alcuni animali (“il gallo”, “la gallina”, “il gatto”, “il cane”) e le proprietà esecutive di svariati strumenti musicali (“la lira da braccio”, “il pifferino”, “il tamburino”, “la trombetta”, “il clarino”, “le gnachere”, “il flautino” “il pifferino alla soldatesca”, “la chitarra spagnuola”).<sup>53</sup>

Un altro esempio proviene, nel 1679, dal compositore bresciano Stefano Passino (o Passino o Pasini, detto il Ghizzolo, circa 1599-dopo 1680) che aveva pubblicato a Venezia le *Sonate a 2, 3 e 4 istrumenti, De' quali una è composta in Canone, et un'altra ad imitatione di versi che sogliono fare diversi animali bruti* (opera VIII).<sup>54</sup> Anche in epoca successiva tali ingegnose trovate compariranno in numerosi brani musicali, ad esempio, tra i più celebri, nei concerti vivaldiani *Il Rosignuolo* (1720), *Il Gardellino* (composto prima del 1724) e la *Primavera* (1725), che presentano analoghe invenzioni, apertamente criticate, solo qualche anno più tardi, da Francesco Geminiani in *The Art of Playing on the Violin* (Londra 1751):

But as the imitating the Cock, Cuckoo, Owl, and other Birds; or the Drum, French Horn, Tromba-Marina, and the like; and also sudden Shifts of the Hand from one Extremity of the Finger-board to the other, accompanied by Contortions of the Head and Body, and all other such Tricks rather belong to the Professors of Legerdemain and Posture-masters than to the Art

53. DBI vol. 44.

54. Cfr. CAPRI p. 149.

of Musick, the Lovers of that Art are not to expect to find any thing of that Sort in this Book.<sup>55</sup>

Che tali esibizioni appartenessero tuttavia, in una qualche misura, alla prassi esecutiva dell'epoca lo apprendiamo anche da una lettera di Leopold Mozart al figlio del dicembre 1780 nella quale si fa menzione del violinista tedesco Karl Michael Esser (1737–1795 ca.):

Oggi il sig. Esser ha tenuto il suo concerto in teatro. [...] È un vecchio tipo, divertente e strambo. Ma suona — quando lo fa seriamente — con la massima sicurezza ed eccellenza di esecuzione. [...] Quando tuttavia si mette a fare il buffone, suona sulla sola quarta corda con la più grande bravura. Fa dei pezzi percuotendo le corde grazie a una matita di legno, con una rapidità e una precisione straordinarie.<sup>56</sup>

Tale «sciatteria e ciarlataneria prossima all'esibizione circense» non suscitano tuttavia alcuna sincera ammirazione nei Mozart padre e figlio (e forse anche presso gran parte degli strumentisti dell'epoca) «in quanto pregiudicano entrambe la serietà, la dignità — e dunque la credibilità stessa — dell'arte dell'esecuzione».<sup>57</sup>

Ma sarà soprattutto in epoca successiva che tali artifici diverranno leggenda. Alcune cronache di concerti paganiniani di soli pochi anni più tardi mostrano infatti sconcertanti affinità, anche lessicali, con quanto espresso in modo così anticipatorio da Reichardt: «Soventi volte il suo violino non è più un violino; è flauto, è voce limpidissima di ben addestrato canarino»;<sup>58</sup> «tu credi di sentire ora un flauto, or una chitarra insieme e un violino, ora un violoncello, e perfino la voce umana»;<sup>59</sup> «poi imitò un asino, un pappagallo e un merlo, naturalmente tutti in modo meraviglioso».<sup>60</sup> «Varie imitazioni umoristiche del cortile di

---

55. GEMINIANI p. 1: «Ma per quanto concerne effetti quali l'imitazione del gallo, del cucù, del gufo o di altri uccelli, oppure del tamburo, del corno francese, della tromba marina o di simili strumenti, come per quanto riguarda quegli spostamenti improvvisi della mano da un'estremità all'altra della tastiera, accompagnati da contorsioni della testa e del corpo, come pure quegli altri artifici che si addicono più ai professori di prestidigitazione e agli insegnanti di portamento che non all'arte della musica, ebbene, gli amanti di queste arti non si attendano di trovare alcunché di simile nel presente volume».

56. FERTONANI p. 35.

57. *Ibid.* p. 37.

58. NEILL p. 79, cronaca di un concerto di Paganini del 1818.

59. *Ibid.* p. 121sg., cronaca di un concerto di Paganini del 1824.

60. *Ibid.* p. 126, cronaca di un concerto di Paganini del 1824.

una fattoria»,<sup>61</sup> come si legge in un programma concertistico dell'epoca, sono presenti anche nel *Fandango*, celebre composizione di Paganini oggi perduta. Talora, sebbene raramente, i commenti si fanno negativi, con accenti anche in questo caso sorprendentemente analoghi a quanto anticipato nel romanzo di Reichardt: «imita la zampogna sul violino, la musica arieggia molto alla lontana il suono delle campane [...] Non v'è traccia nella sua musica del sentimento, dell'anima»,<sup>62</sup> «sembra che egli possieda una idea completamente falsa della vera natura del suo strumento, perché egli non cerca di rivelare le sue bellezze intrinseche, ma al contrario tenta di imitare il suono di altri strumenti e persino le grida degli animali».<sup>63</sup> Numerosi ulteriori esempi, in realtà quasi unanimemente positivi, si potrebbero qui aggiungere.

La figura del virtuoso come andò affermandosi verso la fine del XVIII secolo, e di cui Gulden è un significativo, sia pur spesso ironico rappresentante, se, da un lato, sapeva suscitare innegabili entusiasmi, da un altro, a una riflessione più pacata, già sollevava non poche perplessità. In particolare pareva potesse appagare pienamente solo i mediocri gusti estetici dei filistei, i piccolo-borghesi di cultura retriva e modesta, come qualche anno più tardi (1804), sottolinea Jean Paul (1763–1825) in un passo dei *Flegeljahre* [Anni acerbi]:

Se l'orecchio del filisteo è ancora sensibile a qualche stimolo, allora si tratta di due o, al massimo, tre cose del tipo: 1. quando, da un pianissimo mezzo morto, deflagra improvviso un fortissimo, alla maniera delle starnate; 2. quando un tizio, soprattutto se imbraccia un archetto di violino, danza e scivola a lungo sulla corda più acuta e nei suoni più acuti, e poi a capofitto si precipita giù nei più gravi; 3. quando, addirittura, accadono entrambe le cose. In tali momenti il borghesuccio non è più padrone di se stesso, ma per l'entusiasmo è preda di sudori.<sup>64</sup>

Una considerazione risalente al 1825 di Johann Wolfgang Goethe (1749–1832) è al riguardo illuminante ed esaustiva. Conversando su aspetti e tendenze artistiche delle nuove generazioni, il poeta, senza alludere ad alcuno strumento in particolare, esprime un giudizio fondamentalmente negativo sulla nuova figura del virtuoso come ormai saldamente impostasi nella sua epoca, confermando come l'austera e nobile figura di musicista virtuoso teorizzata, poco più di un secolo prima, da Johann Kuhnau a conclusione del *Ciarlatano musicale* appartenesse ormai a un remoto passato:

61. *Ibid.* p. 248, programma di un concerto di Paganini del 1832.

62. *Ibid.* p. 172, cronaca di un concerto di Paganini del 1828.

63. *Ibid.* p. 185, cronaca di un concerto di Paganini del 1829.

64. JEAN PAUL *Flegeljahre* p. 757.

Non vi è la serietà di pensare a un tutto, né l'animo di fare un qualcosa per amore del tutto, ma si mira solo a come ci si possa far notare e a come ci si possa mettere massimamente in evidenza agli occhi del mondo. Questa falsa aspirazione si nota ovunque, e si imitano allora i virtuosi, oggi così di moda, i quali non tanto scelgono per le loro esibizioni quei pezzi dai quali gli ascoltatori possano ricavare un puro godimento musicale, ma piuttosto quelli nei quali l'esecutore virtuoso possa far ammirare la sua conseguita perizia. Ovunque è l'individuo che vuole mettersi in mostra nel modo più egregio, e mai ci si trova di fronte all'onesta volontà di porporre il proprio io al bene del tutto e della cosa trattata.<sup>65</sup>

Con il *Gulden* di Reichardt il violinista stava insomma avviandosi rapidamente nella direzione di ciò che si farà sempre più tipico a partire dai primi decenni del XIX secolo, come sintetizza Hermann Hesse nell'assai più tardo racconto *Virtuosen-Konzert* [Il concerto del virtuoso di violino, 1928]: «Dai tempi di Paganini, per ciascuno e anche per me, il virtuoso univa in sé il fascino del saltimbanco e insieme del grande esperto, quella magia d'essere artista e zingaro al tempo stesso».<sup>66</sup>

---

65. ECKERMANN p. 81, colloquio del 20 aprile 1825.

66. FOCHER *Tiglio* p. 194.

## CAPITOLO 5.

IL VIOLINO TRA EMPFINDSAMKEIT  
E PREROMANTICISMO

La seconda metà del XVIII secolo, coincidente in parte con la fase dell'Illuminismo, riserva nei territori germanofoni una non superficiale importanza teorica alla musica: oltre a compositori e strumentisti, numerosi sono anche gli intellettuali (Moses Mendelssohn e Gotthold Ephraim Lessing tra i primi) che si interessano a vari aspetti dell'arte musicale, pubblicando studi e dando vita a dibattiti.<sup>1</sup> Al contrario sono scarsamente rappresentate nella letteratura prettamente illuminista opere a soggetto musicale. Al profondo e sfaccettato interesse teorico per la musica non corrisponde infatti che in minima misura l'intenzione di vedere trasfigurati in specifiche finzioni poetico-letterarie nuove intuizioni o nuovi temi. E qualora nella narrazione compaiano musicisti, si tratta, solitamente, di figure che rivestono ruoli secondari, analizzati più da un punto di vista sociale che non artistico. Se poi ci si sofferma sull'ambito del violino ci si accorge che, escludendo la pregevole eccezione del *Gulden* di Reichardt, unico *Musikerroman* degno di questo nome della letteratura tedesca del periodo, non vi sono altre opere letterarie in cui agiscano violinisti, di qualsiasi tipo, per l'intera narrazione. Tuttavia, se nessuna attestazione veramente significativa è ravvisabile tra i più noti scrittori e poeti dell'Illuminismo tedesco o comunque attivi in quegli anni (Lessing, Wieland, Klopstock, Gottsched, Gellert, Lichtenberg, von Haller, Schnabel, Hippel, Iffland, i poeti anacreontici), presenze assai più interessanti sono invece rinvenibili tra gli intellettuali di una corrente che si sviluppò parallelamente ad esso.

In questi stessi anni andò infatti diffondendosi nei territori tedeschi un particolare atteggiamento spirituale che ebbe non superficiali riflessi letterari in un'originale tendenza di gusto oggi detta *Empfindsamkeit*: "Età della sensibilità", "Epoca sentimentale", dall'aggettivo *empfindsam*, neologismo utilizzato per tradurre l'inglese *sentimental*. Tale corrente, insofferente nei confronti degli eccessi razionalistici del pensiero fisico-matematico settecentesco, come pure di un'attitudine generalizzante e astratta, propugnava un ritorno a una

---

1. Cfr. LATTANZI.

vita sentimentale più profonda, intima, sincera, anche perché il sentimento che erompeva senza limitazioni e costrizioni veniva identificato con la verità. Ciò spingeva altresì verso un abbandono di quanto si mostrasse artificioso a favore del semplice e naturale, e di conseguenza propugnava un allontanamento psicologico dall'ambiente artefatto delle corti, non più visto come modello, a favore dell'universo borghese, più semplice, ma più autentico, vivo e concreto. E proprio il mondo borghese, con la sua originale e moderna visione della realtà, si fece ora il fulcro dell'interesse artistico. Per inciso si può aggiungere che proprio in questi stessi anni prese un primo abbrivio anche quell'inedita cultura musicale borghese nella quale il musicista iniziò a smarcarsi dal servizio presso corti e mecenati, aprendosi timidamente, ma con determinazione, al libero mercato.

È evidente come tale atteggiamento spirituale, che ha nel movimento religioso del Pietismo i propri più significativi presupposti e in Rousseau uno dei suoi principali propugnatori, stia alla base di numerosi aspetti del poco successivo *Sturm und Drang*. Una siffatta disposizione spirituale assegnava inevitabilmente grande importanza alla musica, che si fa ora lo strumento privilegiato per esprimere i moti dell'animo e la propria ricchezza interiore: da "la musica esprime qualcosa", come sempre si era detto e ancora si diceva in epoca illuminista, si punta ora a "esprimere se stessi in musica", trasformando da oggettivo in emozionalmente soggettivo, con modalità inedite, il rapporto del singolo con i suoni.<sup>2</sup> La sensibilità dell'esecutore si fa quindi più importante della sua competenza e della sua abilità meramente tecnica, poiché portatrice di valori artistici ritenuti ora assai più importanti: «Grazie a Dio Lei suona con più anima che arte», afferma paradigmaticamente una pianista rivolgendosi a un collega musicista in un romanzo "sentimentale" tardo settecentesco di Sophie von La Roche (1730–1807).<sup>3</sup> Partendo da tali premesse, diffuse principalmente proprio attraverso il genere letterario del romanzo, che all'epoca conobbe uno sviluppo numericamente sbalorditivo<sup>4</sup> e che contribuirà in modo diretto e decisivo alla diffusione, presso ampie fasce di nuovi lettori, di tali innovative idee in ambito musicale, si svilupperà anche gran parte della successiva estetica romantica.

In tale vivace clima spirituale e sentimentale il violino visse una decisa rivalutazione. Nelle *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* [Idee per un'estetica della musica, 1777–1787, ma pubblicate postume nel 1806] lo scrittore, poeta, compositore tedesco Christian Daniel Friedrich Schubart (1739–1791)

2. Cfr. MÜLLER p. 11sg. e H.H. EGGBRECHT p. 83.

3. MÜLLER p. 102.

4. *Ibid.* p. 13.

giunse ad affermare che il violino è «una delle più grandi invenzioni all'interno dell'arte musicale»,<sup>5</sup> sottolineando un cambiamento di prospettive ormai evidenziato anche da novità in ambito esecutivo, come, ad esempio, dal fatto che «dall'epoca della Scuola di Mannheim il duo violinistico era divenuto uno dei generi in assoluto preferiti e maggiormente diffusi».<sup>6</sup> Ma anche nella contrapposta scuola tedesca settentrionale tali novità musicali legate al violino erano ormai presenti, come ne dà conferma già nel 1749 Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788), clavicembalista alla Corte berlinese di Friedrich der Große, autore di una sonata a tre (due violini e basso continuo) assai originale quanto a concezione.

La Triosonata in do minore intitolata *Gespräch zwischen einem Sanguineus und Melancholicus* [Dialogo tra un individuo *Sanguineus* e uno *Melancholicus*<sup>7</sup>] azzarda mostrare come la musica strumentale sia in grado di comunicare un messaggio al di là dei suoi significati prettamente sonori, e, più in particolare, come riesca addirittura a rappresentare un dialogo tra due contrapposti stati emotivi. Così agendo C.Ph.E. Bach cerca di dimostrare come la musica strumentale non solo possieda la capacità di intrattenere superficialmente e di piacere in modo indistinto, ma anche di trasmettere un contenuto semanticamente apprezzabile, pregio, quest'ultimo, riconosciuto soltanto alla musica vocale. L'autore spiega il senso e la scansione del serrato dialogo tra i due violini in un ampio, dettagliato scritto introduttivo all'edizione a stampa, che così inizia:

Nel trio si è tentato, per quanto possibile, di esprimere attraverso gli strumenti un qualcosa che di norma utilizza molto più agevolmente la voce di un cantante e le parole. La musica dovrebbe rappresentare, in certo qual modo, un dialogo tra un individuo *Sanguineus* e uno *Melancholicus*, i quali nell'intero primo tempo e sin quasi alla fine del secondo discutono l'uno con l'altro e si sforzano ognuno di trascinare l'altro dalla propria parte, sin quando, al termine del secondo movimento, giungono a un accomodamento, allorché il *Melancholicus* infine cede e accoglie il tema principale

5. *Ibid.* p. 42.

6. *Ibid.*

7. Opus H. 579; Wq 161/1. «In questa composizione i violini rappresentano due dei quattro tipi psicologici fondamentali che avevano dominato la teoria medica dalla classicità greca. La malinconia ha conservato il suo significato originario, l'uomo sanguigno si connota per avere più sangue, il che lo rende più rubicondo, coraggioso, speranzoso e propenso all'amore», in: BACH *Folia*. Il riferimento è alla "teoria umorale", di derivazione greca classica, fondata sull'idea di un legame tra i quattro elementi fondamentali e i quattro umori (*Phlegmaticus*, *Cholericus*, *Sanguineus*, *Melancholicus*).

dell'altro. Nell'ultimo tempo i due sono, e anche rimangono, assolutamente unanimi.<sup>8</sup>

Nell'Allegro finale, infatti, il *Melancholicus* perde parte della sua "asocialità", mentre il *Sanguineus* si fa un po' più serio, il che permette ai due di andare d'accordo. Al di là degli audaci e inediti virtuosismi compositivi, la trionsonata di C.Ph.E. Bach si mostra un interessante, sperimentale tentativo di presentare la musica strumentale quale linguaggio capace di proporre un vero e proprio discorso/dialogo in suoni, tuttavia pur sempre privo di pensieri concettualmente definiti, e di esprimere esplicitamente intime sensazioni e sentimenti soggettivi.

Tale *Empfindsamer Stil* [Stile sentimentale] viene proposto e sviluppato da C.Ph.E. Bach quattro anni più tardi, nel 1753, all'interno della sua principale opera teorica, quel *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* [Saggio sul vero modo di suonare uno strumento a tastiera] dove egli ravvisa quale compito principale della musica proprio il commuovere i cuori con un linguaggio sonoro che evidenzi ed esalti gli aspetti emotivi e passionali. In tale direzione già si era mosso due anni prima Francesco Geminiani all'inizio della *Preface* della sua opera *The Art of Playing on the Violin*: «The Intention of Musick is not only to please the Ear, but to express Sentiments, strike the Imagination, affect the Mind, and command the Passions».<sup>9</sup>

Fattosi lo strumento più idoneo a esprimere il nuovo intimo, genuino sentimentalismo della *Empfindsamkeit*, e, in particolare, a rendere palesi i turbamenti emotivi e le passioni amorose,<sup>10</sup> il violino fu pertanto caricato di nuovi significati che passarono in letteratura.<sup>11</sup> L'esempio forse più clamoroso è rappresentato dal romanzo del teologo, scrittore tedesco Johann Martin Miller (1750–1814) intitolato *Siegwart. Eine Klostersgeschichte* [Siegwart. Una storia di monastero, 1776], opera che riscosse alla sua uscita un successo non inferiore a *Die Leiden des jungen Werthers* [I dolori del giovane Werther] di Johann Wolfgang Goethe, apparso due anni prima presso lo stesso editore e capostipite indiscusso dei romanzi sentimentali.<sup>12</sup> Pur criticandolo, lo stesso Goethe notò come *Siegwart* provenisse in effetti dallo stesso clima culturale da cui era scaturito anche il suo romanzo. Ciò ha altresì trovato conferma in epoca assai

8. BACH *Versuch* p. 31.

9. GEMINIANI p. 1. «Lo scopo della musica non risiede unicamente nel compiacere l'orecchio, ma altresì nell'esprimere sentimenti, colpire l'immaginazione, influire sulla mente e dominare le passioni».

10. Cfr. RUSSI p. 69sg.

11. Cfr. VIEHÖVER p. 185sgg.

12. Cfr. *Ibid.* p. 186sg. e HEINZE p. 51.

più tarda: nel 1964 la studiosa Marion Beaujean definì l'opera di Miller «romanzo *par excellence* della *Empfindsamkeit*», e nel 1983 Heiner Plaul: «Esempio paradigmatico della *Trivialliteratur*<sup>13</sup> della *Empfindsamkeit*».<sup>14</sup>

Entrato volontariamente in monastero, il giovane Xaver Siegwart vi incontra Kronhelm, novizio animato da una vita interiore ardente e profondamente sentimentale, non a caso appassionato di musica ed egregio violinista. Con il nuovo amico Xaver avverte ben presto un'intima affinità spirituale che lo spingerà a emularne in tempi rapidi le intense passioni artistiche: «Kronhelm suonava il violino egregiamente e ogni sera, al crepuscolo, eseguiva a Xaver alcune arie delicate o degli adagio lamentosi. Ciò suscitò in lui una forte attrazione per il violino e in breve grazie a un giovane padre imparò moltissimo, al punto da riuscire ad accompagnare allo strumento il giovane Kronhelm».<sup>15</sup> Poco tempo dopo, in virtù di ulteriori rapidissimi progressi, egli raggiunse il livello dell'amico: «Sedettero vicini fino al tramonto, quindi suonarono in duo. Tutti i suoni si fondevano gli uni negli altri, al pari delle loro anime, facendosi uno. Quando l'amico se ne fu andato, Siegwart cadde in ginocchio e ringraziò Dio per quel dono divino».<sup>16</sup> In questo atteggiamento di intensa, intima interiorità esplicitato in musica è ravvisabile la lezione della tradizione pietista che viveva l'ascolto musicale con i tratti di un'esperienza mistica ed estatica, commovente e purificatrice.

Per i due amici la musica e il violino si fanno intanto sempre più importanti: «Due volte alla settimana il giovane padre, che era direttore d'orchestra, dava un concerto e i nostri due ragazzi fecero progressi così notevoli nel suonare il violino da divenire maestri. Erano a tal punto affiatati nelle esecuzioni per le quali si preparavano che, quando poi si esibivano, i suoni dei loro violini sembravano due ruscelli che dapprima scorrono uno accanto all'altro e poi confluiscono in uno».<sup>17</sup> Questo fatto li commuove nel profondo, come accade durante l'esecuzione dell'«eccellente Adagio di Schwindl»<sup>18</sup> nel quale i due

13. «Letteratura popolare/di consumo». Più precisamente: «Letteratura 'semplice' di grande diffusione, alla quale vengono comunemente assegnate le seguenti caratteristiche: intreccio elementare con lieto fine, caratterizzazione in bianco e nero dei personaggi (buono contro cattivo), trama prevedibile, rappresentazione rispettosa dei valori e delle norme, ma senza critica al proprio tempo e priva di densità linguistica», in: CADUFF, GEBHARDT-FINK, KELLER, SCHMIDT p. 13. Gli inizi della *Trivialliteratur* vengono posti proprio nel XVIII secolo.

14. HEINZE p. 51.

15. MILLER p. 78.

16. *Ibid.* p. 84.

17. *Ibid.* p. 94.

18. *Ibid.* p. 111, Friedrich Schwindl (anche Schwindel) (1737–1786), compositore molto apprezzato negli anni della *Empfindsamkeit*.

amici suonano «in modo così struggente, fremente e lamentoso che le loro anime si fecero tenere come cera. Posarono quindi i violini, si fissarono con le lacrime agli occhi e non seppero dirsi altro se non ‘Eccellente, buona notte fratello’ coricandosi poi a letto. Entrambi, tuttavia, non riuscirono a prendere sonno ancora per molto e percepivano come l’anima del canto ancora aleggiasse intorno a loro».<sup>19</sup>

Ma anche da solo Xaver è in grado di conseguire eccellenti risultati: «In un *Singspiel* che prevedeva un’aria con violino obbligato, il suo accompagnamento ottenne un tale generale consenso che l’intera platea scoppiò in un applauso, scordandosi del cantante, che peraltro non era stato affatto mediocre».<sup>20</sup> Xaver suonerà poi anche in trio, quartetto e in orchestra, come pure affiderà allo strumento, in estemporanee, intense, lacrimose improvvisazioni, i suoi tormenti interiori, ad esempio «quando la sua anima era cupa e si struggeva malinconica, spesso vanamente, per la sua fida amica, la musica, così da far piangere o infuriare il suo dolore sul violino».<sup>21</sup>

Appare evidente in questo romanzo, in modo non dissimile da quanto accade in altre opere dell’*Empfindsamkeit*, come la musica si sia fatta costante accompagnamento, commento, stimolo alla vita privata nei momenti di più intenso coinvolgimento sentimentale e, addirittura, non di rado, sia divenuta il modo più sincero e significativo per esternare i propri affetti e impulsi amorosi. Ciò è reso possibile dall’artificio, sempre più sfruttato, di tramutare i sentimenti in suoni, e viceversa. La musica sta pertanto divenendo lo strumento privilegiato ogni qualvolta si intenda esprimere compiutamente tutto ciò per cui le parole appaiono insufficienti: si è ormai prossimi alla supremazia della musica sulla parola esplicitata letterariamente per primo dal *Berglinger* di Wilhelm Heinrich Wackenroder, il quale evidenziava l’impossibilità di «disciogliere in parole ciò che disprezza le parole».<sup>22</sup>

Sebbene il romanzo di Miller spinga spesso molto in là le corde di un sentimentalismo oggi non di rado percepito come eccessivamente enfatico, tuttavia il violino in quest’epoca non esaurisce il proprio ruolo in tali passioni estreme e tormentate, può infatti apparire collegato anche a un amore più sereno e pacato o addirittura a un compiaciuto erotismo, cosa in realtà non infrequente nei testi di fine ’700. Nel 1780, ad esempio, appare a stampa il romanzo, al contempo ironico e, per l’epoca, dai tratti osceni, *Prinz Formosos Fiedelbogen und der Prinzessin Sanaclara Geige* [L’archetto del principe Formoso e il violino

---

19. *Ibid.*

20. *Ibid.* p. 95.

21. *Ibid.* p. 415. Anche *Ibid.* p. 250.

22. WACKENRODER p. 491.

della principessa Sanaclara]<sup>23</sup> di Friedrich Maximilian Klinger (1752–1831), un'opera «appartenente al *conte licentieux* à la Crébillon che ha ulteriori modelli, nel filone erotico, in Voltaire, Wieland e Heinse».<sup>24</sup>

Nel romanzo di Klinger *archetto e violino* assumono dignità letteraria in un significato assai particolare, decisamente differente da quelli finora considerati, e che mai era uscito dall'ambito del linguaggio più popolare. Klinger utilizza infatti il significato triviale dei due vocaboli, che rimanda esplicitamente alla sfera sessuale, giocando il romanzo su doppi sensi scherzosamente scurrili: in un gergo volgare il sostantivo maschile *Fiedelbogen* (*archetto*) può infatti indicare l'organo genitale maschile, anche perché nel suo movimento sul violino rimanda all'atto sessuale, mentre *Geige* (*violino*, in tedesco vocabolo di genere femminile) può anche indicare l'organo femminile. Due proverbi tedeschi confermano tale particolare significato popolare, presentando un facile doppio senso erotico: *Ehe der Fiedler auf der neuen Geige stimmt, hat er auf der alten einen Tanz gemacht* [Prima di accordare il nuovo violino, il violinista ha fatto un ballo sul vecchio], e *Eine kleine Geige ist mit einem Fiedelbogen oft nicht zufrieden*<sup>25</sup> [Un violino piccolo spesso non si accontenta di un solo archetto]. Il verbo *geigen*, pertanto, oltre che “suonare il violino”, può indicare “avere rapporti sessuali”. D'altronde, come ormai noto, fin dai suoi esordi al violino venne riconosciuta un'intrinseca, potentissima forza sensuale femminile e tale valenza, spinta talora anche a tratti esplicitamente sessuali, ha variamente percorso la letteratura tedesca, affiorando di tanto in tanto in modo più o meno perspicuo. Conferma, più genericamente, Anna Beer: «Il violino era in sé considerato femminile, con le sue forme morbide e curve, la pancia, la schiena, i fianchi e il collo; il violinista suona lo strumento-donna con un archetto, e non stupisce quindi che il violinista maschio fosse spesso visto come un abile amante del suo delicato e adorato strumento».<sup>26</sup> E in pieno Novecento anche Yehudi Menuhin sosteneva, con ancora maggiore garbo, che

23. KLINGER.

24. MOENKEMEYER p. 201. FORKEL nella sua *Litteratur* pag. 485, scrive che il romanzo è «una descrizione, oltremodo satirica, della vita del famoso violinista Lolli, che dovrebbe essere giunto a Berlino più o meno dieci, dodici anni fa», ma poi aggiunge: «Non sono in grado di dare informazioni più precise». GERBER nel suo *Lexikon*, colonna 68, scrive parlando di Klinger: «Nel profluvio di cose scribacchiate se ne trova una dal titolo *L'archetto del principe Formoso e il violino della principessa Sanaclara* del quale il sig. dott. Forkel nella sua *Letteratura* suppone si tratti delle vicende di Lolly. In realtà si tratta di nient'altro che di una lurida satira». Cfr. anche RIEGER p. 323sgg.

25. WANDER colonna 1444.

26. BEER *Note* p. 187.

la forma del violino è «ispirata dal più bello degli oggetti umani, il corpo della donna, e ne è simbolo».<sup>27</sup>

Nel romanzo di Klinger il mago Bradames consegna al principe Formoso, in partenza per un viaggio in terre lontane alla scoperta di come si vivesse altrove, un archetto di violino con le parole: «È assolutamente necessario che il nostro amato principe Formoso conosca tutte le costituzioni degli stati del mondo; e non solo le costituzioni, bensì anche ciò che le produce. Non vi è altro modo per giungere allo scopo, dal momento che sono gli archetti e i violini a governare gli stati, e null'altro».<sup>28</sup> Il principe Formoso si mette quindi alla ricerca del solo violino che si possa adattare al suo archetto,

e quando l'avrai trovato — gli dice il mago Bradames — potrai eseguire col violino un duetto, un concerto o una sinfonia così che la tua anima potrà danzare il ballo più meraviglioso col tempo più meraviglioso che mai sul globo terrestre si sia danzato da quando esistono violini e musica. Conserva il tuo archetto al pari del tuo occhio: integro e inutilizzato! Tutti gli altri violini lo faranno suonare in modo sbagliato.<sup>29</sup>

Una fata aveva intanto fatto dono di un violino idoneo all'archetto di Formoso a una principessa appena giunta al mondo, ponendo la condizione che ella cercasse solo quell'archetto a lei conforme, trattenendosi dal considerarne altri. La principessa avrebbe subito compreso di essere nei pressi dello strumento a lei destinato poiché in quell'istante «le corde del suo violino si sarebbero messe in moto da sole».<sup>30</sup> Tuttavia dal momento che lo splendido violino della giovane principessa avrebbe attratto tutti i violinisti, la maga la fornì anche di un cavallo per fuggire e di una tromba il cui suono avrebbe ridotto in pezzi tutti gli archetti a lei non idonei.

Tra scintillanti trovate, magici artifici e fantasiose avventure l'ampio romanzo giunge quindi al primo approssimarsi dei due protagonisti: «Quando il violino di Sanaclara sentì la vicinanza dell'archetto di Formoso risuonò in accordi dolci, languidi e voluttuosi».<sup>31</sup> E quindi si perviene finalmente al felice incontro, carico di intime soddisfazioni: «Le loro labbra si congiunsero per la prima volta, e lo fecero come se non si potessero più distaccare. Il suo violino continuava intanto a risuonare in un languido adagio».<sup>32</sup>

---

27. *Ibid.* p. 187sg.

28. KLINGER vol. 1 p. 48.

29. *Ibid.* p. 49. Cfr. RIEGER p. 326sg.

30. KLINGER vol. 1, p. 70.

31. *Ibid.* vol. 2 p. 37.

32. *Ibid.* p. 38.

Nello stesso 1780 il violino è protagonista anche dell'opera *Uiber meine Violine*<sup>33</sup> [Il mio violino] ambientata stavolta non in un mondo fiabesco, bensì nella Classicità, conformemente a quel gusto per l'antichità che si era affermato in tutta Europa proprio in quegli anni. Ne è autore il barone austriaco Johann Nepomuk Tauber von Taubenfurt (1735–1802), consigliere aulico e intendente alla Corte degli Asburgo, nonché cultore di musica. Nel libro, giocando su miti e personaggi dell'antico mondo greco, il *Kapellmeister* violinista del re Minosse si diffonde in 352 brillanti *Riflessioni* riferentisi ai più disparati ambiti culturali, tra i quali, ovviamente, la musica. All'inizio il violinista narratore sostiene, ad esempio, che il mondo «non è nulla di più e nulla di meno che un violino»<sup>34</sup> e che quindi «ognuno di noi è, di volta in volta, violino e archetto, suona e fa suonare»,<sup>35</sup> «E sta solo a voi, o signori, considerarvi una corda su questo grande violino. E come questa corda risuonerà, sta ancor più a voi».<sup>36</sup> Attorno al violino o a metafore violinistiche l'autore sviluppa anche successivamente un certo numero di riflessioni, ad esempio la 235: «A qualsivoglia bellimbusto occorre una ben mediocre abilità per suonare col violino un pezzettino adatto a lui oppure per accordare il proprio violino sulla base degli umori del parterre. Il grande violinista accorda invece il parterre al proprio violino».<sup>37</sup> E la 248: «Chi accorda un secondo violino in base al primo suona il violino doppiamente bene rispetto al miglior violinista solista. Il primo ne dà prova al secondo e il secondo al primo. Resta inteso che il primo posto è dove ognuno siede».<sup>38</sup>

A suggello dell'intero volume, dopo le numerose riflessioni sui più disparati argomenti, scrive l'autore: «Potrei ancora dire qualsivoglia genere di cose, ma preferisco suonare il violino».<sup>39</sup> Commenta Lütteken: «A conclusione dell'insieme di idee, tanto confuso quanto assolutamente originale, di Johann Nepomuk Tauber von Taubenfurt vi è [tale] frase che suona superficialmente ironica, ma che a una più attenta osservazione non implica nulla di meno che tutto ciò che è ineffabile possa essere espresso ancora solamente grazie alla musica».<sup>40</sup> Poco prima l'autore aveva infatti già sostenuto: «La musica non è forse più dolce, più ricca di sentimento, più emozionante della declamazione? Non possiede la stessa forza, anzi, ancora di più?»<sup>41</sup> Nella frase parrebbe quindi

---

33. TAUBER.

34. *Ibid.* p. 28.

35. *Ibid.* p. 30.

36. *Ibid.* p. 29.

37. *Ibid.* p. 135.

38. *Ibid.* p. 140.

39. *Ibid.* p. 188.

40. LÜTTEKEN p. 103.

41. TAUBER p. 38.

di poter rinvenire, allo stato ancora embrionale, quel rivoluzionario caposaldo romantico che assegnerà alla musica un'assoluta superiorità rispetto alla parola quanto a capacità espressive.

Intanto, in quegli stessi anni, Jakob Michael Reinhold Lenz (1751–1792), uno dei più originali scrittori preromantici, in un passo del suo ultimo dramma, *Der Engländer* [L'inglese, 1777], dà conferma che il plurisecolare connubio Morte-danza pervenutogli quale consolidata eredità culturale non ha perduto vigore nonostante gli ampi mutamenti ideologici nel frattempo intercorsi. Allorché si trova rinchiuso in carcere, il protagonista, il giovane lord Robert Hot, non esita infatti a evocare col suo violino la Morte nel momento in cui ripensa, con indicibile struggimento, all'irraggiungibile principessa che egli ama: «E così si esce dalla ruota della vita, / oh voluttà di perire! / Io muoio senza timore né terrore, / io l'ho veduta. / Petto e mente sono colmi di lei. / E allora, o Morte!, vieni, io suono il violino per te; / e allora, o Morte!, vieni, e danza per me».<sup>42</sup>

Nel 1791, agli albori cronologici del Romanticismo, apparve l'ampio romanzo *Felix mit der Liebesgeige* [Felix con la viola d'amore<sup>43</sup>] di Friedrich Hegrad<sup>44</sup> (1757–1809), scrittore e funzionario austriaco, fratello massone di Mozart nonché suo *laudator* in occasione dell'ammissione alla loggia viennese *Zur Wohltätigkeit* il 14 dicembre 1784. Il francese Felix, protagonista del romanzo, saturo di una vita routinaria, abbandona lavoro e Antoinette, la ragazza amata, iniziando per desiderio di libertà e di conoscenza una vita da *Wanderer* [viandante] romantico in giro per l'Europa: «Un essere come me si accontenta di poco. La mia piccola eredità paterna e il mio strumento mi permetteranno probabilmente di campare».<sup>45</sup> Il giovane suona infatti con maestria una *Liebesgeige* [viola d'amore] senza tuttavia avere piena consapevolezza del suo eccellente livello virtuosistico. Prima di lasciare Parigi Felix fa una sorta di serenata ad Antoinette e la soggettiva situazione fortemente emotiva creata dallo strumento rimanda a una *Empfindsamkeit* che sta ormai migrando in atmosfere sentimentali prettamente romantiche:

«Che mi succede?» disse Felix allorché posò l'archetto sulle corde percependo le sue dita come paralizzate. Iniziò quindi a suonare. Antoinette, più seducente, nella sua camicia da notte, della più vanesia delle figlie di Francia nei più artistici gioielli, si sedette alla finestra appoggiando al braccio destro

42. LENZ p. 335.

43. *Liebesgeige* viene spesso abbreviata in *Geige* e anche per questo motivo, sebbene si tratti di una viola, si è preso in considerazione il romanzo che sviluppa infatti tematiche del tutto analoghe alle violinistiche.

44. HEGRAD. Per informazioni sull'autore cfr. BRECHELMACHER.

45. HEGRAD parte I p. 6.

il suo capo reclinato. Profondi sospiri si fecero strada dall'oppresso cuore di lei e come affiorarono dalle amate labbra si fusero con i suoni struggenti della viola d'amore e insieme ad essi si diffusero lamentosi nell'aria. Ah, il bel petto di questa ragazza sofferente si sollevò potente e rapido, le sue ginocchia presero a tremare e una nebbia avvolse il suo occhio puro e azzurro come l'aria del cielo. Afferrato dall'entusiasmo [...] Felix prese ad attraversare in ogni dove le regioni infinite della fantasia smarrendosi interamente nel regno magico dell'amore, mentre in modo incomparabile esprimeva ogni moto della passione e ogni sentimento dei dolori della fanciulla. O musica celeste! Te ha l'essenza eterna a noi elargito quale regalo, affinché noi si abbia grazie a te la possibilità di pregustare la nostra futura condizione in mondi migliori.<sup>46</sup>

A Londra le capacità musicali di Felix vengono riconosciute e in lui si apprezza unanimemente l'eccellente virtuoso. Consideratosi sempre e solo un dilettante, egli deve ora ammettere a se stesso di avere in realtà sempre posseduto «sentimenti calorosi» tali da «coinvolgere emotivamente gli altri», individuando tuttavia in ciò null'altro che «un dono della natura, per la qual cosa ringrazio sempre il cielo».<sup>47</sup> La musica si conferma comunque ormai romanticamente il vertice della sua esistenza: «Devo alla musica le ore più liete della mia vita, ma pensare di divenire famoso grazie ad essa è stato per me da sempre un pensiero sconosciuto».<sup>48</sup> La fama e i lauti guadagni inglesi derivanti dall'attività di concertista lasciano pertanto sorpreso il protagonista:

È veramente singolare come vadano le cose al mondo: io non credo affatto di essere migliorato da quando mi trovo in Inghilterra e tuttavia qui mi si considera un virtuoso, cosa di cui a Parigi né io stesso né alcun altro aveva percezione. A me sembra che nel mondo tutto dipenda dal caso, soprattutto ciò che si chiama fama. E così alcuni eroi, artisti e dotti muoiono sconosciuti, poiché a loro mai si è offerta una occasione favorevole per disvelare i propri talenti.<sup>49</sup>

Grazie al potere di conquistare i cuori, in un'ascoltatrice inglese l'eccellenza delle esecuzioni di Felix suscita quindi parole ormai prossime ad atmosfere romantiche:

---

46. *Ibid.* p. 11sg.

47. *Ibid.* p. 81.

48. *Ibid.* p. 82.

49. *Ibid.* p. 141.

Lei ha scosso il mio essere più profondo mettendo in subbuglio tutta quanta la mia anima. Già il Suo strumento mi pare meriti la preferenza innanzi a qualsivoglia altro strumento a corde e l'onnipotenza del Suo archetto, che lei sa muovere con tale destrezza, supera ogni immaginazione umana! Riesco a paragonarlo solamente al dardo vittorioso di Amore, che scaglia frecce arrecanti ai nostri cuori ferite mortali. O amico mio, perché devo essere contegnosa proprio nel momento in cui non sono padrona di me stessa? [...] Lei ha acceso nel mio cuore una fiamma d'amore che se non sarà ricambiata farà di me l'essere più infelice tra tutti i mortali!<sup>50</sup>

Una successiva esecuzione di Felix susciterà un dichiarato amore anche in altra ascoltatrice: «Il successo che onorò i suoni, ricolmi d'arte, evocati da Felix mandarono completamente in visibilio Miss Spider. Il suo adagio sciolse come una fiamma leggera la cera del cuore di lei. Egli notò il suo turbamento, la posizione trascurata nella quale sprofondò, la soddisfatta malinconia leggibile nel suo occhio, e trionfò».<sup>51</sup>

La potenza emotiva di un *Adagio* musicale nell'evocare accesi sentimenti d'amore, all'epoca ormai fattosi apprezzato topos letterario, è elemento decisivo nell'indirizzare la vicenda anche di questo capitolo del romanzo di Hegrad,<sup>52</sup> come pure aveva giocato un importante ruolo nel *Siegwart* di Miller e nella scena finale del *Principe Formoso* di Klinger. Il tema dell'esecuzione musicale tramutantesi in strumento di seduzione, a partire da quest'epoca e ancor più con gli scrittori delle generazioni successive, apparirà con frequenza in letteratura in virtù del fatto che i suoni verranno ritenuti capaci di entrare in risonanza con le corde più recondite e intime del nostro animo, destando pulsioni e passioni insospettate, sopite o addirittura apparentemente rimosse.

Un'ultima situazione preromantica è vissuta da Felix durante un soggiorno a Karlsbad. In una notte particolarmente bella, illuminata da una limpida luna, egli si incammina all'aperto con lo strumento e, rievocando nell'intimo la sua storia d'amore, sente sgorgare prorompenti nell'animo sentimenti di commozione ai quali pensa di «dare espressione [...] grazie alla forza della viola d'amore, sentimenti che l'organo umano della voce, sebbene un immenso capolavoro!, invano cercherebbe di esternare».<sup>53</sup> Come si è sottolineato: «La situazione mostra il contrasto tra sentimento e ragione, rappresentata dal linguaggio. L'eroe del romanzo *sente*, invece di pensare. Paradossalmente è la

50. *Ibid.* p. 146.

51. *Ibid.* p. 182.

52. Cfr. *Das "schmelzende Adagio" — ein Topos*, in: MÜLLER p. 52; a proposito del romanzo di Hegrad, p. 53sg.

53. HEGRAD parte II p. 135sg.

*lingua* del violino che rappresenta il *sentimento*». <sup>54</sup> Tale sequenza di fatti «anticipa già l'idea romantica che la musica sia un linguaggio che va oltre la parola, così come il regno della poesia incarna un proprio mondo al di là di quello reale. Implicitamente si presenta anche il topos dell'ineffabilità: un sicuro indizio a favore del fatto che l'ambito su cui musica e linguaggio si lasciano porre in una relazione di confronto è definitivamente revocato». <sup>55</sup>

A differenza degli autori di medio profilo appena menzionati, particolarmente attenti alle novità emozionali presenti nell'inedita, incipiente concezione della musica e alle potenzialità intimamente espressive del violino, nella produzione tardo settecentesca degli scrittori e degli intellettuali di primo piano si rinvencono atteggiamenti sostanzialmente eterogenei: se Johann Wolfgang Goethe e Friedrich Schiller toccano solo occasionalmente il tema musica, e casuale è la presenza nelle loro opere di violini e violinisti, in Johann Gottfried Herder (1744–1803), al contrario, imponenti e all'avanguardia sono le riflessioni musicali, <sup>56</sup> tuttavia, anche in questo caso, senza esiti in opere narrative e senza specifici riferimenti al mondo del violino. Wilhelm Heinse (1749–1803) è autore di novelle e romanzi (in particolare *Hildegard von Hohenthal*, 1795/96) ricchissimi di spunti musicali, innovativi e talora ampiamente sviluppati, ma anche in lui mancano riferimenti originali o significativi all'universo violinistico. Simile a Heinse è Jean Paul, il quale assegna una grandissima importanza alla musica ponendola in rapporto diretto all'espressione dei sentimenti, come già è palese nei primi romanzi, quali, ad esempio, *Die unsichtbare Loge* [La loggia invisibile, 1793] e *Hesperus* [1795].

I primi testi, ancora settecenteschi, dei futuri scrittori romantici, nel palezare immediatamente il nuovo interesse, intenso, vivace, talora ironico, per la musica, riportano invece subito in scena anche violini e violinisti. Nel 1798, ad esempio, Ludwig Tieck pubblicò il dramma *Prinz Zerbino oder Die Reise nach dem guten Geschmack* [Il principe Zerbino, ossia Il viaggio nel buon gusto] in cui a un certo punto, trascinato nell'irrazionale e nel fantastico da una trama già ampiamente romantica, il personaggio Nestore si imbatte in oggetti domestici (tavolo, sedia, armadio, specchio e altri) che iniziano a conversare con lui, finché egli scorge anche altri manufatti che lo colpiscono: «Ehi, ma qui alla parete è appeso un mucchio di strumenti musicali... un violino! E io sono un violinista per nulla mediocre. Voglio proprio provare a suonare una

54. MÜLLER p. 116.

55. *Ibid.*

56. Per fare due soli esempi si può rammentare la preferenza accordata alla musica puramente strumentale, in quegli anni ancora subordinata alla musica cantata, e lo stretto vincolo riconosciuto tra la musica e la più intima essenza dell'uomo.

volta quella sonata che un caro amico ha composto appositamente per me». <sup>57</sup> Al che Nestore attacca il pezzo, ma il violino, che pure parla, al pari dei successivi strumenti che entrano in scena uno alla volta, non è per nulla soddisfatto dell'esecuzione e sbotta in un lungo lamento (in forma di poesia), ben consapevole delle proprie potenzialità e soprattutto dell'affronto subito alla propria onorabilità da quell'indegna esecuzione:

Ahimè, ahimè! / Come tutto ciò mi dilacera l'intera anima! / Alla malora, non sono un flauto! / Com'è possibile tormentarmi in tal modo, / reprimere tutti i miei suoni, / e pizzicare e sfregare e grattare, / finché ne sfrigola fuori un sibilo estraneo / stridulo? / Non riconosco più la mia voce, / sono terrorizzato da me stesso / in questi malefici passaggi. / [...] Nel mio intimo mi procura dolori la musica / che dimora qui sotto e viene annichilita da suoni selvaggi; / una colica mi spaventa profondamente, / la cassa armonica viene colpita da gotta, / il ponticello guaisce e piagnucola. / Come un clarinetto devo atteggiarmi, / e ora essere paragonato al fagotto, / e questi mi strappa ancora la lingua melodica, / a lungo dovrò sdraiarmi a riflettere, / prima di riuscire a superare questo orrore. / Ehi, avanti a pizzicare così, tu Satana pizzicante! / Ne ha lui stesso a sufficienza, / volge alla fine la maledetta sonata, / Ahimè! o ahimè! oh! quali sentimenti! / Le fasce, le corde, il fondo, / tutto come distrutto!<sup>58</sup>

Le innovative incursioni in ambito musicale dei primissimi intellettuali romantici coincidono, nella realtà della Germania di fine Settecento, con un generale imporsi di musica e musicisti e, per quanto riguarda il violino, con il suo univoco affermarsi in qualsivoglia ambiente: era, finalmente, la dimostrazione concreta della conseguita piena dignità sociale e musicale della figura del violinista professionista. In un dizionario di fine XVIII secolo la dubbia origine di tale strumentista, che tanto pesò per secoli sulla sua vita e sulla sua carriera, è

57. TIECK *Zerbino* p. 289.

58. *Ibid.* p. 289sg. *O weh! o weh! / Wie mir das durch die ganze Seele reißt! / In's Henkers Nahmen, ich bin keine Flöte! / Wie kann man mich so quälen, / Alle meine Töne unterdrücken, / Und kneifen und schaben und kratzen, / Bis ein fremdes / quinkelirendes Geschrey herauschnarrt? / Ich kenne meine eigene Stimme nicht wieder, / Ich erschrecke vor mir selber / In diesen unwohlthätigen Passagen. / [...] Innerlich schmerzt mich die Musik / Die da unten wohnt und von wilden Klängen vernichtet wird, / Eine Kolik ängstigt mich durch und durch, / Der Resonanzboden wird von Gicht befallen, / Der Steg winselt und wimmert. / Wie ein Clarinett soll ich mich behörden, / Jetzt dem Basson verglichen werden, / Er reißt mir noch die melodische Zunge aus, / Lange werd' ich liegen müssen und mich besinnen, / Eh' ich diesen Schrecken verwinden kann. / Ei so kneif, du kneifender Satan! / Es wird ihm selber sauer, / Es neigt zu Ende mit der verfluchten Sonate, / Ach weh! o weh! o! welche Gefühle! / Die Rippen, die Seiten, der Rücken, / Alles wie zerschlagen! Cfr. anche VRATZ, in particolare p. 278sgg.*

infatti ormai dimenticata, e pertanto si legge semplicemente che «il violinista [*der Geiger*] è nella vita quotidiana un *Musikus* che suona il violino ed è perciò definito, con definizione appropriata, un *Violonist*». <sup>59</sup> In quest'epoca, tuttavia, le donne sono ancora escluse dalla possibilità di divenire violiniste, poiché penalizzate da una morale che lascia pochi spazi:

Nel XVIII secolo le donne erano molto ammirate al cembalo, all'arpa e alla Glasharmonika, addirittura erano quasi predestinate per il canto. Raramente venivano tuttavia apprezzate come violiniste, con difficoltà come flautiste, mai come organiste e violoncelliste. [...] Ne è motivo il fatto che il corpo femminile, nel suonare in pubblici concerti, non doveva mostrarsi troppo o muoversi eccessivamente. Nel canto, al cembalo, all'arpa o ad altri strumenti a tastiera il corpo sta quasi immobile, è quasi del tutto statuario. Con gli altri strumenti, invece, ad esempio anche con gli strumenti a fiato, il corpo veniva in una certa qual misura scoperto oppure agitato in un modo da apparire presumibilmente immorale agli occhi degli spettatori maschili. <sup>60</sup>

E nel 1800 ancora si dice: «Suonare il violino o l'organo non si accorda con le grazie del sesso femminile [...] I movimenti del braccio che i violinisti devono compiere come pure le espressioni del viso saranno certo di nocimento alla femminilità». <sup>61</sup> Donne violiniste non saranno pertanto più eccezioni in letteratura e nella reale vita concertistica solo dopo il movimento romantico, che contribuì con decisione anche nella direzione di un rinnovamento morale e dell'emancipazione della donna.

---

59. ADELUNG p. 507.

60. SCHLEUNING p. 182; cfr. anche BEER *Note* p. 187.

61. Cit. in SCHLEUNING p. 182sgg., dove sono presenti altre testimonianze dai secoli XVIII e XIX.



## CAPITOLO 6.

L'INQUIETANTE REALTÀ IRRAZIONALE E PATOLOGICA  
DEL VIOLINO ROMANTICO

Se nel XVIII secolo il mondo della musica era stato in gran parte estromesso dalla narrativa più eminente e il musicista si era fatto figura letteraria non marginale solo nella letteratura dell'*Empfindsamkeit*, con l'avvento della successiva epoca romantica musica, musicisti e strumenti musicali si seppero imporre con un'ampiezza e un'autorevolezza sconosciute in precedenza nell'ambito della letteratura d'autore. La musica ora, ribaltando l'estetica settecentesca ascese rapidamente al primo posto nella cosiddetta "gerarchia delle arti", aprendosi sempre più nei confronti della musica strumentale libera da qualsivoglia costrizione esteriore (la cosiddetta "musica assoluta"). Presso alcuni autori l'esperienza musicale venne addirittura esplicitamente assimilata alla religione: Wackenroder, ad esempio, nel saggio *Symphonien* [Sinfonie, 1799] afferma che «La musica è certamente l'ultimo segreto della fede, la mistica, la religione completamente rivelata».<sup>1</sup> Musica e religione sono pertanto ora considerate come scaturenti da una stessa origine che la moderna società borghese non riesce però pienamente a riconoscere.

In questo inedito, acceso clima culturale il musicista/compositore ascese vertiginosamente nella scala dei valori facendosi con frequenza protagonista di opere letterarie in prosa e in poesia. E il violino, più in particolare, seppe trasformarsi nello strumento maggiormente idoneo a esprimere l'ansia di infinito che animava musicisti e intellettuali romantici,<sup>2</sup> imponendo sempre più, tra le sue differenti caratteristiche, quei tratti irrazionali e patologici, sinistri e demoniaci già saldamente radicati soprattutto nelle tradizioni popolari e che trovarono spazio in quella peculiare corrente detta *Schwarze Romantik*, o *Schauerromantik*, ossia in quel Romanticismo sviluppatissimo con ampiezza e originalità il genere della *gothic novel* di provenienza anglofona.

In tale affascinante filone di letteratura a tema musicale spicca fra tutte per quantità e qualità la produzione di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776–1822), lo scrittore che incarna alcuni tra i tratti più rappresentativi e originali del

---

1. WACKENRODER p. 535.

2. Cfr. MATHIEU p. 278g.

Romanticismo tedesco essendosi concentrato in vari suoi racconti sugli aspetti notturni più inquietanti e perturbanti dell'esistenza. Considerando tuttavia che Hoffmann fu anche acuto recensore musicale (sulla *Allgemeine Musikalische Zeitung* di Lipsia), ma soprattutto compositore e musicista assai dotato,<sup>3</sup> e che per quasi l'intero arco della sua vita cercò di imporsi in tale veste,<sup>4</sup> desta poca meraviglia che la sua opera narrativa presenti numerose sezioni di argomento musicale nonché bizzarri personaggi di fantasia legati da un doppio filo all'universo dei suoni. Non stupisce neppure che anche il violino appaia con una certa insistenza e, considerato il mondo ideologico che animava Hoffmann, presentando valenze e significati slegati dalla realtà solare, quotidiana e filisteica.

Nel celebre racconto *Rat Krespel* [Il consigliere Krespel, 1817<sup>5</sup>], dalla raccolta dei *Serapionsbrüder* [I confratelli di San Serapione], il protagonista è uno stravagante personaggio, un *Sonderling*<sup>6</sup> romantico in bilico a tal punto tra genio e follia da suscitare in un critico letterario il dubbio se tale racconto, comunque da considerarsi molto riuscito, rientri nell'ambito della letteratura o invece della psichiatria.<sup>7</sup>

Accanto all'assai gratificante professione di consigliere, Krespel è anche e soprattutto artista, ossia valente violinista e raffinato liutaio, nonché appassionato collezionista di violini. E come liutaio è massimamente interessato all'analisi e allo studio degli strumenti: il suo scopo primario è infatti comprendere i segreti dei violini, la loro struttura interna, i perché della loro peculiare sonorità e, di conseguenza, perfezionarne senza sosta i metodi costruttivi. Nella sua frenetica ricerca di strumenti pregiati ogni qualvolta ha la ventura di rinvenire un pezzo di valore non esita infatti a smontarlo al fine di analizzarne nei dettagli le tecniche di realizzazione. Afferma un suo conoscente:

Il consigliere costruisce violini, lo fa in un modo tutto suo e altrettanto originale [...] e a giudizio degli intenditori i suoi strumenti sono i più eccellenti oggi giorno in circolazione. In tempi passati, quando gliene riusciva

3. Un sintetico inquadramento di Hoffmann compositore e musicista in: FOCHER *Hoffmann* p. 48sgg., un ampio quadro in: BOLZAN.

4. Il 20 luglio 1813 Hoffmann chiedeva, ad esempio, a Kunz, suo editore, di pubblicare anonimi i suoi racconti: «Non mi va che vi appaia il mio nome, il mio nome deve infatti diventare famoso nel mondo solo grazie a una composizione musicale di valore», HOFFMANN *Briefwechsel* p. 142. Tale atteggiamento perdurerà fino al 1816.

5. Nelle edizioni italiane il racconto appare talora intitolato *Il violino di Cremona*, come nella (probabilmente) prima traduzione italiana apparsa a puntate sulla "Gazzetta Musicale di Firenze" nel 1855, Anno II, N. 39-41, 43, 45, 47, 50, Anno III N. 3, 9.

6. Il *Sonderling* è un individuo eccentrico che ama vivere isolato e concentrato sul proprio appagante mondo interiore.

7. Cfr. McGLATHERY p. 135.



Fig. 8. G. Doré, *Antonia et le Conseiller Krespel* (o *Le Violiniste inspiré*), prima del 1883

uno particolarmente bene, permetteva ad altri di suonarlo; ma da qualche tempo non fa più così. Adesso quando ha finito uno strumento lo suona egli stesso per un'ora o due (tra l'altro è esecutore di straordinaria potenza, dotato di un'espressione estasiante), ma poi lo appende accanto agli altri e non lo tocca più, né permette che altri lo tocchi. Se invece gli riesce di scovare un violino di qualche grande maestro antico, lo compra senza badare al prezzo, ma poi lo suona una sola volta, come fa con i propri violini; quindi lo smonta per esaminarne attentamente la struttura interna; e, se non trova

ciò che immaginava trovarvi, ne getta sdegnosamente i pezzi in un cassone, che ormai è stracolmo di simili rottami.<sup>8</sup>

### Tale rapporto di Krespel con i violini

è l'espressione di un senso artistico non interessato al prodotto finale, ossia al decorativo oggetto portato a compimento, bensì proteso a intendere l'arte come un processo, e quindi come un empirico sperimentare. Krespel si interessa primariamente di ciò che ha a che fare con la struttura interna in sé del violino, e di come il suo costruttore da un pezzo di materia (legno) abbia saputo creare un'opera d'arte (violino finito). Egli indaga per ricostruire il processo creativo, il momento di più personale creatività. Di conseguenza non dimostra un particolare interesse per il prodotto portato a compimento, e quando ritiene di aver afferrato l'essenza di un certo strumento volge rapido la sua attenzione ad altri violini. [...] Egli sa che nell'arte il processo creativo è un qualcosa di infinito e che mai può essere perciò raggiunto un livello perfetto o ideale.<sup>9</sup>

Nella sua appassionata e morbosa attrazione per i violini, principalmente di scuola cremonese, Krespel fonde tratti di Cardillac, l'orefice protagonista della novella *Das Fräulein von Scuderi* [La signorina di Scuderi, 1819] dello stesso Hoffmann, tanto geloso dei gioielli da lui forgiati da assassinare i committenti al fine di rientrarne in possesso, e del conte Cozio di Salabue (1755–1840), grande esperto e collezionista di strumenti ad arco, o, ancor più, di Luigi Tarisio (1796–1854) il colto e stravagante collezionista di violini, proprietario di numerosi esemplari tra i più eccellenti di tutte le scuole liutarie europee.

Prescindendo dagli aspetti legati alla concezione artistica che anima Krespel e dal fatto che il violino gli si palesa al contempo quale svago, fuga dalle difficoltà dell'esistenza, vitale interesse artistico nonché punto focale del suo rapporto personale, non limpido,<sup>10</sup> con la figlia Antonie, la vicenda si snoda principalmente attorno alle misteriose correlazioni, se non addirittura all'inquietante identificazione, tra il timbro di uno stupendo violino, proprietà del consigliere<sup>11</sup> e la voce della figlia. Pertanto la giovane, allorché si vedrà costret-

8. FOCHER *Tiglio* p. 108.

9. RÖDER p. 7.

10. MCGLATHERY p. 136sgg.

11. Si legge nella novella: «In una saletta v'era appesa una buona trentina di violini e, fra questi, uno spiccava sugli altri perché assommava in sé i tratti della più pregiata arte liutaria antica: presentava ad esempio un riccio scolpito a testa di leone. Appeso più in alto degli altri e adorno di una ghirlanda di fiori dava l'impressione di essere un re tra i suoi sudditi. «Questo violino prese a dire Krespel, [...] — è davvero un pezzo notevolissimo... meraviglioso... di

ta a rinunciare al canto per la malattia che l'ha colpita, identificherà nel padre colui che potrà letteralmente restituirle la voce ogni qualvolta dovesse eseguire melodie sullo splendido strumento:

Quando il consigliere acquistò quel meraviglioso violino [...] e si dispose a smontarlo, Antonie fissò il padre con inesprimibile tristezza, mormorando con voce implorante: «Ma come? Anche questo?...». Mosso da una forza misteriosa che non riusciva a spiegarsi, il consigliere non fu in grado di smontare quel violino, anzi, si sentì spinto a suonarlo. Appena ne ebbe tratto le prime arcate, Antonie rise felice e a gran voce: «Ah... ma questa sono io!... proprio io, che canto di nuovo!...» [...] Krespel, intimamente turbato dalla commozione, suonò con ineguagliabile maestria e mentre affrontava con forza intensa e vibrante espressione i passaggi più arditi e il suono saliva e ricadeva in ampie volute, Antonie batteva le mani, esclamando rapita: «Ah, come mi è venuto bene... mi è venuto proprio bene!...». Da quel giorno una grande serenità e una grande pace discesero sulla vita della fanciulla. Di tanto in tanto diceva a suo padre: «Mi piacerebbe cantare qualcosa!», e Krespel, tolto il violino dalla parete, suonava le arie più belle a suo tempo cantate da Antonie e il cuore di lei ne gioiva intimamente.<sup>12</sup>

L'inquietante, simbiotica correlazione tra violino e voce della ragazza (dal momento che lo strumento era in grado di esprimere in modo naturale la più intima soggettività della giovane<sup>13</sup>), risultò evidente al momento della prematura scomparsa di Antonie: «Quando lei è morta, disse Krespel con tono cupo e solenne l'anima di quel violino è andata in frantumi con uno schianto violento e la tavola armonica si è squarciata da un capo all'altro. Quel fido strumento non poteva vivere se non con lei e in lei. E con lei giace ora nella sua bara: sono stati sepolti insieme».<sup>14</sup>

La malattia di Antonie, presentata da Hoffmann con modalità inedite particolarmente intriganti, nonché il rapporto morboso della ragazza col prezioso

---

un maestro ignoto, probabilmente dei tempi di Tartini. Sono fermamente convinto che la sua struttura interna nasconda qualcosa di specialissimo, e che se lo smontassi mi si rivelerebbe un segreto al quale sto dando la caccia da molto tempo», in: FOCHER *Tiglio* p. 111.

12. *Ibid.* p. 127. Sui significati più profondi dell'identificazione tra Antonie e il violino, come pure sulle valenze del multiforme, ambiguo rapporto di Krespel col violino, oltre all'intero saggio di W. Kumbier cfr. anche i lavori di B. Pruitti e G. Brandstetter citati in KUMBIER.

13. KUMBIER p. 238sgg.

14. FOCHER *Tiglio* p. 117. Cfr. KUMBIER p. 241 anche sul fatto che Krespel «apparentemente immagina come omologhe la fisiologia di Antonia e la struttura del violino». L'improvvisa, misteriosa rottura del violino in contemporanea alla morte della ragazza potrebbe rimandare all'analogo episodio, avvenuto, secondo la leggenda, alla morte di Giuseppe Tartini.

violino rimandano all'originale tema romantico delle patologie fisiche e mentali legate a una frequentazione troppo intensa o ravvicinata col mondo della musica (e quindi anche del violino). A partire da quest'epoca, infatti, tale soggetto diverrà usuale, trasformandosi rapidamente in un apprezzato topos letterario. Quasi in contemporanea ai racconti di Hoffmann, nei quali una mente in parte turbata è spesso un prerequisito necessario per essere autentici musicisti (si pensi alle vicende del *Kapellmeister* Johannes Kreisler o al protagonista della novella *Ritter Gluck* [Il cavaliere Gluck, 1809]) si possono, ad esempio, menzionare, di tema non violinistico, la novella *Der Besuch im Irrenhause* [Visita al manicomio, 1804] di Friedrich Rochlitz (1769–1842), compositore, scrittore, fondatore dell'*Allgemeine musikalische Zeitung* di Lipsia e il racconto *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* [Santa Cecilia o il potere della musica, 1810] di Heinrich von Kleist (1777–1811). Nel primo testo Karl, il giovane protagonista ormai ottenebrato nella mente, vive rinchiuso in una struttura psichiatrica dove trascorre le sue giornate improvvisando al pianoforte, sprofondato in un mondo di singolari, suggestive fantasie musicali, mentre il secondo testo narra la tragica vicenda di quattro fratelli iconoclasti che finiscono in manicomio dopo una sconvolgente esperienza musicale nella chiesa di un monastero di Aquisgrana. Quali ulteriori esempi, di argomento violinistico, anticipando periodi musicali e testi successivamente considerati, si può menzionare la fragile situazione psicologica, con marcate ripercussioni sulla sua condizione fisica, di Camilla, eccellente giovane violinista, in *Zwei Schwestern* [Due sorelle, 1846] di Adalbert Stifter (1805–1868), mentre Ludovica Mensfeld, l'infelice protagonista femminile della novella *Die Geigerin* [La violinista, 1875] di Ferdinand von Saar (1833–1906), afferma esplicitamente che «il suonare il violino aggredisce terribilmente i nervi»,<sup>15</sup> provocando gravi disagi e disturbi fisici. In *Raschelchen* di Salomon Hermann Mosenthal (1821–1877), novella apparsa nel 1878, si afferma, per bocca di Louis Spohr, che «il suonare il violino affatica il petto, soprattutto quando si suona con tutta l'anima»,<sup>16</sup> mentre nel menzionato romanzo *Walddrausch* di Ludwig Ganghofer una duchessa, eccellente violinista, viene privata dai suoi maestri delle composizioni per violino di Beethoven proprio perché potenzialmente in grado di eccitare pericolosamente e pertanto minare ulteriormente la sua già fragile salute.<sup>17</sup> Non a caso, quasi una citazione, nei momenti di maggiore tensione artistica compaiono sul suo viso alcune macchie rosse<sup>18</sup> come ad Antonie nel *Krespel* di Hoffmann. Anche Hermann Hesse (1877–1962), nel

---

15. SAAR p. 160.

16. FOCHER *Tiglio* p. 159.

17. GANGHOFER p. 190sg.

18. *Ibid.* p. 195.

romanzo *Gertrud* (1910) rammenta quali tratti peculiari del virtuoso di violino l'essere «magro, slanciato, pallido»,<sup>19</sup> e pure costantemente «pallido»,<sup>20</sup> addirittura dall'aspetto «miserabile»<sup>21</sup> è pure il violinista Harro Bruckner nel romanzo *Die blauen Schwingen* [Le ali blu, 1925] di Ernst Wiechert (1887–1950). L'interazione tra musica e malattia fisica, scaturente quest'ultima da una seduzione per molti aspetti morbosa verso gli esiti più esclusivi, raffinati e intellettualistici dell'arte dei suoni, si fa importante tema ideologico anche nell'opera di Thomas Mann (1875–1955), in particolare nel romanzo *Die Buddenbrooks* [I Buddenbrook, 1901]. Ma, per concludere, che il suonare il violino potesse davvero ripercuotersi negativamente sulla salute è storicamente confermato dallo stesso Niccolò Paganini, il quale, reduce da un massacrante tour di concerti, scrisse nel 1832 all'amico Luigi Guglielmo Germi: «avrò bisogno di riposarmi per uno o due anni, onde migliorare da certi incomodi che mi rendono malinconico. L'elettricismo che provo nel trattare la magica armonia mi nuoce orribilmente». Viceversa, guarigioni attraverso il violino non risulta ne avvengano. E così quando Nikolaus Lenau (1802–1850), colpito da paralisi facciale, annotò credendosi guarito: «Questa mattina alle 8 è accaduto un miracolo. Tutti i mezzi di Schelling [il medico curante (n.d.a.)] non sono serviti a niente. Così ho preso il mio Guarnerio e ho suonato un Ländler stiriano, ballando e pestando furiosamente il pavimento, sì che la stanza tremava», si era in realtà in presenza non di un «fantastico miracolo musicale»,<sup>23</sup> ma solo delle prime gravi avvisaglie dell'alterazione della sua mente.

A tale categoria di bizzarri personaggi letterari legati al mondo della musica e afflitti da singolari e misteriose patologie mentali appartiene anche il protagonista del racconto *Der Baron von B.* [Il barone von B., 1819<sup>24</sup>] sempre di E.T.A. Hoffmann. Imperioso e solenne, ambigualmente collocato tra genio e follia, l'affascinante barone berlinese von B. è descritto quale eccellente insegnante di violino e fine appassionato di musica, poiché «per quanto in particolare concerneva la musica violinistica, possedeva in assoluto la più completa raccolta di composizioni, di ogni genere e di ogni epoca, dalle più remote alle più recenti». Allievo, a suo dire, di Giuseppe Tartini, il barone si profonde con encomiabile spirito di sacrificio nella delicata missione di mantenere vivi

19. HESSE *Gertrud* p. 50.

20. WIECHERT p. 29, 41, 95, 117, 141.

21. *Ibid.* p. 117.

22. NEILL p. 239.

23. VERRECCHIA p. 27.

24. Talora il racconto è anche rinvenibile sotto il titolo *L'allievo di Tartini*, o *La lezione di violino*.

25. FOCHER *Tiglio* p. 129.

i segreti della superba arte violinistica del suo maestro, di cui si ritiene ultimo vero custode, segnatamente per quanto riguarda la tecnica dell'arco:

Il barone aprì la custodia e io scorsi uno strumento, la cui forma era prova della sua antichità. E accanto un archetto di foggia stranissima che, con la sua incurvatura esagerata, pareva più atto a lanciar frecce che non a premere sulle corde del violino. [...]

«Quest'archetto... — soggiunse il barone estraendolo dalla custodia e osservandolo con occhi luccicanti ed estasiati, — quest'archetto fu usato dal grande, immortale Tartini, e tra i suoi allievi solo due ancora ve ne sono sulla faccia della terra che hanno avuto la buona sorte di penetrare il segreto di quella tecnica di arcata, possibile solo con un siffatto archetto, così vigorosa, ricca di sonorità, capace di ghermire totalmente il nostro cuore. Uno è Nardini, ora canuto settantenne, e nel suo profondo ancora valido musicista, ma non suona più in pubblico; l'altro, come lor signori già ben sapranno, sono io. Io sono pertanto ora l'unico in cui sopravviva l'arte di suonare il violino; e di certo non risparmio né zelo né sforzi per tramandare quell'arte che vide in Tartini il suo creatore.<sup>26</sup>

Durante uno degli incontri tra musicisti nel suo palazzo, il barone si diffonde inoltre in appassionati, profondi giudizi, avidamente raccolti dal giovane protagonista del racconto, sui più eminenti violinisti della recente storia europea:

Ci si mise a tavola nella stanza accanto. [...] I maestri si ingozzavano per bene, e la conversazione, in un crescendo continuo di sonorità, ruotava esclusivamente attorno alla musica. Il barone disvelava tesori di preziosa sapienza, e i suoi giudizi, acuti e penetranti, non mostravano solo il coltissimo conoscitore, no, di più!, palesavano l'artista consumato, ricco di spirito e di buon gusto. [...]

«Corelli — disse il barone — tracciò per primo la strada da seguire. Le sue composizioni possono essere eseguite solo alla maniera di Tartini, e ciò è sufficiente per dimostrare con quale profondità egli abbia compreso l'essenza delle potenzialità del violino. Pugnani è un violinista passabile. Ha senso del suono e molto ingegno, ma la sua arcata è un po' troppo debole in non pochi *appoggiamenti*.<sup>27</sup> E di Geminiani, cosa non mi avevano detto! Quando, trent'anni fa, lo sentii per l'ultima volta a Parigi, suonava come un sonnambulo che vaga senza meta nel sogno; e chi lo ascoltava aveva pure la sensazione di essere fuori della realtà. Soltanto *tempo rubato*,<sup>28</sup> senza stile e privo di controllo. Sia maledetto quell'eterno tempo rubato che è la

26. *Ibid.* p. 133.

27. In italiano nel testo.

28. In italiano nel testo.

perdizione dei migliori violinisti, perché, per colpa sua, finiscono per trascurare l'arcata! Io gli eseguii le mie sonate: egli riconobbe il proprio errore, mi chiese di dargli lezioni e io accettai volentieri. Ma quel ragazzo era già troppo preda del suo metodo, c'era troppo invecchiato sopra... a quel tempo aveva già novantun'anni!... Che Dio perdoni Giardini e non gliela faccia scontare per l'eternità, ma fu lui il primo a mangiare il pomo dall'albero della conoscenza, facendo di tutti i violinisti che gli seguirono altrettanti peccatori! Fu lui il primo a svolazzare sul violino con stravaganze, infiolettando ogni cosa, e concentrandosi solo sulla mano sinistra e su un'estrema agilità delle dita! Egli ignora completamente che l'anima del canto sta nella mano destra, e che è questa con le sue pulsazioni a dare espressione a ogni sensazione e a ogni moto del cuore che si desta nel nostro petto. Ad ognuno di questi stravaganti infiolettatori augurerei di avere al fianco un impavido Jommelli, il quale, grazie a un sonoro schiaffone li destasse dalla loro insania. E proprio così fece Jommelli, allorché, in sua presenza, Giardini guastò un canto sublime con salti, passaggi, trilli e mordenti dissennati. Quanto a Lully [Lolli], si comporta come un vero pazzo, è un funesto saltimbanco, incapace di eseguire un adagio, e la sua grande abilità sta tutta qui, e per tale motivo ascoltatori ignoranti privi di sentimento e senza un briciolo di cervello lo ammirano a bocca aperta. Non ho dubbi: con Nardini e con me si estingue la vera arte violinistica. Il giovane Viotti è un eccellente artista, ricolmo di talenti. Deve a me tutto quello che sa, perché è stato un mio coscienzioso scolaro. Ma a che pro? Non ha perseveranza, non ha pazienza!... e ha preferito defilarsi dai miei insegnamenti... Spero di riavere nuovamente Kreutzer: le mie lezioni gli hanno molto giovato e gli potranno essere ancora utili una volta che ritornerò a Parigi. [...] Ma per il mio archetto di certo non ha ancora la mano! E Giornovichi... che non osi più varcare la soglia di casa mia! È un codardo incapace ancora di comprendere alcunché, anzi con la sfacciataggine di arricciare il naso sul grande Tartini, il maestro di tutti i maestri, e di farsi beffe delle mie lezioni... Sono anche ansioso di vedere che ne sarà di quel giovane, quel Rhode, una volta che avrà beneficiato dei miei insegnamenti! Promette molto, e non è escluso che un giorno gli riuscirà di padroneggiare il mio archetto.<sup>29</sup>

Raffinato maestro, nonché mirabile storico della musica e teorico, dunque, il barone, ma che succede quando egli stesso suona il violino?

«Dai qui, adesso ti faccio sentire io cosa significhi tenere un suono sul violino!». Mi tolse lo strumento di mano e appoggiò l'archetto proprio al limite del nasetto... no!... non trovo davvero le parole per esprimere ciò che poi avvenne... Sforando il ponticello, quell'archetto tremolante scivolò sulle

---

29. *Ibid.* p. 134sgg.

corde gracchiando, sibilando, gracidando, miagolando..., quel suono non era dissimile da quando una donna centenaria, con gli occhiali schiacciati sul naso, si affanni nel tentativo di intonare il motivo di qualche vecchia canzone. E invece il barone, con lo sguardo al cielo, pareva quasi rapito in un'estasi divina. Quando finalmente la smise di strascicare quell'archetto in su e in giù per le corde e depose lo strumento, con gli occhi che brillavano, e in uno stato di profonda commozione, disse: «È così che si suona, è così che si suona!...»

Uno sbigottimento, come mai avevo provato, si impadronì di me. Avessi dato retta all'impulso che mi dominava sarei dovuto scoppiare in una risata, ma la vista di quel volto dignitoso e rispettabile, trasfigurato dall'entusiasmo, me la smorzò in gola. Al tempo stesso, quanto accadeva agiva su di me come una perturbante scena d'incubo, che mi agitava profondamente nel petto impedendomi di articolare parola.

«Non è vero, caro ragazzo...», attaccò il barone, «non è vero che un tal modo di suonare ti è penetrato fino in fondo all'anima? Non ti saresti proprio mai immaginato che questa cosetta, con le sue quattro misere corde, fosse in grado di evocare una così potente forza magica!»<sup>30</sup>

Chi è dunque, in realtà, questo singolare personaggio e cosa nasconde lo stridente contrasto tra ciò che insegna e ciò che sa fare? E come credergli quando sostiene la superiorità di Tartini su ogni altro violinista o di un fantomatico liutaio di nome Granuelo<sup>31</sup> su qualsivoglia liutaio, compreso Stradivari, il quale «di fronte a questo vecchio maestro [...] non è che un principiante?»<sup>32</sup> Anche qui Hoffmann, come in altri racconti, mantiene intenzionalmente nell'incertezza il lettore, lasciando il finale aperto a differenti soluzioni.

Con le Sonate per violino Corelli ritorna in E.T.A. Hoffmann anche nel primo capitolo dei *Kreiseriana*,<sup>33</sup> ove si mostra palese, pur senza cenni precisi, la grandezza delle sue composizioni e nella novella *Das steinerne Herz* [Il cuore di pietra].<sup>34</sup> Nella "fiaba" *Klein Zaches genannt Zinnober* [Il piccolo Zaccheo detto Cinabro] fa invece una rapida comparsa il violinista Giovanni Battista Viotti insieme al fantomatico maestro italiano «Vincenzo Sbiocca, un virtuoso del violino celebre in tutto il mondo», capace di eseguire «come nessun

30. *Ibid.* p. 139.

31. «Gramulo o Granuelos non ci è conosciuto che per una citazione presente nei racconti di Hoffmann quale liutaio di Tartini e allievo di Stradivari», in: VANNES p. 135.

32. FOCHER *Tiglio* p. 132.

33. HOFFMANN *Kreiseriana* p. 14.

34. HOFFMANN *Cuore* p. 890.

violinista», addirittura meglio dello stesso compositore, «il più difficile dei concerti di Viotti».<sup>35</sup>

Nel 1822, anno della morte di E.T.A. Hoffmann, Ludwig Tieck pubblicò la già menzionata novella *Musikalische Leiden und Freuden*, nella quale, grazie ad alcuni personaggi che discutono con valide argomentazioni da esperienze personali diverse e che l'autore valorizza attraverso una sapiente tecnica narrativa, si affrontano le più svariate problematiche riguardanti musica, musicista, pubblico nella fase iniziale della Restaurazione, presentando un bilancio demitizzante, frutto di una riflessione durata oltre vent'anni, delle esperienze musicali vissute dagli scrittori romantici.<sup>36</sup>

Trascurando i numerosi spunti storico-musicali che rendono la novella di Tieck una testimonianza di primo piano su fatti e stati d'animo legati alla musica in un'epoca che vedeva il Romanticismo ideologico e letterario ormai in esaurimento, ci si limiterà qui al solo tema violinistico, citando *der Laie* [il dilettante], personaggio che nelle sue vicende cela esperienze autobiografiche dello stesso Tieck. Apprendiamo pertanto delle sue sofferenze musicali adolescenziali nello studio del violino, strumento per il quale il giovane mai aveva mostrato alcuna reale attitudine, illudendosi invece di possederne:

Ero veramente alieno da tutto ciò che è musica e nessuna traccia di talento si era in me mai palesata, allorché lo spirito malvagio mi ficcò in testa l'idea che, probabilmente, si celasse in me un grande violinista. Ci si procurò un violino e si trovò un maestro. Si erano tuttavia ora incrociati lo scolaro più singolare e il maestro più bizzarro, visto che questi mi istruiva esattamente come se io fossi già da anni un violinista proprio per nulla inesperto. Nella prima ora di lezione mi fece solo passare lieve l'archetto sulle corde, cosa che non procurò alcuna gioia ai miei nervi delicati. Per la lezione successiva già mi aveva apprestato un libro trascrivendovi alcune facili melodie.<sup>37</sup>

Il giovane avanzava pertanto negli studi molto lentamente sia per il metodo di insegnamento, troppo rigido e razionale, in conflitto con il suo carattere e la sua sensibilità musicale, sia per una sua evidente, sebbene non ancora ammessa, carenza di capacità, sia infine per una grave forma di indolenza nei confronti dello studio teorico della musica. Egli preferiva infatti proseguire

---

35. HOFFMANN *Zaccheo* p. 36. *Sbiocca* è un nome di fantasia mutuato probabilmente da un omonimo tenore italiano vissuto nel 1700. A proposito degli innumerevoli musicisti e strumentisti presenti nei racconti di E.T.A. Hoffmann cfr. HÖRMANN (per notizie su *Sbiocca* v. p. 239sgg).

36. Un'analisi delle idee musicali e storico-musicali presenti nella novella in: GARCIA.

37. TIECK *Leiden* p. 68.

con i soli intuito e istinto, il che, ovviamente, gli precludeva il raggiungimento di risultati seri e appaganti:

Può suonare come una favola, ma è la pura verità il fatto che io, proseguendo su questa strada, abbia grattato sul violino per sei, sette anni, senza che in me si destasse alcuna pulsione ad approfondire lo studio oppure a indurmi a reputare necessario affiancare un po' di teoria alla nostra arte pratica. E pertanto ci si può immaginare quali suoni ne scaturissero. Dal momento che io eseguivo la durata dei suoni, il loro declinare in minore e tutto ciò che dà vita alla musica senza la minima cognizione, muovendomi solo a memoria (conoscevo infatti solamente la nota come tale, così come essa si posiziona sul pentagramma e nient'altro), inoltre, poiché non possedevo il benché minimo orecchio e in aggiunta conducevo malamente l'archetto sbagliando spesso la diteggiatura, è allora facile comprendere che razza di musica stonata e sgradevole io producessi. Il mio maestro, esecutore veramente eccellente, non vi era momento che non si dolesse per le sue orecchie. Soffrivo io stesso le pene dell'inferno ogni qualvolta mi ponevo il violino sotto il mento. Questo gracchiare, fischiare, miagolare e scricchiolare mi era insopportabile. Persino il miglior violinista, se lo si ascolta troppo da vicino, ha un suono non perfettamente definito: la corda sfregata con forza, soprattutto nei suoni acuti, talora risuona poco limpida, tuttavia a me uscivano quasi esclusivamente le più atroci stonature.<sup>38</sup>

Con sincerità e senza alcun rimpianto il dilettante violinista prosegue la descrizione delle sue drammatiche esperienze musicali giovanili, talora addirittura in presenza di pubblico

Dal momento che i miei nervi ne soffrivano tantissimo, ecco che la mia avversione contro i gemiti e gli stridii che le mie dita suscitavano in modo incessante innanzi al mio naso si palesò chiaramente anche nei muscoli del mio viso: la bocca e le guance accompagnavano con disgustose deformazioni i suoni gravi e acuti, gli occhi si serravano e si spalancavano, e io percepivo senza incertezze come si stessero formando alcune nuove rughe e alcuni nuovi lineamenti originariamente non previsti per un normale viso umano. Il mio maestro, pensoso e malinconico, scuoteva spesso il capo ritenendo che così poco talento come in me non fosse rinvenibile in alcuno dei suoi allievi. E in effetti incappai in un numero di incidenti maggiore rispetto a quanti di norma io ne abbia notati in artisti che si esibiscono. Se riuscivamo a infervorarci e [...] ci producevamo in passaggi veloci e arditi, ecco allora che nell'Allegro il mio archetto scivolava sul ponticello e, per l'orrore, al mio

---

38. *Ibid.* p. 68sg.

maestro sfuggiva il violino di mano, poiché quale suono allora gemesse in quell'impetuoso suonare lo sa solo colui che ha vissuto tale esperienza. Più di una volta lo stesso ponticello rovinò a terra, come per pietà, e un violento schianto concludeva con forza un languido *Largo* nel bel mezzo della nota. Una volta, addirittura, pensai che la morte mi avrebbe afferrato: il bottone che aggancia in basso la cordiera, si staccò e schizzò impietosamente contro il mio naso. In quel momento si era comunque conclusa la nostra esecuzione e lo strumento dovette innanzitutto essere riparato. Dopo un certo periodo anche mio padre si mostrò particolarmente curioso di voler ascoltare i miei progressi. Eseguii per lui alcune melodie che credevo di possedere al meglio. Inorridì per quanto gli toccò sentire, ma rimase ancor più stupefatto per ciò che vide. Pensava infatti che nell'arte di fare smorfie avessi fatti inimmaginabili progressi e che la mia musica potesse essere utile per scacciare ratti e topi. Mi ammonì solamente di prendere la decisione di limitare almeno un po' l'espressione della mia fisiognomica musicale, poiché altrimenti, in aggiunta, avrei imboccato la via diretta per divenire una scimmia.<sup>39</sup>

Un'esplicita conferma che la descrizione dell'allievo di violino privo di doti rimandi direttamente al suo autore proviene dalla biografia di Tieck redatta da Rudolf Köpke (1813–1870):

Lo strumento stesso [violino] gli venne in odio. La posizione necessariamente richiesta alla testa gli sembrava assurda e ridicolo il movimento a mo' di sega della mano; il suono stridulo del violino, così vicino al suo orecchio, gli compenetrava le ossa. Nell'eseguire alcuni suoni storciva involontariamente in smorfie la bocca e le più bizzarre contorsioni del viso si trasformarono in abitudine. [...] Il padre, dopo averlo ascoltato in silenzio, disse infine: «Figlio mio, in effetti hai fatto veramente dei progressi, ma a dire il vero non nel suonare il violino, bensì nel fare smorfie col viso. Dove mai al mondo hai preso queste sciocche espressioni?»<sup>40</sup>

Tali indescrivibili sofferenze musicali del giovane Tieck giunsero a una conclusione allorché egli lasciò la casa dei genitori per iniziare l'università. Da allora non suonò più alcuno strumento, tuttavia, col trascorrere del tempo, imparò a capire e ad amare sempre più profondamente la musica in ogni sua differente manifestazione.

Come la precedente opera di Tieck, anche il già menzionato romanzo *Dichter und ihre Gesellen* (pubblicato nel 1833) di Eichendorff presenta un ampio quadro contenente «tutti gli ingredienti del Romanticismo» e si presenta

---

39. *Ibid.* p. 69.

40. GARCIA p. 32.

come una sorta di «bilancio finale dell'esperienza romantica»<sup>41</sup> tedesca. Agisce qui Dryander, un violinista da bettola, dagli ormai consueti tratti demoniaci, tuttavia con valenze nel complesso ironiche e forse anche parodistiche, caratterizzato da inquietanti affinità con i personaggi di E.T.A. Hoffmann. Dryander è un ometto dai modi decisi e vivaci che suona con una tale veemenza ed entusiasmo da scatenare i balli e portare allo stordimento le coppie di ballerini. Con tale comportamento egli si inserisce pertanto nell'ampia schiera di musicanti capaci di sortire i medesimi effetti: così accade, ad esempio, a Bernichen, un violinista di paese presente nel *Ciarlatano musicale* di Kuhnau, il quale «bastava toccasse l'archetto, che già i contadini si mettevano a saltellare, avessero anche cent'anni o camminassero con le stampelle»,<sup>42</sup> oppure ai suoni dello zingaro Michaly in *Die mehreren Wehmüller* [I diversi Wehmüller, 1817] di Clemens Brentano (1778–1842).<sup>43</sup> Anche il violinista protagonista della novella *Gevatter Schwanda* [Compare Schwanda, 1850] di Uffo Daniel Horn (1817–1860) sapeva trasformare i danzatori in «tarantolati [...], i quali, in un volteggiare e dimenarsi senza fine restavano poi senza fiato». Tale tratto rimanda in realtà a tematiche remote, ossia alle sinistre valenze del demonio, il quale, grazie a balli particolarmente vivaci, riusciva a stordire i danzatori assoggettandoli a sé, come pure al motivo dell'impossibilità di fermarsi durante il ballo all'ascolto di violini dai magici poteri, come avviene, ad esempio, nelle celebri fiabe *Der liebste Roland* [Il caro Orlando] e *Der Jude im Dorn* [L'ebreo nel rovetto] dei fratelli Grimm.<sup>45</sup>

Nel romanzo di Eichendorff la prima apparizione del violinista Dryander mentre accompagna le danze riepiloga, in piena Restaurazione, alcuni motivi legati al violino appartenenti alla tradizione e merita di essere presentata nelle parti più significative. Gli amici Walter e Fortunat si trovano sulla piazza, ormai fattasi deserta, della cittadina in cui abita Walter:

Nel silenzio sempre più fitto si udiva in lontananza soltanto un violino, insieme allo scalpiccio di una danza. Il violino era suonato ad un ritmo così vertiginosamente veloce che non c'era sintonia tra musica e ballo; Fortunat scoppiò allora in una sonora risata e, senza tener conto delle obiezioni di Walter, s'affrettò subito in direzione del clamore che proveniva da una bassa casetta; sulla porta un fascio di paglia, emblema di un'osteria. [...] Nel mezzo, numerose coppie di allegri straccioni danzavano senza posa, ora con

41. EICHENDORFF *Poeti* p. IX, XI, dall'introduzione di E. De Angelis.

42. KUHNAU *Quacksalber*, p. 468, *Charlatan* p. 143.

43. BRENTANO p. 19 e 22.

44. HORN *Schwanda* p. 42, anche p. 54.

45. GRIMM *Fiabe* p. 191, 343.



Fig. 9. Illustrazione per la fiaba *Der Jude im Dorn* dei fratelli Grimm

le braccia piegate come per spiccare il volo, ora avvicinandosi e allontanandosi in strane torsioni e movimenti prima di abbracciarsi infine per il valzer. [...] La persona più straordinaria era però il violinista: un ometto vivace vestito elegantemente con un viso affilato e spiritoso, che eseguiva con abilità i passaggi più strabilianti, mentre il suo sguardo seguiva i ballerini con evidente piacere. Invano costoro gli urlavano di andare più piano: senza sosta riprendeva le note con autentica, virtuosa follia, a ritmo sempre più veloce e serrato, simile a una trottola. I ballerini finirono col perdere completamente il tempo e il fiato, ne nacque una gran confusione e un parapiglia generale, finché tutti si rivolsero furenti contro il suonatore. Questi allora si alzò e

accortamente guadagnò la porta con abili mosse di scherma, continuando a menare colpi di archetto in mezzo al gruppo assai folto.<sup>46</sup> Riuscì così a raggiungere facilmente la strada; nel parapiglia, la berretta da notte dell'oste si era infilzata in cima all'archetto. [...] In quel momento il suonatore notò i due amici per la strada e li fissò con i suoi occhi furbi. [...] Per un attimo Walter si chiese imbarazzato se e in che modo dovesse rivolgere la parola allo sconosciuto; alla fine manifestò la sua sorpresa per quella inaudita abilità nel suonare lo strumento. 'Sciocchezze, sciocchezze! — replicò il suonatore — sono solo tarantelle, con cui mordo i polpacci alla gente e invento il ballo di San Vito'. Con queste parole si accomiatò, prese il violino sotto braccio e scomparve. [...] I due amici videro lo sconosciuto suonatore avviarsi verso la porta della città 'Un magnifico pazzo!' esclamò Fortunat continuando a seguire con lo sguardo il viandante.<sup>47</sup>

Se Dryander è «un magnifico pazzo», il pazzo Tobias Guarnerius protagonista dell'omonima novella (apparsa a Vienna nel 1839<sup>48</sup>) dell'allora assai apprezzato poeta e drammaturgo viennese Ignaz Franz Castelli (1781–1862) è invece un'inquietante figura di liutaio dai tratti criminali. Il titolo allude a una delle più celebri dinastie di liutai della scuola cremonese, i Guarneri, e sempre cremonese, uno Stradivarius, con tutti i suoi inesplicabili segreti, è il violino protagonista della narrazione. In realtà la novella non è opera originale di Castelli: deriva, con modesti adattamenti, dai *Contes Bruns par une tête a l'envers*, una raccolta di dieci racconti, pubblicata anonima con grande successo a Parigi nel 1832, opera di Honoré de Balzac, Philarète Chasles, Charles Rabou. E di quest'ultimo (1803–1871), avvocato, giornalista e, all'epoca, fortunato scrittore, è l'originale ripreso da Castelli.

Ambientata nel 1817 a Brema, la vicenda, che recupera i tratti di un Romanticismo gotico intenzionalmente molto carico, racconta di un liutaio, il Guarnerius, a tal punto incantato dalla voce di un violino Stradivari da voler tentare con ogni mezzo di riprodurla:

[Guarnerius] possedeva un violino Stradivari, per il quale gli appassionati offrivano cifre astronomiche; gli balenò allora l'idea di imitare i procedimenti tecnici di questo eccelso maestro. Pensava che se avesse utilizzato un

46. Come spesso accade, nel violino realtà e fantasia tendono a mischiarsi: un precedente reale della situazione letteraria narrata in Eichendorff era avvenuto nel 1812 a Ferrara, dove Paganini, in seguito a un tumulto scoppiato in teatro, si era guadagnato l'uscita solo facendosi scudo col violino e usando l'archetto come spada, cfr. FULD p. 52.

47. EICHENDORFF *Poeti* p. 10sgg.

48. Nel 1847 testimonia il costante apprezzamento per la novella un'assai positiva recensione apparsa sulla *ALLGEMEINE THEATERZEITUNG* di Vienna p. 1148.

legno uguale, se ne avesse riprodotto la forma e le dimensioni con assoluta precisione matematica, e se avesse persino impiegato lo stesso colore e la stessa vernice, anche la resa musicale sarebbe stata analoga. Ma, nonostante ogni acribia nel tentare di riprodurlo, le sue copie si rivelavano ogni volta differenti dall'originale, che conservava un'eccellenza assolutamente inimitabile.<sup>49</sup>

Ormai preda della folle, paranoica idea di replicare lo Stradivari, il liutaio si imbatté in un volume intitolato «Sulla trasmigrazione delle anime», che gli suggerì l'idea vincente per raggiungere lo scopo: imprigionare nello strumento in costruzione l'anima di una persona, al fine di conferirgli sonorità umane assolutamente uniche. Tre mesi più tardi, allorché per la madre Brigitte, gravemente malata, si approssimava la fine, il liutaio, ormai una sorta di insensibile Doktor Frankenstein della liuteria, grazie a un marchingegno di sua creazione, riuscì a portare a termine con successo il macabro esperimento, imprigionando all'interno del violino l'anima della madre appena spirata:

Su un antico letto di damasco rosso, quello stesso letto su cui quarant'anni prima aveva messo al mondo il proprio figliolo, sua madre, ormai molto anziana, era agonizzante. Tobias se ne stava però ricurvo sul suo petto, da cui fuoriusciva un cupo rantolo, senza alcun segno di compassione o di partecipazione, e non una sola lacrima bagnava i suoi occhi, che invece fissavano immoti la moribonda. Era come se il presagio di un momento di festa lo stesse possedendo. Uno stranissimo marchingegno sembrava mettere in collegamento il letto con il tavolo, posto lì accanto, sul quale era disteso un violino ancora incompiuto. Un tubo realizzato assemblando vari pezzi di metallo e terminante a forma di imbuto, era posto davanti alla bocca dell'anziana donna e raccoglieva il suo respiro, che a ogni inspirazione vi si perdeva dentro con un suono cupo. All'altro capo il tubo era inserito in un'anima di legno, simile a quella che ogni strumento ad arco possiede al proprio interno, tuttavia dal diametro di maggiori dimensioni e invece che di legno massiccio era cava e poteva essere chiusa ermeticamente per mezzo di un coperchio avvitato, qualora venisse staccata l'imboccatura del tubo. Proprio sopra il punto di congiunzione del legno col metallo, al fine di impedire ogni dispersione nell'attimo della loro separazione, era fissato una sorta di contenitore in legno d'abete.

Alla una cinquantadue minuti e alcuni secondi il respiro della malata si fermò, il suo polso e il suo cuore avevano cessato di battere: all'improvviso si avvertì nel tubo, che veniva mosso come in virtù di una forza galvanica, un lungo sospiro, e un tremore si diffuse attraverso ogni parte metallica

---

49. FOCHER *Tiglio* p. 143.

sino a concludersi nell'annesso contenitore. A questo rumore Tobias, con gli occhi fissi e il petto fremente, buttò indietro il tubo conduttore e con folle veemenza avvì il coperchio incurante di una straordinaria resistenza che stava avvertendo. Così agendo Tobias Guarnerius serrò l'anima di sua madre dentro alla cava anima del violino.<sup>50</sup>

Come auspicato, gli esiti in sala da concerto di tale raccapricciante esperimento si rivelarono estasianti:

Non è invece possibile descrivere l'impressione che si impossessò di tutto quanto quel pubblico così numeroso alle prime arcate dello strumento. L'anima in esso prigioniera si lamentava in modo così straziante, che alcuni assicurarono di provare una sensazione come se venissero levati da terra, per altri i suoni erano a tal punto penetranti che i loro nervi avevano preso a tremare. La cosa più sconvolgente fu tuttavia il sentimento simpatetico che afferrò tutte quante le anime dei presenti nel sentire i laceranti suoni dell'anima serrata nello strumento, inducendole al pianto. Né il dolore di una madre per la morte del suo unico figlio, né quello di un'amata abbandonata e neppure quello di un artista che vede distrutta la propria opera possono dare la minima idea dei gemiti lamentosi di quest'anima che veniva tenuta lontana, oltre il tempo a lei prefissato, dalla pace eterna.<sup>51</sup>

Ma la sinistra ragione di tale trionfo non poteva non arrecare tragiche conseguenze. Dopo avere venduto a un principe, per una cifra imponente, il violino imprigionante l'anima della madre e averne perso le tracce, il liutaio, preda di insostenibili rimorsi, iniziò a vagare per l'Europa al vano inseguimento dello strumento che però senza sosta passava di mano in mano prima di essere raggiunto. Infatti «anche chi era dotato di nervi saldissimi non riusciva a tenerlo più di un mese, e tuttavia si presentavano sempre nuovi acquirenti, e il suo prezzo non calava. Per due interi anni Tobias inseguì il suo strumento attraverso tutti i paesi».<sup>52</sup> Ma non riuscì a rientrarne in possesso e, dopo essere addirittura finito in galera, morì:

Proprio nel momento in cui Tobias Guarnerius spirò, il possessore del suo meraviglioso violino sentì alcuni suoni provenire dall'interno della custodia, come se qualcosa stesse scivolando sulle corde. L'aprì: un violento soffio d'aria gli passò innanzi al viso, tutte le corde erano saltate, e quella che i liutai chiamano anima si era staccata e la si udiva rotolare all'interno dello

---

50. *Ibid.* p. 144sg.

51. *Ibid.* p. 146sg.

52. *Ibid.* p. 150.

strumento. Un liutaio fu successivamente incaricato di riparare lo strumento, ma, allorché fu pronto, pur confermandosi un pregevole strumento aveva perduto ogni sua eccellenza, in particolare quel suo suono meraviglioso.<sup>53</sup>

In una recensione apparsa all'uscita del volume sulla *Revue de Paris* si sottolinea che «L'aspetto fantastico di questo racconto ha di pregevole che non è preclusa l'idea morale e che è comunque interpretabile, qualora non si dovesse amare il fantastico, quale ingegnosa parodia satirica di certi racconti dell'attuale Germania, dove, come afferma il signor Charles Rabou, la filosofia è nell'aria».<sup>54</sup> Non vi è dubbio che l'allusione si indirizzasse principalmente all'ormai celebre E.T.A. Hoffmann, il cui *Consigliere Krespel* è in effetti evidente fonte di ispirazione del racconto, specialmente nel finale, ove il rapporto simbiotico del liutaio col violino rimanda all'analoga situazione vissuta dalla figlia Antonie.

Se non stupisce che l'originale francese, apparso nel gennaio 1832, cavalcasse emozionalmente l'onda della trionfale tournée parigina, svoltasi l'anno precedente, del "demoniaco" Paganini (che si esibiva proprio con un Guarneri, il celebre violino detto "Il cannone", oggi conservato a Genova), meno credibile è un recupero del racconto da parte di Castelli nel solo ricordo dell'altrettanto trionfale tournée viennese di undici anni prima;<sup>55</sup> evidentemente tale tipo di narrativa, ancora intrisa di un Romanticismo gotico dai toni particolarmente gravi, continuava a incontrare uno spiccato favore di pubblico, nonostante si fosse in una fase nella quale la realtà e il quotidiano si stavano ormai imponendo quali più originali novità letterarie. Non bisogna tuttavia dimenticare come la produzione della prima metà del XIX secolo si mostri piuttosto composita, presenti, in contemporanea, molteplici indirizzi poetico-letterari e, di conseguenza, varie tendenze di gusto.

Le novelle *Il consigliere Krespel* di Hoffmann e *Tobias Guarnerius* di Rabou/Castelli permettono di evidenziare come il violino, unico tra gli strumenti (al contrario, in realtà, di quanto sostenga Kuhnau nel *Ciarlatano*<sup>56</sup>), presenti una sconcertante somiglianza timbrica con la voce umana. Tale inquietante affinità rimanda a valenze religiose di particolare significato: violinista e liutaio, infatti, sostituendosi a Dio quali creatori sono in grado di infondere voce e timbro umani a un oggetto inanimato (come esplicitamente si afferma in

53. *Ibid.* p. 151.

54. BRANDSTETTER p. 38.

55. Cfr. CROLL p. 63, FULD p. 138, SCHOTTKY p. 5sgg, in particolare 28sgg.

56. In KUHAU *Quacksalber* pp. 434, 436, *Charlatan* pp. 132, 133 si afferma che gli strumenti a fiato sono molto più simili alla voce umana di quelli a corde.

*Rat Krespel*<sup>57</sup>), trasformandolo in un mediatore con diaboliche realtà soprannaturali. Violinista e liutaio peccerebbero pertanto di un'azione di blasfema superbia tale da collocarli in diretta opposizione a Dio e quindi in una sfera manifestamente infernale.

La novella *Tobias Guarnerius* conferma inoltre come il violino, in virtù degli aspetti oltremodo artigianali della sua realizzazione e, forse, anche della sua grandissima varietà di possibilità espressive, sia l'unico strumento musicale la cui costruzione non risulti sempre chiaramente leggibile.<sup>58</sup> Non appare pertanto fuori luogo che, pure in contesti reali, si cerchino spiegazioni alle sue caratteristiche sonore tanto variabili. La mitica vernice di Antonio Stradivari, ad esempio, che contribuirebbe significativamente alla resa sonora dei suoi strumenti, e talora menzionata anche in testi letterari,<sup>59</sup> è, come noto, avvolta da "misteri", oggetto di innumerevoli, spesso inconcludenti studi. Non a caso anche E.T.A. Hoffmann, nella novella *Der Baron von B.*, accenna esplicitamente al fatto che il violino sia «il più complesso e il più misterioso tra tutti gli strumenti».<sup>60</sup>

Per concludere con qualche paradigmatica testimonianza poetica, si può ricordare la ballata *Der Spielmann* [Il violinista, risalente agli anni Trenta dell'800] di Friedrich Rückert (1788–1866) nella quale, recuperando il tema del potere orfico della musica, viene presentato un musicante che, prima di riuscire a destare gli uomini dal sonno e a coinvolgerli nel ballo, al suono del suo violino trascina in una danza sempre più incalzante alberi, animali, oggetti, persino il castello davanti al quale sta suonando.<sup>61</sup>

Altre liriche rimandano invece ancora all'antico, ma pur sempre affascinante e apprezzato legame tra Morte, violino e ballo. August von Platen nel 1820 ne fa, ad esempio, un rapido recupero al termine della prima sezione della lirica *Mut und Unmut* [Coraggio e indignazione]: «Che io debba tribolare e affannarmi in eterno? / Cucite finalmente il mio sudario! // Chi non desidera strisciare e scodinzolare come un servo / si adagi presto presso i teschi. // Alfa e omega del salterio di questa vita / sono cupa gioventù e cupa vecchiaia. // Una tale danza più non la reggo, / o morte violinista, suona, dai, per noi l'ultimo ballo!»<sup>62</sup> Nel 1827 anche Heinrich Heine rilancia tale plurisecolare tradizione nella poesia *Die*

57. Cfr. FOCHER *Tiglio* p. 111 e, in particolare, l'ampia analisi in: KUMBIER p. 239sgg.

58. In un serio contesto liutario si consideri ad esempio il volume di SACCONI.

59. Cfr., ad esempio, KLUGE p. 14.

60. FOCHER *Tiglio* p. 132.

61. RÜCKERT p. 283sg.

62. PLATEN p. 50sg., «*Soll ich ewig plagen mich und placken? / Näht mir endlich meinen Leichenlaken! // Wer nicht kriechen will und hündisch wedeln, / Bette früh sich bei den Totenschädeln. // A und O von dieses Lebens Psalter, / Trübe Jugend sind's, und trübes Alter. // Solchen Tanz, ich daur ihn nimmermehr aus, / Fiedler Tod, o spiel uns doch den Kehraus!*»



Fig. 10. T. Rowlandsons, *The Waltz* da *The English Dance of Death*, 1815

*Jungfrau schläft in der Kammer* [La fanciulla dorme nella stanza], dalla sezione *Die Heimkehr* [Il ritorno] del *Buch der Lieder* [Libro dei canti]:

La fanciulla dorme nella stanza, / la luna, scruta tremando al suo interno; / di fuori si canta e si suona / come fossero melodie di valzer. // Voglio dare un'occhiata dalla finestra / chi laggiù disturba il mio riposo. / E là c'è uno scheletro / che suona il violino e canta così: // Una volta mi hai promesso un ballo, / e hai infranto la tua parola. / Oggi al cimitero si balla, / vieni, balleremo lì. // La fanciulla lo afferra vigorosa, / e lui la trascina fuori casa. / Lei segue lo scheletro, che cantando / e suonando il violino le cammina innanzi. // E quello strimpella, saltella e va a balzi, / e scricchiola con le sue ossa, / e annuisce e annuisce col cranio, / sinistramente nel chiaro di luna.<sup>63</sup>

63. HEINE *Buch der Lieder* p. 116, «*Die Jungfrau schläft in der Kammer, / Der Mond schaut zitternd hinein; / Da draußen singt es und klingt es, / Wie Walzermelodien. // Ich will mal schaun aus dem Fenster, / Wer drunten stört meine Ruh. / Da steht ein Totengerippe, / Und fiedelt und singt dazu: // Hast einst mir den Tanz versprochen, / Und hast gebrochen dein Wort, / Und heut ist Ball auf dem Kirchhof, / Komm mit, wir tanzen dort. // Die Jungfrau ergreift es gewaltig, / Es lockt sie hervor aus dem Haus; Sie folgt dem Gerippe, das singend / Und fiedelnd*

Di undici anni più tardi è la romanza *Der Kehraus* [L'ultimo ballo, 1838] di Joseph von Eichendorff, nella quale la Morte non appare come violinista, bensì come sinistra danzatrice pur sempre al suono dei violini.<sup>64</sup> La poesia è interpretabile anche quale recupero del soggetto della danza macabra e del tema del "Memento mori",<sup>65</sup> ma ciò non è casuale: l'epoca romantica, come puntualizza Steblin, aveva assistito a «un generalizzato accresciuto interesse artistico per la morte. La causa è rinvenibile nella nuova consapevolezza degli orrori della guerra [...] e nelle malattie dilaganti [...] che aggredirono la popolazione nel fiore degli anni. Tutto ciò condusse a una rinascita dell'antico genere della danza macabra».<sup>66</sup>

Strimpellano i violini / ed ecco che alla danza / s'aggiunge un tipo strano, /  
è ossuto e a tutti ignoto; / galante, in quel trambusto, / si piglia la sua dama.  
// Inizia a dimenarsi / in ogni sua giuntura. / Gli fa la sua compagna: / 'Che  
scricchiolii alle gambe...' / 'Le tue anche scricchieranno / e presto... su, coi  
balli!' // In sala un competente / osserva quei saltelli / trovandoli sgraziati. /  
'Ma non ti nuoceranno!' / E quei polpacci insigni / costretti sono al ballo. //  
La schiva col ventaglio, / col calice il beone, / e il docile poeta / s'aggiungono  
alla danza / e il lauro della corona / nei turbini svolazza. // Quel ballo rote-  
ando / la sala varca, e sfuma / in notte quieta e bella. / Dilegua ormai ogni  
suono, / ed al cantar dei galli, / svaniscono leggeri... // Così accadeva allora,  
/ ma uguale accade oggi; / e se tu senti chiari / i suoni della danza, / per chi  
son quei violini? / Amico mio: sta' in guardia!<sup>67</sup>

*schreitet voraus. // Es fiedelt und tänzelt und hüpfet, / Und klappert mit seinem Gebein, / Und  
nickt und nickt mit dem Schädel / Unheimlich im Mondenschein».*

64. Una scena simile nell'illustrazione *The Waltz in The English Dance of Death*, 1815, di Thomas Rowlandsons. Non va dimenticato che nei paesi germanofoni il personaggio Morte è maschile e completa quindi correttamente la coppia con la danzatrice.

65. Cfr. OPITZ p. 205sgg.

66. STEBLIN p. 283.

67. EICHENDORFF *Kehraus* p. 347sg., «*Der Kehraus. Es fiedeln die Geigen, / Da tritt in den Reigen / Ein seltsamer Gast, / Kennt keiner den Dürren, / Galant aus dem Schwirren / Die Braut er sich fasst. // Hebt an, sich zu schwenken / In allen Gelenken. / Das Fräulein im Kranz: / "Euch knacken die Beine. -" / "Bald rasseln auch deine, / Frisch auf spiel't zum Tanz!" // Ein Kenner im Ringe / Betrachtet die Sprünge, / Er findet's gemein. / "Dir kann's auch nicht schaden!" / Die vornehmen Waden / Muss er schwingen im Reih'n. // Die Spröde hinter'm Fächer, / Der Zecher vom Becher, / Der Dichter so lind, / Muss auch mit zum Tanze, / Daß die Lorbeern vom Kranze / Fliegen im Wind. // So schnurret der Reigen / Zum Saal 'raus in's Schweigen / Der prächtigen Nacht, / Die Klänge verwehen, / Die Hähne schon krähen, / Da verstieben sie sacht. — // So ging's schon vor Zeiten / Und geht es noch heute, / Und hörest du hell / Aufspielen zum Reigen, / Wer weiß, wem sie geigen — / Hüt dich, Gesell!».* Per la morte quale violinista in epoca romantica cfr. STEBLIN p. 283sgg.

## CAPITOLO 7.

IL VIOLINO, FEDELE COMPAGNO DI VITA, NELLA PRIMA  
METÀ DEL XIX SECOLO

Oltre al violinista demoniaco, virtuoso, sentimentale o dai comportamenti al limite del patologico, fin qui prevalentemente considerati, in epoca romantica e negli anni successivi viene suggellata in letteratura un'ulteriore figura di violinista, comunque già ben radicata nella tradizione. Si tratta del musicante popolare caratterizzato da un animo mite, semplice e positivo, da un temperamento appassionato e sognatore, da una vitale attrazione per la musica, da buone capacità artistiche e pertanto spesso da un rapporto simbiotico con il proprio strumento. A proprio agio nel mondo e nella natura, sull'esempio dei suoi più antichi predecessori tale individuo ama *wandern* e cioè spostarsi per lo più a piedi verso mete sempre diverse, mosso da un desiderio inestinguibile di conoscenza e di nuove esperienze, ossia spinto da una irrefrenabile *Wanderlust* [gioia del vagabondare] come pure da quel sentimento che verrà successivamente chiamato *Fernweh* [struggimento per l'altrove]. Saturi di una vita trascorsa in una situazione esistenziale percepita come angusta e filistea, tali inquieti personaggi si mettono pertanto in viaggio, abbandonando la propria casa e gli affetti più cari, nonché un'esistenza per lo più sicura e tranquilla, per gettarsi in un futuro incerto, ponendosi in aggiunta ai limiti inferiori della rispettabilità borghese.

Un esempio di violinista rientrante a pieno titolo in questa categoria si rinvia nell'ampia novella *Joseph und seine Geige* [Joseph e il suo violino] di Friedrich de la Motte Fouqué (1777–1843), autore romantico berlinese di punta e oggi ricordato in particolare per la fiaba *Undine* trasformata in *Singspiel* dall'amico E.T.A. Hoffmann. In realtà anche in Fouqué la musica fu un interesse primario dimostrato dal frequente inserimento nei suoi scritti di riflessioni di estetica musicale per nulla superficiali, nonché di figure di poeti-cantori, maestri di cappella, organisti.<sup>1</sup> Egli fu tra l'altro un discreto pianista e collaborò come esperto musicale alla redazione del monumentale *Universal-Lexikon der Tonkunst* [Dizionario musicale universale] di Gustav Schilling.

---

1. Cfr. SCHMIDT *Fouqué* p. 80.

Scritta tra il 1811 e il 1818<sup>2</sup> (sebbene sia apparsa a stampa, postuma, nel 1845), la novella fu pertanto concepita in pieno clima ideologico romantico, in contemporanea ad analoghi scritti di altri autori, frequentati personalmente e assiduamente da Fouqué, nei quali la riflessione musicologica è costante e prioritaria. Di tale ideologia romantica egli fu infatti strenuo propugnatore sia in quegli anni sia nella successiva epoca della Restaurazione, allorché il movimento aveva ormai esaurito la propria forza propulsiva. Ne dà conferma nel 1857 l'amico Eichendorff: «Nessun nuovo poeta fu un partigiano così determinato del Romanticismo e nessuno, molto tempo dopo il suo tramonto, rimase fedele alla sua bandiera fino all'ultimo respiro, quanto lo fu il famoso maggiore e cavaliere Friedrich Barone de la Motte Fouqué».<sup>3</sup>

Nella novella si narrano le vicende di Joseph, un entusiasta, eccellente violinista, di modesta estrazione sociale, inetto alla vita quotidiana e pienamente appagato solo dal proprio intenso mondo artistico interiore. La sua prima apparizione viene anticipata dai lontani, misteriosi e al contempo struggenti suoni del suo strumento provenienti dall'oscurità della foresta. Joseph è un artista dall'anima pura e romantica, è un solitario, e come tale ama la notte e rifugge il solare mondo filisteo: «Non sarebbe la prima notte di luna — dice di lui suo padre, con sentimenti di amara delusione — che egli trascorre vegliando nel bosco in compagnia del suo stupido violino, quel sognatore!»<sup>4</sup> Ma più sprezzantemente, e con sconfortata amarezza, anche «*Tagedieb*», ossia *fannullone*, viene appellato il giovane dall'operoso padre sessantenne.<sup>5</sup> Tra Joseph, proiettato in un mondo solipsistico vincolato alla musica, e la sua famiglia, concretamente piccoloborghese, regna infatti una completa incomunicabilità e di conseguenza una pressoché assoluta incomprendimento: l'unico linguaggio che Joseph sa compiutamente capire, utilizzare e cui assegna vitale importanza, ossia quello musicale prodotto dal suo violino, risulta infatti oscuro ai suoi familiari, i quali verso di esso nutrono sentimenti di indifferenza se non addirittura di spregio. Da qui il senso di estraneità e freddezza di Joseph esteso addirittura nei confronti dei due giovanissimi figli. Al contrario, qualora un individuo, sia pure sconosciuto, mostri di comprendere intimamente tale ineffabile linguaggio (è infatti solo grazie alla musica che gli riesce di instaurare contatti umani) il rapporto creatosi all'istante ha tratti di profonda affinità elettiva. Così accade, ad esempio, con Vinzenz Klingenruck, un dragone che con immediatezza conquista la fiducia e l'amicizia di Joseph, il quale afferma entusiasta: «Oh, tu

---

2. *Ibid.* p. 90.

3. EICHENDORFF *Geschichte* p. 855.

4. FOUQUÉ p. 380.

5. *Ibid.* p. 373.

sei uno dei nostri, dunque? Uno al quale i suoni delle corde del violino, quasi fossero parole di anime, sono cari, parimenti profondi e pure pienamente compresi. Devi solo attendere, e il mio violino ti renderà accessibile il mio cuore, come io e lui avremmo già fatto assai volentieri da molto tempo se avessimo incontrato un uomo degno della nostra piena, beata fiducia».<sup>6</sup>

Per giungere direttamente al cuore la musica di Joseph non sfrutta forme tradizionali né si basa su rigide regole teoriche, neppure egli riproduce brani di altri autori: la sua musica ha carattere improvvisativo e per questo sa adattarsi con compiutezza ai sentimenti e alle situazioni del momento riuscendo a cogliere in modo estemporaneo con straordinaria efficacia la più intima e profonda essenza di un'emozione. È questa, in realtà, una caratteristica presente in molta letteratura romantica e codificata anche nella musica d'autore nella quale non sono infrequenti composizioni dal carattere artatamente improvvisativo o frammentario. La musica di Joseph, inoltre, secondo la più consolidata prospettiva romantica sa esprimere l'ineffabile ed è pertanto un linguaggio superiore a quello delle parole. Anche il padre di Joseph infatti, suo malgrado, non riesce talora, a sottrarsi a tale fascino e deve ammetterne la straordinaria potenza espressiva: «Leggiadri sono quei suoni, sì, spesso, in realtà, davvero soavi, questo proprio non lo posso negare. Dal profondo della mia anima qualcosa risponde talvolta a loro come fosse un'eco, come una sorta di risonanza, come... ah, se l'uomo fosse in grado di esprimere in parole sensazioni del genere!»<sup>7</sup>

La giornata di Joseph è scandita dal suo strumento («la mia amata amica del cuore» dalla «forza magica», «il mio io più leggiadro»<sup>8</sup>) al quale egli affida l'espressione e l'esternazione dei propri sentimenti in una sorta di colonna sonora della propria esistenza («il suo violino costituiva costantemente l'eco della sua più intima vita interiore»<sup>9</sup>). I suoni che sgorgano dallo strumento echeggiano inoltre devoti e intensi come la più fervida preghiera: «amen» dice infatti un occasionale ascoltatore al termine di un'estemporanea esecuzione ricolma di afflato religioso.<sup>10</sup> Altre volte la potenza del suo violino è così totalizzante da potersi assimilare al mito orfico:

Qualche viandante, di quelli che mai fanno soste, si arrestava come stregato al suo cospetto fin quando non fossero terminate le sue melodie. E perciò Joseph disse una volta, sorridendo amabilmente: «Ho letto che un celebre

---

6. *Ibid.* p. 384.

7. *Ibid.* p. 379.

8. *Ibid.* p. 429.

9. *Ibid.* p. 431.

10. *Ibid.* p. 387.

musico, Orfeo, mi pare si chiamasse, con i suoni del suo violino trascinava dietro di sé, come in una corsa, sassi e alberi. Fino a tal punto, a dire il vero, ancora non sono giunto, ma bloccare la gente, e lasciarla lì immobile come un albero o un sasso, beh, questo so bene cosa significhi!»<sup>11</sup>

E poco oltre Joseph si domanda direttamente, visti tali straordinari effetti, se anche nel suo violino non risieda un «potere orfico»,<sup>12</sup> di seguito espressamente attribuitogli dai suoi ascoltatori, quando appunto lo appellano «potente Orfeo».<sup>13</sup> Doti quasi sovranaturali gli vengono attribuite anche da un rinomato musicista che ha la ventura di ascoltarlo: «La musica possiede in sé un potere davvero stupefacente, e a voi, caro Maestro, è stato dato di avere la giusta bacchetta magica per evocare tutte le meraviglie di quel potere».<sup>14</sup> E tale potere si manifesta con tratti quasi unicamente positivi: «Al cospetto del violino nella vostra mano e della vocazione artistica che fa ideare alla vostra anima così eccellenti melodie di certo nessuno spirito maligno può guadagnarsi accesso in voi».<sup>15</sup> In realtà, nello spaziare in tutto l'ampio spettro di possibilità espressive, il violino di Joseph può anche sfiorare connotazioni diaboliche e pertanto accade una volta che «la furia dei suoni che strappava al suo violino apparisse [...] come l'urlo demoniaco di un fanciullo posseduto da un incantesimo».<sup>16</sup>

La vicenda di Joseph diviene quindi quella di un *Wanderer*, un viandante-vagabondo dalla sognante indole artistica, un *Sonderling*, uno stravagante, un *Aussenseiter*, un emarginato, la cui morbosa attrazione per la musica sottintende un rapporto problematico e irrisolto con la realtà quotidiana. Del tutto inetto alla routine di un'ordinaria vita borghese e romanticamente sedotto da tutto ciò che gli appare lontano ed esotico, Joseph non ha rimorsi nell'abbandonare casa e famiglia e in una sorta di esilio interiore dà libero sfogo alla propria incoercibile passione musicale. Con tale atteggiamento Joseph dimostra quanto il rapporto con la vita dell'artista romantico si sia ormai fatto ineluttabilmente e drammaticamente problematico, confermando pertanto le parole anticipate da Wackenroder circa vent'anni prima: «L'arte è un frutto seducente e proibito; chi almeno una volta ne abbia assaggiato il suo interno e dolcissimo succo, è irrimediabilmente perduto per il mondo vivo e operoso»,<sup>17</sup> e ancora: «E' un veleno mortale quello che sta nascosto dentro il cuore

11. *Ibid.* p. 391sg.

12. *Ibid.* p. 392.

13. *Ibid.* p. 400.

14. *Ibid.* p. 420.

15. *Ibid.* p. 421.

16. *Ibid.* p. 382.

17. WACKENRODER p. 503.

innocente del sentimento artistico». <sup>18</sup> Con la sua partenza Joseph realizza altresì l'auspicio sospirato nella lirica *Das zerbrochene Ringlein* [L'anellino rotto] di Eichendorff: «Vorrei viaggiare come un musicante, / lontano, via nel mondo, / E cantare le mie melodie, / e andare di casa in casa», <sup>19</sup> compiendo un lungo viaggio verso oriente che lo porta dalla sua patria tedesca ai confini con la Turchia. <sup>20</sup>

Fino quasi al concludersi della novella sia il viaggio in sé, con gli incontri e le intense esperienze (anche musicali) ad esso correlate, sia, in particolare, la costante e amorevole compagnia del violino possiedono esclusivamente valenze positive. Ma poi, negli ultimi capitoli, il colpo di scena che ribalta la realtà affermatasi sino a quel momento: all'improvvisa, casuale notizia che, consumati dal dolore e dallo struggimento per la sua assenza, i familiari erano nel frattempo morti, Joseph, come affrancatosi all'improvviso da un terribile sortilegio, in un impeto di incoercibile rimorso, distrugge il violino, ritenendolo causa prima del proprio irresponsabile atteggiamento morale. L'estasi per il violino e per la musica gli aveva di fatto impedito di guardarsi nel profondo, l'aver trasformato lo strumento in un sostituto della famiglia e dei veri affetti l'aveva inaridito al punto da non fargli comprendere quale infamia stesse commettendo: solo annientando lo strumento gli sarebbe stato consentito salvare se stesso e la propria anima. Tra strazianti urla di disperazione, mentre distrugge furiosamente l'amato violino, Joseph è consapevole di stare in quell'istante commettendo «Un omicidio [...], ma l'omicidio più legittimo di tutti! L'omicidio assolutamente più necessario!» <sup>21</sup> Il violino, detto altrove «fungo velenoso» <sup>22</sup> andava infatti estirpato e distrutto: «Con lusinghevoli suoni menzogneri non è forse vero che hai offuscato ogni cosa in me, mi hai completamente illuso e, nel trastullarmi, hai strappato dalla mia anima tutto ciò che dentro viveva e sorrideva e piangeva proveniente da un ricordo, bello e antico,

18. *Ibid.* p. 505.

19. EICHENDORFF *Ringlein* p. 179, anche p. 483, «*Ich möcht als Spielmann reisen, / Weit in die Welt hinaus, / Und singen meine Weisen, / Und gehn von Haus zu Haus*».

20. Tale motivo è presente in vari autori di epoche differenti: Theodor Storm, ad esempio, nella raccolta *Die neuen Fiedellieder* [I nuovi Lieder per violino, 1871] afferma che «I musicanti vogliono essere viandanti! / Già si svuota il boccale di vino; / E se i Lieder trascinano lontano, / che il musicante stia loro appresso» [«*Musikanten wollen wandern! / Schon zur Neige ging der Wein; / Ziehn die Lieder in die Weite, / Muss der Spielmann hinterdrein*»], in: STORM *Fiedellieder* p. 197, Lied n. 6, mentre Ernst Wiechert nel romanzo *Die blauen Schwingen* [Le ali blu, 1925] fa dire a un violinista che «il musicante ama essere viandante e non smette mai di vagabondare (*wandern*)», in: WIECHERT p. 181.

21. FOUQUÉ p. 450.

22. *Ibid.* p. 454.

di amore di genitori e di gioie coniugali e di carezze di bimbo e di quiete del focolare?»<sup>23</sup>

Il comportamento di Joseph, proiettato sul soddisfacimento dei propri vitali interessi estetici, assolutizzati al di sopra degli affetti familiari in modo coerente ai dettami di quella religione dell'arte che da fine Settecento si era evoluta e imposta tra i romantici con sempre maggiore vigore, non aveva pertanto lasciato spazio alla dimensione etica e pratica dell'attività umana che di fatto era stata ignorata. Ma tale atteggiamento, criticato da Fouqué, una volta disvelato e intimamente compreso non poteva che condurre alla disperazione e a un conseguente ineluttabile tracollo emotivo. Scrive Schmidt, recuperando citazioni da un altro significativo scritto di Fouqué a tematica musicale: «Come accade anche in Wackenroder, la musica si palesa qui nella sua ambivalenza semantica. Sa produrre “suoni celestiali”, ma al contempo mette in contatto con le “profondità più misteriose dell'esistenza” e di conseguenza si trasforma in un “beato abisso”. [...] L'essersi decisi per la soggettività, per la sensualità e per l'arte [...] si trasforma in un patto col diavolo, in base al quale il musicista si consegna a forze infernali».<sup>24</sup>

La profonda crisi interiore e la presa di coscienza dei veri valori della vita dopo la folle ebbrezza provocatagli dalla passione musicale fanno in ultimo cadere a terra privo di sensi l'affranto Joseph in una sorta di grave offuscamento mentale. Al risveglio, il giorno seguente, ripensando alla repentina distruzione del violino, esclama compiaciuto:

L'ho distrutta, quella strega amatissima. È stata una cosa giusta, assolutamente giusta, ma anche dura in modo inimmaginabile... soprattutto per me. [...] Oh, io sono davvero, davvero indicibilmente sventurato, perché, badateci, io non solo ho perso l'armonia, ma al tempo stesso anche ogni melodia. Vivere, questo mi tocca. Non mi è permesso autodistruggermi, tuttavia dovrò vivere in un modo non armonico e non melodico. Oh, me sventurato! A ogni sospiro una dissonanza!...<sup>25</sup>

Commenta il narratore: «Da quando aveva distrutto il suo violino Joseph pareva condurre una vita come dimezzata, non dissimile dall'apparizione dell'anima di un suicida, incapace di staccarsi dal corpo sepolto, senza essere tuttavia

23. *Ibid.*

24. SCHMIDT *Fouqué* p. 100. Citazioni da Fouqué, *Der unmmusikalische Musiker* [Il musicista non musicale, 1824].

25. FOUQUÉ p. 455. Sul decisivo rapporto *melodia/armonia* nell'estetica musicale di Fouqué (ossia sul rapporto orizzontalità/verticalità, immanenza/trascendenza) cfr. SCHMIDT *Fouqué* p. 82sgg.

in grado di ricongiungersi ad esso»,<sup>26</sup> aggiungendo poi come Joseph «abbia parlato per giorni e giorni con intimo orrore di una *Doppelgängerin*<sup>27</sup> assolutamente terribile» che l'aveva trascinato in quella terribile situazione senza che egli fosse stato capace di opporvisi.

Una morte dimessa e ordinaria conclude la grave malattia interiore di Joseph. Come per il *Kapellmeister* Berglinger di Wackenroder, anche per Joseph è la musica la causa prima della sua prematura, tragica fine. Al pari di altri musicisti romantici, quanto maggiori si palesano il talento, il desiderio di asurgere alle vette supreme del Bello, nonché, al contempo, l'inettitudine a una normale vita borghese e a una attività pratica e concreta, tanto più dolorosa e breve sarà l'esistenza: il divario sempre più incolmabile tra realtà quotidiana e aspirazioni estreme, o, detto più semplicemente, tra società borghese e artista romantico si manifesta infatti ormai con un'asprezza del tutto sconosciuta alle precedenti generazioni.

Solo qualche anno dopo la stesura della novella di Fouqué, rimasta in manoscritto, ma, come accennato, ben nota nella cerchia di amicizie dello scrittore, anche Joseph von Eichendorff iniziò a elaborare un racconto dalle caratteristiche non troppo dissimili. Parrebbe anzi, che Eichendorff, il quale ebbe in Fouqué il suo mentore, si sia variamente ispirato all'opera dell'amico nel realizzare quella che è sicuramente la sua novella più celebre: *Aus dem Leben eines Taugenichts* [Dalla vita di un buonannulla] apparsa Berlino nel 1826.<sup>28</sup>

Ne è protagonista un *Wanderer* positivo e spensierato, animato dai più sani principi, il quale tuttavia, come in Fouqué, viene negativamente giudicato dalla società per il fatto di aggirarsi solitario col suo amato strumento: «Certe persone potrebbero a buon ragione asserire che tu sia addirittura un vagabondo [*Landstreicher*], visto che te ne vai in giro per la campagna suonando il violino».<sup>29</sup> Tanto povero e ingenuo quanto entusiasta della vita, il giovane mugnaio abbandona la casa paterna, rifuggendo il mondo filisteo in cui ritiene di vivere e che osserva con infastidito distacco, dal momento che in esso, come già anticipato nel 1798 in un frammento di Novalis, egli vi scorge solo «azioni di mantenimento che si ripetono continuamente»,<sup>30</sup> infatti «i filistei vivono solo la quotidianità. [...] Tutto ciò che fanno, lo fanno per la loro

26. FOUQUÉ p. 458.

27. Il *Doppelgänger*, concetto tipicamente romantico, è un inquietante doppio del proprio io.

28. Cfr. SCHMIDT *Fouqué* p. 92sg.

29. EICHENDORFF *Taugenichts* p. 626.

30. NOVALIS p. 61sg., frammento 77.



Fig. 11. A. Schrödter, scena da *Aus dem Leben eines Taugenichts*, 1850

esistenza terrena. [...] Accettano di mescolarvi la poesia solo in caso di estrema necessità».<sup>31</sup>

Portando con sé, quale unico, imprescindibile compagno di viaggio, il proprio fido strumento, il giovane musicante di Eichendorff si avvia verso l'ignoto con animo sereno:

Entrai in casa, staccai dalla parete il violino, che suonavo con grande perizia, mio padre mi diede qualche spicciolo per il viaggio e senza fretta me ne andai [...] verso il vasto mondo. [...] Sentivo in cuore un'eterna domenica. E allorché mi trovai finalmente in aperta campagna, presi in mano il mio amato strumento e, cammin facendo sulla strada principale, iniziai a suonare e cantare.<sup>32</sup>

Ogni qualvolta felicità e allegria prendono il sopravvento è infatti proprio grazie al suo strumento, ancor più che al canto, che il giovane mugnaio sa disvelare

31. *Ibid.* p. 63.

32. EICHENDORFF *Taugenichts* p. 565.

quanto altrimenti rimarrebbe celato dentro al suo animo, poiché ineffabile. Tale tratto palesa con evidenza l'originale lezione del Romanticismo, sebbene qui si presenti con valenze ormai sospinte verso un'esagerazione ironica e, probabilmente, talora anche canzonatoria.<sup>33</sup> Il *Taugenichts* è uno «zingaro dell'arte»<sup>34</sup> che affida spontaneamente allo strumento i propri sentimenti e le proprie emozioni, in piena armonia con l'ambiente circostante: «Suonai e cantai ora davvero splendidamente [...] finché tutti gli usignoli, di fuori, non si destarono e la luna e le stelle non risplendettero ormai alte sul giardino. Sì, quella fu proprio una notte stupenda».<sup>35</sup> La rara dote di entrare grazie alla musica in sintonia con la natura è confermata proprio dal canto degli usignoli, una cifra costante in Eichendorff di tale intimo idilliaco rapporto.<sup>36</sup>

Nell'identificare nel violino il suo tratto più peculiare, il mugnaio, colmo di gratitudine, interpreta le sue innate doti musicali come «un dono di Dio» grazie al quale può addirittura autodefinirsi «virtuoso»,<sup>37</sup> attribuendo tuttavia al termine valenze assai differenti da quelle dei violinisti professionisti dell'epoca: il suo virtuosismo è naïf e disimpegnato, nonché privo di qualsivoglia tratto inquietante, sinistro o diabolico. Avvertendo sempre una perfetta sintonia con natura e uomini egli si mostra pertanto agli antipodi dei coevi artisti romantici “demoniaci” alla Kreisler. Per il *Taugenichts* la musica possiede infatti intrinsecamente una positiva forza divina che rimanda a un mondo ultraterreno capace di produrre nell'aldilà solo benefici effetti miracolosi. In un particolare momento il rapporto del giovane col proprio violino pare addirittura rimandare a significati religiosi. L'impossibilità di raggiungere la felicità che credeva a portata di mano grazie a un piccolo impiego in un castello, per il quale aveva trascurato il proprio strumento e annichilito «l'antica smania di viaggiare»,<sup>38</sup> risveglia a un certo punto nel giovane suggestioni che credeva sopite. L'ansia e lo struggimento per sempre nuove esperienze riprendono quindi inesorabilmente il sopravvento: «Il mio violino, che io avevo già quasi del tutto dimenticato, pendeva tutto impolverato alla parete. Un raggio di sole mattutino, tuttavia, riflesso dai vetri della finestra dirimpetto batté, lampeggiando, proprio sulle corde evocando un autentico echeggiare nel mio cuore.

---

33. NYGAARD p. 193.

34. Definizione data ai virtuosi di violino nel romanzo *Peregrin* di HAHN-HAHN p. 318.

35. EICHENDORFF *Taugenichts* p. 569.

36. Cfr. BORMANN p. 126.

37. EICHENDORFF *Taugenichts* p. 589.

38. *Ibid.* p. 583.

“Sì — dissi — vieni a me, tu, fedele strumento! Il nostro regno non è di questo mondo”». <sup>39</sup> Puntualizza un critico a tale proposito:

La luce, un raggio di sole mattutino, colpisce le corde del violino appeso sulla parete opposta. Il risultato è davvero sorprendente. Quando la luce tocca le corde, nel cuore del giovane si produce un *Klang*, un suono. Ma non è tutto. Come conseguenza di questo suono, il ragazzo è spinto a dirigersi verso il violino. I suoi modi sono teneri, quasi si accostasse a un amico amato e dolorosamente trascurato, e osserva che il loro regno non è di questo mondo. Le parole implicano chiaramente (in fin dei conti si tratta di una frase biblica) che lo strumento rappresenta un qualcosa che si trova in questo mondo, ma il cui ambiente naturale o ultimo è nel successivo. Il fatto che la luce colpisca le corde di un violino che a sua volta produce un suono nel cuore è, di per sé, una deviazione intenzionale e risoluta dall'ordinario. <sup>40</sup>

Recuperando con convinzione il ruolo di *Wanderer* e conservandolo fino al termine della novella, il mugnaio riprende quindi le sue peregrinazioni, non di rado esibendosi col suo violino e mostrandosi capace di coinvolgere all'istante, con modalità quasi fiabesche, la cerchia dei suoi ascoltatori:

Levai dalla sacca il violino e prontamente intonai un allegro Ländler, frat-tanto me ne uscivo dalla boscaglia. Le ragazze rimasero stupefatte, i vecchi risero al punto da suscitare una lontana eco nel bosco. Quando però giunsi al taglio a cui appoggiai le spalle continuando a suonare, i giovani a destra e a sinistra presero a sussurrare e a confabulare; infine si tolsero di bocca le pipe della domenica, afferrarono ciascuno la propria ragazza e in men che non si dica quella giovane folla di contadini si mise ben bene a ballarmi intorno, fra l'abbaiare dei cani, lo svolazzare delle gonne e la curiosità dei bambini che mi fissavano il viso e le dita capaci di una tale strepitosa destrezza. <sup>41</sup>

I risultati sono sbalorditivi: giovani che fino a un istante prima se ne stavano abbandonati sulle panche con le «gambe rigide», <sup>42</sup> probabilmente sfiancati dal lavoro, si trasformano come per magia ai suoni del violino, e, balzando in piedi, iniziano a volteggiare con allegria insieme alle ragazze. È significativo che al termine di una di tali prestazioni il musicante rifiuti sdegnato la ricompensa di una moneta d'argento: implicitamente egli intende l'arte come un qualcosa

---

39. *Ibid.* Un'analogia frase appare anche nel programmatico capitolo finale dei *Kreiserliana* di HOFFMANN p. 122.

40. RADNER p. 237.

41. EICHENDORFF *Taugenichts* p. 588.

42. *Ibid.*

di autonomo da godersi per se stesso con la funzione di rinfrancare fisicamente e spiritualmente dalle fatiche del lavoro. Che poi egli accetti in cambio un bicchiere di vino o una rosa «è del tutto coerente: entrambe le cose sono segni di una spontanea reciprocità e omaggiano l'esperienza estetica senza comprometterla in alcun modo». <sup>43</sup>

Durante le esecuzioni il giovane mugnaio usa muovere la testa in modo singolare e buffo così da rimandare, forse un'intenzionale citazione, alle smorfie di Springinsfeld, suo illustre antenato, sebbene ora la coscienza della propria arte e del proprio ruolo, pur nell'ironia di scrittura, sia assai più fiera e definita rispetto al passato: «Peccato che facciate senza sosta tutti quei buffi movimenti con la testa quando suonate il violino!» [disse una ragazza]. «Cara la mia donzella — ribattei — [...] per quanto riguarda i tremolii con la testa, sappia che a noi virtuosi viene a tutti istintivo». <sup>44</sup>

Il profondo, addirittura simbiotico rapporto, tra musicante, romanticamente inteso, e violino permea non solo l'intera narrazione della novella, ma, all'interno della produzione di Eichendorff, è rinvenibile anche in poesia. Una sorta di dichiarazione d'amore verso il proprio strumento si trova, ad esempio, nella quarta poesia del ciclo *Der wandernde Musikant* [Il musicante vagabondo]:

Sebbene tu talora sia scordato, / stringiti amorevole al mio cuore, / quasi da togliermi il respiro; / pizzica e suona in dolce celia. / Simile a chi pazzo è per amore / appoggio con dolcezza a te la guancia / e tu al mio orecchio canti con finezza. / Ai tuoi suoni, ecco in cortile / gnaua il gatto, latra il cane e abbaia, / mentre rude impreca aspro il vicino. / Ma cosa importa a noi del mondo, / o amato e dolce mio violino! <sup>45</sup>

Gioca ovviamente a favore di questo intimo rapporto il fatto che “violino” è in tedesco sostantivo femminile, per cui la “relazione” del violinista con tale *amica, compagna, amata* o *sposa* assume un valore istintivamente più intimo e profondo. Se il *buonannulla* di Eichendorff è certamente, in ambito letterario, il più celebre esecutore legato da un sincero rapporto d'amore al proprio

43. MEHIGAN p. 63.

44. EICHENDORFF *Taugenichts* p. 589.

45. EICHENDORFF *Musikant* p. 52, «*Bist du manchmal auch verstimmt, / Drück dich zärtlich an mein Herze, / Daß mirs fast den Atem nimmt, / Streich und kneif in süßem Scherze, / Wie ein rechter Liebestor / Lehn ich sanft an dich die Wange / Und du singst mir fein ins Ohr. / Wohl im Hofe bei dem Klange / Katze miaut, Hund heult und bellt, / Nachbar schimpft mit wilder Miene — / Doch was kümmert uns die Welt, / Süße, traute Violine!*». “*Verstimmt*” significa “scordato” se riferito a strumenti musicali, “irritato, alterato” se riferito a persone: nella personificazione del violino si gioca su entrambi i significati.

strumento, tuttavia non rappresenta un caso isolato, altri lo affiancano, sia nella letteratura d'autore sia nella *Trivialliteratur*. Per fare due soli esempi si può ricordare Peregrin, protagonista dell'omonimo romanzo (risalente al 1864) della contessa Ida von Hahn-Hahn (1805–1880), il quale definisce il violino da lui posseduto la sua «Amata», ponendo al femminile, con tutti i significati legati all'esito di tale trasformazione, il nome del liutaio Amati, artefice dello strumento,<sup>46</sup> mentre Heinrich Moritz Horn (1814–1874) nel racconto *Auf dem Schloß und im Thal* [Al castello e in valle, 1858] fa addirittura affermare a un musicista: «Io e il mio violino, siamo inseparabili come una coppia di sposi, per diritto naturale e divino».<sup>47</sup>

Il musicante solitario, errabondo, estraneo alla società, addirittura in conflitto ideologico con essa, tuttavia sereno e positivo, come era stato proposto con tratti originali in epoca romantica, muta radicalmente la sua fisionomia col trascorrere degli anni e nella successiva epoca Biedermeier si trasforma in un musicante stanziale grigio e mediocre, anche perché privo di superiori istanze spirituali ed esistenziali. La letteratura nel suo complesso stava frattanto mutando e, allontanandosi dalle esuberanze e dalle fantasie romantiche, si stava facendo più controllata e attenta alla realtà quotidiana che ora inizia a entrarvi da protagonista. A tale proposito scrive Georg Herwegh (1817–1875) nel saggio *Die neue Literatur* [La nuova letteratura, 1839]:

La più recente letteratura si differenzia drasticamente da ogni letteratura passata [...]. Per le sue tragedie e novelle non le occorre più un apparato principesco [...]. Per questa letteratura ogni camera può dar vita a un romanzo, per tale letteratura bisbiglia in ogni cuore la melodia del destino. Mentre in tempi passati lo scrittore si ritraeva innanzi allo strepito del mondo, ora la letteratura del nostro tempo si getta nel mezzo della corrente della vita e da questa attinge a piene mani. Lo scrittore non si isola più, non si estranea più da alcuna relazione sociale, e nessun interesse del popolo e dell'umanità rimane estraneo al suo cuore; non solo egli è più democratico, si è anche fatto più universale.<sup>48</sup>

Tale caratterizzazione connota perfettamente il contenuto della seguente novella che si svolge in un dimesso, prosaico clima Biedermeier accuratamente descritto. Vi si incontra un nuovo esempio di musicante semplice, solitario, ipersensibile: Jakob, il modesto, ma distinto anziano violinista di

46. HAHN-HAHN p. 19 e successivamente.

47. HORN *Schloß* p. 106.

48. HERWEGH p. 27.



Fig. 12. F.G. Waldmüller, *Il vecchio violinista*, 1828

strada,<sup>49</sup> autentico e pertanto disprezzabile filisteo secondo la precedente ottica romantica,<sup>50</sup> protagonista della novella *Der arme Spielmann* [Il povero musicante, 1848] di Franz Grillparzer (1791–1872). Fallito nella vita borghese come

49. Il quadro *Der alte Geiger* [Il vecchio violinista, 1828] del pittore austriaco Ferdinand Georg Waldmüller (1793–1865) pare possa avere significativamente influenzato la fisionomia del musicante creato da Grillparzer.

50. Cfr. il capitolo *Die Unvollendeten*, in: SORGATZ p. 66 sgg.

in quella musicale, che però rappresenta il suo entusiastico, unico rifugio, il musicante, grottescamente inconsapevole delle proprie modestissime capacità in grado, tuttavia, di appagarlo intimamente donandogli una grande tranquillità interiore, ha nel violino «rimasto [a lui] fedele sino ad oggi»<sup>51</sup> la sua ragione di vita, la sua unica vera compagnia nonché, da un certo momento, anche la sola fonte di sostentamento:

Secondo l'usanza dei suoi pari, se ne stava lì a capo scoperto, con il cappello davanti ai piedi a mo' di bossolo, e menava colpi d'archetto su un violino dalle provatissime corde, battendo il tempo non solo con il piede, ma anche con tutto il corpo ingobbato. Ma tanto sforzo per conferire unità all'esecuzione era del tutto sterile, poiché quel che veniva suonato pareva un'assurda sequela di note, senza ritmo né melodia. Eppure quell'uomo era totalmente immerso nella sua opera: le labbra gli tremavano, gli occhi erano fissi sul foglio di musica che gli stava dinanzi. [...] Il vecchio continuò a suonare ancora per un poco. Infine smise, e come tornando in sé dopo una lunga assenza alzò gli occhi al firmamento, che già cominciava a presentare i primi segni della sera ormai prossima, poi li abbassò, vide che il cappello era vuoto, se lo rimise sul capo con serenità imperturbata e ripose l'archetto tra le corde.<sup>52</sup>

In realtà Jakob non aveva iniziato la carriera di violinista quale artista di strada, bensì, come racconta egli stesso,

in case private, in occasione di ricevimenti. [...] Ma poiché le mie esecuzioni non incontravano il favore dei presenti, passai ai cortili [...]. E infine andai sulle pubbliche passeggiate, dove ebbi finalmente la soddisfazione di vedere che alcuni si fermavano ad ascoltare, mi ponevano domande e passavano oltre non senza un certo interessamento. Che mi offerissero del denaro non mi umiliava. Proprio questo era infatti il mio scopo. [...] Così ho tirato avanti fino a oggi, poveramente, ma con onestà.<sup>53</sup>

In modo non troppo dissimile dal maldestro Barone von B. di Hoffmann, il povero suonatore mendicante di Grillparzer sopravvaluta la propria preparazione e, ad onta di uno studio personale costante e intenso nonché di un'alta considerazione dell'arte musicale, tratto che lo differenzia dai suoi colleghi questuanti, non si accorge in realtà della goffa, addirittura imbarazzante imperizia delle proprie esecuzioni:

---

51. GRILLPARZER *Musicante* p. 29.

52. *Ibid.* p. 13sg.

53. *Ibid.* p. 59.

«Suona un valzer! — gli gridavano — Un valzer, non senti?» Il vecchio continuava a suonare senza, apparentemente, prestar loro attenzione, finché il piccolo uditorio tra esclamazioni di scherno e di beffa lo abbandonò. [...] «Non vogliono ballare» disse il vecchio come rattristato, raccogliendo i suoi arnesi. «I giovani non conoscono altri balli che il valzer», dissi. «Ma io stavo suonando un valzer!» replicò lui, indicando con l'archetto, sul foglio, il pezzo che aveva appena suonato.<sup>54</sup>

Con sufficiente destrezza gli riesce un solo brano, non a caso il motivo cantato abitualmente da Barbara, la ragazza che egli segretamente ama: «Prese il violino e suonò, questa volta con la giusta intonazione, la melodia di una canzone gradevole, sia pure non straordinaria».<sup>55</sup> Schoolfield coglie in quest'unica soddisfacente prestazione una precisa spiegazione psicologica: «Quando il mondo sonoro oggettivo è in grado di accedere alla coscienza di Jakob nella forma della canzone di Barbara, egli comprende la melodia e la suona correttamente: l'attrazione per una creatura a lui simile è stata in grado di perforare il muro della sua soggettività»,<sup>56</sup> favorendo pertanto la fuoruscita dal suo mondo angusto e negativamente autoreferenziale.

A differenza dei suonatori di strada, come impostisi col passare dei secoli, il musicante di Grillparzer non è un nottambulo o un dissoluto, egli detesta anzi tale odiosa condotta di vita e privilegia un'esistenza sobria, regolare e moralmente integerrima. D'altronde la scoperta della propria "vocazione" musicale, dopo una fase iniziale di disgusto per lo strumento («In tutta la mia vita non ho mai odiato niente e nessuno più di quanto allora odiassi il violino»<sup>57</sup>) aveva da subito presentato tratti religiosi che si sarebbero mal accordati a quelli dei licenziosi, superficiali musicanti di strada delle epoche passate:

Quando passai l'archetto sulle corde fu come se la mano di Dio mi toccasse. Il suono mi penetrò nell'intimo, per rifiorire nuovamente fuori di me. L'aria intorno ne fu tutta inebriata. [...] Caddi in ginocchio e pregai ad alta voce, e non riuscivo a capire come avessi potuto un tempo disprezzare e nella mia infanzia perfino detestare quella soave e divina creatura. Baciai il mio violino, me lo premetti sul cuore e suonai, suonai...<sup>58</sup>

54. *Ibid.* p. 16.

55. *Ibid.* p. 30.

56. SCHOOLFIELD p. 62.

57. GRILLPARZER *Musicante* p. 27.

58. *Ibid.* p. 31.

E, sempre a differenza dei musicanti di strada, nell'esibirsi all'aperto Jakob non suona a orecchio o a memoria, bensì leggendo con attenzione dallo spartito dopo essersi precedentemente esercitato a casa: «Poiché tali brani [...] richiedono studio e applicazione, le mie ore del mattino sono dedicate esclusivamente a tale *exercitium*. Le prime tre ore agli esercizi, il resto del giorno al mestiere che mi dà il pane e la sera a me stesso e al buon Dio».<sup>59</sup> Nella solitudine della sua misera cameretta il rapporto con il violino muta tuttavia sostanzialmente: «Di sera resto a casa [...] e suono secondo la mia fantasia, così per me solo, senza note».<sup>60</sup> Le sue improvvisazioni sono però elementari e si sviluppano con imbarazzante semplicità appagando unicamente l'esecutore:

Una nota lieve, ma decisa andò crescendo sino al fortissimo, si abbassò e andò morendo, per poi risalire acutissima, sempre la stessa nota, ripetuta con una sorta di compiaciuta insistenza. Seguì infine un intervallo: era la quarta. Se prima il suonatore si era pasciuto del suono di quell'unica nota, ora il godimento per quasi dire voluttuoso di tale rapporto armonico si era fatto incomparabilmente più evidente. Archeggiava staccato, ma al tempo teneva i suoni, legando le due note dell'intervallo di quarta assai stentatamente a quelle intermedie, accentuando la terza, e il tutto in modo ripetuto. Aggiunse la quinta, tenendola prima con un suono tremolante come un pianto trattenuto, smorzandola, poi ripetendola all'infinito con vertiginosa rapidità, sempre lo stesso rapporto, sempre le stesse note. E questo quel vecchio lo chiamava improvvisare! In fondo erano improvvisazioni, ma per il suonatore, s'intende, non per chi ascoltava.<sup>61</sup>

Tale elementare modo di suonare, grazie al quale il musicante, soddisfatto di sé, ritiene tuttavia di raggiungere l'essenza più autentica della musica, svela in realtà uno dei tratti più significativi della personalità di Jakob:

Le improvvisazioni sono la preghiera serale quotidiana di Jakob. Costituiscono il fulcro della sua autentica attività musicale [...]. Nel suonare il violino per strada e negli strazianti esercizi di preparazione il momento etico arretra prepotentemente dietro al momento estetico [...]. Innanzi al "pubblico" egli serra la sua anima, ad esso egli offre solo brani musicali personali di compositori sconosciuti. «Si prega in solitudine nella propria cameretta». E pertanto dalla musica di Jakob fluisce la sua concezione del

59. *Ibid.* p. 19.

60. *Ibid.* p. 17.

61. *Ibid.* p. 21 [traduzione ritoccata da A. Focher]. Una "trascrizione" in note delle improvvisazioni di Jakob in: BIRRELL p. 562; il saggio contiene un approfondito commento alle modalità di improvvisazione di Jakob.

mondo che è quella di una religione. La musica, come presso i romantici, diviene la mediatrice tra il mondo terreno e celeste. [...] In questo momento regna solo la fede che conduce alla redenzione, dal momento che la fede è esente da riflessioni astratte e gravide di dubbi.<sup>62</sup>

Nonostante la grande imperizia, il goffo musicante di Grillparzer parrebbe pertanto condividere alcuni tratti con i due predecessori romantici, sia pure musicalmente assai più dotati, delle novelle di Fouqué e di Eichendorff. Come osservato da Sorgatz, la musica è innanzitutto anche per Jakob il momento di maggiore elevazione spirituale e rappresenta quindi la via privilegiata, se non forse unica, al fine di accedere a momenti personali intimamente gratificanti e rasserenanti. Inoltre tutti e tre i musicanti considerano il violino l'unico fedele compagno di vita e a esso si sentono pertanto legati da un sincero rapporto d'amore: è infatti solo al proprio strumento che i tre protagonisti sanno affidarsi con istintiva e sincera devozione, in una sorta di costante dialogo interiore. Accomuna infine i tre violinisti anche la recisa preferenza accordata alle proprie musiche, spesso di carattere improvvisativo, dettate dagli umori e dall'ispirazione del momento. Solo in esse pare infatti possibile una totale identificazione nonché un'appagante esternazione dei propri stati d'animo e dei propri struggimenti più intimi e sinceri. Si confermerebbero pertanto le parole che Goethe fa dire a Rendsch Nameh nel *West-östlicher Divan* [Divan occidentale-orientale, 1814] all'interno del *Buch des Unmuts* [Libro del malumore]: «Rimatore non si trova / che non stimi sé il migliore, / violinista che non suoni / con più gusto i suoi motivi».<sup>63</sup>

Nel profluvio di novelle e racconti che caratterizza la produzione letteraria sviluppantesi intorno alla metà del secolo XIX, a dimostrazione di quanto fossero in costante aumento le esigenze culturali di settori sempre più ampi di popolazione nei territori germanofoni, due anni dopo il racconto di Grillparzer, all'interno della raccolta *Böhmische Dörfer* [Villaggi boemi, 1847] apparve la già menzionata novella *Gevatter Schwanda. Eine Musikantengeschichte* [Compare Schwanda. Storia di un musicante<sup>64</sup>] dello scrittore boemo tedesco Uffo Daniel Horn. Il testo rientra nel genere letterario delle *Dorfgeschichten* [Novelle campestri/di paese], assai diffuso in letteratura verso la metà dell'Ottocento (se ne parlerà più avanti), praticato anche da autori di spicco quali Annette

62. SORGATZ p. 72, per la citazione: GRILLPARZER *Musicante* p. 17.

63. GOETHE *Divan* p. 43, «Keinen Reimer wird man finden, / Der sich nicht den besten hielt, / Keinen Fiedler, der nicht lieber / Eigne Melodien spielte».

64. Anticipa la novella un'analoga saga boema, in cui Švanda, nelle versioni più arcaiche, si esibiva con la zampogna (*Dudelsack*), cfr. WENZIG p. 15sgg.

von Droste-Hülshoff, Berthold Auerbach, Jeremias Gotthelf, Gottfried Keller, e rimanda a un tipo di letteratura «destinato a un pubblico che non desidera né l'edificazione troppo impegnativa né il puro divertimento» e che «riempì lo spazio vuoto tra la letteratura "alta" [...] seguita solo da un esiguo numero di lettori e la produzione di massa, che mirava al semplice intrattenimento».<sup>65</sup>

La novella rielabora in realtà, conferendovi dignità letteraria, un tema popolare variamente sviluppato in numerose fiabe e saghe. Ne è protagonista il *Bierfiedler* Schwanda, «il violinista più allegro e abile che ci fosse in lungo e in largo. A nessun battesimo o festa di matrimonio gli era concesso mancare, e la sua arcata era riconoscibile fra tutte. Quando non suonava non vi era entusiasmo e nella musica non vi era autentica vita. Schwanda conosceva il modo giusto per mettere in moto i piedi e per far battere i cuori».<sup>66</sup> Il personaggio recupera vari elementi tradizionali, non solo musicali, rimandando sia ai musicanti popolari dalle indubbie capacità strumentali attivi a partire dal Medioevo nelle feste paesane, sia allo stereotipo, pure plurisecolare, del musicante beone ed estremamente povero, sia, infine, alla vivacità, alla simpatia e al carisma di un personaggio quale Springinsfeld:

Il suo era il giusto modo di suonare adatto alla Boemia, e così Schwanda esultava urlando nel frastuono, batteva con la gamba per tenere il ritmo, quando non gli riusciva di agitarsi con soddisfacente leggerezza e agilità. Tuttavia la sua musica non poteva durare troppo a lungo perché quell'individuo svuotava il prezioso boccale di legno dopo ogni ballo come fosse un ditale e quando raggiungeva il decimo o il dodicesimo allentava lo zelo e invece di suonare si gettava tra i ballerini e piroettava su una gamba facendo ogni sorta di empie buffonate. Sebbene i convitati si mostrassero sempre molto generosi nei suoi confronti, e se era vero che gli altri musicanti a tal proposito spesso lo invidiassero e ingiuriassero, tuttavia egli solo assai di rado portava a casa qualcosa.<sup>67</sup>

Infatti Schwanda «finché nell'osteria le monete tintinnavano soggiornava sotto le botti brune della birra, e solo quando nelle sue tasche regnava una dolorosa desolazione»<sup>68</sup> imboccava ormai ubriaco la strada che lo riportava a casa, accolto dai consueti violenti rimbrotti della moglie.

Inquietanti elementi demoniaci, di secolare tradizione fiabesca, appaiono quindi nel prosieguo del racconto. L'agitato miagolare del gatto di casa (già

65. KINDL p. 238.

66. HORN *Schwanda* p. 42.

67. *Ibid.*

68. *Ibid.* p. 42sg.

è noto come per secoli il gatto sia stato congiunto al diavolo, alle streghe o a esseri comunque infernali) preannunciò sinistramente un ospite: si trattava di «un individuo allampanato, avvolto in una cappa scura» che fissò la moglie di Schwanda con occhi «che scintillavano dal pallido viso come carboni ardenti dalla cenere bianca». <sup>69</sup> L'uomo, di bell'aspetto e dalle fattezze aristocratiche, indossava abiti elegantissimi, sebbene un po' fuori moda, con un cappello dall'ampia tesa, che faceva ombra «in modo spettrale [...]»; attorno al collo aveva stretto un gioiello di pietre rosse che sfavillavano con tratti singolari, ma che si accompagnavano benissimo al fine farsetto di velluto nero e ai calzoni a sbuffo di uguale tessuto legati alle ginocchia da fiocchi bianchi. Inoltre indossava delle belle calze bianche, guanti bianchi e aveva un aspetto elegante, come di uno che stia per andare a una grande festa». <sup>70</sup> A un suo starnuto si diffusero nell'ingresso della casa scintille e odore di zolfo. Che il misterioso personaggio potesse giungere dal mondo infernale era avvalorato dagli scricchiolii delle sue ossa e dal fatto che le sue membra apparissero quasi disarticolate tra loro, producendo strane movenze come di danza. <sup>71</sup> Motivo della sua visita era invitare Schwanda, quale musicante, a una festa con lauto banchetto.

In attesa del ritorno del violinista l'individuo si sedette in quella stanza e presto il gatto ne fu attratto. Facendo le fusa, iniziò a strusciarsi a lui come a «un buon amico e allorché egli con una carezza passò la mano sul suo dorso inarcato, questo prese a crepitare come paglia secca e scintille sprizzarono da ogni pelo del gatto, dal capo fino all'estremità della coda». <sup>72</sup>

Il misterioso individuo non disdegnò altresì di mostrarsi galante con l'anziana, assai dimessa Baruschka, moglie di Schwanda, accennando addirittura insieme a lei qualche passo di danza e recuperando quindi l'antica tradizione del demonio danzatore, pronto a indurre in tentazione gli umani con la potenza sensuale del ballo. Ai primi movimenti della coppia l'intera stanza, con tutti gli oggetti, sembrò pure mettersi in moto, tintinnando, e risuonando in modo inquietante. Anche al cessare del ballo, nel momento del rientro di Schwanda, «Baruschka non era in grado di fermarsi, e continuava senza sosta a sgambettare». <sup>73</sup> Al pari della moglie, anche Schwanda avvertì un immediato, istintivo timore innanzi al misterioso individuo: «Lo prese una paura fredda, da battere i denti, e quell'uomo di norma così in gamba e privo di sentimenti religiosi che, da spirito libero, rideva di diavoli e fantasmi, avrebbe dato chissà

---

69. *Ibid.* p. 43.

70. *Ibid.* p. 44sg.

71. Cfr. *Ibid.* p. 45.

72. *Ibid.* p. 44.

73. *Ibid.* p. 47.

che cosa per lanciarsi verso la porta e rintanarsi chissà dove». <sup>74</sup> Dopo avere comunque accettato di partecipare alla festa i due uscirono di casa («intanto il gatto si inarcò come volesse fare una riverenza all'ospite» <sup>75</sup>), nonostante l'ambiente esterno si stesse facendo sinistramente scuro e minaccioso. Quindi il misterioso ospite

afferrò il violinista sotto braccio e si procedette a una tale velocità che il povero Schwanda non si capacitava se stesse camminando o se invece venisse trasportato per l'aria. [...] E tutto era nero come la pece al punto che Schwanda, che pure conosceva l'intera regione come le sue tasche, non riusciva minimamente a raccapezzarsi. Di fronte a loro si parò a un certo punto, innalzandosi verso il cielo, un edificio illuminato che a Schwanda risultava estraneo, non si ricordava di avere infatti mai visto quel castello, le cui finestre irradiavano una luce intensa. Aveva inoltre una forma così strana, appariva piuttosto come una torre gigantesca, e quando i due furono saliti per uno scalone si aprì un salone smisurato, rischiarato da una infinità di candele rosse, gialle e blu che oscillavano qui e là, stracolmo di una singolare moltitudine. <sup>76</sup>

E se il silenzio regnò fino al momento di entrare, una volta varcata la soglia tutto si fece chiassoso in modo frastornante. Iniziarono quindi le danze e presero a susseguirsi fatti inquietanti che in Schwanda accrebbero sempre più il terrore. La serata giunse comunque senza incidenti alla conclusione e i ballerini, circondando tra applausi il musicante, lo ricoprirono di monete preziose in tal misura da fargli esclamare: «Basta! Basta, signori! Dio ve ne renda merito mille volte!» Quasi non aveva ancora terminato tale esternazione che attorno a lui tutto scricchiolò e stridette, sibilò e strepitò, un potentissimo fulmine saettò per la sala e poi di colpo tutto si fece scuro». <sup>77</sup> Schwanda rimase a terra svenuto e al risveglio si accorse di essere sulla terrificante collina del patibolo. Rientrato a casa compì subito un pellegrinaggio per riconciliarsi con Dio, distrusse il violino accanto a una croce e reimpostò la sua vita in modo pio e virtuoso: il mondo morale e religioso preteso dalla società del tempo aveva con successo ripreso il sopravvento.

Oltre al genere della novella anche la poesia presenta in questi anni una diffusione in precedenza sconosciuta: alla lirica romantica, che prosegue senza significativi mutamenti, si affianca quella produzione dai tratti spesso

---

74. *Ibid.*

75. *Ibid.* p. 48.

76. *Ibid.* p. 48sg.

77. *Ibid.* p. 55.

malinconici e dimessi che connota l'epoca Biedermeier, nonché l'originale poesia politica, molto diffusa e apprezzata, che nel criticare lo status quo cercava di smuovere le coscienze instillando, con forme e contenuti facilmente accessibili e spesso di forte impatto, quei nuovi ideali liberali che culmineranno nelle rivoluzioni del 1848. In questo clima di grande fervore poetico le liriche a tema musicale non sono infrequenti e anche violino e violinisti sanno variamente recuperare ed elaborare tematiche della tradizione, presentando soprattutto miti figure di violinisti popolari.

Un pregevole esempio è rinvenibile in Friedrich von Sallet (1812–1843), originale scrittore e poeta della generazione postromantica, oggi caduto ingiustamente in oblio, il quale, nell'ampia ballata *Der Geiger* [Il violinista, scritta prima del 1837], rilancia l'immagine del semplice musicante girovago di estrazione popolare, dall'animo sensibile e profondo. Dal suo repertorio di brani sfugge tuttavia una melodia di struggente bellezza, che suo padre gli suonava allorché egli era bambino. L'impossibilità di recuperarla dalla memoria provoca in lui una ferita insanabile e una inestinguibile inquietudine:

[...] «Pace mai più troverò / finché di nuovo non sarà mia». // [...] [Il violinista] vaga in terre lontane, poi ritorna / incamminandosi verso casa. / Grigi si fanno i capelli e greve la sua mano, / in eremo tranquillo ora dimora. // E senza sosta pensa e poi ripensa, / ma quel canto più non ritrova. / «Oh, buon Dio, di me abbi pietà! / Concedi requie a me, povero vecchio!» // Il fanciullo, allievo di violino, / un mattino lo scorge sognare. / In dolci sorrisi si libra trasfigurato / ora, certo, in spazi luminosi. // Al risveglio dice con dolcezza: / «A te grazie, grazie, o Dio del cielo! / L'effigie di mio padre scorsi in sogno / circonfusa da argentei capelli. // La melodia che mai ritrovavo, / udii da lui, con vigore, al violino. / Oh, stacca dal muro lo strumento! / Quei suoni ora son miei!» // Gli porge il fanciullo il violino, / il vecchio suona quel canto, / il ragazzo ascolta assorto: risuona così limpido, / così meravigliosamente vigoroso e lieve. // La vecchia mano non si fiacca, / e il suono s'effonde sempre più pieno, / dall'occhio si sprigiona una luce beata, / che adorna il vecchio volto. // Poi il suono si spegne, cade l'archetto, / si inginocchia e singhiozza il fanciullo. / Il vecchio ancora stringe il violino. / Deponetelo così nella tomba!<sup>78</sup>

78. SALLET p. 304sgg., [...] „Und Ruhe find' ich nimmermehr, / Bis sie mir wieder eigen.“ — // [...] *Er wandert hin, er wandert her, / Dann wandert er nach Hause; / Das Haar wird grau, die Hand wird schwer, / Er wohnt in stiller Klause. // Doch sinnt er stehts und sinnet noch / Und findet nicht die Weise. / “Du guter Gott, erbarm' dich doch! / Gib Ruh' mir schwachem Greise!” // Der Knabe, den er geigen lehrt, / Sieht morgens einst ihn träumen. / Er lächelt sanft; er schwebt verklärt / Wohl jetzt in lichten Räumen. // Als er erwacht, spricht er mild: / “Dank, Dank dir, Herr da droben! / Ich sah im Traum des Vaters Bild / Von Silberhaar umwoben. //*

Di epoca poco più tarda è la lirica *Der Geiger* [Il violinista] di Ludwig Pfau (1821–1894), scrittore e pubblicista convinto sostenitore dei moti rivoluzionari del marzo 1848, dei quali tuttavia poco o nulla traspare dal suo primo volume di poesie pubblicato nel 1847. Le liriche recuperano infatti, per lo più, lessico, temi e atmosfere di una produzione tardoromantica non di rado piuttosto tradizionale, ma ancora viva e apprezzata, anche perché, di fatto, è proprio negli anni della Restaurazione che le idee romantiche, sebbene ormai prive di originalità, raggiungono la loro massima diffusione presso il grande pubblico della neoborghesia tedesca:

Il vecchio violinista si appoggia silente / al vecchio tiglio. / Di antiche primavere sognano / i due, lo stesso sogno. // Come si muoveva un tempo il violinista / verso il tiglio, suonando innanzi la folla che ballava, / ove coppie su coppie si libravano / in una danza gioiosa! // Ora l'albero se ne sta lì abbandonato, / l'aria s'è fatta vizza; / il musicante siede non udito / di fronte alla città natale. // Il vecchio albero, soltanto, ascolta fedelmente, / quanto smagliante canti il violino. / Il violinista suona e foglie su foglie / si agitano come danzando. // Molte coppie alle quali lì / suonò al banchetto nuziale / da tanto riposano da tutti quei balli / in angusta casetta d'assi. // Anch'egli, tanto stanco e spossato, / brama sonno e riposo; / si siede ai piedi dell'albero / e chiude gli occhi. // Le foglie danzano senza sosta / nel crepuscolo rosso / e danzando accompagnano nel sonno eterno / il vecchio musicante. // Un soffio e un sussurro colmo di tristezza / attraversano il suo violino; / e al defunto violinista / si effonde dallo strumento un lieve canto funebre.<sup>79</sup>

*Die Weise, die ich nimmer fand, / Hört' ich ihn kräftig geigen. / O gib die Geige von der Wand! / Jetzt ist der Klang mein eigen.*” // *Der Knabe reicht die Geige dar, / Der Alte spielt die Weise, / Der Knabe horcht, — es klingt so klar, / So wunderbar und leise.* // *Die alte Hand ermattet nicht, / Stets schallt es voller tönend, / Dem Aug' entströmt ein selig Licht, / Das alte Haupt verschönend.* // *Da stirbt der Ton, der Bogen fällt, / Es kniet und schluchzt der Knabe. / Der Alte noch die Geige hält; / Legt ihn auch so zu Grabe!*

79. PFAU *Gedichte* p. 292sg.: *Der Geiger. Der alte Geiger lehnet stumm / Am alten Lindenbaum; / Von alten Lenzen träumen sie, / Die beiden, gleichen Traum.* // *Wie zog der Geiger vor der Schaar / Der Tänzer einst mit Klang / Zur Linde, wo sich Paar um Paar / Im frohen Reigen schwang!* // *Jetzt steht der Baum verlassen da, / Die Luft ist gar verdorrt; / Der Spielmann siedelt ungehört / Vor seinem Heimatort.* // *Der alte Baum nur lauscht getreu, / Wie hell die Geige singt; / Der Geiger spielt, daß Blatt um Blatt / Sich wie im Tanze schwingt.* // *Wol manches Paar, dem er im Ort / Gespielt beim Hochzeitschmaus, / Ruht längst von allen Tänzen aus / Im engen Bretterhaus.* // *Auch er, so matt und wegemüd, / Sehnt sich nach Schlaf und Ruh`;* // *Er setzt sich hin an Baumes Fuß / Und macht die Augen zu.* // *Die Blätter tanzen fort und fort / Im rothen Abendschein, / Und tanzen in den ew'gen Schlaf / Den alten Spielmann ein.* // *Ein Weh`n und Flüstern wehmuthsvoll / Durch seine Fiedel zieht; / Sie geigt dem todten Geigersmann / Ein leises Sterbelied.*

Una figura di superficiale violinista popolare appare invece nella poesia *Der Spielmann* [1832/33] tradotta in tedesco dall'originale danese di Hans Christian Andersen da Adalbert von Chamisso (1781–1838), uno dei protagonisti del Romanticismo berlinese. Vi si rievoca la triste vicenda di una sposa infelicemente innamorata, che nel giorno delle sue nozze si strugge non per lo sposo, ma per il violinista che anima le danze, suo appassionato amante dei tempi passati, il quale, ormai indifferente alla ragazza, agisce spensierato nella locanda: «Grande allegria risuona dentro al borgo, / è un matrimonio con musiche e danze, / rosso vivace scintilla il vino a chi è lieto, / solo la sposa, cerulea, somiglia alla morte. // Sì, morta per colui che ella non scorda, / ma nella festa non è, no, lo sposo; / egli è tra gli ospiti in quella taverna, / e suona il violino non senza allegria! // [...]»<sup>80</sup>

Come si è potuto evincere dai precedenti esempi in prosa e in poesia, semplici musicanti di varia tipologia e differente perizia, spesso simbioticamente legati al proprio strumento, sono figure costantemente attive nei momenti di ordinaria vita sociale e nelle occasioni di festa soprattutto delle classi più popolari. Anche in questo caso, come già si è apprezzato con i romanzi barocchi, la letteratura può talora fornire interessanti spunti storico-musicali o aprire rapidi squarci sulla quotidianità sociale dell'epoca, poiché fissa una realtà di basso profilo, di norma trascurata, dove è possibile incontrare “dal vivo” tali musicanti in contesti autentici, sia in spazi all'aperto sia all'interno di taverne.<sup>81</sup>

---

Pfau è autore di tre ulteriori ballate aventi violino e violinisti per protagonista sempre in contesti ricchi di spunti ereditati dalla tradizione: *Der Geiger von Oppenau* [Il violinista di Oppenau], *Hier liegt ein Spielmann begraben* [Qui giace sepolto un musicante] e *Des Geigers Heimkehr* [Il ritorno del violinista], quest'ultima rielaborante il tema della precedente poesia *Der Geiger*, cfr. PFAU *Gesamtausgabe* p. 216, 219, 229.

80. CHAMISSO p. 259, *Im Städtchen gibt es des Jubels viel, / Da halten sie Hochzeit mit Tanz und mit Spiel, / Den Fröhlichen blinket der Wein so rot, / Die Braut nur gleicht dem getünchten Tod. // Ja tot für den, den nicht sie vergißt, / Der doch beim Fest nicht Bräutigam ist; / Da steht er inmitten der Gäste im Krug, / Und streichet die Geige, lustig genug!*

81. Tra i numerosi esempi possibili, e per citare solo alcuni autori tra i più importanti, cenni a violini e violinisti in contesti popolari sono presenti in: GOETHE *Faust* p. 75, GOETHE *Anni di pellegrinaggio* p. 964, LENAU *Faust* p. 177sgg., p. 183, LENAU *Haideschenke* p. 62, RAABE *Sperlingsgasse* p. 125, RAABE *Marsch* p. 309, STORM *Wald- und Wasserfreude* p. 151.



## CAPITOLO 8.

## NICCOLÒ PAGANINI LEGGENDA VIVENTE DEL PATTO COL DEMONIO

Focalizzando l'attenzione sui primi decenni del XIX secolo va ora considerata l'apparizione sulla scena europea di Niccolò Paganini (1782–1840), un musicista reale che tuttavia nell'«aspetto quasi selvaggio»,<sup>1</sup> nella «potenza ipnotica» in grado di «attrarre nel suo regno satanico»,<sup>2</sup> nel «magnetismo sulfureo»,<sup>3</sup> nel modo inedito di suonare e nella fama che lo accompagnò seppè mostrare tratti più bizzarri e diabolici di tanti suoi predecessori di fantasia. Inevitabile, allora come oggi, l'accostamento alle stravaganti e mefistofeliche figure create dalla fantasia di E.T.A. Hoffmann: con vivida ammirazione Guy de Maupassant annota, ad esempio, che Paganini si presentava come «un artista geniale e macabro [...] un essere leggendaro, una specie di personaggio alla E.T.A. Hoffman»,<sup>4</sup> Werner Fuld rammenta che quella «era l'epoca del Romanticismo gotico, dei racconti di E.T.A. Hoffmann, e Paganini fu il primo romanzo da viverli in carne ed ossa su un palcoscenico»,<sup>5</sup> Dieter Kerner vede invece in Paganini «la reincarnazione di Kreisler, il *Kapellmeister* di E.T.A. Hoffmann».<sup>6</sup>

Nell'immaginario popolare il violinista genovese si impose infatti ben presto non solo quale impareggiabile, fantasmagorico virtuoso,<sup>7</sup> ma anche e soprattutto quale «progenie di strega»<sup>8</sup> o di Satana, il che addensò attorno al suo

---

1. PREFUMO p. 64.

2. ARMANDO p. 198.

3. TOSCANI p. 9.

4. DE MAUPASSANT p. 24.

5. FULD p. 158.

6. OTTE-WINK p. 136.

7. Rendendo i musicisti sempre più liberi e pertanto dipendenti dal mercato, gli anni del Romanticismo spinsero alcuni strumentisti ad acquisire doti tecniche virtuosistiche particolarmente spettacolari al fine di ottenere maggiore visibilità presso il grande pubblico. Questo inedito, macroscopico fenomeno veniva tuttavia sminuito negli ambienti culturalmente più elevati in quanto considerato mortificante della più autentica espressione artistica della musica. Tale atteggiamento elitario parve però dissolversi di fronte all'apparizione del virtuoso Paganini.

8. DE SAUSSINE p. 113.

personaggio un inestinguibile alone sinistro, addirittura infernale contro cui l'artista non cercò in realtà mai di opporsi con decisione, limitandosi, e solo raramente, a un generico disappunto, come, ad esempio, scrive all'amico Geremi nel gennaio 1832: «A dirti il vero mi rincresce che si propaghi l'opinione in tutte le classi ch'io abbia il Diavolo addosso».<sup>9</sup> Fu infatti proprio cavalcando scientemente tale intrigante immagine, incoraggiando con nonchalance isterie e parossismi del pubblico, sfruttando con perizia il suo singolare aspetto<sup>10</sup> nonché ignorando (con l'eccezione di alcune falsità sulla sua vicenda biografica contro le quali si difese sempre caparbiamente) le dicerie, le voci e le leggende che circolavano su di lui, che il violinista seppe imporsi, come mai in ambito artistico era accaduto in precedenza, a ogni livello e a ogni latitudine nella società europea del tempo.

Di tale atteggiamento si era già ben consapevoli in terra tedesca nel XIX secolo, a soli venticinque anni dalla sua morte:

Stranamente Paganini, per tutto il tempo che soggiornò in Germania, non protestò mai pubblicamente contro le favole pubblicate su di lui. Verosimilmente ci conosceva a sufficienza per sapere quanto il vocabolo “demoniaco” sortisca sbalorditivi effetti. [...] E noi, a buon ragione, possiamo sostenere che se oggi, 1865, un qualsivoglia artista di valore intendesse mettere in circolazione alcune storie particolarmente misteriose su di sé prima di esibirsi in pubblico sarebbe pur sempre per lui un “ottimo affare”.<sup>11</sup>

Ma cosa circolava a livello popolare a proposito di Paganini? Si diceva, ad esempio, che il violinista avesse concluso un patto faustiano col diavolo, al quale aveva ceduto l'anima in cambio di eccezionali abilità violinistiche, oppure che suonasse su un diabolico violino realizzato, quanto alle corde, con le viscere della moglie. Correva inoltre voce che avesse assassinato una donna e fosse stato a lungo in carcere dove il demonio in persona lo aveva edotto nell'arte del violino grazie a un modesto strumento che disponeva della sola

---

9. NEILL p. 243. Contro tali voci fu irrilevante il fatto che Paganini nel 1827 fosse stato nominato da Papa Leone XII “Cavaliere dell'Ordine della Milizia Aurata o dello Speron d'Oro”, titolo che veniva conferito a chi si fosse distinto per meriti particolari nel diffondere il messaggio della Chiesa o nel renderle omaggio con azioni illustri.

10. «Il suo viso scarno, pallido e giallognolo, i lunghi capelli fluenti, la figura alta e asciutta, l'austerità e la malinconia che non lo lasciavano mai, il comportamento timido e schivo, la sua parsimonia che sfiorava l'avarizia si accordavano perfettamente alle voci bizzarre che si erano propalate su di lui e che lo avvolgevano in un'aura singolare», in: BERLINER MUSIKZEITUNG p. 68.

11. *Ibid.*

quarta corda.<sup>12</sup> Addirittura vi era chi vedeva in Paganini non tanto un *Teufelsgeiger*, un “violinista del diavolo”, quanto il diavolo stesso sotto mentite spoglie. Non va infatti dimenticato che a partire dall’epoca di Goethe il diavolo si era fatto sempre più umano e pertanto sempre meno riconoscibile dai tratti esteriori.<sup>13</sup> Come chiarisce Fournier, in quest’epoca il demonio «ha perduto molto del proprio orrore originario, è divenuto particolarmente attento alla cultura, con un approccio ad essa dai tratti individuali, [...] non si mostra più incapace, col suo piede caprino, di tenere il passo del progresso umano. Si abbiglia invece “à la mode”, apprezza un elegante *lifestyle*, esprime necessità e pretese attuali confidando nella loro realizzazione».<sup>14</sup> Nonostante tale rimodulazione dell’immagine del diavolo, i contemporanei avrebbero comunque pienamente condiviso, a proposito di Paganini, le parole che il demonio un secolo più tardi avrebbe usato nel *Doktor Faustus* [1947] di Thomas Mann durante il serrato dialogo col musicista Adrian Leverkühn: «Tu credi nell’ingegno che non abbia nulla a che fare con l’inferno? *Non datur!*», infatti «faccenda molto teologica è la musica».<sup>15</sup>

Al plasmarsi di tale seducente immagine diabolica, ancor oggi di assoluta attualità,<sup>16</sup> contribuirono ampiamente con le loro inedite intuizioni anche gli intellettuali romantici, «per i quali il violinista italiano incarnò il motivo del virtuoso che si innalza sopra la norma, del genio capace di suggestionare le masse con il potere ultraterreno della musica: simbolo della tensione verso il superamento dei propri limiti, che solo la collaborazione con le forze occulte rende possibile».<sup>17</sup> Giocarono di certo un ruolo non secondario anche le sinistre suggestioni popolari, di provenienza religiosa, che accompagnarono per secoli gli *Spielleute* e che in parte, sia pure involontariamente, venivano ora sovrapposte alla figura storica del virtuoso genovese. Ci fu infatti persino chi ravvisò in “Paganini”, *nomen omen*, un esplicito rimando a *pagano* e quindi un segnale dichiaratamente anticristiano e infernale.<sup>18</sup>

12. Cfr., ad esempio, HEINE *Schule* p. 160.

13. Tale immagine dandy del demonio si è mantenuta sino ai giorni nostri come, ad esempio, appare esplicitamente nella canzone *Sympathy for the Devil* dei Rolling Stones.

14. FOURNIER p. 99. V. anche p. 103sgg.

15. MANN *Faustus* p. 290 e 296.

16. KAWABATA p. 25 scrive nel 2013: «Oggi la mitologia di Paganini quale virtuoso “demoniaco” permane seducente, affascinante e storicamente radicata al pari dell’immagine di Beethoven quale genio compositivo o dell’idea che Liszt sia nato per essere grande, trascendente il contesto storico». Nel 2021 tale immagine è ribadita già dal titolo del volume *Paganini: Le Violoniste du diable* di Laure DAUTRICHE.

17. TOSCANI p. 9.

18. OTTE-WINK p. 143.

Immagini dell'epoca raffigurano pertanto Paganini magro, pallido, spettrale, mentre suona tra streghe, demoni, diavoletti e animali mostruosi che intrecciano danze tutt'intorno. Anche persone serie e rispettabili, tuttavia, non riuscirono talora a scindere il violinista reale da certi tratti fantasiosi, frutto di suggestione o isteria collettiva. A Vienna, ad esempio, in occasione della trionfale tournée del 1828, «si dibatté seriamente se il violinista avesse davvero avuto il demonio accanto a sé sul podio, come uno spettatore asseriva di aver visto»,<sup>19</sup> mentre il noto scrittore e critico musicale Ludwig Rellstab (1799–1860) dopo un concerto berlinese sottolineò che «V'è qualcosa di demoniaco in lui. Forse il Mefistofele di Goethe avrebbe potuto suonare il violino come lo suona lui»,<sup>20</sup> rammentando inoltre che, al termine di un concerto, «gli si portò un mantello nel quale egli si avvolse, pallido come la morte, e tergendosi il sudore dalla fronte sprofondò letteralmente su una sedia. [...] I suoi occhi fissavano assenti nel vuoto come se non fosse più vivo».<sup>21</sup>

Anche Carl Gustav Carus (1789–1869), uno degli intellettuali tedeschi più eclettici e universali del XIX secolo, indulge in commenti non dissimili:

Che dire poi di Paganini che ripetutamente si esibì a Dresda in questi tempi! Che apparizione stupefacente, dai tratti addirittura sconcertanti! Che viso cereo, rigido come la testa mozzata di Giovanni sul vassoio di Erodiade! E tuttavia al contempo un fuoco interiore, profondo, che consuma! Vi era qualcosa di demoniaco in quell'essere, tuttavia mai avevo ascoltato in precedenza un suono prodotto con maggiore chiarezza; a differenza di tutti gli altri mi sembrò come se fosse la abbacinante luce del sole d'Italia rispetto alla luce tedesca, e proprio per tale motivo non si era in grado di allontanarsi da lui!<sup>22</sup>

Che la tecnica violinistica racchiuda intrinsecamente in sé potenzialità “diaboliche”, e che in ciò possieda una delle sue valenze più positive, è un innegabile dato di fatto, poiché una tecnica esecutiva meramente “angelica”, sia pure di grande seduzione, sarebbe di certo meno intrigante. Paganini seppe però sapientemente alternare i due estremi e già nel 1813, dopo un concerto al Teatro alla Scala, un recensore scrisse: «Che il violino abbia quattro corde, o una, è la

---

19. FULD p. 133. SUGDEN p. 41 racconta di spettatori che avevano visto il diavolo muovere l'archetto di Paganini.

20. NEILL p. 179. Sull'onda dell'entusiasmo, RELLSTAB p. 307sgg. scrisse un breve racconto in cui recupera elementi e leggende che circolavano su Paganini nella società europea dell'epoca.

21. OTTE-WINK p. 138.

22. CARUS p. 493.



Fig. 13. Paganini suona a un sabba di streghe, illustrazione del XIX secolo



Fig. 14. Paganini riceve in sonno insegnamenti dal demonio, illustrazione del XIX secolo



Fig. 15. Caricatura anonima di Paganini, secolo XIX



Fig. 16. A. Schrödter, *Tumulto in occasione di un concerto di Paganini a Berlino*

stessa cosa per il suo ora angelico ora diabolico arco». <sup>23</sup> Ma anche a Vienna nel 1828 un ancora sbigottito Eduard von Bauernfeld, dopo un concerto cui aveva assistito insieme all'amico Franz Schubert, annotò: «Ci sconvolse il virtuosismo con il quale traeva dal violino effetti ora diabolici ora celestiali». <sup>24</sup> Analogo concetto ritorna anche nello scrittore Karl Ludwig Börne (1786–1837), il quale l'11 marzo 1831 così scrive da Parigi: «A parole non mi è possibile descrivere l'impressione che Paganini ha suscitato in occasione del suo primo concerto. [...] È stato un entusiasmo divino e diabolico». <sup>25</sup> Per Paganini, pertanto, e solo per lui, si giunse a utilizzare l'espressione ossimorica «infernal-divino», <sup>26</sup> essendo le due definizioni separate insufficienti per riassumerne adeguatamente le inedite doti tecniche ed espressive.

Alla sua scomparsa a Nizza nel maggio 1840 la portata delle voci “demoniache” raggiunse ufficialmente il vertice, anche perché si sostenne che Paganini avesse rifiutato gli estremi conforti della fede: il violinista venne pertanto dichiarato “empio” dalle autorità ecclesiastiche, non poté ricevere funerali né sepoltura in terra consacrata e la sua salma dovette essere più volte traslata prima di trovare definitivamente pace solo nel 1876 nel cimitero di Parma.

Al di là di osservazioni soggettive, infarcite emozionalmente di elementi diabolici mutuati in gran parte da suggestioni dei secoli precedenti, fu innanzitutto l'oggettivo stupefacente aspetto virtuosistico a giocare un ruolo decisivo nell'imporsi della fama del violinista. Dopo la prima tournée europea un giornale tedesco sintetizzò come segue l'impatto dell'artista sulla società del tempo: «Nella sua arte Paganini acquisirà un nome che verrà ricordato universalmente. Se egli fosse nato con questa sua arte qualche migliaio di anni fa, in epoca eroica, si sarebbero dette di lui le stesse cose che narra la favola di Orfeo e di certo con ancora maggior ragione». <sup>27</sup> Con la giusta prospettiva storica osserva Danilo Prefumo:

Per risvegliare l'interesse del pubblico, per far parlare di sé, occorreva stupire. Così Paganini decise di optare per uno stile esecutivo che accettava di buon grado [...] elementi “plebei” e quasi circensi come le acrobazie più

23. PREFUMO p. 25.

24. NEILL p. 162.

25. BÖRNE p. 224sg.

26. STOEVIING p. 61. FULD p. 139.

27. *Morgenblatt*, 14. Dezember 1829, cit. in: SCHOTTKY frontespizio. Paganini viene accostato al mito orfico anche in uno scritto del 1844 di Heinrich Heine, il quale, parlando del violinista Heinrich Wilhelm Ernst (1812–1865), afferma: «È il vero successore di Paganini, ha ereditato l'incantevole violino con il quale l'artista genovese sapeva muovere le pietre, addirittura il ceppo delle piante», in: HEINE *Lutetia* p. 572.

spinte, l'imitazione del canto degli uccelli e degli altri strumenti, [...] ben conscio che solo i fuochi d'artificio dell'esibizione tecnica, l'ostentata proclamazione della propria diversità rispetto a tutti gli altri, avrebbero fatto di lui un autentico fenomeno di cui parlare (magari dissentendo), anziché uno tra i tanti.<sup>28</sup>

Detto per inciso, l'inaudita perfezione tecnica delle esecuzioni di Paganini iniziò frattanto a mettere in luce un fatto storico-musicale, a quell'epoca in evoluzione, che avrebbe avuto sempre maggiore rilevanza col passare del tempo, ossia la predominanza dell'esecuzione rispetto ai brani eseguiti, un fenomeno che oggi ha raggiunto proporzioni talora sconcertanti: «Le critiche dei concerti che appaiono sui giornali valutano oggi quasi esclusivamente la prestazione di riproduzione dell'interprete e soprattutto il grado di perfezione tecnica dell'esecuzione. Quanto alle opere, nella misura in cui fanno parte del corrente repertorio, non si spreca di norma quasi neanche una parola, sono come sottratte al tempo e a ogni indagine critica. [...] Si tratta di un processo che ha le sue radici nel XIX secolo».<sup>29</sup>

Mentre Paganini si trovava ancora in tournée nella capitale asburgica, Ignaz Franz Castelli pubblicò un brillante scritto, intitolato *Paganiniana*,<sup>30</sup> nel quale attraverso la finzione letteraria presenta un serrato dialogo sul violinista condotto da vari, differenti personaggi della società viennese. Il cappello introduttivo del breve scritto è illuminante della sconfinata ammirazione provata da Castelli per Paganini:

Mai è successo che un artista abbia suscitato tra le nostre mura una sensazione a tal punto smisurata come questo dio del violino. Mai è successo che il pubblico abbia speso il proprio denaro così volentieri per un concerto come per il suo, e mai è successo, per quanto io mi possa ricordare, che la fama di un virtuoso si sia spinta fino alle classi più basse della popolazione come è accaduto con lui. Dopo i suoi primi due concerti c'era un solo nome, il suo, sulla bocca di tutti, ed era come se le novità della politica, dell'arte e della società non avessero più alcun interesse per la gente che infatti si ammutolì su ogni altro argomento e solo Paganini divenne l'oggetto di tutti i pensieri e di tutti i dialoghi. Ed esperti e dilettanti, intellettuali e artisti, impiegati e artigiani discorrevano tra loro solo di questo fenomeno e io credo che anche i bambini si siano scordati dei loro giocattoli. Quell'individuo, tuttavia,

---

28. PREFUMO p. 140.

29. BOZZETTI p. 173.

30. CASTELLI p. 142sgg. Testo apparso il 13 maggio 1828 sulla *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*.

merita tale straordinaria generale attenzione: le sue prestazioni sono infatti la cosa più sublime, strepitosa e degna di ammirazione che mai si possa ascoltare nel mondo dell'arte musicale praticata e con vero stupore si ascoltano suoni che mano umana dotata di sole cinque dita sa ricavare da su un semplice violino, privo di qualsivoglia marchingegno. Egli suona il violino da solo come se fossero in cento. Ma in cento non sono in grado di suonare il violino come sa farlo lui. Lui inizia dove gli altri terminano. Sa prodursi in cose incredibili, anzi (dal momento che non si riesce a capire come possa riuscirvi) in cose impossibili. E mai si ebbe... successo, no!, non lo si può definire così, io devo dire, più correttamente e in modo più consono alla prestazione, un entusiasmo, un delirio, un furore come accade con lui.<sup>31</sup>

Segue quindi un testo dialogico diviso in due sezioni, per un totale di sette scene, in cui intervengono una quarantina di personaggi di ogni ceto e condizione sociale (tra cui in prima persona anche lo scrittore) a commentare vivacemente da molteplici punti di vista le mirabolanti esibizioni del violinista. Vi è ad esempio un *Italiano* che in un tedesco sgrammaticato e mal pronunciato controbatte un suo scettico interlocutore: «Nulla, lei non ha ancora sentito ancora nulla se non ha sentito *questo Dio, questo gigante*».<sup>32</sup> Vi è però anche chi definisce il violinista un «ciarlatano musicale»,<sup>33</sup> come pure si fa cenno al prezzo esorbitante dei biglietti dei concerti, ai quali tuttavia non si vuole assolutamente mancare.<sup>34</sup> Si intrecciano quindi i più disparati commenti dei presenti, da semplici persone del popolo, a musicisti e virtuosi. Lo stupore e lo sconcerto di fronte a tale inedito modo di porsi producono anche inusitate reazioni, come ad esempio accade a un signore che al ristorante afferma sbigottito: «Non riesco più a starmene seduto tranquillo sulla sedia. Ho già trangugiato tre portate e se Lei mi chiedesse cosa ho mangiato non saprei dirglielo. Non riesco a riprendermi dalla gioia che ho provato».<sup>35</sup> Ovviamente c'è sempre chi affianca il nome di Paganini a Satana<sup>36</sup> e che riporta dicerie allora circolanti, come quella, paradossale, che in concerto l'artista facesse saltare tutte le corde riuscendo tuttavia ancora a suonare.<sup>37</sup> Interessanti cenni "in diretta" ai *gadget*

31. *Ibid.* p. 142sg.

32. *Ibid.* p. 146.

33. *Ibid.*

34. *Ibid.* p. 147.

35. *Ibid.* p. 149sg.

36. *Ibid.* p. 148.

37. *Ibid.* p. 150. Martin Piaggio, in un ironico sonetto in dialetto genovese, arrivò a sostenere (come CASTELLI p. 150) che «Se ti vé de stu pé mi ghe scummettu / che un giurni ti fé quella de sunà / sci scignuri, senza corda e sens'archettu», in: NEILL p. 122sg.

legati alla figura del violinista e circolanti in grande misura a Vienna pure non mancano nel gustoso testo.<sup>38</sup>

Tra le numerose liriche d'occasione stimulate dai concerti di Paganini<sup>39</sup> in occasione della tournée nella capitale asburgica spiccano un poema in dodici stanze di Friedrich August Kanne, compositore, critico musicale e poeta di elezione viennese (1778–1833)<sup>40</sup> e la poesia dedicatagli da Franz Grillparzer nel 1828, nella quale l'accento si sposta dal virtuosismo a un'analisi del, forse, discutibile, ma certo seducente modo di porsi dell'artista:

Tu, un assassino? No, sei un suicida! / Perché squarci il tuo petto, ben sicuro, / e vi scagli fuori l'anima disvelata / offrendola in pasto al piacere dei curiosi? / Perché ti avventi su di essa e la colpisci col pugnale, / e piangi e ti disperi / e conti con lacrime le sue gocce di sangue? / Ma poi ti prendi gioco di essa e di te stesso / giubilando in un riso stridulo. / Tu non sei un assassino? Tu sei un profanatore dell'io. / Assassino del tuo corpo sei e della tua anima! / E pure della mia..., / ma io ti lascio fare.<sup>41</sup>

Poesie apparvero anche nella successiva tappa berlinese degli inizi del 1829. Tra le tante meritano di essere ricordate *Nicolo Paganini* di Karl von Holtey (1798–1880), fecondo e apprezzato autore, oggi dimenticato, e *Nach Paganini's Konzert* [Dopo il concerto di Paganini] di Friedrich de la Motte Fouqué. L'ampia poesia di Holtey del marzo 1829, qui parzialmente presentata, riassume con efficacia l'immagine di Paganini presso un pubblico non italiano:

Tu, uomo cupo, avvinto da leggende, / che qui innanzi a te prendono miracolosamente forma, / la fronte fosca ricolma d'alloro, / tu, dominatore di potenze demoniache. / Che vuoi qui col tuo dolore cocente, / con i misteriosi, dilaniati suoni, / con canti magici mai uditi, / col tuo celiare selvaggio, orribile, / con gli accordi azzuffantisi del tuo violino... / Che vuoi qui da noi? Noi siamo al nord; / a noi il sangue scorre misurato nelle vene, / la

38. CASTELLI p. 154sg. Una versione italiana dell'intero testo di Castelli in BISCARDI p. 70sgg.

39. Cfr. il capitolo *Die huldigenden Dichter*, in: SCHOTTKY p. 20sgg.

40. Cfr. *Ibid.* p. 21sgg.

41. GRILLPARZER *Paganini* p. 184, *Paganini. Adagio und Rondò auf der G-Saite* [Paganini. Adagio e rondò sulla quarta corda], *Du wärst ein Mörder nicht? Selbstmörder du! / Was öffnest du des Busens sichres Haus / Und stößt sie aus, die unverhüllte Seele, / Und stellst sie hin, den Gaffern eine Lust? / Fährst mit dem Dolch nach ihr und triffst; / Und weinst und klagst darob / Und zählst mit Tränen ihre blutgen Tropfen? / Drauf höhnt du sie und dich/Aufjubelnd laut in gellendem Gelächter. / Du nicht ein Mörder? Frevler du am Ich! / Des eignen Leibs, der eignen Seele Mörder; / Und auch der meine — doch ich weich dir aus!*

ragione, sola, comanda a noi cuore e mano; / a noi tocca litigare con la tua sfrontatezza, / poiché il nostro seggio del giudice è adornato dalla ragione, / e dolcemente luccicante di puro raggio di sole, / vediamo nello spirito i veri ideali, / e applichiamo anche a te, straniero, / la severa, sperimentata misura. // Ma ecco che tu afferri beffardo il tuo leggero archetto... / Non è più archetto, è bacchetta magica! / E contro voglia, da te portata via, / tace la ragione, che si è data prigioniera. // [...] <sup>42</sup>

La poesia di Fouqué venne invece redatta in occasione dell'esibizione berlinese del 6 aprile:

Dopo il concerto di Paganini

Le saghe, un tempo sopite nel mio animo, / da allora in parte venute alla luce, / in parte ancora avvinte da dolce dormiveglia, / risuonarono tutte, quando le tue corde chiamarono. // Tu sei un mago sugli abissi, / lì vi riposano suoni forse mai riecheggiati! / Il magico archetto brandisti audacemente, / e mari mugghiano, e nuvole benedicienti traboccano. // Quale mistero deve schiudersi innanzi al tuo infuriare, / al tuo tremito, ai tuoi soavi lamenti /, quale audace spirito sa valutarlo? // Tu stesso non vi riesci. Tuttavia nel rimbombare / il tuono lo suona, lo suona lieve nel leggiadro esitare: / tu stai cercando un gioiello, a lungo bramato, che dia salvezza!<sup>43</sup>

42. SCHOTTKY p. 349sgg., *Nicolo Paganini. Du düst'rer Mann in Märchen eingehüllt, / Die vor Dir her sich wundersam gestalten, / Die finst're Stirn von Lorbern überfüllt, / Beherrschter Du, dämonischer Gewalten; / Was willst Du hier mit Deinem heißen Schmerz, / Mit den zerriß'nen räthselhaften Klängen, / Mit nie gehörten, zaub'rischen Gesängen, / Mit Deinem schauerlichen, wilden Scherz, / Mit Deiner Geige streitenden Accorden; — / Was willst Du hier bei uns? Wir sind im Norden; / Uns fließt das Blut gemässigt in den Adern, / Nur die Vernunft regiert uns Herz und Hand; / Wir müssen wohl mit Deiner Keckheit hadern, / Denn unsern Richterstuhl ziert der Verstand, / Und sanft umglänzt von reinem Sonnenstrahle, / Seh'n wir im Geist die reinen Ideale, / Und legen auch an Dich, Du fremder Mann, / Den wohlgeprüften, strengen Maßstab an. // Da nimmst Du spöttisch Deinen leichten Bogen, — / Es ist kein Bogen mehr, ein Zauberstab! / Und wider Willen, von Dir fortgezogen, / Schweigt der Verstand, der sich gefangen gab. [...] Questa poesia ricevette una risposta (assai apprezzata da Paganini), sempre in forma di poesia, su una rivista di Amburgo, cfr. HARRYS p. 77sgg.*

43. In: BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG, p. 120 (anche in: SCHOTTKY p. 354), *Nach Paganini's Konzert. (Am 6. April 1829). Die Sagen, die mir einst im Innern schliessen, / Zum Theil seither an's Tagelicht gedrungen, / Zum Theil von süßem Halbtraum noch umschlungen, — / Sie tön'ten all', als Deine Saiten riefen. // Du bist ein Zaubermeister ob den Tiefen, / Drin Klänge ruh'n, kaum je noch angeklungen! / Den mag'schen Bogen hast Du kühn geschwungen, / Und Meere brüll'n, und Segenswolken triefen. // Welch ein Mysterium sich vor Deinen Wettern, / Vor Deinen Zittern, Deinen süßen Klagen / Erschließen soll, — welch kühner Geist ermißt es? // Du selbst ermißt es nicht. Jedoch im Schmettern / Der Donner tönt's, tönt leis' im holden Zagen: / Du suchst ein Heils-Juwel, ein längst vermißtes.*

Il successo oltralpe di Paganini fu così universale che, accanto alla selva di liriche d'occasione, apparvero anche alcune parodie teatrali. Ad esempio nel maggio 1828 a Vienna venne portata in scena *Der falsche Virtuose oder Das Concert auf der G Saite* [Il falso virtuoso ossia il concerto sulla quarta corda], su libretto del commediografo Karl Meisl con musiche di Franz Joseph Gläser,<sup>44</sup> una farsa che satireggiava le vicende viennesi di Paganini, mentre egli ancora soggiornava nella capitale. Nel 1831 venne invece presentata in varie città tedesche, e anche a Vienna, la parodia *Nicolo Zaganini, der große Virtuos* [Nicolo Zaganini, il grande virtuoso], *vaudeville* melodrammatico con balletto, di H. Campo (in realtà Heinrich Laube<sup>45</sup>), con musiche di un certo Holland, *Kapellmeister* a S. Pietroburgo.<sup>46</sup>

Carl Friedrich Zelter (1758–1832), compositore, scrittore, intellettuale di spicco, consigliere musicale di Goethe, con il quale il poeta intrattenne un fitto carteggio, in una serie di lettere della primavera del 1829 comunicò all'amico le impressioni ricavate dall'ascolto di Paganini a Berlino. Lo scetticismo e il sospetto da lui inizialmente mostrati si sciolgono nel più completo entusiasmo per le abilità del virtuoso: «Ieri ho nuovamente ascoltato Paganini. L'uomo è un'autentica rarità: è il violino fatto persona. Ci si spaventa, si ride, ci si dispera ai più spericolati sibili di corde e alle difficoltà a tutti comprensibili. L'effetto è assoluto. Non gli mancano neppure eleganza e spirito, e, anche se qualcosa non riesce perfettamente, la musica è sempre nuova e interessante».<sup>47</sup>

Più pacato il giudizio di Goethe allorché anch'egli ha la ventura di ascoltare Paganini, dal momento che egli riesce a mantenere un atteggiamento piuttosto distaccato, riuscendo a non farsi incantare dai virtuosismi. In particolare Goethe cerca di evitare che le impressioni emotive sfuggano al controllo della ragione. Il 9 novembre dello stesso 1829, rispondendo a Zelter, scrive:

Anch'io ho dunque ascoltato Paganini e la sera stessa ho subito aperto la tua lettera per riuscire a farmene un'idea, per pensare qualcosa di ragionevole su queste stramberie. Per ciò che si chiama godimento e che in me sempre oscilla a metà tra sensualità e ragione mi è mancato un fondamento che giustificasse tale colonna di fumo e fiamme. Se fossi a Berlino raramente perderei le serate del Quartetto Möser. Nell'ambito della musica strumentale

44. Il successo dell'operetta è testimoniato dalle numerose recensioni immediatamente apparse: cfr. *WIENER ABENDZEITUNG*; *ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG*; *THE HARMONICON*. V. BISCARDI p. 101sgg.

45. Cfr. i cenni alla nascita di tale melodramma parodistico, menzionato anche come *Singspiel*, nell'introduzione di Heinrich LAUBE al suo dramma *Monaldeschi*, p. 31sg.

46. V. BISCARDI p. 116sgg.

47. GOETHE *Sulla musica* p. 158.

questo tipo di esibizioni è da sempre il più comprensibile. Si ascoltano quattro persone ragionevoli intrattenersi tra loro, si ritiene di ricavare qualcosa dai loro discorsi e di apprendere le caratteristiche degli strumenti. Questa volta nello spirito e nell'orecchio mi sono mancati siffatti fondamenti; ho sentito solamente un qualcosa simile a meteore, senza riuscire a darmi ulteriori spiegazioni.<sup>48</sup>

E due anni dopo, nel 1831, discutendo con Eckermann sul concetto di “demonico” (che, dal momento che «si manifesta in un'attività assolutamente positiva»,<sup>49</sup> è un termine non utilizzabile per connotare figure negative o infernali come Mefistofele), Goethe afferma:

Il demonico è qualcosa che non è spiegabile né con l'intelletto né con la ragione [...]. Nei modi più diversi si manifesta soprattutto in tutta quanta la natura, sia visibile sia invisibile. Alcuni esseri sono di natura interamente demonica, altri ne vengono influenzati solo in parte. [...] Fra gli artisti si trova più fra i musicisti, meno nei pittori. In Paganini si rivela al massimo grado nel fatto che riesce a produrre effetti così notevoli.<sup>50</sup>

Oltre al sorprendente talento e al funambolico virtuosismo, furono anche gli atteggiamenti e soprattutto le sembianze di Paganini a contribuire in modo sostanziale al diffondersi dell'immagine di violinista infernale, come ben sottolinea Prefumo: «la bizzarria, l'aspetto fisico ai limiti del grottesco, si mutarono in segni tangibili di quell'eccezionalità, di quella specie di sovrannaturale demonismo apportatore di inaudite novità».<sup>51</sup> La celeberrima descrizione di Paganini, «un cadavere uscito dal sepolcro, un vampiro col violino»,<sup>52</sup> scaturita dalla penna di Heinrich Heine (1797–1856) nelle *Florentinische Nächte* [Notti fiorentine, 1837] rappresenta una brillante, coinvolgente conferma dell'immagine infernale di Paganini allora circolante. Nella finzione narrativa (ma Heine si era veramente imbattuto nel violinista ad Amburgo nel 1830) ciò appare evidente fin dal primo incontro per strada:

È la pura verità ciò che tutto quanto il mondo afferma: Paganini, corpo e anima, s'è dato al demonio per divenire il più eccellente violinista. [...]

48. GOETHE *Briefwechsel*, lettera 686 p. 305. V. anche la lettera del 9 giugno 1831 in cui Goethe cita alcune osservazioni di un medico francese sulla corrispondenza in Paganini tra talento musicale e conformazione fisica, in: GOETHE *Briefe*, lettera 1494 p. 429sg.

49. ECKERMANN p. 261, dialogo del 2 marzo 1831.

50. GOETHE *Sulla musica* p. 45. ECKERMANN p. 261, dialogo del 2 marzo 1831.

51. PREFUMO p. 118.

52. HEINE *Florentinische* p. 132.

Paganini in persona mi si offerse alla vista. Indossava un pastrano grigio scuro che gli lambiva i piedi, facendolo apparire altissimo. La lunga capigliatura nera gli cadeva sulle spalle in ciocche distorte, creando quasi una cornice scura al pallido volto cadaverico, sul quale dolore, genio e inferno avevano scavato i loro solchi indelebili.<sup>53</sup>

Tali voci e impressioni trovarono poi immediata conferma all'apparire del virtuoso sul palcoscenico:

E come trasecolai la sera del concerto, quando mi apparve in quel suo aspetto sinistramente bizzarro. [...] Sulla scena si affacciò una figura oscura che pareva salita direttamente dall'Averno. Era Paganini nel suo nero abito di gala: il nero frac e il nero panciotto, di orribile fattura, quale forse è prescritto dall'etichetta infernale alla corte di Proserpina; i calzoni neri sinistramente fluttuanti intorno alle gambe minute. Le lunghe braccia sembravano ancora più lunghe, poiché teneva capovolti in una mano il violino, nell'altra l'archetto, e con questi sfiorava terra, mentre si produceva in incessanti inchini rivolti al pubblico. Nelle angolose flessioni del suo corpo c'era una terribile legnosità e un qualcosa di bizzarramente animalesco, sì che ai suoi inchini fummo preda di una incontenibile voglia di ridere; tuttavia il suo viso, che per la luce cruda dell'orchestra pareva ancora più cadavericamente sbiancato, esprimeva nel contempo un che di implorante, un che di scioccamente dimesso, e ogni stimolo al riso venne represso da una tremenda compassione.<sup>54</sup>

Con l'inizio del concerto il virtuosismo strumentale di Paganini viene immediatamente "tradotto" in parole dal non inferiore virtuosismo letterario di Heine, il quale, sebbene teoricamente impreparato,<sup>55</sup> fu un raffinato critico e un acuto osservatore della vita musicale del suo tempo.<sup>56</sup> Tale trasposizione offre uno dei più interessanti esempi letterari di *verbal music*, ossia del «tentativo di riprodurre o costruire con i mezzi della letteratura un'esperienza musicale precisa».<sup>57</sup> Nella finzione letteraria Maximilian, il protagonista della narrazione, possiede infatti «una seconda vista musicale», come esplicitamente afferma egli stesso: «[ho la] facoltà di vedere assieme a ogni suono che sento vibrare un'immagine adeguata. Così avvenne che Paganini con ogni arcata suscitasse

53. *Ibid.* p. 130.

54. *Ibid.* p. 132.

55. Cfr. MITTENZWEI p. 251.

56. Dal 1840 al 1847 Heine fu, ad esempio, fecondo critico musicale da Parigi per la *Augsburger Allgemeine Zeitung*.

57. RUSSI p. 15. Cfr. anche MAJER p. 387 (sezioni 1.1, 1.3).

dinanzi ai miei occhi anche delle forme e delle scene visibili; che in geroglifici sonori mi narrasse ogni sorta di storie vivaci». <sup>58</sup> Quattro fantasmagoriche esecuzioni di Paganini nonché le reazioni e le intense emozioni da queste suscitate in alcuni ascoltatori, vengono pertanto trasformate da Heine (il quale assistette a un concerto amburghese del virtuoso) in quattro visioni immaginifiche e vividamente oniriche. Le visioni conducono il lettore in un percorso musicale sempre più coinvolgente, talora addirittura fisicamente insostenibile («Questa visione fu così allucinante che per non impazzire mi tappai le orecchie e chiusi gli occhi. E l'incubo scomparve». <sup>59</sup>), fino a una dimensione soavemente ultraterrena, cosmica, rievocante l'armonia delle sfere, con rimandi al *Faust* goethiano. In tali visioni Paganini racconterebbe con il linguaggio della musica, così lo interpreta Heine, la propria esistenza, densa di momenti difficili, fino alla redenzione finale, inserendo quindi precisi riferimenti alla sua realtà sia storica sia immaginaria. Heine non trascurava di evidenziare anche peculiari caratteristiche esecutive del virtuoso, come, ad esempio, la riduzione progressiva delle corde durante le esecuzioni, fino alla sola "quarta corda". Scrive Mittenzwei:

Sebbene Heine, in quanto scrittore, non poteva certo riuscire a riprodurre con immediatezza attraverso le parole l'eccellenza tecnica del virtuoso (le sue fantastiche corde doppie, il glissando cromatico, i delicati flautati, la sua inimitabile bravura sulla quarta corda, come pure gli effetti di chitarra), tuttavia gli è per lo meno pienamente riuscito di far intuire, traducendo con maestria la musica in parole, la splendida bellezza sonora delle fantasie musicali di Paganini sul meraviglioso violino Guarneri. <sup>60</sup>

Anche durante l'esecuzione l'aspetto fisico continua a giocare un importante ruolo nel connotare sinistramente il virtuoso:

I suoni del violino si fecero sempre più tempestosi e impertinenti; negli occhi di quel terrificante esecutore balenava una bramosia distruttiva così beffarda e le sue labbra sottili si muovevano con una rapidità così raccapricciante, che pareva stesse mormorando formule perverse di sortilegi remotissimi con cui evocare tempeste e liberare dalle catene gli spiriti maligni

---

58. HEINE *Florentinische* p. 132sg. In modo analogo a quanto descritto nelle *Notti fiorentine*, Heine afferma di riuscire a vedere sinistramente dentro di sé, grazie al suo «occhio interiore», delle «figure sonore» anche all'ascolto dei virtuosismi al pianoforte di Franz Liszt, in: HEINE *Bühne* p. 79.

59. HEINE *Florentinische* p. 137.

60. MITTENZWEI p. 243.

incarcerati negli abissi del mare. E se talora [...] sferzava l'aria con l'archetto, ecco che appariva come un autentico stregone che con la bacchetta magica disponga sugli elementi.<sup>61</sup>

Come si presentasse e atteggiasse Paganini sul palcoscenico, e come quindi l'abbia potuto osservare Heine, è ricavabile da alcuni efficaci schizzi realizzati dal vivo dal pittore Johann Peter Lyser,<sup>62</sup> il quale compare anche come personaggio nella finzione letteraria delle *Florentinische Nächte*. «Il diavolo mi ha guidato la mano»,<sup>63</sup> afferma l'artista commentando i propri disegni all'interno della narrazione e poco oltre Maximilian ne esalta all'amica Maria la pregnante realizzazione: «Solamente con rapidi tratti di un nero intenso potevano essere colte quelle fattezze fuori dall'ordinario che parevano appartenere piuttosto al regno sulfureo delle ombre che non al mondo solare della vita».<sup>64</sup>

Anche Georg Harrys (1780–1838), giornalista e scrittore ebreo-tedesco per circa un mese assistente e amministratore di Paganini,<sup>65</sup> fa la sua comparsa nel racconto. Nel descriverlo l'autore vi trasferisce, conferendovi dignità letteraria, alcune voci allora circolanti per l'Europa. Sottolineando, ad esempio, come tale individuo desse talora l'impressione di infastidire il violinista, si afferma che Paganini non aveva comunque la facoltà di liberarsene

poiché un patto di sangue lo lega a quel servo, il quale altri non è che Satana. Il popolino ignorante crede in realtà che il compagno sia Harrys di Hannover, l'autore di commedie e di aneddoti, tenuto al suo fianco da Paganini nei suoi viaggi perché amministri gli aspetti commerciali dei suoi concerti. Il popolino non sa che il diavolo si è fatto prestare dal signor Georg Harrys solamente le fattezze, mentre la povera anima di questo pover'uomo se ne sta serrata con altro ciarpame in un baule ad Hannover, fino a quando il demone le renderà il suo involucro di carne, e allora forse egli accompagnerà per il mondo il suo maestro Paganini sotto un aspetto di maggiore dignità, ovvero sia di un nero cane barbone.<sup>66</sup>

La vista dell'alto, longilineo Paganini a spasso accanto al piccolo Harrys, presso un pubblico colto seppe anche evocare la celebre scena del *Faust* di Goethe,

61. HEINE *Florentinische* p. 136.

62. *Ibid.* p. 129. Johann Peter Lyser (1804–1870), pseudonimo di Ludewig Peter August Burmeister, pittore, poeta, scrittore, saggista, musicista, amico di Heine.

63. *Ibid.* p. 129.

64. *Ibid.* p. 129sg.

65. Cfr. HARRYS.

66. HEINE *Florentinische* p. 131.



Fig. 17. J.P. Lyser, *Paganini "violinista del diavolo"*, 1830

nella quale lo scienziato va a spasso con l'assistente Wagner innanzi alle porte di Lipsia.

Il drammaturgo tedesco Christian Dietrich Grabbe (1801–1836), in una pagina del 1830, palesa invece con schiettezza le proprie perplessità sul modo di porsi del virtuoso genovese, polemizzando ironicamente sui suoi interessi economici, cui in realtà, non pochi contemporanei fanno da subito apertamente cenno:

Il signor Paganini, pendant della cantante Henriette Sontag,<sup>67</sup> civetta col pubblico in altra maniera. Quest'uomo ha indubbiamente genio, cionondimeno egli è divenuto un ciarlatano musicale. I suoi giochi di prestigio sulla quarta corda, da sempre inesorabilmente gli stessi, li sgrana meccanicamente e in continuazione in ogni città, e un recensore di Francoforte o di Berlino si dovrebbe vergognare quando con enfasi per l'ennesima volta parla di ciò che già sappiamo da moltissimo tempo, dalla prima apparizione di Paganini a Vienna. Tuttavia Paganini, che per il suo aspetto piuttosto brutto, non può interpretare il ruolo di una Sontag maschio (sit venia verbo), per l'esecuzione dei suoi giochi di prestigio ha in compenso assunto, in vece di un'espressione facciale *gentile*, un'espressione *malinconica*. Forse la malinconia di Paganini potrebbe derivare dalle somme di denaro che ha depositato o intende depositare in Inghilterra.<sup>68</sup>

67. Henriette Sontag (1806–1854), soprano tedesco, star dei teatri d'opera.

68. GRABBE p. 96.



Fig. 18. J.P. Lyser, *Paganini per strada*,  
1830

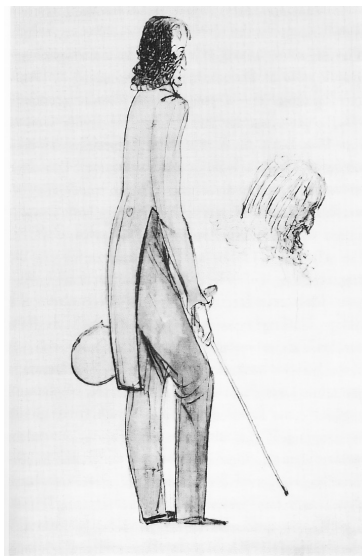


Fig. 19. J.P. Lyser, *Schizzi di Paganini  
in concerto*, 1830



Fig. 20. J.P. Lyser, *Schizzi di Paganini  
in concerto*, 1830



Fig. 21. J.P. Lyser, *Schizzi di Paganini  
in concerto*, 1830



budella avesse fabbricato quella quarta corda sulla quale suonava le sue più incantevoli melodie.<sup>70</sup>

Avvenne poi che Paganini, già definito da Heine «dal perenne aspetto da moribondo»,<sup>71</sup> si facesse in breve addirittura sinonimo di persona tetra ed emaciata, come, con ironia, si afferma, nella menzionata novella *Zwei Schwestern* di Stifter: «Nei posti in fondo alla vettura sedevamo io e un uomo di una certa età che per il pallore del viso e l'abito nero chiamammo scherzosamente Paganini». <sup>72</sup> E, presentatosi successivamente in un simile, malinconico abito scuro, il protagonista venne a sua volta definito «Paganini terzo». <sup>73</sup> Alcuni decenni più tardi, nel menzionato romanzo *Peregrin* di Ida von Hahn-Hahn, abbandonati momentaneamente i suoi tratti più macilenti Paganini rimane pur sempre sinonimo di aspetto bizzarro e stravagante. <sup>74</sup>

Ma, come prevedibile, in testi non solo letterari il nome “Paganini” viene soprattutto usato, antonomasticamente, per connotare un violinista di eccezionale bravura o fascino. Così avviene, tra i numerosi esempi, in *Die romantische Schule* [La scuola romantica, 1836] di Heinrich Heine dove, parlando di August Wilhelm Schlegel, si afferma ironicamente che egli come violinista «per quanto ne so, non è un Paganini», <sup>75</sup> oppure nel romanzo *Die Ritter vom Geiste* [I cavalieri dello spirito, 1850] di Karl Gutzkow (1811–1878), ove si parla di «un violinista [...] che nella sua gioventù prometteva di diventare un Paganini», <sup>76</sup> o, ancora, nella cronaca di viaggio *Ein Sommer in London* [Un'estate a Londra, 1854] di Theodor Fontane (1819–1898), nella quale, presentando un direttore d'orchestra, si rammenta che questi «indossa un frac nero, porta occhiali, una parrucca grigia e muove la testa quasi fosse Paganini in persona», <sup>77</sup> e, infine, anche nella novella *Wenn sich zwei Herzen scheiden* [Quando due cuori si separano, data incerta] di Karl May (1842–1912), in un capitolo intitolato programmaticamente *Un nuovo Paganini* si commenta il carattere nervoso dei primi violini delle orchestre, sottolineando come «ognuno di loro si ritenga, naturalmente, un Paganini atteso, inutile dirlo, da milioni di persone». <sup>78</sup>

70. LISZT *Progresso* p. 68.

71. HEINE *Florentinische* p. 128.

72. STIFTER *Sorelle* p. 13.

73. *Ibid.* p. 16.

74. HAHN-HAHN p. 317.

75. HEINE *Schule* p. 67.

76. GUTZKOW p. 1200.

77. FONTANE *Sommer* p. 31.

78. MAY.

Ma anche nel ventesimo secolo la figura di Paganini non cessò di affascinare e l'alone mitico che circondava in vita la sua persona non smise di rilucere, come ad esempio avviene nel suggestivo racconto *Paganini. Variation* [*Paganini. Variazione*, 1912] dello svizzero Robert Walser (1878–1956), di cui si parlerà nel successivo capitolo.

Nel 1914 lo scrittore berlinese Kurt Tucholsky (1890–1935) in un brillante saggio dal denso contenuto, *Paganini oder Der Teufel auf der Tournee* [Paganini, ossia il diavolo in tournée] recupera e rielabora da nuove angolazioni, critiche e sarcastiche come suo costume, varie informazioni su Paganini pervenutegli dalla tradizione: «Paganini? Un nome. Ed ecco associazioni di idee: Paganini, un violinista, un nero spilungone, suonava da favola il violino... e, ah, un momento... demoniaco, E.T.A. Hoffmann... Fine».<sup>79</sup> Ma in realtà c'è di più, c'è la quotidianità della sua vita, dei suoi sentimenti e del suo essere artista, ed è proprio su questi aspetti che Tucholsky intende lanciare i suoi strali: «Paganini è morto. Riportarlo in vita? Sarà difficile... ma voglio tentare».<sup>80</sup> E così al di là della tradizionale maschera “demoniaca”, il sempre acuto e beffardo Tucholsky vede dell'altro:

I ritratti variano: comuni a tutti sono gli occhi vivaci del mediterraneo, i capelli ricci e una certa maschera impenetrabile che si poteva interpretare come malinconia o come demonio. Era un perfetto Paganini da pubblico, un individuo come lo bramava la platea. Un feticcio, un mostro da concerto, un uomo nero della borghesia pagante. Così era visto dal di fuori... ma dietro le quinte era un piccolo americano, il primo in viaggio col suo impresario, il che gli arrecava solidi redditi e moltissimo biasimo; un grande artista calcolatore e un formidabile uomo d'affari. Che vuole mai, trattava niente meno che col demonio. Anche se alla mattina giocherellava sul pavimento della stanza in disordine col suo figlioletto terribilmente viziato, che, tra parentesi, si chiamava Achille, il cambiamento non sarà stato di certo troppo brusco, quando alle sette di sera la maschera gli calava sul viso senza alcuna difficoltà. In ogni caso alle otto saliva sul podio in un frac, di vecchia foggia, che gli ballava addosso, curvo, sempre un po' in ritardo e nel complesso con una posa che mandava in visibilio, per il fatto che, con discrezione, alludeva a un, in certo qual modo, evidente regno infernale. Il pubblico infuriava come un mare, gli spettatori schiumavano, erano fuori di sé e, cosa più importante, pagavano. E fin dall'inizio in modo considerevole. Egli poteva ovunque permettersi di alzare i prezzi ad altezze inimmaginate. Era un diavolo, ma un diavolo in tournée. [...] Accanto a sé teneva sempre

---

79. TUCHOLSKY p. 232.

80. *Ibid.*

la grande, logora custodia dello strumento che conteneva la biancheria e il denaro, come pure un violino.<sup>81</sup>

Una volta avviata l'indagine su tale prerogativa dell'artista Paganini, per l'autore assai più connotativa dei presunti tratti demoniaci tanto cari al pubblico di tutta Europa, Tucholsky prosegue la sua analisi:

Si pervenne a scandali disgustosi: non si deve mai cercare di cavar fuori dalle tasche della gente più denaro di quanto realmente ve ne sia dentro, altrimenti se ne accorgono, e Paganini fu sufficientemente maldestro da tentare ciò. [...] A poco a poco ci si era chiarito che anche il principe degli inferi aveva in più banche un conto considerevole e ora si sapeva con che tipo di carbone aveva dato origine a tali fiamme dell'Averno.<sup>82</sup>

Tale considerazione "economica", già evidenziata da Grabbe, era stata anticipata nelle *Notti fiorentine* allorché Heine aveva rammentato come «Paganini si [fosse] dato anima e corpo al demonio [...] per fare milioni col violino»,<sup>83</sup> o quando si era domandato se Paganini non fosse «un vampiro col violino, pronto a succhiarci, se non il sangue dal cuore, almeno il denaro dalle tasche».<sup>84</sup> D'altronde a quell'epoca il concerto, svincolatosi sempre più da corti e mecenati, dipendeva ormai dalle leggi del mercato e non paiono esservi dubbi sul fatto che Paganini sia stato uno dei principali capostipiti solo in parte involontario, della moderna "industria culturale" capace, appunto, di trasformare la cultura, a qualsiasi livello, in anelata, costosa merce di consumo.

«Un artista, una scimmia, un virtuoso?», si chiede quindi lo scrittore, sottolineando tuttavia come nessun grande artista europeo dell'epoca fosse rimasto insensibile al suo fascino. Tucholsky non sa invece separare motivate perplessità prettamente artistiche dalla pur grande ammirazione per la tecnica del violinista:

Fu solamente un virtuoso? Uno che per svago suonava il violino con un bastoncino di canna, e che, suscitando rabbia in un'intera platea, imitava il raglio dell'asino e soprattutto eseguiva sul violino tutto ciò che è realmente impossibile realizzare? Alcuni lo hanno notato, e questi furono soprattutto i tedeschi, come Spohr e Hummel, i quali, disapprovando, votarono a favore del fatto che egli non fosse proprio un artista nel vero senso del termine. C'è da temere che anche il cavalier Niccolò Paganini non abbia utilizzato

---

81. *Ibid.* p. 233sg.

82. *Ibid.* p. 235.

83. HEINE *Florentinische* p. 130.

84. *Ibid.* p. 132.

il flautato come espressione musicale, bensì come dimostrazione della sua tecnica fulminante. E questa gorgheggia nelle sue musiche e, precipitando dagli acuti ai gravi, infuria al punto che noi ci sentiamo preda di una grande paura... però lui sapeva proprio fare queste cose. In qualche modo era in grado di farle, la sua mano dev'essere stata di gomma. Si è trattato di una manaccia lunga e scarna, e con quella ha saputo emozionare il mondo. [...] Di giorno era in tournée, di sera era il diavolo.<sup>85</sup>

Nel 1922 apparve in Germania un breve testo fantastico inneggiante al virtuosismo del violinista genovese intitolato *Paganinis Rivale* [Il rivale di Paganini], apertamente derivato dalla novella *Il violino a corde umane*, pubblicata nel 1868 da Antonio Ghislanzoni (1824–1893), librettista di Giuseppe Verdi e Amilcare Ponchielli. Nel testo un invidioso emulatore tedesco del violinista genovese si trova coinvolto, suo malgrado, in un raccapricciante artificio al fine di riuscire a eguagliarne le incomparabili esecuzioni:

In compagnia di Klaus, suo insegnante di violino, Franz, un giovane artista, stava rientrando a casa da un concerto di Paganini, riconoscendo con disperazione che mai sarebbe riuscito ad eguagliare l'arte diabolica di quel violinista. Appreso che le corde dello strumento di Paganini provenivano dalle budella di un amico assassinato, Klaus si diede volontariamente la morte per permettere al suo amato allievo di trionfare su Paganini. Franz tese le viscere del suo maestro sul ponticello e propose una sfida a Paganini. La freddezza glaciale con cui Franz venne accolto sul palco accanto a Paganini si tramutò presto in un osannante entusiasmo.

Ma ecco che la situazione prese una piega inattesa. Verso il finale i suoni del suo strumento si tramutarono nel timbro sgradevole e strillante di una voce umana, che prese a strepitare con strida da persona decrepita: «Sei ora soddisfatto Franz, caro il mio ragazzo? Non ho forse pienamente mantenuto la mia promessa? Non è così?» E all'improvviso la figura slanciata e graziosa dell'artista parve come avvulpata da una sagoma semitrasparente i cui contorni esteriori formavano in modo chiaro il semblante di un uomo vecchio, bizzarro, sghignazzante, dallo sguardo demoniaco, le cui budella parevano uscire dal suo corpo e tendersi sopra il violino. Nell'alone creato da tale velo guizzante si vide allora l'artista muoversi come un folle con il suo archetto al di sopra di queste corde umane.

Un indicibile orrore si diffuse tra gli spettatori e allorché l'incanto che sino a quel momento li aveva tenuti inchiodati ai loro posti d'improvviso si dissolse, tutti quanti si gettarono verso le uscite in preda a un folle terrore. E tra questo infuriare tempestoso di strepiti caotici e di suoni strillanti del

---

85. TUCHOLSKY p. 236.

violino, tra i suoi gemiti strascicati e piagnucolosi e le grida acute per lo spavento si udirono spezzarsi le quattro corde di quello strumento stregato con botti come fossero quattro colpi di pistola...

Quando quel tumulto si fu placato e il teatro svuotato si osò salire sul palco. Si trovò quell'infelice artista morto, riverso dietro le luci del palcoscenico, stravolto in una posizione del tutto innaturale, e il suo violino giaceva non molto distante frantumato in mille frammenti.<sup>86</sup>

Il breve testo offre l'ennesima conferma di quanto gli aspetti costruttivi del violino, così passibili di diverse interpretazioni e spesso così "misteriosi", potessero costituire ancora nei primi decenni del Novecento uno degli elementi fondamentali del suo potere seduttivo.

Per concludere è possibile ricordare *Paganini*, un'operetta in tre atti, su libretto di Paul Knepler e Bela Jenbach, scritta nel 1925 da Franz Lehar e nella quale si rievoca l'appassionata storia d'amore, ambientata a Lucca, tra il violinista e Anna Elisa Bonaparte, la giovane sorella di Napoleone amante delle arti. L'immagine più diffusa e apprezzata del virtuoso, quale stregone posseduto dal demonio e impenitente donnaiolo, è alla base del personaggio e suggella ampiamente i tratti ottocenteschi che avevano decretato il fascino popolare del personaggio.

---

86. LAAD p. 49sg., testo 50.

## CAPITOLO 9.

IL VIOLINO TRA EPOCA BIEDERMEIER  
E REALISMO BORGHESE

Sotto ogni aspetto l'epoca romantica aveva assegnato grandissima importanza alla musica e figure di musicisti "romantici" erano apparse numerose nella sua produzione letteraria; si era tuttavia trattato di artisti di fantasia, non essendo ancora vissuti significativi musicisti reali con tali inedite caratteristiche, se si fa forse eccezione del tardo Beethoven. La successiva epoca Biedermeier (o età della Restaurazione, 1815–1848) fu al contrario la fase storica in cui, mentre il Romanticismo ideologico e letterario andava lentamente esaurendosi, si sviluppò appieno il Romanticismo musicale e sulla scena campeggiarono figure quali Beethoven (che muore nel 1827), Felix Mendelssohn-Bartholdy (che nasce nel 1809), Robert Schumann (1810), Franz Liszt (1811), Richard Wagner (1813), e, fuori dai territori tedeschi, Hector Berlioz (che nasce nel 1803), Fryderyk Chopin (1810) e altri ancora. Tuttavia gli scrittori attivi in quegli anni evitarono, con modeste eccezioni, di inserire nelle proprie opere narrative tali reali, eccellenti compositori, in alcuni casi perfette incarnazioni dei musicisti ipotizzati dalla fantasia romantica. La spiegazione di tale fenomeno, secondo Schoolfield, è da ricercarsi nel fatto che il Romanticismo aveva trasformato i musicisti in "esseri eletti", ossia in figure molto al di fuori, o al di sopra, della quotidianità, mentre in epoca Biedermeier «la letteratura aveva imboccato una strada più tranquilla».<sup>1</sup> Per tale ragione la maggior parte degli scrittori aveva preferito sviluppare personaggi pragmatici, appartenenti al quotidiano, aventi sullo sfondo la nuova operosa società borghese, con le sue varie problematiche esistenziali, sociali o anche politiche. E qualora poi accadesse che, secondo un gusto pseudobiografico tipico del periodo, alcuni compositori vi divenissero comunque protagonisti (Beethoven innanzitutto, più tardi soprattutto Paganini), va sottolineato come gli aspetti biografici venissero in gran parte interpolati da elementi di fantasia, in alcuni casi poi impostisi con un vigore tale da essere oggi considerati autentici a livello popolare.

---

1. SCHOOLFIELD p. 88sg.

Sia pure con siffatte nuove caratteristiche il filone della letteratura a tema musicale non aveva comunque mai smesso di essere un genere di ampia diffusione, cui ben pochi autori si erano saputi sottrarre. Al di là del fatto che la musica stava divenendo una delle attività più capillarmente apprezzate in ogni ambito delle società germanofone, puntando a trasformarsi, con rapida accelerazione, nell'arte tedesca per antonomasia, una delle motivazioni principali di tale successo letterario era da ricercarsi nel generale «bisogno di rimuovere la triste realtà quotidiana cercando consolazione e piacere spensierato nelle cose belle»<sup>2</sup> e la musica, anche rielaborata sotto forma di finzione letteraria, rispondeva pienamente in quegli anni a tale intima necessità. Un'altra non meno rilevante ragione era da ricercarsi nell'esponenziale aumento di lettori e di pubblicazioni (riviste ancor più che libri) che caratterizzò i decenni dell'Ottocento attorno alle metà del secolo e che stimolò la stesura di innumerevoli testi letterari e poetici originali, tra cui molti a tematica musicale.

Anche per quanto concerne la letteratura a tema violinistico, negli anni a cavallo tra il periodo Biedermeier e gli inizi del successivo cosiddetto Realismo borghese sono rare le opere letterarie incentrate su compositori e strumentisti reali, se si fa eccezione di Niccolò Paganini, star del momento. Con assai maggiore frequenza il violino compare in situazioni di quotidianità, nelle vesti di uno degli strumenti più amati e diffusi nella moderna società di metà Ottocento. Questo tratto rientra perfettamente nello spirito più autentico della letteratura dell'epoca che mirava a una descrizione realistica della società borghese sia pure dai tratti "poetici", ossia edulcorati e in gran parte idealizzati. Alcuni soggetti violinistici permangono tuttavia in letteratura anche quale eredità di epoche precedenti e pertanto si possono nuovamente incontrare, pur adeguatamente aggiornati ai nuovi tempi, sia semplici e positivi violinisti di estrazione paesana sia strumentisti virtuosi, come pure ci si può ancora imbattere in situazioni inquietanti o personaggi sinistri che rimandano a un passato musicale ancora più remoto.

Quest'ultimo plurisecolare soggetto non esaurisce infatti il proprio fascino e affiora in un certo numero di opere. Non va sottovalutato il fatto che il violinista demoniaco per antonomasia, Niccolò Paganini, aveva riscosso i suoi trionfali successi europei proprio in quegli anni, corroborando con inediti tratti virtuosistici, oltre che concretamente reali, gli aspetti sinistri che il violino già aveva abbondantemente ereditato dalla tradizione. Tali suggestioni, trasversali alla società tedesca e quindi divenute patrimonio comune, paiono ad esempio assimilate da Nikolaus Lenau e aleggiare sulla seguente pagina tratta dal suo inquieto e pessimistico *Faust* (prima edizione nel 1836).

---

2. KINDL p. 238.

Durante una festa nuziale all'interno di una taverna, Mephistopheles, strappando un violino dalle mani di un musicante, riesce a infuocare una situazione che, grazie al suono tecnicamente virtuosistico e morbosamente inebriante dello strumento, permette a Faust di sedurre una giovane contadina di ammaliante bellezza:

‘Brava gente, i vostri archetti / sono un po’ troppo addormentati! / Il vostro valzer potrà andar bene / per qualche vecchio paralitico, / ma non per la gioventù, piena di sangue e di vita. / Datemi qui un violino; / sentirete subito un’altra musica; / vedrete che salti in questa locanda!’ / Il suonatore tende il suo violino al cacciatore<sup>3</sup> / che si mette a suonarlo con vigorosi colpi d’arco. / Subito si leva un concerto di note giocose, / simili a gemiti di piacere che si perdono beati; / sono parole dolci sussurrate in luogo discreto e sicuro, / sono risa di amanti nelle notti afose d’estate. / E di nuovo i suoni si innalzano e scendono e risalgono ancora, / simili a onde lascive che accarezzano / il corpo nudo e fresco di un giovane bagnante. / Ed ecco, tra il mormorio dell’acqua, risuona stridulo un grido: / è la ragazza che si è spaventata e grida aiuto; / dal canneto balza fuori un giovane, acceso di desiderio. / I suoni si scontrano, si stringono con violenza / e lottano intrecciati in groviglio confuso. / [...] Ora le corde risuonano allegre in accordi di tre suoni, / come quando due giovani si disputano una ragazza; / l’uno vinto si ritira in silenzio, / mentre i due amanti si abbracciano felici e, / con le voci fuse in lunghi suoni a corde doppie, / si inerpicano come folli sulla scala del piacere. / In un crescendo di calore, di impeto e di furia, / le melodie seducenti del violino risuonano / come grida virili di estasi, gemiti di fanciulle / e tutti inghiotte un’orgia sfrenata. / Che comportamento da pazzi i violinisti del villaggio! / Buttano a terra tutti insieme i loro strumenti. / Tutto quanto ha vita nella locanda / si lancia in quel turbine stregato. / Pallide d’invidia, le mura fanno eco, / e si rammaricano di non poter partecipare alle danze. / Ma più sfrenato di tutti è Faust / che danza felice con la sua bella bruna. / Le stringe le mani, le balbetta giuramenti d’amore / e la conduce danzando fuori dalla porta aperta. / Volteggiano nell’atrio e sui sentieri del giardino, / seguiti ovunque dalle note del violino; / danzano estatici sino a raggiungere il bosco, mentre / gli echi del violino si allontanano sempre più. / Quei suoni che si dileguano fanno fremere gli alberi / come sogni d’amore, lascivi e carezzevoli. / Ed ecco che dai cespugli fragranti si alza, / con i suoi gorgheggi flautati, il canto dell’usignolo, / che accresce ancora di più la passione degli amanti, / come se quell’uccello melodioso fosse mandato dal diavolo. / Essi

---

3. Il diavolo Mephistopheles è travestito da cacciatore per non farsi riconoscere.

cedono allora alla forza soverchiante del desiderio / e il mare immenso del piacere li inghiotte tra i suoi flutti.<sup>4</sup>

Simile nella parte iniziale alle esecuzioni di Paganini descritte nelle *Florentinische Nächte*, la prestazione del demonio non è però qui mirata all'intero uditorio, e non ha valenze positive, è invece destinata, con perfide finalità, al solo Faust e all'improvvida ragazza. Da violinista tecnicamente preparato, Lenau fa plasticamente eseguire a Mephistopheles passaggi violinistici, ad esempio a corde doppie e triple, che di fatto descrivono o addirittura stimolano quanto sta accadendo innanzi ai suoi occhi. Accompagnato dai suoni del violino, Faust quindi scompare, lasciando al suo posto un inquietante barboncino nero, popolare rimando simbolico al diavolo, e suscitando un istante di sbigottito silenzio tra coloro che ballano. Ma l'allontanarsi spontaneo dell'animale riporta l'allegria, tuttavia animata da un ben più modesto accompagnamento musicale, il vigore violinistico di Mephistopheles, assai più esaltante, si mostra infatti ineguagliabile:

Storditi dal piacere, i giovanotti hanno subito / dimenticato quella strana visione / e le ragazze non si fanno pregare / per riprendere il ballo. / Con un po' di vergogna anche i musicisti / hanno ripreso posto sulla panca / e fanno del loro meglio per suonare / i soliti valzer che essi conoscono. / Povero violinista del villaggio! / La tua fama è ormai distrutta! Chi ha potuto sentire con le sue orecchie / quella melodia infernale così seducente, / ha perso la sua bella ingenuità / e non si contenterà più del tuo violino.<sup>5</sup>

Sempre nell'ambito ideologico legato agli aspetti oscuri del violino va menzionata, tra i recuperi più riusciti, la novella *Romeo und Julia auf dem Dorfe* [*Romeo e Giulietta nel villaggio*, 1856], dalla raccolta *Die Leute von Seldwyla* [*La gente di Seldwyla*] dello svizzero Gottfried Keller (1819–1890) in cui appare un «violinista nero», «nero» sia per il suo aspetto esteriore, sia per alcuni motivi demoniaci. Secondo schemi già collaudati è un personaggio misterioso, se ne ignora infatti sia il nome sia l'origine, è un emarginato rispetto alla società e pratica un'esistenza libera senza vincoli, visto che «si trova nel suo ambiente in quella zona di confine che separa il mondo della ragione e della civiltà da quello della natura, natura che comprende disordine e morte e, allo stesso tempo, la crescita incipiente della vita, non frenata da alcun codice morale».<sup>6</sup>

4. LENAU *Faust* p. 518gg (traduzione ritoccata da A. Focher). La scena ha ispirato il *Mephisto-Walzer* n. 1 di Franz Liszt.

5. LENAU *Faust* p. 55.

6. REHDER p. 418.

Di conseguenza egli conduce con alcuni compagni una vita nomade e, secondo una tradizione secolare, movimenta col suo violino le danze nel villaggio. Nel giudicarlo la critica non appare univoca<sup>7</sup> in virtù dei suoi atteggiamenti ambivalenti, ora «oltremodo responsabili ora oltremodo scorretti».<sup>8</sup> Il violinista ha tuttavia pienamente recepito e assimilato molti tratti sinistri della tradizione, per cui, a un certo punto, conquistati a sé, grazie al fascino diabolico e al contempo dionisiaco del suo strumento, Sali e Vrenchen, i due innamorati (i novelli Romeo e Giulietta divisi dall'odio delle rispettive famiglie), inscena nell'osteria *Paradiesgärtlein* [Giardinetto di Paradiso] «una buffa cerimonia che doveva essere un rito nuziale, [...] suonando come un indemoniato».<sup>9</sup> Quindi, dopo aver indotto a un ballo agitato i due “sposi”, alla testa di una sorta di corteo nuziale, che rimanda, in realtà, a una Danza macabra, ascende una collina, «intonando una musica rabbiosa, saltando e sgambettando come un fantasma»; e la sommità silente della collina, all'arrivo del violinista con la sua compagnia di amici, «parve invasa da una tregenda di streghe».<sup>10</sup>

Il violinista nero presenta tratti che rimandano a personaggi romantici (è noto che Keller amasse particolarmente E.T.A. Hoffmann), tuttavia, come nota Schoolfield, i musicisti demoniaci che compaiono nelle opere letterarie di questi anni si presentano di norma «in veste storica, o con i tratti soprannaturali spiegati da cause sociali, in modo che il lettore, sebbene piacevolmente eccitato, non debba provare paura. Gran parte di questa letteratura “neo-demoniaca” soddisfa gli stessi requisiti del diabolico virtuoso della sala da concerto: il pubblico ama conoscere la paura all'interno di un'anonima sicurezza».<sup>11</sup>

Ferruccio Busoni, affascinato dalla figura del trasgressivo “violinista nero”, chiese a Josef Viktor Widmann, importante critico letterario, scrittore e giornalista svizzero (noto oggi soprattutto come compagno e cronista dei tre ultimi viaggi italiani di Johannes Brahms) di rielaborare la novella quale libretto d'opera per una sua progettata messa in musica. In una lettera del 18 ottobre 1884 Widmann riferisce l'episodio allo stesso Keller: «Le devo inoltre raccontare una cosa divertente. Un giovane musicista di Vienna, Ferruccio Busoni, che dovrebbe essere un artista di grande talento, e che si può gloriare del grande apprezzamento di Brahms, mi ha fatto la proposta di scrivere un libretto (!)

7. CLOUSER p. 177. *Ibid.* p. 169 sintetizza tuttavia: «la maggior parte dei critici vede nel violinista un personaggio demoniaco che induce i due amanti ad accondiscendere ai propri peggiori istinti».

8. *Ibid.* p. 180sg.

9. KELLER *Romeo e Giulietta* p. 153.

10. *Ibid.* p. 154.

11. SCHOOLFIELD p. 81.

sulla Sua novella *Romeo und Julia auf dem Dorfe*. Egli si attende un effetto particolarmente efficace grazie al violinista nero». <sup>12</sup> Il progetto non ebbe seguito a causa delle perplessità di Widmann in merito alla possibile resa librettistica che avrebbe dovuto sacrificare i passi più intimi e profondi del testo. Sarà il compositore inglese Frederick Delius (1862–1934) a trasformare nel 1910 il racconto in opera (scrivendone anche il libretto) col titolo *A Village Romeo and Juliet*, e pure qui il violinista nero verrà caratterizzato quale «personificazione della musica come potenza sinistra». <sup>13</sup>

A tale inquietante filone violinistico si collegano variamente, sia pure senza esiti originali, anche altri testi, come, ad esempio *Der Doktor Faust. Ein Tanzpoem* [Il dottor Faust. Poema danzato, 1846] di Heinrich Heine, nella cui iniziale sezione esplicativa annota l'autore: «I musicanti che suonano al ballo sono spiriti infernali travestiti in maniera fiabesca, oppure strumentisti virtuosi, raccolti per strada, con tratti da vagabondo. Si preferisce prendere a tale scopo violinisti o flautisti ciechi, perché l'orrore non interrompa le loro esecuzioni quando assisteranno alle raccapriccianti scene del sabba». <sup>14</sup> E anche qualora il violino non rivesta nella trama alcuna importanza, come nella novella *Die Judenbuche* [Il faggio degli ebrei, 1842] di Annette von Droste-Hülshoff, tuttavia la sua improvvisa, fugace comparsa può comunque ancora accompagnarsi a un momentaneo brivido, sottolineando un istante di sospensione delle certezze quotidiane. Al misero violino che compare brevemente nella novella è non a caso collegato Johannes Niemand, l'unico personaggio avvolto dal mistero. <sup>15</sup>

Collegato al personaggio Morte non perde vigore anche in epoca realista, sia pure senza originalità, il tema ideologico e iconografico della “danza macabra”, che, come accennato a proposito della romanza *Der Kehraus* di Eichendorff, aveva avuto una palese rinascita col Romanticismo. Un ampio recupero è, ad esempio, rinvenibile nell'opera dell'ecclettico conte Franz von Pocci (1807–1876), scrittore, illustratore e musicista tedesco di origine italiana. Gli otto *Todtentänze* [Danze macabre, 1857] nel rimandare a tematiche della tradizione religiosa medievale europea, menzionano costantemente il violino, ormai strumento iconico della Morte. La prima composizione inizia con i versi:

12. KELLER *Briefe* p. 247.

13. OXFORD p. 191.

14. HEINE *Faust* p. 50.

15. Il violino menzionato è un *Holschenvioline*, forma dialettale per *Holzschuhvioline*, uno strumento rozzo tipico degli ambienti contadini: «Il fanciullo si fece innanzi, portando nell'una mano un cosiddetto violino zoccolo, cioè un vecchio zoccolo, su cui tre o quattro corde di violino già logore erano tese; nell'altra un arco tutto degno dello strumento», in: DROSTE-HÜLSHOFF *Il faggio* p. 58. Per il misterioso Johannes Niemand, cfr. CUSATELLI p. 214sg.

«Ohilà! Allegro sviolinare, penetrante echeggiare, / Quanto risuoni attraverso il mondo! / Invero è un suono malvagio / che proprio a nessuno è grato; / perché a vecchi e giovani, a ricchi e poveri, / ancora a nessuno giunse in dono / e tutti cadono ai suoi colpi / quando ella [la Morte] agita il violino. / “Vieni, vieni qui per l’ultimo ballo, / tutti devono mettersi in fila”». <sup>16</sup> Tra i vari personaggi che la Morte chiama a danzare, ossia a morire, compare quindi una giovane donna: «Vieni qui, tu fanciulla leggiadra e fine, / vieni qui, vieni qui da me, / tu ora devi danzare alla mia maniera, / io suono il violino per te». <sup>17</sup> Aggiunge poi la Morte parlando di sé: «Mi piace cavalcare abbigliata da cavaliere / attraverso città e campagne, / per cacciare senza sosta giorno e notte, / tenendo in mano il violino». <sup>18</sup> E ancora: «Urrà, un saluto a tutti voi, allegri violinisti, / con flauti e strumenti a corda: / ascoltate il suono del mio violino, / io suono in stile da camera! / La camera è un reliquario nero, / il corvo è calicante / e canta una canzone così bella / come mai ne avete conosciute», <sup>19</sup> aggiungendo infine: «Io suono senza sosta il violino dal peccato di Adamo, / e venni nominato dallo stesso Signore Iddio». <sup>20</sup> Ulteriori cenni alla Morte violinista spiccano anche nei brani successivi. <sup>21</sup>

Una situazione letteraria nella quale la visione del mondo romantica appare ormai in lontananza e pure i temi paiono maggiormente aderenti alla nuova concreta società tedesca, è rappresentata in epoca realista dai numerosi racconti a tema o a sfondo musicale che, pur in contesti di fantasia, propongono vicende autentiche e credibili, con talora, il rapido inserimento di qualche artista di successo ancora vivente. Ne è pregevole esempio *Zwei Schwestern* di Stifter, la già menzionata novella, apparsa nel 1846, impostata su tematiche

16. POCCHI *Todtentänze* p. 7sg., «*Hei! lustig Fideln, scharfer Hall, / Wie tönst du durch die Welt. / Fürwahr es ist ein arger Schall, / Der keinem wohl gefällt; / Denn Alt und Jung wie Arm und Reich, / Noch keinem ward’s geschenkt, / Und Alle fallen seinem Streich, / Wenn er die Fidel schwenkt. / “Herbei, herbei zum letzten Tanz — / Muß jeder an die Reih“*».

17. *Ibid.* p. 8sg., «*Herbei, du Mägdlein hold und zart, / Herbei, herbei zu mir, / Mußt tanzen nun nach meiner Art, / Ich spiele die Fidel dir.*»

18. *Ibid.* p. 10, «*Ich reite gern in Rittertracht / Wohl über Stadt und Land, Zu jagen rastlos Tag und Nacht, / Die Fidel in der Hand*».

19. *Ibid.* p. 11, «*Juhei! ihr lust’gen Fiedler all / Mit Flöt und Seitenspiel: / Vernehmet meiner Geige Schall, / Ich geig’ im Kammerstyl! / Die Kammer ist ein schwarzer Schrein, / Der Rab ist Kalikant, / Der singt dazu ein Lied so fein, / Wie ihr noch kein’s gekannt*».

20. *Ibid.* p. 12: «*Ich fidle schon seit Adams Fall, / vom Herrgott selbst bestellt!*»

21. Rientra in tale clima ideologico anche un poemetto, apparso oltreoceano, di un certo Samuel Maclea (ca. 1813-ca. 1850), intellettuale tedesco di Francoforte sul Meno, trasferitosi in America, il quale nel 1849 pubblicò sulla rivista letteraria in lingua tedesca *Didaskalia*, da lui fondata e diretta, un ampio *Totentanz* in 36 scene: alla scena XII compare anche un *Musikus* con violino che accenna al personaggio Morte, in: CUNZ, p. 36.

e personaggi legati realisticamente, in varia misura, al mondo del violino e che all'inizio della narrazione permette alle celebri sorelle violiniste Maria e Teresa Milanollo (in realtà ispiratrici dell'intero testo) una fugace comparsa.<sup>22</sup> Stifter non ama particolarmente la musica, presente infatti solo di rado nelle sue opere, e in questa novella egli dà prova di temerarie anche gli effetti nella vita quotidiana qualora essa venga praticata con eccessivo impegno tecnico e smodata dedizione emotiva. Già all'esordio della narrazione un personaggio, scherzosamente appellato come simile nell'aspetto a Paganini, ribatte con una risposta che, pur al momento incomprensibile nel suo vero significato, dà il tono all'intera vicenda: «Forse sarebbe una vera sfortuna per me, se fossi davvero Paganini».<sup>23</sup> Nel corso del racconto lo strumento si accompagna quindi costantemente, soprattutto nella sensibile violinista Camilla Rikar (figlia dell'uomo indicato come "Paganini"), a un doloroso disagio esistenziale e, di conseguenza, anche a una scarsa interazione col resto della società. Per l'ennesima volta viene quindi rimarcata l'impossibilità di una normale vita quotidiana in chi, dotato di una profonda sensibilità artistica, incroci la propria esistenza con quella della musica o, più in particolare, del violino, che in Camilla si mostrava a tal punto congeniale da apparire quasi una diretta emanazione del suo corpo: «Il meraviglioso strumento dal quale scaturivano le note posava sicuro sul suo petto quasi ne fosse parte integrante e respirasse all'unisono con quello».<sup>24</sup>

Dal modo di suonare di Camilla, il protagonista Otto Falkhaus avverte un

cuore che ha conosciuto e grida al mondo la sua pena. Trasparivano da quell'interpretazione un dolore e uno struggimento così evidenti che non potevano essere — lo si capiva — puro gioco virtuosistico: erano piuttosto il frutto di una reale e amara esperienza di vita. [...] Pensai: povera, povera piccola! Quanto devi aver sofferto per comprendere queste cose e per saperle esprimere con quell'unica voce di cui Dio ti ha così riccamente dotata!<sup>25</sup>

Lo studio del violino, come ormai noto, implica un percorso di vita pericoloso e di ciò è ben consapevole il padre della violinista:

22. Stifter ebbe occasione di ascoltare le sorelle Milanollo a Vienna in un concerto, di cui nella novella vi è una precisa rievocazione, *STIFTER Sorelle* p. 18sgg., cfr. anche ANTONICEK. Le sorelle Milanollo ritornano da protagoniste nel racconto *Die Cremoneser Geige* [Il violino cremonese], apparso sulla rivista *Die Gartenlaube* del 1880 p. 14sgg.

23. *STIFTER Sorelle* p. 13.

24. *Ibid.* p. 126.

25. *Ibid.* p. 86.

È un'arte divina, ma nostra figlia ne morirà. L'hai detto tu stessa che con gli esercizi ha messo a repentaglio la salute [...]. È vero che l'arte, in ognuna delle sue forme, è divina, anzi è l'unica manifestazione del divino su questa terra; è, se così posso esprimermi, la sorella mondana della religione, e come questa ci santifica, e se abbiamo un cuore capace di comprenderla ne siamo spiritualmente elevati e inebriati: ma [...] chi la esercita dev'essere quasi più che un uomo per non soccombere. Non deve farsi sommergere e distruggere da ciò che dà agli altri e di cui, rispetto a loro, è maggiormente preda. [...] Non vedi come la passione di Camilla per la sua musica ne avvizzisce lo spirito? Le sue guance si sono fatte più pallide, la fronte è come velata e gli occhi hanno uno sguardo più calmo ma anche più nostalgico e triste. Non vedi come al progredire di questi segni lei si rifugi sempre più nel suo violino per affidargli una vita che vien meno giorno dopo giorno?<sup>26</sup>

Cercando di stemperare la tensione, la madre della ragazza ribatte che «Se le sue guance sono più pallide e i suoi occhi hanno uno sguardo più dolce rispetto a quand'era piccola, questo dipende dalla natura di persone come lei, dotate di una vita interiore più profonda in confronto ad altre».<sup>27</sup> Tale passione per la musica che, secondo Schoolfield, Stifter interpreta quale «cancro romantico»<sup>28</sup> necessita di essere tenuta a freno e per questo Maria, sorella di Camilla, si preoccupa che la musicista viva in un rassicurante ambiente Biedermeier, fatto di oggetti belli e rasserenanti, tra cui un grande giardino ricco di fiori. A differenza di molte altre novelle, il finale nel complesso positivo del racconto lascia uno spiraglio di speranza in chi è posseduto dall'inevitabile demone, non di rado corrosivo e tossico, del violino e ciò avviene grazie al matrimonio di Camilla, al suo perfetto uniformarsi alla mentalità Biedermeier e quindi all'abbandono del «patologico» amore per il violino. Scrive il narratore quando rivede la ragazza alcuni anni più tardi: «Per parte mia, rimasi stupefatto dal suo cambiamento. Davanti a me c'era una figura florida e schietta, con le guance più scure e gli occhi più splendenti» e quindi più tardi ella «suonò spontaneamente un brano allegro e vigoroso».<sup>29</sup> «Il Romanticismo era stato sconfitto»<sup>30</sup> e di conseguenza Camilla aveva potuto pienamente recuperare la salute fisica e mentale nonché il corretto, appagante ruolo all'interno della società. Tutto ciò perfettamente in linea con quanto teorizzato da Stifter nella celebre introduzione alla sua raccolta di novelle *Bunte Steine* [Pietre colorate, 1853] dove si

---

26. *Ibid.* p. 157sg.

27. *Ibid.* p. 158.

28. SCHOOLFIELD p. 74.

29. STIFTER *Sorelle* p. 205.

30. SCHOOLFIELD p. 74.

esalta una «vita colma di giustizia, semplicità, dominio di sé, ragionevolezza, operosità efficace nella propria cerchia, ammirazione del bello, unita a una morte serena e tranquilla» contro gli aspetti deprecabili dell'esistenza, ossia «i moti possenti dell'animo, la collera che esplode terribile, la sete di vendetta, lo spirito ardente e smanioso di agire che abbatte, sovverte, distrugge, e nell'eccitazione spesso getta via la propria vita».<sup>31</sup>

Il violinismo stava intanto evolvendo in particolare nella direzione di un virtuosismo sempre più esasperato.<sup>32</sup> L'apparizione sulla scena europea non solo di Paganini, ma di tutta una schiera di eccellenti strumentisti aveva ovviamente dato grande impulso tecnico al violino, sollecitando conseguentemente anche riflessioni di intellettuali e scrittori. Se ci fu chi si mostrò perplesso innanzi a tale macroscopico fenomeno, come il poeta e drammaturgo Friedrich Hebbel, il quale nel 1846 innanzi ai funambolici illusionismi dei nuovi violinisti annota a Vienna nel suo diario: «Pizzicate i topi sulla coda, e allora sentirete le sonorità dei violinisti virtuosi dell'ultima generazione»,<sup>33</sup> ci fu anche chi, come Heinrich Heine si concesse riflessioni più ampie e meditate. Nel 1854 pubblicò, ad esempio, in un volume cui diede il titolo *Lutetia*, i numerosi articoli di vario contenuto (politica, arte, vita quotidiana) che aveva redatto durante il soggiorno parigino degli anni 1840–1843. Nell'articolo XLIII, datato aprile 1842, l'autore espone sull'arte violinistica alcune acute considerazioni:

Nei violinisti il virtuosismo non è, invero, il solo risultato di destrezza meccanica e mera tecnica, come accade ai pianisti. Il violino è uno strumento che possiede stati d'animo quasi umani e che sta, per così dire, in rapporto simpatetico con gli umori dell'esecutore: il minimo disagio, la più lieve emozione, un soffio di sentimento trova qui una eco immediata, e ciò probabilmente in virtù del fatto che il violino, premuto così vicino al nostro petto, percepisce anche il battito del nostro cuore. Tuttavia questo avviene solo in quegli artisti che hanno veramente un cuore che batte nel petto, che addirittura possiedono un'anima. Quanto più il violinista è misurato e privo di cuore, tanto più indifferenziata sarà la sua esecuzione ed egli potrà contare sull'obbedienza del suo violino, a qualsiasi ora, in qualsiasi luogo.

31. STIFTER *Pietre* p. 27.

32. Tale fenomeno, non solo violinistico, se da un lato era molto apprezzato da un pubblico sempre più ampio, sebbene dai gusti piuttosto superficiali, dall'altro non presentava una costante qualità, come Heinrich Adami, critico musicale e teatrale, osserva nel 1841 a Vienna: «Il numero dei concerti e dei virtuosi itineranti è in costante crescita, ma non altrettanto il numero dei veri artisti. Possiamo forse negare che di anno in anno la musica concertistica si sta avviando sempre più verso il declino? È colpa del pubblico o dei virtuosi?», cit. in: SCHUBERT p. 300.

33. HEBBEL *Tagebücher* p. 69.

Ma questa apprezzata sicurezza è tuttavia solo il risultato di una limitatezza mentale e proprio i più grandi maestri furono coloro il cui gioco dipendeva, non raramente, da influenze esterne e interne. Non ho sentito nessuno suonare meglio, ma a volte nessuno suonare peggio di Paganini [...]. Paganini non ebbe mai un allievo, non poteva averne neppure uno, poiché ciò che di meglio sapeva, ciò che costituisce il vertice all'interno dell'arte non può essere né insegnato né appreso.<sup>34</sup>

Intanto, verso la metà dell'Ottocento, l'interesse per la realtà comportò anche uno sviluppo sempre più ampio del genere letterario della *Dorfgeschichte*, ossia della “novella campestre” di ambientazione rurale (come già anticipato con alcuni esempi). Si tratta di racconti che, in una combinazione di letteratura d'autore, popolare e nazionalistica, esprimono al meglio quel gusto per il mondo agreste, o comunque provinciale, che caratterizza parte della produzione novellistica del tempo, ma che evitano di indagare lucidamente l'autentica realtà politica e sociale delle campagne, privilegiando la descrizione di un mondo idealizzato, connotato da tratti semplici, sereni e idilliaci. La “novella campestre” si muove quindi in un ambito assai diverso, se non addirittura opposto, rispetto al coevo “romanzo sociale” che indaga oggettivamente la realtà difficile ed economicamente depressa dei ceti sociali più svantaggiati, vittime del grande stravolgimento provocato dai sempre più incalzanti sviluppi della moderna società industriale, denunciandone iniquità e sopraffazioni. Tale interesse per il mondo delle campagne e dei suoi abitanti aveva preso avvio verso la fine del XVIII secolo quando la classe dei contadini aveva iniziato a rappresentare «non solo un “modo di vivere autentico”, ma era stata promossa a “classe capace di produrre il cibo”. La combinazione dei due elementi portò a un'immagine ideologica del contadino sostenuta con decisione dal movimento popolare del periodo romantico. “Il contadino diviene persona esemplare, il nucleo sano del popolo.”».<sup>35</sup>

Tra i numerosi testi che rientrano in tale apprezzatissimo filone narrativo vi è *Der Geigerlex*, un racconto scritto da Berthold Auerbach (1812–1882) nel 1850, ma inserito solo nel 1884 in una tarda edizione delle *Schwarzwälder Dorfgeschichten* [Storie dei villaggi della Foresta Nera]. Ne è protagonista il violinista di strada Alexis Grubenmüller, detto Geigerlex, il quale incarna valori di un mondo fermamente conservatore, sebbene la realtà paesana non sia presentata e analizzata in una rigorosa chiave storica. Il musicante, schivo e solitario come preteso dalla tradizione, è un *Aussenseiter*, ossia un personaggio

34. HEINE *Lutetia* p. 466.

35. HEIN p. 58. Per la citazione all'interno della frase: FRANZ p. 558sgg.

fuori da qualsivoglia schema, un emarginato privo di legami famigliari, poco interessato alle necessità del quotidiano. Ne dà prova l'indifferenza emotiva innanzi al rogo accidentale della sua abitazione, dalla quale riesce a salvare solo violino e archetto. Ribatte infatti all'offerta di aiuto dei compaesani per una sua futura ricostruzione: «Io non devo possedere alcuna casa, io appartengo alla specie dei passerini che non si costruisce il nido e non ne possiede uno proprio. [...] Sarebbe una vera ingiustizia che possedessi qualcosa al di fuori della mia amatissima *Frau Figeline*». <sup>36</sup> Tale tratto recupera la secolare innata predisposizione dei musicanti popolari a una vita nomade e sradicata, mentre la connaturata propensione a un bere smodato pone Geigerlex in una tradizione che rimanda alle origini più remote e sospette della figura del musicante di strada. Pertanto quando, dopo l'incendio, gli viene offerta dell'acqua: «Pfui — esclamò il vecchio — sarebbe un vero peccato estinguere una sete così formidabile come la mia con dell'acqua... portatemi del vino!» <sup>37</sup> Anche il suo suonare il violino con un'ossessività disumana («All'epoca in cui giunse al villaggio suonò tre giorni e tre notti quasi incessantemente le melodie più incredibili, sospendendo solamente alcune ore mattutine» <sup>38</sup>) lo colloca ai limiti di una società operosa, ridestando altresì tratti legati a quel mondo di credenze popolari che un ruolo tanto rilevante avevano giocato nell'evoluzione della figura popolare del violinista e che sussistevano ancora in pieno Ottocento: <sup>39</sup> «Persone superstiziose vociferavano che il solo diavolo potesse essere in grado di ricavare tanta sfrenatezza dallo strumento al punto da non concedere a nessuno di riposare e dormire. [...] Durante tutto questo tempo mangiò forse un boccone e solamente bevve, ma in grandi quantità, durante le pause. Talora pareva che egli stesse assolutamente fermo, che appoggiasse solo l'archetto sulle corde e che suoni squillanti ne scaturissero». <sup>40</sup> In realtà Geigerlex è mosso da una religiosità intima e profonda nonché da un'indole allegra e spensierata che al contempo lo collocano nel cuore della vita della comunità, facendone addirittura «l'anima del villaggio». <sup>41</sup> E tutto ciò nonostante i riusciti tentativi di porre un limite alle sue esecuzioni: «Da parecchi anni, tuttavia, Geigerlex appare talora mesto anche perché le autorità di polizia e chiesa hanno ordinato che non sia consentito ballare senza un permesso ufficiale». <sup>42</sup> È questo

36. AUERBACH p. 216. Con «signora Figeline» si intende il violino, diminutivo di *figella*, variante di *Fiedel*.

37. *Ibid.* p. 215.

38. *Ibid.* p. 219.

39. WILD p. 90sg.

40. AUERBACH p. 219.

41. WILD p. 90.

42. AUERBACH p. 223.

un ennesimo segnale, abbastanza sorprendente visto l'anno di stampa, di un conflitto evidentemente mai sopitosi tra chiesa e musicanti. La novella si avvia alla conclusione con un'incursione nella sensibilità popolare maggiormente incline ad aspetti irrazionali e mitico-magici, ove prende di nuovo rilievo il violinista, il quale pare innalzare un ultimo tenace baluardo ai nuovi tempi, ormai indirizzati a inediti orientamenti didattici di stampo positivistico:

Quando batte la mezzanotte c'è chi sostiene di sentire nel silenzio dell'oscurità, all'interno della scuola [costruita nel luogo dov'era bruciata la casa di Geigerlex (n.d.a.)], un riecheggiare come fosse dei più delicati suoni di violino. Alcuni sostengono trattarsi del violino di Geigerlex che, rimasto in eredità alla scuola, suona per conto proprio. Altri ritengono addirittura di sentir fluire di notte da quell'edificio i suoni che Geigerlex eseguì mentre si stava costruendo la scuola con legname e pietre. In ogni caso i bambini vengono oggi istruiti sulla base di tutti i nuovi metodi razionali in un edificio avvolto dalla leggenda.<sup>43</sup>

Il trapasso di Geigerlex rimanda infine a una consolidata tradizione letteraria che non si esaurirà neppure in epoca successiva: «E dopo una giornata in cui cantò, bevve e suonò fino a notte fonda, con l'impeto e l'allegria dei giorni migliori, lo si rinvenne morto a letto con l'archetto stretto in pugno».<sup>44</sup>

Un ulteriore filone letterario sviluppantesi in questa fase è rappresentato dal "romanzo storico", un genere tra i più apprezzati, poiché perfettamente in sintonia con lo spirito dei tempi: i materiali storici consentivano infatti un'oggettiva rappresentazione del reale, trovando inoltre giustificazione ideologica nei coevi sviluppi della storiografia e potendo talora servire anche a scopi politici, quali la diffusione e l'implementazione del sentimento nazionale. Tale genere letterario, che mischiava agli elementi storici ampie sezioni di fantasia, si fece in tempi assai brevi uno dei favoriti e, di conseguenza, uno dei più presenti all'interno della spesso modesta e popolare *Unterhaltungsliteratur* [letteratura di intrattenimento].<sup>45</sup>

43. *Ibid.* p. 226.

44. *Ibid.*

45. Nel presente studio si distinguono tre livelli di letteratura: al primo vi è la letteratura d'autore (*Hochliteratur*), di massimo pregio e poco sensibile al trascorrere dei tempi e delle mode; segue la letteratura di intrattenimento (*Unterhaltungsliteratur*), più modesta, ma gradevole da un punto di vista formale e narrativo, tuttavia non sempre destinata a durare, e in ultimo la letteratura di consumo (*Trivalliteratur*), di più basso livello contenutistico e formale. Tale suddivisione non è però univocamente accettata, ad esempio CADUFF, GEBHARDT-FINK, KELLER, SCHMIDT p. 14sg. contrappongono alla *Hochliteratur* solo la *Unterhaltungsliteratur*.

In tale filone apparve a Lipsia nel 1847 il romanzo *Sophie Arnould*, nel quale lo slesiano Eduard Maria Oettinger (1808–1872), fecondo autore di opere in prosa e poesia, spesso dal taglio storico-biografico, rielaborò realisticamente la burrascosa vita della celebre cantante francese Sophie Arnould (1740–1802), raffinata artista ammirata da Voltaire, D’Alembert, Diderot e Rousseau, nonché cortigiana le cui intriganti memorie furono raccolte da un’amica e pubblicate a Parigi nel 1837. Tra i vari personaggi della narrazione spicca il banchiere romano di origine ebraica Giuseppe Zavarroni, debitore in non poche caratterizzazioni ai personaggi Krespel e Barone von B. di E.T.A. Hoffmann: «[Zavarroni era un] grande appassionato di musica e dilettante di violino, il quale non conosceva piacere maggiore che acquistare per il suo splendido gabinetto violinistico i violini dei più celebri artisti del passato e dei tempi più recenti».<sup>46</sup> Inoltre:

egli collezionava da parecchi anni [...] i ritratti e i manoscritti dei più famosi violinisti della sua patria. Ignorante nel senso più letterale della parola, per quanto invece riguardava il violino era un mostro di conoscenze, una vera enciclopedia fattasi persona, del tutto a suo agio in ogni epoca storica di quella sua intima passione. Da quando si era trasferito a Parigi lavorava con instancabile zelo a una “Fisiologia del violino”, un’opera dai tratti artistico-storico-filosofici, grazie alla quale confidava di rendere immortale il suo nome.<sup>47</sup>

Dopo una rassegna di violinisti di spicco vissuti in terra francese dall’epoca dei trovatori fino al XVIII secolo, nel romanzo si fa cenno a una nuova sezione della “Fisiologia” dal titolo «“La Genesi del violino”, [che] riempiva nella sua opera oltre la metà del primo volume. L’opinione di Zavarroni era che Testator, un milanese vissuto intorno al 1620, potesse essere l’inventore del violino nella sua forma attuale. Amati, Guarnerio e Stradivari — il triumvirato dell’arte violinistica italiana — costituivano la seconda metà dell’opera».<sup>48</sup> Quindi viene riportato il “Pantheon dei virtuosi di violino celeberrimi in tutto il mondo”, e tra gli italiani si menzionano «Christoforo Babbi, Archangelo Corelli, Domenico Ferrari, Felice Giardini, Antonio Lolli, Pietro Nardini, Gaetano Pugnani, Alessandro Stradella, Giuseppe Tartini, Carlo Toeschi, Giuseppe Torelli, Francesco Maria Veracini e altri. Di tutti costoro egli possedeva ritratto e manoscritto».<sup>49</sup> Nonostante l’Italia musicale stesse ormai vivendo,

46. OETTINGER vol. 1 p. 66.

47. *Ibid.* vol. 1 p. 116sg.

48. *Ibid.* vol. 1 p. 118.

49. *Ibid.* vol. 1 p. 120.

nel suo complesso, una fase di declino rispetto, in particolare, alla Germania, nel romanzo l'autorevolezza e il fascino del suo ineguagliabile passato d'arte appaiono ancora immutati, sebbene si tratti spesso di informazioni superficiali viranti verso lo stereotipo. Nella finzione del romanzo la monumentale 'Fisiologia del violino' di Zavarroni non vedrà la luce poiché la mancanza di tempo non ne permette all'autore la conclusione, tuttavia «il suo manoscritto in otto poderosi volumi in folio si trova ora conservato nella Biblioteca vaticana».<sup>50</sup>

Circa quindici anni più tardi, nel 1861, venne dato alle stampe *Der heilige Born* [La sorgente sacra] di Wilhelm Raabe (1831–1910), un romanzo storico ambientato in un passato ancora più remoto, avviandosi la vicenda nel 1556. Tra i vari personaggi che agiscono nell'ampia ricostruzione, con bastone da viandante, zaino sulle spalle e irsuto cane al fianco, al pari di un redivivo Springinsfeld, compare a un certo punto Kaspar Wicht, un anziano violinista itinerante (figura di un certo rilievo soprattutto nella prima parte dell'opera<sup>51</sup>), avente, tra l'altro, l'importante funzione «di ancorare gli eventi storici alla memoria culturale rendendoli oggetto dei suoi *Lieder*».<sup>52</sup> Tale *Spielmann* è un personaggio positivo che recupera tratti esteriori e caratteriali dalla plurisecolare tradizione dei musicanti di strada e che rimanda ampiamente anche alla precedente fase romantica: come il *buonannulla* di Eichendorff o Joseph di Fouqué, ad esempio, egli accompagna con canti estemporanei le sue esperienze quotidiane, muovendosi, di fatto, nel medesimo clima contenutistico ed emozionale. E così gli capita di suonare solitario nel cuore della notte, procedendo in una natura selvaggia nel fievole chiarore di una luna tramontante, udito in lontananza dai contadini che riposano nei loro letti. Al suono del suo violino si accompagna in tale occasione un canto che rimanda non solo alla tradizione romantica, ma anche a noti temi popolari diffusi sul territorio tedesco nella forma di fiabe e leggende:

Ora sono bloccato qui nella palude / e attorno a me guizzano e scintillano  
luci / [...] Sono avvolto dalla notte, svanita è la luna; / dove mai sono finite  
le stelle? / O tu, popolo dei fuochi fatui che dimori nella palude / Dimmi,  
cosa mi hai combinato? // [...] O tu, popolo dei fuochi fatui che dimori nella  
palude / danza ora al suono del mio violino! / O voi rospi, voi gufi, per quan-  
to mi sentite / venite tutti, io suono per farvi ballare una ridda!<sup>53</sup>

50. *Ibid.* vol. 2 p. 186.

51. RAABE *Born* p. 77.

52. GRÄTZ p. 75.

53. RAABE *Born* p. 132, «*Nun stecke ich fest in dem Sumpfe hier, / Und um mich zuckt es und flimmert's; // [...] Rings um mich ist Nacht, es schwand der Mond; / Wo sind nur die Sterne geblieben? O du Irrlichtervolk, das im Sumpfe wohnt, / Sag, was hast du mit mir getrieben? // [...]*

Altrove definita «sviolinare di nessuna utilità»,<sup>54</sup> l'attività musicale dello *Spielmann* viene ancora presentata quale pratica disdicevole all'interno della società, come sottolineato da un pastore luterano («Andate con Dio, violinista, e date retta al mio consiglio: smettetela di vagabondare e dedicatevi a un lavoro onesto!»<sup>55</sup>) nonché ribadito dallo stesso Wicht («Io sono divenuto uno *Spielmann*, o, come dite voi, un fannullone [*Tagedieb*] e un vagabondo [*Landstreicher*]».<sup>56</sup>) Ma il musicante, facendosi beffe di tale squalificante immagine, in un ennesimo Lied, entusiasta della propria vita libera e nomade proclama felice: «Viva il girovagare e un eterno lunedì senza lavoro!»<sup>57</sup> Difficile appurare se tale visione dello *Spielmann*, sconveniente agli occhi di una società borghese e concretamente dinamica, sia da inquadrare “filologicamente” all'interno del romanzo storico e quindi riferita a fatti e mentalità del XVI secolo, se sia un semplice tributo a una tradizione e a un'immagine ancora assai gradite al pubblico tardo ottocentesco o se sia invece da considerarsi come diffusa e ancora attuale al momento della stesura del volume. Un corretto recupero storico appare nel finale del romanzo, allorché alla scomparsa di un nobile, ricorda il narratore: «Tutti piansero per il giovane conte Philipp von Spiegelberg che in così giovane età aveva trovato una morte cruenta. [...] E così ora Kaspar Wicht, lo *Spielmann*, poteva ricavarne un Lied e portarlo in giro per la regione!»<sup>58</sup> alla maniera dei musicanti itineranti che un ruolo tanto importante avevano avuto nella diffusione delle notizie e nella nascita di testi popolari a partire dal Basso Medioevo.

Tra il 1865 e il 1867 era frattanto apparso uno dei più noti romanzi storici di epoca realista, l'imponente *Witiko* di Adalbert Stifter, ambientato nel XII secolo e ripercorrente le vicende della fondazione del Regno di Boemia. Tra i numerosi personaggi occupa un ruolo non secondario Tom Johannes, abile violinista a dispetto della mutilazione della mano destra, sostituita da uncino. Tuttavia, nonostante la costante e ampia presenza del violino, il romanzo non apporta all'interno della letteratura musicale e, più in particolare, violinistica alcuna novità significativa e può pertanto essere menzionato solo in omaggio al suo autore.

---

*O du Irrlichtervolk, das im Sumpfe wohnt, / Tanz du nun nach meiner Geigen! / O ihr Kröten, ihr Unken, so viel ihr mich hört, / Kommt alle, ich spiel euch zum Reigen!»*

54. *Ibid.* p. 131.

55. *Ibid.* p. 131.

56. *Ibid.* p. 273.

57. *Ibid.* p. 133.

58. *Ibid.* p. 264.

Ambientato in un'epoca più recente rispetto alle opere precedenti è il racconto *Das Quartett* [Il quartetto] dalla raccolta *Neues Novellenbuch* [Nuovo volume di novelle, 1867] di Wilhelm Heinrich von Riehl, un eclettico intellettuale, storico e scrittore, noto soprattutto come fondatore della demologia tedesca. Tuttavia, come si legge nel necrologio apparso sulla rivista inglese *The Musical Times* del dicembre 1897, egli fu anche «un musicista affermato e un valente scrittore musicale. Nei suoi scritti su argomenti legati all'arte [...], fu uno dei primi a tracciare la connessione tra le opere di vari compositori e il generale status artistico e sociale del tempo in cui furono scritte. Una raccolta di tali scritti [...], dal titolo *Musikalische Charakterköpfe* [Straordinarie menti musicali, 1853, 1859] fu la gioia degli appassionati di musica»<sup>59</sup> sia per la profondità dei contenuti (sono sette ampi saggi su compositori dell'Ottocento più uno su J.S. Bach) sia per la gradevolezza e l'eleganza dello stile: «Caviale per il popolo» fu infatti il giudizio di un contemporaneo.<sup>60</sup>

Le vicende della novella si snodano realisticamente in un castello nobiliare nel 1799, al tempo delle guerre napoleoniche, e si sviluppano principalmente intorno a due dei quattro esecutori della formazione quartettistica, il violista barone von Strüth, grande esperto di musica, e il primo violino conte Thürmer von Neuhaus, entusiasta collezionista di violini. Nella narrazione si fanno cenni alle coeve vicende politico-militari e a Napoleone, viene introdotto, quale piacevole ospite nel castello del barone, Franz Joseph Haydn, il «padre del quartetto tedesco»,<sup>61</sup> reduce dalla composizione dell'oratorio *Die Schöpfung*, e di Beethoven si menzionano le tre sonate per pianoforte, op. 2, i quartetti op. 18 e la Terza sinfonia. Anche nomi di altri compositori compaiono nella narrazione.

È opinione di Riehl che la musica sia l'unica arte in grado di permettere un autentico recupero culturale ed emozionale del passato<sup>62</sup> e pertanto egli punta a far rivivere nella novella il clima ideologico e artistico di quel periodo, che concepiva la musica quale arte suprema dalle valenze religiose: «La musica è una consolatrice così divina e sa sollevare il nostro animo al cielo in modo così puro che talora affermo che la musica autentica sia anche una preghiera».<sup>63</sup> E ancora: «La musica era per il barone il quinto elemento [...] Il barone si lavava ogni volta le mani [prima del quartetto] non perché fossero sporche, ma per un lavaggio simbolico, al pari del sacerdote che si appresti al Sacrificio

59. RIEHL *Obituary* p. 842sg.

60. KAŁAŻNY p. 54.

61. RIEHL *Quartett* p. 296.

62. Cfr. SCHUBERT p. 316sg.

63. *Ibid.* p. 281.

eucaristico». <sup>64</sup> E per ogni cosa riguardasse le serate musicali egli non voleva aiuti da parte della servitù, assumendosi lui, con particolare premura e sacrale devozione, qualsivoglia onere, col risultato di trasformare il castello in «un tempio di pacifica, serena, ingegnosa arte». <sup>65</sup>

Evidenti sono gli influssi delle idee romantiche, sebbene, come sottolinea di Stefano: «Nei racconti di soggetto musicale [di Riehl] è evidente lo sforzo di trasformare le speculazioni romantiche sulla musica in una concezione pedagogicamente raccomandabile e spogliata di ogni sospetta ambiguità». <sup>66</sup>

Frequenti sono infine i cenni ai violini collezionati dal conte, sui quali sveltano incontrastati gli strumenti cremonesi:

Il conte Thürmer era un vero appassionato di violini. A Neuhaus possedeva un intero magazzino di antichi violini autentici e non autentici, da lui comunque considerati tutti eccellenti. [...] Il conte amava la musica perché amava i violini e riteneva che Mozart e Haydn avessero in realtà composto in maniera tanto sublime solo per far sì che Straduari [sic] e Guarneri non avessero incollato e piallato inutilmente in un modo così meraviglioso. <sup>67</sup>

### Successivamente

il conte si avvicinò ardito verso la luce sollevando un magnifico violino Guarneri. «Che leggiadria di forme! — esclamò — La venere medicea non possiede una silhouette più seducente di questo Guarneri! Che ineguagliabile taglio delle effe! Nessuno scultore avrebbe potuto intagliare una curvatura della chiocciola più delicata! Ma soprattutto sbalordisce questa antica vernice a olio italiana, nobile, luminosa, brillante come uno specchio, giuntaci pura e intatta». <sup>68</sup>

Al che la discussione si sviluppa sull'ineguagliabile purezza e qualità delle antiche vernici a olio italiane «di per sé una gioia per gli occhi e senza le quali il violino più bello sarebbe un oggetto morto al pari di un viso umano privo dello splendore luminoso trasfigurante dell'occhio». <sup>69</sup>

In modo assai simile a Riehl, anche Theodor Storm (1817–1888) per l'intero arco della vita coltivò con grande passione la musica, <sup>70</sup> presente infatti nelle

64. RIEHL *Quartett* p. 263sg.

65. *Ibid.* p. 267.

66. DI STEFANO p. 149.

67. RIEHL *Quartett* p. 270.

68. *Ibid.* p. 272sg.

69. *Ibid.* p. 274.

70. Cfr. TANAKA p. 145.

sue novelle in molteplici situazioni che, rispecchiando le sue dirette, plurime esperienze artistiche, permettono altresì di aprire un ampio squarcio sulla vita musicale, domestica e pubblica, della società borghese ottocentesca della Germania settentrionale. Quale esponente, tra i più apprezzati, del Realismo tedesco, Storm presenta nei suoi racconti autentiche situazioni di vita vissuta nelle quali i protagonisti fanno musica suonando su differenti strumenti, producendosi come cantanti, interpretando autori sia del passato sia del presente, tra i quali l'amato Robert Schumann, come pure eseguendo canti popolari o musiche di danza.<sup>71</sup> Se è il pianoforte lo strumento principe della *Hausmusik* (Storm era un pianista assai preparato), tuttavia anche vari altri strumenti fanno la loro comparsa, tra cui, ad esempio nella novella *Eine Halligfahrt* [Gita a una Hallig,<sup>72</sup> 1871], il violino, che domina l'intera narrazione e che simboleggia, come in precedenti racconti romantici, l'anima del protagonista. Nella novella, forse costruita in forma di sonata,<sup>73</sup> lo strumento crea atmosfere nelle quali si fondono tratti amabilmente Biedermeier (la musica appare come un qualcosa di controllato e di piacevolmente quotidiano) e recuperi più audacemente romantici (la musica mantiene un fascino impareggiabile offrendo la possibilità di emozioni altrimenti inaccessibili).

Avvicinatosi all'isola su cui un individuo si era ritirato solitario per sfuggire al trambusto della quotidianità, un marinaio narra di avere una volta percepito, con tratti misteriosi e romanticamente seducenti, «in una tiepida notte d'estate [...] provenire da là una musica incantevole. La luna si trovava a picco su quell'isola silenziosa ed egli, ripreso a remare verso casa dopo una lunga sosta, ricordava come [...] sullo specchio dell'acqua non riecheggiasse alcun altro suono al di fuori di quella musica spettrale, che a poco a poco andava svanendo alle sue spalle».<sup>74</sup> A suonare era un signore ormai anziano, un tempo apprezzato virtuoso di violino, il quale in seguito a vicissitudini sentimentali aveva abbandonato strumento e carriera di successo per rifugiarsi su quell'isola selvaggia, confidando inconsciamente che solo la materna natura avrebbe potuto sanare le ferite più profonde della sua anima straziata da un amore infelice. Con tale gesto radicale si conferma l'estrema, quasi patologica sensibilità d'animo caratterizzante, in ambito letterario, gran parte delle figure di violinisti, e nel contempo si aggiunge un nuovo capitolo all'imponente schiera

---

71. Cfr. *Ibid.* p. 147.

72. La *Hallig* è un particolare tipo di isola piatta presente nelle Frisone settentrionali (Mare del Nord).

73. Cfr. BROWNING p. 392.

74. STORM *Halligfahrt* p. 298.

di musicisti che, soprattutto a partire dal Romanticismo, fallisce nelle proprie ambizioni artistiche.

La carriera musicale del protagonista aveva casualmente preso avvio grazie all'acquisizione per eredità di un violino cremonese da un virtuoso fiorentino morto giovane: «Ma il violino, non appena lo sfiorai col mio archetto, ecco che prese a cantare con un crescendo di potenza da farmi tremare. Non ero solo io a dare vita a quei suoni: nel violino era insita un'eredità spirituale di cui io, unico erede legittimo, alimentavo la potenza».<sup>75</sup> La forza intima e misteriosa della musica, di evidente derivazione tardoromantica, rappresenta quindi la via privilegiata per dare voce alla propria anima, in particolare dopo l'incontro con Eveline, giovane ragazza di cui l'artista si ritrovò presto perdutamente innamorato e che si tramutò nella sua musa. Ma l'irrealizzabilità della storia d'amore inaridì nell'animo del violinista ogni desiderio di una normale esistenza sentimentale o artistica. Di conseguenza anche il violino prese a modellarsi sul nuovo stato d'animo e all'invito del narratore di suonare ancora qualcosa: «No, no, ragazzo mio! — rispose spingendo bruscamente la custodia nell'angolo più remoto — Non vedi che è una piccola bara? I morti vanno lasciati in pace».<sup>76</sup> Sia pure confessato solo in uno scritto trovato postumo, il desiderio intimo di riprendere a suonare si era tuttavia conservato vigoroso, proprio perché il violino coincideva con la parte più profonda e sincera della sua anima: «No, no! Voglio il violino, voglio ridestare da quella bara la mia anima risuonante e le mani non debbono tradirmi».<sup>77</sup> Tale apparente risoluzione di un passato oltremodo greve non permise però una definitiva elaborazione della dolorosa esperienza sentimentale: senza più esibirsi né suonare il violino, quello che sarebbe potuto essere un osannato virtuoso si spense vecchio e solitario sulla remota isoletta del Mare del Nord.

Frattanto le incertezze socio-politiche di una società borghese in repentino cambiamento e quindi nel 1871 l'avvento del *Kaiserreich* (il cosiddetto Secondo Reich) con l'imporsi di una nuova letteratura di massa portarono sempre più al diffondersi di una «elegante *Trivialliteratur*» il cui

ripiegare nel formalismo, in “contegni” simbolici sia nell'espressione sia nel gesto, come è ravvisabile nei quadri di Feuerbach, Böcklin o Makart, ha un parallelo in letteratura, ad esempio nelle novelle di Paul Heyse [...] degli anni Settanta e Ottanta. In esse i “personaggi sono costantemente esseri umani ideali, le donne senza eccezione belle e appassionate, gli uomini nobili, intelligenti ed energici.” Tali testi arricchiti da un'azione drammatizzata con

---

75. *Ibid.* p. 316.

76. *Ibid.* p. 302.

77. *Ibid.* p. 317.

grande finezza, stentavano a nascondere la loro schematizzata artificiosità, proprio perché essi senza eccezioni aspiravano al *Reich der Ideale* [regno degli ideali], come affermava un assai sfruttato slogan del tempo.<sup>78</sup>

Assimilabile in parte a tale nuovo diffuso clima letterario-culturale, ben rappresentato dall'opera di Heyse, è il racconto *Eine Geige* [Un violino, 1877] del prussiano orientale Ernst Wichert (1831–1902), prolifico autore di opere teatrali, romanzi e cicli di racconti, che, sebbene non particolarmente originali, riscossero all'epoca un notevole favore di pubblico. *Eine Geige* è un breve testo che, nel descrivere le vicende umane di personaggi spesso rassegnati a una vita di rinunce, si compiace di certi tratti foschi prettamente tardo ottocenteschi, tipici di un patetismo sentimentale assai di moda. Vi si narrano le vicende della violinista italiana di strada Angelina che, attiva in un locale di Vienna, attira le attenzioni del ricco maggiore v. S. Questi si ritrova ben presto innamorato della bella e misteriosa artista, anche perché, secondo un'abusata tradizione, la giovane strumentista «ha il dono di parlare al cuore in suoni e senza parole».<sup>79</sup> Gran parte del fascino di tali esecuzioni deriva dalle splendide sonorità dello strumento, un tempo di proprietà del padre di Angelina, musicista da camera presso la corte di un principe italiano, e costruito dal nonno, «uno stimatissimo liutaio di Cremona» che in esso vedeva «il suo capolavoro».<sup>80</sup> Le cause dell'infelice storia d'amore tra il maggiore e Angelina (che rifiuta ostinatamente la corte di v. S. nonostante ne sia affascinata) sono poco alla volta disvelate, anche in virtù dell'espedito classico dell'agnizione. Tra i vari personaggi compare anche un nobile polacco decaduto da cui, come si rivelerà nel colpo di scena finale, Angelina ha avuto un figlio, presto abbandonato, Karl Monti, il promettente, brillante violinista, figura di spicco della seconda parte della narrazione.

Vero protagonista della novella è tuttavia il superbo violino, «capolavoro di un cremonese dei tempi migliori»,<sup>81</sup> attorno al quale si snoda l'intera vicenda. Tale strumento, apparso inizialmente in possesso di Angelina e poi acquistato dal maggiore, è infine suonato da Monti, il quale, senza immaginarlo, si ritrova tra le mani il violino appartenuto ai suoi antenati. Il fascino dello strumento, esercitante su di lui «un potere demoniaco»,<sup>82</sup> vira sempre più verso

---

78. METZLER LITERATUR p. 231. La citazione interna rimanda a un'opera saggistica di Eda Sagarra.

79. WICHERT p. 9.

80. *Ibid.* p. 12.

81. *Ibid.* p. 37.

82. *Ibid.* p. 46.

il patologico, al punto che il timore di non poterlo più suonare (il violino è ancora di proprietà del maggiore) inizia a minarne la salute. Onde evitare la morte o la pazzia, quasi inconsapevolmente Monti è quindi costretto a rubarlo, poiché come egli afferma: «dall'istante in cui io per la prima volta passai l'archetto sulle corde già ero sotto incantesimo».<sup>83</sup> Dopo varie vicende in cui si elaborano gli ingredienti narrativi tipici della letteratura di intrattenimento maggiormente graditi a un pubblico dal palato facile (genitori sconosciuti, principesse, conventi, testamenti, improvvisi riconoscimenti), il maggiore v. S. dona a Monti lo strumento con le parole: «In ogni caso Lei sappia che questo violino non è un mio regalo, ma l'eredità di sua madre».<sup>84</sup> La felicità di godere del possesso dello strumento appartenuto da tre generazioni alla sua famiglia fa infine annunciare a un Monti giubilante «Solo la morte potrà separarci!»<sup>85</sup> Ma così non accade: durante il viaggio verso la Florida per raggiungere il padre nel frattempo ritrovato, il transatlantico fa naufragio e Monti per non abbandonare il violino (l'imbarco di qualsiasi oggetto era vietato sulla scialuppa di salvataggio) preferisce inabissarsi con la nave: «Ha trovato la sua morte col violino in mano e, secondo il suo punto di vista, una bella morte»,<sup>86</sup> commenta in conclusione l'anziano maggiore v. S., narratore della vicenda innanzi a una piccola congrega di amici.

Ma anche altre sono in questi anni le possibili ambientazioni dei racconti a tema violinistico. Nelle atmosfere, talora cupe e plumbee, del disilluso, spesso provinciale tardo Realismo borghese, in ambito letterario paiono sempre più lontani quegli aspetti del violino inclini a tratti fantastici o sinistri, come pure si direbbero quasi del tutto abbandonate quelle intense e positive emozioni legate allo strumento provenienti da una feconda e brillante tradizione secolare. In questa fase artistica orientata alla descrizione realistica o, a un certo punto, addirittura naturalistica del mondo, la presenza in letteratura di violini e violinisti comporta pertanto di norma soggetti appartenenti a una realtà quotidiana spesso fosca e tormentata, e il solo tema virtuosistico pare accettabile senza riserve dal gusto oggettivante dell'epoca. Ne è pregevole esempio la novella *Raschelchen* (del 1878 e già precedentemente menzionata) di Salomon Hermann Mosenthal, drammaturgo, autore, tra l'altro, del libretto per *Le allegri comari di Windsor* di Otto Nicolai e di un libretto commissionatogli da Franz Liszt per un'opera che però non ebbe seguito.

---

83. *Ibid.* p. 45.

84. *Ibid.* p. 50.

85. *Ibid.*

86. *Ibid.* p. 52.

Reinchen, figlia di Raschelchen, è una giovane, assai promettente violinista, di modestissima famiglia, destinata al successo quale concertista se non si trovasse costretta a sacrificare la propria brillante carriera musicale, nonché la propria vibrante e pura vita sentimentale, alla morale e alle anguste limitazioni imposte da una religione ebraica vissuta con rigore bigotto dalla madre (di cui nella narrazione si evidenzia la forte tradizione grazie al frequente inserimento di parole jiddish).

A spese della partecipe comunità ebraica in cui vive, la giovane Reinchen viene mandata a lezione da Louis Spohr, «da poco chiamato in veste di *Kapellmeister* presso il locale teatro d'opera del principe elettore di Kassel». <sup>87</sup> Al primo incontro Reinchen azzarda addirittura esibirsi con un concerto per violino del suo futuro maestro, accompagnata al pianoforte dalla consorte del compositore:

Reinchen attaccò, le corde vibrarono sotto le sue dita tremanti, e le sue diafane guance sbiancarono completamente. Ben presto aveva tuttavia obliato il mondo che la circondava, del tutto immersa nel poderoso brano. Con audacia e sicurezza il suo archetto scagliò fuori come proiettili gli impervi passaggi del tempo Allegro, mentre il maestro ascoltava sempre più attento, e, scostato il parasole dagli occhi, prese a osservare la focosa fanciulla che aveva sollevato dallo spartito lo sguardo, ricolmo di sentimento e di spiritualità, e sembrava improvvisare sulla base del proprio intuito quell'eccellente quadro sonoro. Il mediocre strumento ansimava con fatica, come un cavallo stanco reso alato da un impetuoso cavaliere. Al termine dell'Allegro il maestro strappò fulmineamente il violino dalla mano di Reinchen e le porse il suo, togliendolo dalla custodia adagiata aperta sul pianoforte. La fanciulla si sentì percorrere come da un brivido quando si sistemò quello strumento reso sacro dalla mano del maestro, mentre la signora Spohr, sorridendo amabilmente, attaccò gli accordi dell'adagio. Reinchen afferrò l'archetto e iniziò: come da un organo presero a sgorgare suoni dal meraviglioso Amati e una grossa lacrima si affacciò sulle ciglia biondo oro della ragazza, facendo poco alla volta dissolvere lo spartito al suo sguardo. A un certo punto il violino sfuggì di mano alla ragazza, che, confusa, si coprì gli occhi con le mani, ma il maestro con prontezza aveva afferrato lo strumento nel mezzo con entrambe le mani, e, alzatosi, premette un bacio in fronte a Reinchen. «Venga tutte le volte che desidera e lasci che l'ascolti — esclamò -, Lei ha ricevuto da Dio ciò di cui necessita un artista, e quanto al resto, ci impegneremo! [...] Detesto i bambini prodigio — soggiunse -, ma questa

---

87. FOCHER *Tiglio* p. 160.

creaturina bionda non è un bambino: l'eccellenza dei suoi suoni tradisce un'anima grande e matura!»<sup>88</sup>

Frattanto la ragazza cresce non solo come fine interprete e pregevole virtuosa, ma anche come donna e presto avverte imperiosa in sé una crescente attrazione per Christian Engelbrecht, il giovane musicista che l'ha iniziata alla musica, con il quale suona quotidianamente e di cui si scopre, corrisposta, poco alla volta sinceramente innamorata:

Pur continuando a incontrare il suo amico di gioventù con tanta infantile spontaneità, Reinchen avvertiva tuttavia in sé, sia pure in modo vago, una forza magica che la costringeva a seguirne la volontà. Tutto quanto il suo cuore dipendeva in ogni fibra dall'amata musica, mentre con lui, che la sapeva comprendere, avvertiva una piena affinità elettiva. Il suono del suo violino le pareva misero e desolato quando non si sposava a quello di lui: la voce dei due violini rappresentava il modo in cui i due giovani si corrispondevano, in essi avvertivano i pensieri, la malinconia e la gioia dell'altro, a loro toccava infatti, per così dire, chiacchierare in suoni. Reinchen sapeva solo, e con certezza, che senza Christian non le era possibile vivere, ma ignorava il nome per questi suoi sentimenti!<sup>89</sup>

Le doti musicali della giovane violinista si mostrano frattanto così vivide e prorompenti da condizionare positivamente anche il suo giovane ex maestro e ora partner musicale:

E intanto, senza accorgersene, Engelbrecht cresceva grazie al talento della sua allieva: il geniale fluido che il modo di suonare di Reinchen emanava lo compenetrò dischiudendogli una nuova comprensione della musica. Se in precedenza aveva svolto le proprie mansioni con una correttezza artigiana, ora, ascoltata Reinchen, era in grado di eseguire un brano musicale col medesimo fine sentimento che ella sapeva destare dai suoni intuitivamente o grazie agli insegnamenti del suo nuovo, eccellente maestro. E se pure gli accadeva talvolta di correggere la tecnica un po' precipitosa dell'entusiasta fanciulla, oppure il fraseggio troppo individuale e spezzettato, alla fine era tuttavia lei a essersi fatta sua insegnante.<sup>90</sup>

Il tema virtuosistico, ben presente nella novella, rimanda a una particolare attrazione che per tale prassi musicale si sviluppa nel XIX secolo presso il mondo

---

88. *Ibid.* p. 161sg.

89. *Ibid.* p. 169.

90. *Ibid.* p. 165.

ebraico,<sup>91</sup> il quale avvertiva nella *Virtuosität* «un potenziamento dell'arte e non un suo presupposto, [...] un simbolo di un perfezionamento privo di altri scopi».<sup>92</sup> Tale soggetto ritorna anche nel prosieguo della novella allorché la madre vuole impedire alla figlia di suonare in chiesa in coincidenza con la Pasqua, al che «la mecenate ebraica, che intercede per la ragazza, esalterà, con ciò legittimandolo, un far musica virtuosistico, quale “onore per tutta quanta la comunità”. Tale atteggiamento enfatico nei confronti del virtuosismo, che nel racconto di Mosenthal viene associato alle forze progressiste del giudaismo, non era privo di riscontri nella realtà».<sup>93</sup>

Per volontà irremovibile della madre,<sup>94</sup> condizionata in ogni istante della sua giornata dalla più rigida ortodossia ebraica, Reinchen è tuttavia costretta a rinunciare alla carriera di violinista, e nell'abbandonare la musica si vede altresì conseguentemente forzata a rinunciare al suo amato che nulla può di fronte alla pertinacia di Raschelchen:

Engelbrecht avrebbe desiderato sbottare con una battuta di scherno contro quei «ridicoli pregiudizi», contro quelle «angustie del fanatismo giudaico», ma ella gli appoggiava furtivamente la mano sulla spalla, oppure lo fissava con l'espressione implorante di non far adirare sua madre, la quale, scuotendo il capo, mormorava un po' in disparte: «Quel *goi* [non ebreo]!»<sup>95</sup>

Pertanto il *goi*, nell'impossibilità di coronare i propri sogni musicali e di vita con Reinchen, si allontana da Kassel, iniziando a Vienna un'appagante carriera artistica e reimpostando felicemente la propria vita sentimentale. Consumata dallo struggente dolore per il distacco da Christian, alla notizia, sfuggita malauguratamente alla madre, che l'amato si è tempo dopo anche sposato, la giovane viene sopraffatta da un improvviso, fatale malore.

Nei soffocanti, tragici condizionamenti familiari, solo apparentemente giustificabili da rigidi parametri religiosi, Reinchen richiama pertanto alla memoria altre giovani figure letterarie femminili ottocentesche, impossibilitate dalle anguste convenzioni della famiglia o della società a realizzare liberamente le proprie legittime e irreprensibili aspirazioni di vita: Effi Briest, in particolare,

91. JÜTTE p. 128.

92. *Ibid.* p. 134sg.

93. *Ibid.* p. 135.

94. *Ibid.*: «Nella vicenda, elaborata inequivocabilmente da Mosenthal anche come esemplare sguardo retrospettivo sul giudaismo tedesco della prima metà del XIX secolo, la madre rappresenta il mondo del giudaismo tradizionale, in declino, verso cui l'autore, uno scrittore ebreo tedesco celebrato dai contemporanei, mostra poca empatia».

95. FOCHER *Tiglio* p. 165sg.

la malinconica protagonista dell'omonimo romanzo di Theodor Fontane, ed Elisabeth, la sensibile, infelice giovane donna della novella *Immensee* di Theodor Storm.

In questa fase storico-letteraria anche la poesia godette costantemente di un'imponente diffusione e di un ampio favore di pubblico. Poesie a tema musicale continuarono ad apparire, soprattutto su riviste per famiglie e in almanacchi. Per quanto concerne le tematiche violinistiche, prescindendo dalla già considerata produzione su Paganini, si incontrano di norma rivisitazioni di soggetti appartenenti a una consolidata tradizione, come, ad esempio, avviene in *Begegnung*<sup>96</sup> [Incontro, 1841] di Heinrich Heine, dove, in un'ambientazione mitico-magica dalle valenze ancora fundamentalmente romantiche si narra dell'incontro tra uno spirito dell'acqua e un'ondina in occasione di un vivace ballo all'aperto reso possibile dal suono dei violini. O come anche accade nei *Fiedellieder* [Lieder per violino] di Theodor Storm, pubblicati nel 1843, ma rielaborati in una più ampia versione nel 1871 col titolo *Die neuen Fiedellieder* [I nuovi Lieder per violino], nei quali si recuperano intenzionalmente formule e immagini dell'epoca precedente.<sup>97</sup>

Di maggiore interesse si presenta la produzione lirica di Nikolaus Lenau, che nel 1838 elaborò poeticamente una nuova figura di musicante, lo zingano Mischka, un «personaggio “al limite”, accanitamente inquieto, ma al contempo estremamente ardimentoso».<sup>98</sup> Originario della storica regione del Banato (luogo di ambientazione anche delle poesie), Lenau, musicista preparato nonché soprattutto valente violinista, presenta con frequenza tali musicanti, da lui particolarmente amati<sup>99</sup> sullo sfondo del paesaggio ungherese,<sup>100</sup> come già apprezzato nella lirica *Die Haideschenke* e come anche avviene in *Die drei Zigeuner* [I tre zingari/zigani, 1838], una lirica successivamente musicata da

96. HEINE *Neue Gedichte* p. 435sg.

97. Tali poesie di Storm rimandano a *Dalla vita di un buonannulla* di Eichendorff, come ammette lo stesso autore: «Sempre che ci sia riuscito, ho saputo proseguire i *Fiedellieder* solo in quell'antico tono che mi deriva dagli anni universitari, quando io, ancora senza autonomia, ero sotto l'influenza di Eichendorff», in: PERRAUDIN p. 213.

98. GÖRNER p. 217.

99. Cfr. WATZATKA p.107sg.

100. Cfr. *Ibid.* p. 106sg.



Fig. 23. F. Pongrãcz, *Zingari violinisti* (1836)

Franz Liszt,<sup>101</sup> *Die Werbung* [Il reclutamento<sup>102</sup>] e *Die Bauern am Tissastrande* [I contadini sulla spiaggia della Tissa<sup>103</sup>].

Lo zingaro, o zingano, soprattutto se musicista, è figura particolarmente gradita non solo a Lenau, ma all'intera cultura del XIX secolo. Rappresenta infatti l'esemplare incarnazione "dell'altro" e se, in origine, tale immagine possedeva valenze negative, a partire dalla fine del XVIII secolo, gli zingari apparvero in letteratura quale "controimmagine" rispetto alla civile società borghese occidentale che in loro ammirava e per certi versi invidiava quei tratti schietti e sinceri che essa ormai riteneva di avere ineluttabilmente perduto. Personaggi zingari, soprattutto se musicanti, in particolare violinisti,<sup>104</sup> apparvero quindi in

101. *Ibid.* p. 113sgg.

102. La poesia di Lenau, musicata da Ludmilla Gizycka-Zámoyská, è stata adattata da Franz Liszt nel 1871 per pianoforte col titolo *Pusztá-Wehmut* [Malinconia della Pusztá] e nel 1880 per violino e pianoforte.

103. Il fiume, un affluente del Danubio, è noto in italiano come Tibisco. Sulla simbolica visione idilliaca che Lenau ha degli *Zigeuner* della regione cfr. QIAN p. 112sgg.

104. L'etnografo tedesco H.M.G. GRELLMANN pubblicò nel 1783 lo studio *Die Zigeuner: Ein historischer Versuch über die Lebensart und Verfassung, Sitten und Schicksale dieses Volks in Europa, nebst ihrem Ursprunge* [Gli Zingari: uno studio storico sul modo di vivere e gli

numerose opere pittoriche, ad esempio di Miklós Barabás, Ferenc Pongrác, Alois Schön, in composizioni musicali, ad esempio di Franz Liszt, in testi letterari, come già apprezzato con Tieck o, in epoca più tarda, nel racconto *Die Geschichte eines Genies* [La storia di un genio, 1884] di Ossip Schubin (1854–1934), in testi poetici, come nello *Zigeunerlied* di Hermann Löns (1866–1914) e in opere saggistiche, celebre lo scritto *Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn* [Gli zingari e la loro musica in Ungheria, 1861] di Franz Liszt.

L'ampia poesia *Mischka* di Lenau, un «epos sul potere della musica»,<sup>105</sup> si compone di due sezioni di cui la prima, *Mischka an der Theiss* [Mischka sulle sponde della Tissa], presenta il violinista, un ex ussaro, mentre suona in una taverna lungo il fiume insieme ad altri musicanti. Allorché compaiono alcuni giovani commilitoni, ammaliati dalla sua musica inebriante,

[Mischka] afferra rapido il violino, / lo accorda con cura, / aggiunge all'arco un po' di resina, / e, scuotendoli, getta sul collo / i suoi lunghi capelli neri, / preme il violino sotto il mento / e con una scura occhiata di fuoco / fa cenno d'attacco alla sua banda. / Mischka con lentezza esegue per intero / un remoto canto di battaglia, / che risuonò secoli fa / a defunte schiere di eroi, / che con il suo lamento selvaggio / destò il coraggio di combattere, / quando gli ungheresi abbeveravano le loro giornate con sangue turco / e alimentavano le loro notti con pile di cadaveri turchi, / perché i furiosi servi della follia / minacciavano ogni regno cristiano. / I suoni scrosciano ora più spediti, / figli sfrenati di cuori audaci; / la loro ridda impetuosa / è condotta dai temerari violini, / ma su tutti il violino di Mischka. / [...] Ah, come ballano gli Ussari, / veri figli dei Magiari! [...] Ascolta, come tra scherzi, ascolta, come tra lamenti, / portandosi via il cuore, / domini il violino miracoloso di Mischka / e fenda l'anima da un capo all'altro. / Questi suoni paurosi, dolci, / questi suoni magici devono / penetrare nella terra delle ombre / e ricondurre a noi i morti. / Quel tremolio delle sue corde / è l'oscillare di un ponte, / e tornando verso la felicità terrena / avanzano gli spiriti bramosi.<sup>106</sup>

ordinamenti, i costumi e i destini di questo popolo in Europa e sulle loro origini] in cui già esalta il loro virtuosismo al violino.

105. GÖRNER p. 217.

106. LENAU *Mischka* p. 371sgg., «*Drauf er rasch die Geige nimmt, / Scharfgenau die Saiten stimmt, / Gibt dem Bogen noch des Harzes, / Und sein Haar, sein langes, schwarzes, / Wirft er schüttelnd ins Genick, / Drückt die Fiedel unters Kinn, / Und sein dunkler Feuerblick / Winkt der Bande zum Beginn. / Mischka voll und langsam zieht / Ein uraltes Schlachtenlied / Das vor manchen hundert Jahren / Klang versunkenen Heldenscharen, / Das mit seiner wilden Klage / Aufgefacht den Kriegesmut, / Als die Ungarn ihre Tage / Tränkten noch mit Türkenblut, / Als sie speisten ihre Nächte, / Mit gehäuften Türkenleichen, / Weil des Wahnes grimme Knechte / Drohten allen Christenreichen. – / Schneller brausen jetzt die Töne, / Kühner Herzen wilde Söhne; / Ihren ungestümen Reigen / Führen die verwegnen Geigen, / Mischkas Geige doch vor*

Come evidente, Lenau cerca di rendere nel dettaglio sia gli zingani nel loro aspetto esteriore sia la musica da loro eseguita, come precisa la musicologa Watzatka:

Nell'esecuzione di musica ungherese era normale abbinare una sezione lenta (*lassig*) con una veloce (*friss*). In Lenau questi due tipi di musica sono facilmente riconoscibili: egli descrive con precisione il modo divergente di eseguire un pezzo lento e uno veloce. La melodia lenta è un "remoto canto di battaglia" [...]. Nel descrivere la parte veloce della musica Lenau dà un'esatta raffigurazione del modo di suonare dei diversi strumenti del gruppo di zingani.<sup>107</sup>

La seconda sezione (1842), *Mischka an der Marosch* [Mischka sulle sponde della Marosch], si concentra sulla bellissima Mira, unica figlia del violinista. Sedotta da un giovane conte, ma subito abbandonata a favore di una nobile donna, la ragazza si spegne struggendosi per l'inevitabile pena d'amore. Alla vigilia del matrimonio del conte, Mischka, invitato ad accompagnare la festa col suo violino, dopo essersi introdotto furtivamente nelle scuderie, taglia a mezzanotte dalla coda del cavallo dello sposo alcuni crini per tenderli sul suo archetto, ma prima di andarsene lancia una maledizione sugli zoccoli del cavallo. Al ricevimento Mischka, fattosi ormai violinista demoniaco, dopo avere sussurrato parole minacciose alla sposa, esegue musiche cariche di rancore che, nel descrivere crudamente in suoni le sofferenze della figlia, diffondono il terrore tra i convitati:

Nel salone colmo di gioia il suo violino / era entusiasta della dea della vendetta. / [...] Senti infuriare i lamenti di chi è stata abbandonata? / Odi il verme che sta rodendo la sua giovinezza? / Ascolta come lei, già in fuga verso la morte, / è in cerca di te, piangente, per tutti i boschi. / Ascolta come lei sta implorando tutti gli dei per avere aiuto, / finché non crolla morta nel canneto. / Con toni terribili questo vecchio, a te che ascolti, / fa che la vendetta si scatoni dalle corde del suo strumento!<sup>108</sup>

allen. / [...] *Ha! wie tanzen die Husaren, / Echte Söhne der Magyaren!* / [...] *Horch, wie scherzend, horch, wie klagend / Und das Herz von hinnen tragend, / Mischkas Wundergeige waltet, / Durch und durch die Seele spaltet. / Diese bängen, diese süßen, / Zaubhaftigen Töne müssen / In das Land der Schatten dringen / Und die Toten wiederbringen. / Dieses Zittern seiner Saiten / Ist das Schwanken einer Brücke, / Drauf zurück zum Erdenglücke / Sehnsuchtsvoll die Geister schreiten».*

107. WATZATKA p. 107sg.

108. LENAU *Mischka* p. 382sg., *Seine Geige in der Freudenhalle / Hat zur Rachegöttin sich begeistert.* / [...] */Stürmen hörst du der Verlaßnen Klagen; / Hörst den Wurm an ihrer Blüte*

Atterrito il conte si dà alla fuga sul suo cavallo, ma, per la maledizione, rovina presto al suolo spezzandosi il collo. Mischka quindi scompare, tuttavia, in ultimo, un pastorello lo scorge mentre seppellisce il suo violino nella tomba della giovane figlia.

---

*nagen; – / Horch, wie sie, zum Tod schon auf der Flucht, / Weinend dich durch alle Wälder sucht; / Wie sie alle Götter ruft um Hilfe, / Bis sie tot zusammenbricht im Schilfe. – / Furchtbar läßt der Alte deinem Lauschen / Durch die Saiten die Vergeltung rauschen! –*

## CAPITOLO 10.

## VERSO LA MODERNITÀ: IL VIOLINO TRA IL DECLINARE DEL XIX SECOLO E LA FINE DELLA PRIMA GUERRA MONDIALE

Tra fine '800 e inizi '900 la musica, in ogni sua manifestazione, si stava sempre più confermando nel mondo tedesco arte nazionale per antonomasia e se già nel 1840 Richard Wagner aveva perentoriamente affermato: «L'italiano è cantante, il francese virtuoso, il tedesco è musicista», nel 1918 Thomas Mann, all'interno delle *Betrachtungen eines Unpolitischen* [Considerazioni di un impolitico], giungerà addirittura a domandarsi: «Si può forse essere musicisti senza essere tedeschi?»<sup>1</sup> Frattanto in letteratura il filone a tematica musicale continuava a imporsi con grande vigore, al punto da occupare a ogni livello, quindi anche nella letteratura di intrattenimento e, ancor più in basso, nella *Trivalliteratur*, un posto di assoluto rilievo. Se la letteratura d'autore è ovviamente quella che si è conservata e che connota maggiormente il periodo, tuttavia anche la produzione di valore inferiore, pur marginalizzando la qualità estetica, non va ignorata. Quale prodotto seriale di immediata e ampia fruizione essa costituisce infatti una spia assai interessante ai fini di un'indagine culturale e sociologica, dal momento che «Tutto ciò che è kitsch è essenzialmente ideologia», come Adorno aveva intuito a metà del secolo scorso.<sup>2</sup> E difatti «il concetto di *kitsch* è ora entrato nell'orizzonte della critica. Con questa svolta verso la *low culture* letteraria, anche la letteratura che fino a quel momento era stata esclusa dal canone letterario ha acquisito un nuovo status».<sup>3</sup>

La letteratura a tematica musicale aveva saputo frattanto ampliare i propri soggetti non solo recuperando e spesso rivitalizzando, secondo i gusti del tempo, tematiche derivanti dalla tradizione, ma anche assecondando le novità *fin de siècle* che indugiavano in atmosfere neoromantiche e decadenti: «Si ha l'impressione che, nel cruciale periodo di transizione fra Otto e Novecento, la musica abbia acquisito una potente funzione ermeneutica, svelando la faccia oscura dell'esistente, dando voce al profondo senso di morte che informa la

---

1. WAGNER p. 83, MANN *Betrachtungen* p. 45.

2. ADORNO p. 792.

3. CADUFF, GEBHARDT-FINK, KELLER, SCHMIDT p. 14.

vita di ognuno».<sup>4</sup> Altri significativi spunti erano conseguenza dell'apparizione imperiosa di Richard Wagner, la cui «opera di compositore esercita un'influenza incomparabile sulla letteratura dopo di lui e germina una vera e propria moltiplicazione del genere della *fictional music*».<sup>5</sup>

In parte per influenza di Wagner, in parte ancora maggiore per sviluppi intrinseci all'arte musicale, va sottolineato come in quest'epoca il compositore ascenda al primo posto tra chi si dedica alla musica, superando per importanza e prestigio lo strumentista, quand'anche fosse un eccellente virtuoso. Se precedentemente era infatti normale porre sullo stesso piano musicista creatore ed esecutore, soprattutto se virtuoso del proprio strumento (nelle *Florentinische Nächte*, ad esempio, Heine parla con lo stesso registro del Paganini strumentista e del compositore Vincenzo Bellini), ora la situazione si squilibra a favore del compositore che ascende al livello supremo distanziando qualsivoglia altro tipo di musicista. In questi anni, infatti, l'immagine del virtuoso era virata verso quella di un esecutore certamente in grado di esibire mirabili doti tecniche, tuttavia per lo più svincolate da risultati estetici altrettanto appaganti, come puntualizza Dahlhaus: «Nella sala da concerto appare il virtuoso quale rappresentante di una cultura musicale che utilizzava testi musicali solamente quali "recipienti" per le proprie esecuzioni, le quali non avevano il loro centro estetico nella composizione, bensì nell'esecutore o nel cantante».<sup>6</sup> Fournier aggiunge che tale: «virtuoso, brillante "solo" tecnicamente, d'ora innanzi perde in maniera crescente l'attributo di artista e viene sempre più visto quale "artigiano" della musica».<sup>7</sup>

Del maggiore valore attribuito al compositore rispetto al mero esecutore dà, ad esempio, conferma *Freund Hein* [L'amico Hein, 1902],<sup>8</sup> un *Künstlerroman* di Emil Strauß (1866–1960), nel quale si distingue tra la passione per il violino dell'agiato e socialmente affermato padre del protagonista, consistente in un impulso intenso, ma comunque controllabile, e la passione compositiva, "creatrice" del figlio Heiner Lindner, che invece, essendo animata da un profondo istinto vitale, si mostra assai più vigorosa e dai tratti addirittura incoercibili. Per tale ragione essa è apertamente osteggiata dal genitore, il quale, convinto di agire per il bene del figlio, tenta di ricondurre il giovane sui binari di un'operosa attività borghese. Ma questi all'età di diciott'anni, sentendosi perduto e svuotato se allontanato dalla composizione, non esita a togliersi la vita.

---

4. BOMBARA p. 123.

5. DI STEFANO p. 152.

6. DAHLHAUS 6 p. 113.

7. FOURNIER p. 120.

8. STRAUSS.

In ogni caso, visto che nel mondo tedesco a partire dall'ormai remota epoca romantica l'artista per eccellenza, in qualsivoglia veste si presentasse, non cessava di essere il musicista, non stupisce che nel panorama letterario potesse conseguentemente apparire una selva di compositori, direttori, come pure strumentisti e cantanti. Se la maggior parte di loro si mostra in affanno nella propria esistenza personale e d'artista, alcuni falliscono, altri impazziscono, altri ancora addirittura si suicidano, è tuttavia possibile incontrare anche casi più rari di musicisti appagati dalla propria carriera di successo, come il superficiale Emil Lindbach, apprezzato violinista infelicemente amato da Berta Garland, nell'omonima novella (risalente al 1901) di Arthur Schnitzler (1862–1931), o, da un punto di vista meramente professionale, il violinista-compositore Kuhn nel romanzo *Gertrud* (1910) di Hermann Hesse.

Se ci si limita alla sola letteratura a tema violinistico, è possibile notare come in questo lussureggiante panorama musicale i violinisti si presentino con l'intera tavolozza di temi, e quindi se frequenti sono i soggetti realistici con vicende ambientate a vari livelli e in differenti situazioni della società del tempo, altrettanto rappresentati sono i racconti e i romanzi storici nonché le rielaborazioni di temi sinistri, dove, ad esempio, campeggiano ancora, sia pure sotto nuove angolazioni, personaggi demoniaci. Al pari dei movimenti artistico-letterari che nel giro di pochi decenni si accavalleranno gli uni sugli altri, così anche ogni tipo di soggetto violinistico ha ora modo di esprimersi da solo o insieme ad altri, aggiungendo talora nuove caratterizzazioni. Va comunque rilevato che ove accada che il violino si affranchi completamente da temi romantici, sinistri, demoniaci, onirici o fantastici, ossia quando diviene un semplice strumento musicale al pari di qualsiasi altro, il suo fascino narrativo si mostri di norma inferiore e le vicende si facciano quasi sempre meno suggestive e intriganti.

Ne fa eccezione Paul Heyse (1830–1914), premio Nobel per la letteratura nel 1910, in un racconto storico che presenta un violinista protagonista dell'intera narrazione. Novellista tra i più fecondi e apprezzati del suo tempo, Heyse pubblicò nel 1883, in prima stesura col titolo *Siechentrost* [L'uomo che consolava gli infermi] cui modificò successivamente il titolo in *Spielmannslegende* [Leggenda del musicante], un ampio racconto ambientato nella seconda metà del XIV secolo. Vi si narrano le vicende di un semplice artigiano, colpito con asprezza negli affetti da un destino particolarmente avverso. Ritiratosi in monastero e ivi appreso, in un crescendo di entusiasmo, a suonare il violino, il giovane si risolve quindi a dare significato alla propria infelice esistenza ponendo la musica al servizio degli altri in occasione di una grave epidemia di peste. Avendola sperimentata con soddisfazione su se stesso, è infatti convinto che l'arte dei suoni (e in particolare il violino, nelle cui corde riposa un potere

consolatorio<sup>9</sup>) possieda intrinsecamente virtù capaci di calmare i dolori fisici, dare coraggio ai malati, rasserenando al contempo l'animo umano:

Solamente quando entrò nel cronicario il musicante, che null'altro aveva portato con sé oltre al suo violino, capì quale balsamo celassero i suoni. Se gli capitava di trovarsi tra malati oppressi dalle più gravi miserie fisiche, afferrati dalla più violenta disperazione, bastava che iniziasse a suonare, facendo del suo meglio al fine di evocare da quel misero legno armonie e melodie, per accorgersi di come si mitigassero le espressioni contorte, oppresse dall'angoscia, di quei visi, di come i gemiti si facessero più lievi, di come più di uno si perdesse dolcemente nel torpore all'echeggiare delle sue melodie, come avviene di un bimbo, che la madre con un canto accompagni nel sonno.<sup>10</sup>

Con Heyse pare definitivamente lasciata alle spalle l'ideologia romantica e pertanto la musica, che con la sua ansia di infinito, di assoluto e la sua forza straniante aveva turbato le menti e il comportamento di vari artisti, torna ora a essere ciò che era sempre stata: un'arte positiva non solo in grado di appagare il senso estetico, ma anche di rasserenare gli animi, se non addirittura passibile di effetti terapeutici, in particolare per chi mostrasse patologie legate alla psiche. A tale proposito Heyse recupera, in realtà, un'idea che già nella Bibbia trova un suo primo remoto modello: «Or quando il cattivo spirito permesso da Dio veniva su Saul, Davide prendeva l'arpa e si metteva a suonare; Saul si calmava, stava meglio e il cattivo spirito andava via da lui».<sup>11</sup> L'idea, acquisita anche dai Greci presso i quali Apollo era, non a caso, al contempo il dio delle arti mediche e della musica, riaffiora con alcune varianti pure nell'Europa del XVI-XVII secolo, ad esempio in Martin Luther e Francis Bacon.<sup>12</sup>

Nella novella gli effetti curativi della musica paiono tuttavia al meglio conseguibili se non disgiunti dagli insegnamenti della religione. Qualora il musicante sappia infatti tramutarsi in una sorta di missionario, il violino, autentico farmaco per corpo e anima, si muta a sua volta in un docile ed efficace strumento di pietà cristiana dal momento che «la musica, da sola, non possiede sufficiente forza per sollevare l'umanità 'ad atmosfere più pure'», sebbene sia «una lingua magica che punta al cuore».<sup>13</sup> Di qui il compito che il musicante,

9. HEYSE *Siechentrost* p. 33.

10. *Ibid.* p. 32sg.

11. LAPAROLA *Bibbia*, 1 Samuele, 16:23.

12. Cfr. LUPPI p. 385sg.

13. SORGATZ p. 92. Per la citazione, tra virgolette alte, della novella, v. HEYSE *Siechentrost* p. 39.

in virtù della sua ardente fede, si impone come dovere morale: consolare grazie alla musica tutti coloro che, per le ragioni più diverse, necessitano di conforto e di sostegno, come pure di uno svago edificante. Il musicante riesce infatti a ottenere «grazie ai brani che esegue il ‘rinvigorismento del cuore’, che è cosa più importante del mangiare e del bere, della forza fisica e della salute». <sup>14</sup> Il violino, immune da valenze virtuosistiche o demoniache, si presenta tutt’uno col canto (parimenti coltivato dal musicante), secondo il costume dei menestrelli dell’epoca in cui si svolge la vicenda.

Conclusasi l’epidemia di peste la dedizione ai malati si ritorce però contro il violinista, poiché egli, a causa dell’assidua frequentazione dei lazzaretti, viene ora emarginato dalla società nel timore, infondato, che potesse essere causa di contagio. Abbigliatosi da lebbroso, egli inizia pertanto ad aggirarsi per le campagne vincolandosi sempre più all’insostituibile e consolatoria compagnia del violino e confidando nella generosità della gente. Per ricambiare suona in contesti mondani, rallegrando soprattutto i giovani con musiche da ballo, attività anche questa considerata rasserenante grazie all’innata dote del violinista di entrare in profonda sintonia col sentire delle classi più disagiate. Quale solitario musico itinerante, senza affetti, ma appagato di sé e in armonia con tutti, il violinista, infine, muore improvvisamente all’aperto, al pari di tanti suoi predecessori:

Dal margine della foresta risuonava verso uno spiazzo erboso di un villaggio un suono di violino assai flebile, che rimandava come un’eco delicata, un po’ tremante, ma di grande purezza, la melodia della canzone. Immediatamente tutto quanto il corteo [nuziale] si fermò fissando il punto da cui la musica echeggiava. Ed ecco che quelle persone scorsero, nell’ombra fluida e leggera di giovani faggi, una figura grigia seduta accanto a un antico albero cavo, e mentre si avvicinavano, continuando a cantare, [...] il suono delle corde improvvisamente cessò, e quel suonatore lasciò ricadere la testa contro la radice volgendo gli occhi al limpido cielo di primavera. Lo sposo si avvicinò a lui e, stupito, toccò con un ramo, raccolto dal sentiero, la mano che ancora serrava il piccolo strumento nero. La mano cadde, gli occhi non videro più nulla di terrestre, la lieta bocca di tante canzoni si era ammutolita per sempre. <sup>15</sup>

Oltre al genere del racconto o romanzo storico, anche le opere ambientate nel proprio presente e ancorate realisticamente al proprio territorio sono frequenti

---

14. SORGATZ p. 94. Per la citazione, tra virgolette alte, della novella, v. HEYSE *Siechentrost* p. 45.

15. HEYSE *Siechentrost* p. 50.

in questa fase letteraria. A partire dalla metà del secolo è infatti un tratto comune a molti scrittori il volgersi all'ambito della propria *Heimat*, ossia della "piccola patria", il luogo in cui si è nati ed è sede dei propri affetti, caratterizzando pertanto le proprie opere con tratti locali, come evidente nei cicli di novelle di Adalbert Stifter e Gottfried Keller o nei romanzi di Theodor Fontane. In tali opere, sviluppatesi di norma lontano dalle città, vengono per lo più tenute solo sullo sfondo le incipienti, conflittuali problematiche sociali di un mondo in forte evoluzione e viene soprattutto presentata la vita borghese, o di semplici persone del popolo, grazie a una fine analisi dei problemi psicologici ed esistenziali all'interno di un agire quotidiano, di solito ambientato in un'incontaminata e rasserenante natura. La descrizione non è però schiettamente realistica, è infatti sempre filtrata e riproposta in una forma nobilitata, così da «ripristinare nell'ordinaria realtà un mondo più bello grazie alla scrittura» come afferma Keller, e riconoscendo quindi, come invece scrive Fontane, che il Realismo «è il riflesso di ogni vita reale, di tutte le forze e di tutti gli interessi autentici attraverso l'elemento dell'arte». <sup>16</sup>

Tra i narratori particolarmente attenti al proprio ambiente di provenienza, descritto in molteplici opere, si può annoverare Leopold von Sacher-Masoch (1836–1895), scrittore austriaco originario di Leopoli, storica capitale della Galizia. Nel ciclo di dodici racconti a tematica musicale *Im Reich der Töne* [Nel regno dei suoni, 1891] spicca la novella *Die beiden Geiger* [I due violinisti], ambientata nella regione danubiana ungherese, nella quale, sia pure con protagonisti di fantasia, sono menzionati nomi di importanti casati o personaggi storici che giocarono un rilevante ruolo nella regione: i conti Thurzó, i conti Grasalkovič, i principi Rácóczy, come pure viene talora usata una terminologia legata al territorio. Vi si narra della giovane contessa Thurzó che, avendo fortuitamente ascoltato da un balconcino del castello, nel cuore di una notte insonne, una suggestiva musica eseguita al violino, giunta «simile a un inquieto spirito lamentoso», si lascia trascinare da quella «melodia infinitamente malinconica e bella» in grado di agire «come un balsamo sul suo cuore» e invita quindi nel castello il misterioso artefice della «meravigliosa esecuzione». <sup>17</sup> Si tratta di Asboth, uno zingaro [*Zigeuner*] dall'aspetto assai modesto, il quale, ricevuta in dono una moneta d'oro, viene pregato di continuare a suonare: «Stavolta eseguì una selvaggia melodia di danza [...] di demoniaca vitalità e dolce mestizia, come se diavolo e angelo si libressero là uniti nella ridda». <sup>18</sup>

16. Le due citazioni in: AMREIN-DIETERLE p. 1.

17. Tutte le citazioni in: SACHER-MASOCH p. 168.

18. *Ibid.* p. 169.

Alla proposta della contessa di entrare al suo servizio, Asboth dapprima rifiuta preferendo, quale «figlio della puszta e delle foreste», una vita libera e nomade da «*Wandervogel*»<sup>19</sup> [uccello migratore], in ciò recuperando suggestioni che dai musicisti itineranti del Medioevo portavano senza soluzione di continuità ai *Wanderer* del Romanticismo. Ma successivamente accetta ed è assunto a palazzo quale violinista, tuttavia col permesso di allontanarsene qualora l'impulso a vagabondare si palesasse con tratti incoercibili.

Ma altri violinisti appaiono nella narrazione: Stephan, il figlio della contessa, e Geza, figlio dello zingano, che divengono col tempo amici inseparabili e crescono affascinati dalle melodie del «magico violino» di Asboth, in grado di evocare «sonorità bellissime, singolari, quasi provenissero da un remoto paese fiabesco».<sup>20</sup> Ricevuti in dono due preziosi violini italiani, i ragazzi vi si applicano con totale dedizione, talora accompagnandosi ad Asboth nei suoi vagabondaggi musicali nella regione. Durante una di queste peregrinazioni il vecchio artista, in modo simile al protagonista della novella di Heyse, giunge al termine della vita:

Aveva desiderato così. Morire in un letto a lui, figlio della libertà, sembrava indegno sia come uomo sia come musicante. E pertanto, allorché sentì avvicinarsi la fine, si era un'ultima volta allontanato da casa insieme a Stephan e a suo figlio, avviandosi incontro alla morte ai suoni del suo violino. I due ragazzi lo accompagnavano, finché accadde che l'archetto sfuggì alla mano scura di Asboth, il quale concluse la sua vita, come tutti, con una dissonanza. E lì, sotto un tiglio in fiore, come aveva auspicato, venne sepolto insieme al suo violino, il vecchio compagno di viaggio del suo pellegrinaggio terreno, delle sue battaglie, dei suoi dolori e delle sue gioie, della sua felicità, del suo amore e del suo odio.<sup>21</sup>

I due ragazzi proseguono l'attività di Asboth e di tanto in tanto quali «musicisti itineranti»<sup>22</sup> si recano a suonare ove li porta il loro nomade cammino senza tuttavia pretendere compenso per le loro pregevoli esecuzioni se non «un boccale colmo di vino o un bacio di una rossa bocca di donna».<sup>23</sup> Non è infatti il denaro ciò che spinge i due amici a suonare, bensì «l'amore per l'arte e per la libertà»,<sup>24</sup> come già accaduto ad alcuni protagonisti della letteratura

---

19. *Ibid.* p. 169.

20. *Ibid.* p. 170.

21. *Ibid.* p. 172.

22. «*wandernde Spielleute*», in: *Ibid.* p. 174.

23. *Ibid.* p. 173.

24. *Ibid.* p. 175.

romantica. La vicenda si snoda quindi fino in Turchia tra pericolose avventure e una sofferta storia d'amore. Anche spunti che parrebbero ereditati dall'intenso clima sentimentale preromantico della *Empfindsamkeit* affiorano talora, come quando la giovane nobildonna Irma dice a Stephan:

Suonami qualcosa, ma non una melodia di danza, nulla di quanto hai imparato... suona direttamente dal tuo cuore ciò che adesso ti sovviene e che in questo istante stai provando. Stephan imbracciò il violino, vi accennò alcuni suoni e poi attaccò, divorando la signora con i suoi sguardi: era un lamento ciò che stava eseguendo e al contempo una confessione, il suo violino sembrava piuttosto acquisire un linguaggio eloquente, armonioso, sussurrava di dolci pene, parlava di un cocente struggimento, di un amore entusiasta e sognatore, emetteva un grido di dolore per la crudeltà dell'amata, poi si spense sospirando e balbettando in un'umile implorazione ai piedi della fiera sovrana.<sup>25</sup>

La passione di Stephan per Irma, tuttavia, si dissolve allorché nelle azioni e nelle parole di lei egli percepisce sentimenti insinceri. E quindi se ne allontana, ma, come già accaduto nella fase della *Empfindsamkeit*, lasciando che fosse il violino, capace di trasformarsi nel più esaustivo portavoce dei propri più intimi sentimenti, ad annunciarne il congedo: «Quella stessa notte Irma sentì sotto la sua finestra il violino di Stephan. Lo strumento le parlava e l'orgogliosa signora comprendeva la sua lingua. Si trattava di un malinconico addio, un addio per sempre».<sup>26</sup>

Accanto ai numerosi racconti di taglio storico o realistico/regionale, nello scorcio del XIX secolo appaiono anche opere nelle quali il violino si presenta in contesti alieni al quotidiano. Ne è pregevole conferma il breve racconto *Der Geiger vom Traunsee* [Il violinista del Traunsee, 1889] di un ancora adolescente Hugo von Hofmannsthal (1874–1929). Appassionato omaggio all'amato poeta Nikolaus Lenau, il racconto, prescindendo da alcuni significati più reconditi,<sup>27</sup> descrive l'intensa esperienza onirica che si impadronisce del protagonista (il tema del sogno, tipico della sua epoca, è particolarmente caro all'autore) dopo che egli ha rinvenuto in un angolo remoto sulla riva del lago una tavoletta incisa dallo stesso Lenau con alcuni versi di una propria poesia. I suoni arcani e struggenti, incessantemente mutevoli di un violino iniziano quindi a insinuarsi nella narrazione:

---

25. *Ibid.* p. 178sg.

26. *Ibid.* p. 188.

27. Cfr. GRUNDMANN p. 65sgg.

Sulla mia fronte volteggiava una farfalla; sovrappensiero spezzai una scura orchidea che si trovava tra le mie dita. Distrattamente stavo in ascolto del placido respiro di quelle acque sonnacchiose. Ed ecco mischiarsi al cicaleccio e al mormorare delle onde un suono singolare, come di un violino lontano. Leggero, e tuttavia ben percepibile, proveniva dal profondo, come se ondine intrecciassero le loro danze attraverso le volte e le sale di una città sommersa. Serrai ancor più forte gli occhi, per il timore di destarmi e far fuggire quei suoni soavi, che in realtà via via si approssimavano, e sempre più struggente e seducente echeggiava quella melodia. Alla fine mi parve come se i suoni scaturissero proprio davanti a me, sgorgando dal terreno.<sup>28</sup>

Prende quindi corpo la figura di un misterioso violinista, trasposizione fantastica dello stesso Lenau, di cui è nota la grande passione per il violino (possedeva, come già accennato, un prezioso Guarneri che gli fu subdolamente sostituito con uno strumento dozzinale durante il suo ricovero in manicomio<sup>29</sup>). Incapace di resistere al fascino seducente dei suoni prodotti senza posa dal singolare individuo, il protagonista si trova costretto, come sotto incantesimo in una fiaba di magia, a seguire, commosso ed estasiato, quell'affascinante esecutore. Il violinista, dalla potenza ammaliatrice di un novello pifferaio di Hameln, conduce quindi l'io narrante, in una sorta di percorso di elevazione spirituale, attraverso un romantico, impervio mondo alpestre di fantasia sino in cima a una scoscesa montagna tra vertiginosi precipizi e forre minacciose (è nota la passione di Lenau anche per l'alpinismo), sempre più lontano dalla quotidianità, sempre più prossimo a una dimensione sovranaturale:

Quando uscimmo da quell'oscurità, avanzando su una spoglia cresta pietrosa, il sole era ormai all'estremo ponente; gravi, plumbee nubi erano sopraggiunte, una cruda raffica di vento, turbinando giù dalla china rocciosa, ci percosse, e il lago, ormai nel profondo, e di un profondo blu, occhieggiava su a noi quasi minaccioso, e qui e là bianche creste di onde schiumavano. Il nostro sentiero si era fatto stretto e vertiginoso, con scoscesi precipizi su entrambi i lati, ed era frantumato da fantastici speroni e picchi di roccia. [...] Ed egli proseguiva senza scivolare, suonando senza mai interrompersi: sembrava che la potenza dei suoi suoni lo trascinasse verso l'alto e lo stesse guidando. [...] E il sole intanto si oscurava, e il vento sibilando soffiava attorno ad un vicinissimo spuntone roccioso; le prime gravi gocce di pioggia caddero sulla mia fronte infuocata. Ma, davanti a me, i suoni del violino indagavano e stridevano, frugavano e gemevano, e soffocavano in intensità l'ululare delle onde, che laggiù in fondo al baratro infuriavano

---

28. FOCHER *Tiglio* p. 188sg.

29. VERRECCHIA p. 27, 29.

con impotente violenza contro l'imperturbabile parete rocciosa, fino a infrangersi schizzando bianchi spruzzi d'acqua. Il vento soffiava ancor più selvaggiamente, il lago era una bianca superficie increspata e la foresta, scricchiolando, si drizzava, di nuovo ripiegandosi. [...] Non percepivo più quanto suonava, poiché tutt'intorno a me il vento sibilava tra le guglie di roccia, i massi tuonavano verso il basso, nell'abisso senza fondo. Solo di tanto in tanto la tempesta, insieme ad alcune gocce di pioggia gelata, mi lanciava qualche frammento di un suono cigolante. Il violinista si era allontanato da me, a grande distanza, mi pareva come se si voltasse a me con lo sguardo muto, perplesso, straziante della disperazione.<sup>30</sup>

L'ascesa prosegue ineluttabile sino all'orribile sensazione di precipitare nel vuoto e al conseguente improvviso risveglio. Pur in un contesto nuovo e particolarmente intrigante, e al di là di specifiche interpretazioni di singoli passi, riecheggiano in questo singolare testo, dallo stile e dal lessico preziosi e ricercati, spunti e suggestioni appartenenti a pieno titolo alla secolare tradizione letteraria legata al violino, in particolare l'antico tema della potenza orfica della musica, che condiziona la natura e contro la quale la volontà umana non possiede mezzi razionali per opporsi.

Sempre in questo filone narrativo e sempre in Hofmannsthal, quattro anni più tardi si rinviene un pieno recupero della Morte violinista in *Der Tor und der Tod* [Il folle e la morte, 1893], forse il più celebre dei *Piccoli drammi*. L'esteta Claudio, il *folle*, si è volontariamente escluso dal mondo senza riuscire a vivere con pienezza sentimentale ed emotiva la propria esistenza. Consapevole di non essersi mai abbandonato né perduto nella vita quotidiana, di avere senza sosta osservato il mondo «con occhi spenti e [...] orecchie morte»,<sup>31</sup> sarà solo con il sopraggiungere del personaggio Morte che comprenderà a fondo la vacuità della vita vissuta e l'errore di essersi serrato in un'algida torre d'avorio. E sarà proprio grazie al suono conturbante del violino che in lui si ridesta il ricordo «di un tempo ormai esaurito nel quale la sua anima, spalancata verso l'esterno, percorsa da vigorosi sentimenti, in una beata armonia col mondo, scambiava con ogni essere vivente un "tu" fraterno».<sup>32</sup>

Nel presentare il personaggio Morte, Hofmannsthal mischia tratti innovativi («non sono orrenda, non sono uno scheletro. Davanti a te è una dea<sup>33</sup> grande dell'anima, della stirpe di Dioniso e di Venere», dice di sé la Morte)

30. FOCHER *Tiglio* p. 190sg.

31. HOFMANNSTHAL *Folle* p. 83.

32. ALEWYN p. 413.

33. HOFMANNSTHAL *Folle* p. 93. Nell'originale tedesco il discorso è, come ormai noto, al maschile.

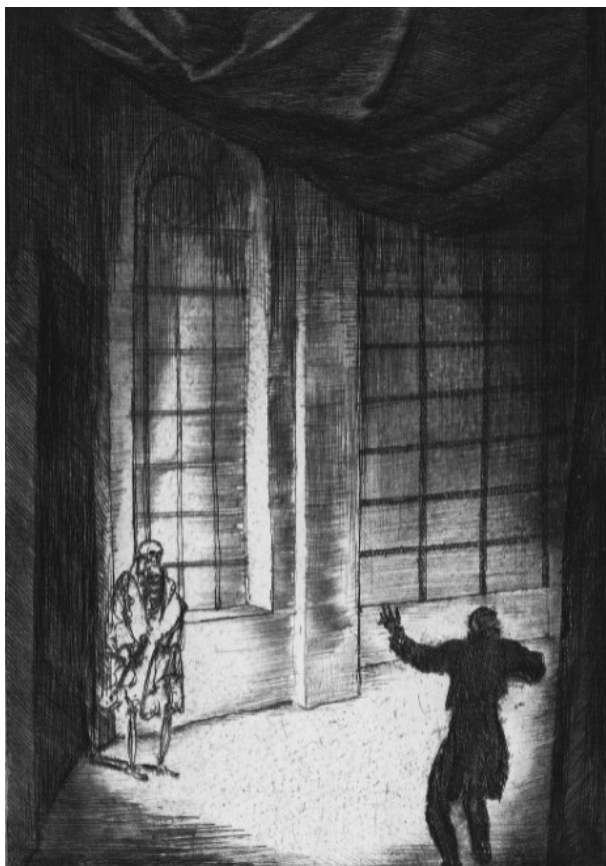


Fig. 24. Scena da *Der Tor und der Tod* di H. von Hofmannsthal

ad aspetti di una tradizione iconografica secolare: la Morte si annuncia infatti col suono del violino, al contempo commovente, inebriante e sconvolgente, «non ho mai sentito suoni simili uscire da strumenti umani»,<sup>34</sup> afferma al suo ascolto il gentiluomo Claudio. La musica prodotta da tale violino «invade onnipotente»<sup>35</sup> l'animo del protagonista risvegliando all'improvviso e come per magia sensazioni palpitanti e al contempo antiche:

Pare un rimpianto immenso, una speranza immensa, come se da vecchi muri la mia vita erompesse a fiotti, e tutta trasfigurata [...], suscita in me pensieri caldi e pii e mi tuffa in un mare di giovinezza. [...] Continua

34. *Ibid.* p. 89.

35. *Ibid.*

ancora, musica, così, e scuotimi nell'intimo: la vita forse mi sembrerà calda e gioconda, se affascinato ne rivivo il corso, poiché tutte le dolci fiamme si alzano e disciolgono in me l'antico gelo.<sup>36</sup>

Quando poi il violino per un attimo tace, il protagonista comprende appieno che in quella musica ha finalmente sentito «vibrare qualche cosa d'umano e di divino».<sup>37</sup> Dopo un serrato e drammatico dialogo con Claudio, la Morte, riprendendo a suonare il violino, evoca persone defunte facendogli sfilare innanzi le anime di chi, in vita, gli era stato vicino, lo aveva amato, senza mai ricevere da lui nulla in cambio. E nel protagonista si completa la consapevolezza che solo in quel momento, proprio nell'estremo istante della morte, per la prima volta sta pienamente vivendo. Si duole quindi d'aver compreso il senso profondo della vita solo con l'arrivo della propria fine e solo grazie ai suoni dello struggente violino: «Perché non suona a noi il tuo strumento a suscitare gli spiriti celati nel segreto del cuore, alla coscienza muti e sepolti come fiori sotto una frana di detriti?»<sup>38</sup> Nel momento di uscire di scena alla fine del dramma, la Morte, con immagine mutuata dalla tradizione, riprende a suonare il violino, seguita, in una sorta di moderna danza macabra, da tutti i personaggi sotto il suo potere, tra cui fa oramai parte anche l'esteta Claudio.<sup>39</sup>

La Morte violinista, trasfigurata letterariamente nel personaggio di Motz Gothla, è altresì presente con ruolo marginale, ma non privo di significato, nell'*Antica fiaba in cinque atti*, come recita il sottotitolo, *Die armseligen Besenbinder* [I miserabili fabbricanti di scope, 1913] di Carl Hauptmann (1858–1921), scrittore tedesco fratello maggiore del più famoso Gerhart. Tale «multicolore maschera di *Meister Tod* regnante sopra ogni cosa»<sup>40</sup> appare, quale recupero di antiche suggestioni, in particolare nelle scene spettrali che connotano l'inizio e la fine del dramma. Nelle indicazioni sceniche con cui si avvia la vicenda (e che, quasi specularmente, la concludono) infatti si afferma:

Quando il sipario si alza regna una profonda oscurità. Si odono all'esterno gli elementi scrosciare, ululare e mugghiare. E, come se il vento stesse inoltre fischiando attraverso i vetri rotti di una finestra, ecco che vi si fonde una melodia di violino fine, tagliente, dolce in modo seducente. Dalla profonda oscurità, con le gambe incrociate, seduto contro la crociera di una finestra, emerge la figura di Motz Gothla, in un frac da guardia napoleonica di color

36. *Ibid.* p. 91.

37. *Ibid.*

38. *Ibid.* p. 115.

39. *Ibid.* p. 117.

40. «Mastro Morte» antica eufemistica definizione popolare, GOLDSTEIN p. 79.

verde, con bottoni d'oro, la camicia ampia aperta, i pantaloni di pelle legati alle caviglie, pantofole cremisi di maglia sui piedi ossuti, ricci folti e bianchi come la neve, cadenti attorno all'ampio teschio bonario. Sorridendo suona sul suo violino la melodia di una danza macabra [*Totentanz*]. Sulla sua melodia di danza macabra una coppia, avvicinandosi, danza fluttuando al pari di spettri. [...] Dopo che tutto ciò è stato nuovamente inghiottito dall'oscurità [...] la melodia del violino sfuma come in lontananza.<sup>41</sup>

Lo scheletro violinista fa invece una rapidissima comparsa nell'ultima strofa della lirica *Sommersonate* [Sonata d'estate, circa 1910] di Georg Trakl (1887–1914): «Le nuvole mostrano i loro petti rigidi / e coronato di foglie e bacche, / vedi sotto i pini scuri / uno scheletro sogghignante suonare il violino».<sup>42</sup> Come si nota, il poeta non fa alcun diretto riferimento alla musica: è quindi proprio l'iconica figura della tradizione ad affascinarlo e a permettergli di far emergere con maggiore enfasi il senso della poesia in virtù di un'immagine che rimanda a una memoria collettiva affondante le proprie radici nel comune passato europeo.

Un'esplicita reminiscenza di tale sinistro violinista è rinvenibile anche in ambito strumentale nella pressoché coeva *Quarta Sinfonia* di Gustav Mahler (risalente al 1900). Il secondo tempo reca innanzitutto la prescrizione al primo violino di suonare, grazie a un'efficace e studiata scordatura di un tono, *Wie eine Fiedel*, ossia alla maniera di un violinista di strada (e viene difatti eseguita una spigliata melodia di danza). Ma rimanda alle tradizioni popolari soprattutto la circostanza che il violino recuperi la figura della Morte violinista: originariamente Mahler avrebbe infatti scritto accanto all'incipit del secondo movimento «*Freund Hain spielt auf*» [L'Amico Hain suona], togliendo in seguito tale indicazione, che non rimane in alcuna fonte autentica. *Freund Hain* è un popolare, antico termine eufemistico per *Morte*, e rimanda iconograficamente a uno scheletro, solitamente con la falce in mano, talora anche col violino.<sup>43</sup> Secondo Alma, la vedova di Mahler, il marito prese ispirazione per tale secondo movimento da un dipinto del 1872 del pittore svizzero Arnold Böcklin (1827–1901) dal titolo *Selbstbildnis mit fiedelndem Tod* [Autoritratto con la morte che suona il violino], trasformando il motivo visuale in motivo musicale. Scrive von der Weid:

41. HAUPTMANN p. 7sg.

42. TRAKL, «*Wolken starre Brüste zeigen, / Und bekränzt von Laub und Beeren / Siehst du unter dunklen Föhren / Grinsend ein Gerippe geigen*».

43. Il personaggio popolare *Freund Hain* fu nobilitato letterariamente dallo scrittore Matthias Claudius (1740–1815) che lo inserì nel 1775 quale dedicatario all'inizio dell'edizione delle sue opere.



Fig. 25. A. Böcklin, *Autoritratto con la morte che suona il violino* (1872)

Le dita ossute delle mani della morte suonano per Böcklin sull'ultima, sull'unica, luccicante e grave corda di sol del suo violino scordato ed eseguono una strana melodia che egli ascolta con attenzione tranquilla e che si prepara [...] a portare sulla tela. Gustav Mahler [...] se ne sarebbe ispirato e l'avrebbe trasposta nello Scherzo della Quarta Sinfonia in forma di danza macabra, dove un suono strano e irritante, accordato un tono troppo alto (scordatura), esegue una melodia cigolante che contrasta con il resto della composizione.<sup>44</sup>

44. VON DER WEID p. 96. Secondo STEBLIN p. 283 il quadro di Böcklin è influenzato dai virtuosismi di Paganini sulla quarta corda: «Per quale altro motivo, infatti, la Morte starebbe suonando su una sola corda, ossia sulla corda di sol?»

Tra gli scrittori che intersecarono costantemente la propria vita letteraria con quella musicale spicca, a partire da fine Ottocento, Hermann Hesse. Pochi nella sua opera sono i testi privi di rimandi, di minore o maggiore ampiezza, alla musica,<sup>45</sup> arte che egli coltivò anche quale violinista dilettante. E tale intima passione, che negli anni adolescenziali il poeta auspicava si trasformasse in professione, riaffiora, come prevedibile, in molti suoi scritti. Nel 1896, ad esempio, in una lettera a un amico, lo scrittore dedica una struggente poesia al proprio violino. È la prima espressione letteraria nella quale Hesse mette in scena il suo strumento prediletto:

Al mio violino. // Tu, legno bruno, con cautela / poso le mie mani sul tuo corpo, / e indago piroli, tastiera e ponticello, / come se indagassi nuovi segreti. // Spesso quando tu, splendente, dal muro / mi fissi, sembra che in te riposi / un suono, che il mio far musica ancora non rinvenne, / che mani umane mai afferrarono. // Spesso, con furtiva delicatezza, inizi / a infervorarti sotto la mia presa, / come se un amico assai speciale, / un amico tra i più cari avessi tra le braccia. // Avvicinati! All'impeto e alla malinconia / conformati di nuovo, come un tempo, / tu, che consolandomi per intere notti / mi fosti d'aiuto a quietare la focosa gioventù! // Allora il mio obiettivo, paurosamente remoto, / era suonare il violino come oggi mi riesce... / O come vorrei che a me e al mio suonare / fosse ancora propria quella pudica giovinezza!<sup>46</sup>

La poesia ritorna nel 1899 quale terzo testo di un ciclo di sei liriche intitolato *Der Geiger* [Il violinista, pubblicato nel 1919], nel quale il poeta si immedesima in un violinista che, dall'entusiasmo per un violino Stradivari (prima poesia), procede in un progressivo percorso di disillusione sul valore della propria arte fino (nell'ultimo testo) al desiderio di distruggere il proprio violino, in modo non dissimile da Joseph, protagonista della novella di Fouqué. Insoddisfatto degli esiti di un'arte che lo porta a smarrire una profonda e autentica sintonia con il mondo della natura e, soprattutto, col proprio più intimo e autentico

45. Cfr. HESSE *Musik* p. 10sg.

46. HESSE *Musik* p. 123, «*Meiner Geige. // Du braunes Holz, behutsam leg' / Ich meine Hand an deine Wände, / Und prüfe Wirbel, Brett und Steg, / Ob ich kein neu Geheimnis fände. // Oft, wenn du glänzend von der Wand / Mich anblickst, scheint in dir zu rasten / Ein Ton, den noch mein Spiel nicht fand, / Den Menschenhände niemals fassten. // Oft auch beginnst du heimlich zart / In meinem Griffe zu erwärmen, / Als läg ein Freund seltsamer Art, / Ein Lieblingsfreund mir in den Armen. // Komm her! Sei noch einmal dem Drang / Der Schwermut so wie einst zu Willen, / Da du mir tröstend nächtelang / Die heiße Jugend halfest stillen! // Da war mein ängstlich fernes Ziel: / So, wie ich's heut' vermag, zu geigen... / O wäre mir und meinem Spiel / Noch jene keusche Jugend eigen!*»

universo interiore («dove diviene sovrana, l'arte saccheggia ed erode la vita» scrive Hugo Ball a proposito di tale poesia<sup>47</sup>), il violinista non può infine che voler estirpare la ragione prima di quel disagio, se si fa suo desiderio recuperare un'appagante dimensione esistenziale. Ossia se intende «fare ritorno / alla terra da dove provenivo, / là dove io nei giorni adolescenziali percepivo / il sogno del canto dei canti»,<sup>48</sup> che si mostra di conseguenza più intimamente gratificante di qualsivoglia propria reale esecuzione sullo strumento. Nella lirica *Eine Geige in den Gärten* [Un violino nei giardini], scritta nel 1902 e pubblicata nel 1919, il suono triste e appassionato di un violino in lontananza sortisce invece un effetto di redenzione sul poeta, disvelando il suo profondo, inappagabile struggimento interiore già espresso anche nel precedente ciclo di liriche.<sup>49</sup>

Oltre che nel romanzo *Gertrud*, ampi cenni al violino sono presenti pure nella raccolta di novelle *Eine Stunde hinter Mitternacht* [Un'ora dopo mezzanotte, 1899] nella quale si riaffacciano numerosi topoi violinistici. Ad esempio in *Das Fest des Königs* [La festa del re] il liutaio protagonista è un maestro italiano e il suo violino è in grado di fare «molto più di ogni altro strumento del suo genere»,<sup>50</sup> inoltre i suoni che ne scaturiscono rimandano al grande tema della *Sehnsucht*, l'incoercibile ansia che permea di sé gran parte dei protagonisti della narrativa romantica: «Quel suono dolce riempì la stanza vibrando e divenne espressione di un bruciante struggimento».<sup>51</sup> Nel successivo racconto, *Gespräche mit dem Stummen* [Discorsi con il muto], viene inserita un'ampia fiaba che rinvia a quel mondo torbido in cui talora involontariamente si ritrova chi è preda di un patologico entusiasmo per il violino.

La fiaba bipartita *Faldum* (scritta nel 1916 e pubblicata nel 1919) presenta invece un violinista che incarna i valori eterni dell'arte in generale, e della musica in particolare, di fronte alla caducità e alla labilità di qualsivoglia altro aspetto o desiderio della vita terrena.<sup>52</sup> Consapevole, soprattutto dopo il concludersi del primo conflitto mondiale, del disorientamento e della crisi anche morale che stava attraversando l'Europa, Hesse ravvisò nella musica l'arte capace più di qualsiasi altra di confortare l'uomo stimolandolo al contempo ad adoperarsi concretamente per un mondo migliore.<sup>53</sup>

47. BALL p. 168.

48. HESSE *Geiger* p. 50.

49. HESSE *Gärten* p. 112sg.

50. HESSE *Un'ora* p. 62.

51. *Ibid.*

52. HESSE *Faldum* p. 128.

53. Cfr. MITTENZWEI p. 369, 466sg.

Riuscendo magistralmente a traghettare il racconto storico, sia pure originariamente interpretato,<sup>54</sup> verso nuove, intense suggestioni emozionali, va ora ricordato uno dei testi a tema violinistico più brevi e al contempo più intriganti di inizio Novecento, ossia il breve, già menzionato racconto *Paganini. Variation* di Robert Walser. La prospettiva da cui prende rilievo la narrazione deriva dal fatto che l'autore «bandì completamente i fantasmi storici e i demoni interni alla psiche»<sup>55</sup> del virtuoso genovese, come infatti scrive lo stesso autore in un breve scritto saggistico, pure intitolato *Paganini* e risalente al 1913: «Sebbene tali esecuzioni siano ormai per sempre svanite, e sebbene le mie orecchie mai le abbiano udite, tuttavia sono in grado di sognarle, di poetare e fantasticare su di esse, e posso immaginarmi e figurarmi la loro dolcezza, l'eccellenza dei lamenti, la meraviglia dei giubili, la seduzione dei loro sospiri».<sup>56</sup> Ponendosi sulla scia delle *Notti fiorentine* di Heine, l'autore esalta quindi nel racconto l'ineffabile magia, il trascendente illusionismo del violinista nonché le emozioni singolarissime che egli sa suscitare negli ascoltatori:

Così suonava. Simile a un angelo suonava, e molti nel pubblico si coprivano gli occhi per scrutare con occhi interiori nel regno dell'anima, dell'amore e della raggianti bellezza. Ma spesso, ecco che riprendeva a tuonare e infuriare come tempesta che schianta e assorda e sibila e imperversa, come il tuono che brontola e rimbomba iracondo, e intanto carico di collera e tenebra un cielo plumbeo calava sulla sala da concerto, e improvvisa la saetta spezzava l'aria con il suo zigzagare di spaventevole magnificenza, e pur leggiadra nel suo repentino furore. E improvviso eccolo perdersi in armonie delicate, solari, dorate, da far credere alla gente di essere giunta in cielo, e che tutto intorno fosse azzurro di gioia, di bontà e di amore. Di una sorta di amore che tutto abbracciava, quasi un deliziarsi e uno struggersi in beatitudini.<sup>57</sup>

Paganini ci si svela pertanto come una sorta di mago in grado di ipnotizzare e ammaliare il pubblico, «catturandone tutti i cuori, incantando tutte le orecchie, sommergendo con il suo senso tutte le anime».<sup>58</sup> L'esecuzione del virtuoso assurge addirittura a valenze religiose: «La musica di Paganini aveva sovente i tratti di una omelia, estasiante per bellezza, e i credenti più osservanti amavano frequentare i suoi concerti per il flusso di ardente religiosità che vi

54. «Walser non intese assolutamente recuperare “dalla polvere” fatti dimenticati del passato, per tributare loro un tardivo “onore”», in: DENKLER p. 189.

55. *Ibid.* p. 192.

56. WALSER p. 349.

57. FOCHER *Tiglio* p. 202.

58. *Ibid.* p. 84.

rinvenivano. Anche oggi suonava come un predicatore della parola di Dio; solo che erano suoni e non parole, e la bocca con cui parlava era il suo violino, da cui cavava fuori tutto quanto l'universo sonoro». <sup>59</sup>

Paganini suonava infatti «come un angelo» e dal suo archetto «fluiva religione, come un prezioso latte corroborante». <sup>60</sup> Tale singolarissimo universo sonoro possedeva la caratteristica peculiare di appagare i gusti di ogni ascoltatore, indipendentemente dalla preparazione e sensibilità musicale, infatti «quanto più grande era colui che ascoltava, tanto maggiore era altresì il suo godimento». <sup>61</sup> Se è vero che Walser, a differenza di Heine, smorza decisamente gli aspetti più sinistri del violinista, offrendone un'immagine pienamente umana anche nell'aspetto fisico, è altrettanto vero che egli ne preserva senza incertezze la straordinaria potenza, infatti il virtuoso «maneggiava l'archetto come Napoleone le sue armate». <sup>62</sup>

Paganini è però al contempo per Walser, con immagine originale, anche una vittima del proprio genio virtuosistico, che infatti comanda su di lui, lo annulla come uomo, trasformandolo in un prigioniero delle proprie sovrumane potenzialità: «Suonava come fosse lo schiavo della sua magica esecuzione e l'esecuzione il suo mago demonico. Non era lui il demone, no, lo era l'esecuzione, e soltanto quella, ed egli, l'esecutore, era a lei soggiogato». <sup>63</sup> Paganini cessa quindi di esistere come persona, sacrificandosi volontariamente alla potenza del proprio virtuosismo e della propria suprema arte, che agisce autonomamente su di lui con una potenza in grado infine di sfiancarlo: «Soffriva, non c'è dubbio, sotto il peso dell'arte; era la sua dolce, inflessibile padrona, la rupe che doveva ascendere, la resistenza che gli toccava vincere, il cielo che, ogni volta dal principio, aveva sempre da espugnare e conquistare nuovamente». <sup>64</sup>

Un ultimo dettaglio nel finale conferma quanto l'esecuzione di Paganini avesse avvinto il pubblico suscitando sentimenti di profonda religiosità: come avviene occasionalmente ancora oggi, in particolare in ambito protestante, al termine di esecuzioni in chiesa intese con spirito liturgico, i fedeli non applaudono, ma in silenzio si allontanano arricchiti interiormente dall'edificante esperienza musicale. Così accade anche agli spettatori del concerto di Paganini descritto da Walser: «E all'improvviso, quasi ridesto da uno splendido sogno, Paganini smise di suonare. Il pubblico sentì allora nel cuore come per tutto il

---

59. *Ibid.* p. 202.

60. *Ibid.* p. 84.

61. *Ibid.*

62. *Ibid.*

63. *Ibid.* p. 201.

64. *Ibid.* p. 202sg.

tempo di quell'esecuzione il cielo fosse stato spalancato, e come invece ora la visione fosse per loro di nuovo perduta. In silenzio tutti si alzarono dai loro posti e fecero ritorno a casa». <sup>65</sup> Tale fine situazione psicologica, a metà tra intensa esperienza artistica e ineffabile elevazione spirituale, ha alcuni illustri precedenti. Oltre al passo del *Gulden* già precedentemente considerato è, ad esempio, ben descritta da Adalbert Stifter nella novella *Due sorelle* al termine della prima metà del concerto in cui il protagonista ha la ventura di ascoltare la giovanissima violinista Theresa Milanollo:

Non provo vergogna nel confessare di essermi sentito colmo della bella e profonda forza morale che emanava dalla fanciulla. Ecco perché, quando concluse la sua esibizione, io non applaudii, come fecero invece molti altri con grandissimo fragore. Non posso pensare che costoro colgano l'essenza dell'interpretazione; perché quando un artista, dunque una natura superiore — e ogni vero artista non può non esserlo —, sta davanti a noi, quando ci disvela la parte più bella e più pura della sua umanità e innalza la nostra al suo livello, credo gli si debba da parte nostra un'ammirazione composta. L'allegro battimani e le ovazioni si addicono piuttosto ai buffoni a pagamento. <sup>66</sup>

Un silente, composto entusiasmo regna anche al termine dell'esecuzione del Concerto per violino e orchestra numero 9 di Louis Spohr, in una riduzione domestica per violino e pianoforte, nel finale della menzionata novella *Eine Halligfahrt* di Storm. <sup>67</sup> Si trattava tuttavia di una disposizione d'animo già apprezzata nel secolo precedente, come ne dà conferma nel 1783 Carl Friedrich Cramer (1752–1807), intellettuale illuminista: «I frenetici applausi al termine di un concerto sono la dimostrazione più evidente che il solo udito ne è stato coinvolto. La musica che penetra nel profondo del nostro cuore deve farci dimenticare che noi si sia provvisti di mani». <sup>68</sup> E pure Mozart, come scrive compiaciuto alla moglie dopo una replica del *Flauto magico*, parrebbe non disdegnare quello che chiama «il successo silenzioso», <sup>69</sup> ossia un'approvazione controllata, ma non per questo meno intimamente goduta, del piacere musicale.

Anche nell'ampio filone di successo della meno pretenziosa letteratura di intrattenimento il violino in questi anni non perde di interesse e può pertanto

---

65. *Ibid.* p. 203.

66. STIFTER *Sorelle* p. 21.

67. STORM *Halligfahrt* p. 319.

68. CRAMER p. 843 in una corrispondenza da Vienna.

69. MOZART *Lettere* p. 1836, lettera del 7 ottobre 1791.

accadere che un violinista virtuoso, grande didatta e storico del violino come Paul Stoeving (1861–1948), allorché nel 1908 pubblicò una raccolta di nove racconti a tema violinistico, *Allerlei Geigergeschichten* [Storie di violinisti di vario genere], potesse recuperare in modo credibile soggetti, temi, atmosfere, emozioni, tipi umani appartenenti alla più apprezzata e consolidata tradizione violinistico-letteraria del passato. Non possedendo tuttavia l'autore, a differenza di Heyse o di Hofmannsthal, un vigore artistico in grado di vivificare e attualizzare i materiali giuntigli in eredità, oppure di interpretare con originalità i nuovi peculiari tratti del suo tempo (crisi dei linguaggi musicali, nascita di nuovi linguaggi artistici, esaurimento e svuotamento delle tematiche romantiche sebbene rinvigorite da un revival di fine Ottocento, apparizione di nuovi musicisti e altro ancora) ne risultano per lo più racconti di maniera che, sebbene non banali né sgradevoli, sono comunque privi di autentica energia propria. Così, per fare un solo esempio, accade nella novella *In den Spuren Paganinis* [Sulle orme di Paganini], il cui protagonista Jules Bastardier, promettente virtuoso di violino, sopraffatto psicologicamente dalla grandezza del violinista genovese ascoltato in concerti parigini, esce di senno al punto da uccidere la propria compagna. Scontati quindi venticinque anni di lavori forzati alla Caienna, finisce a suonare, ormai dimenticato, per le strade di Parigi quale dimesso ed emarginato artista di strada.

Se è ormai acclarato che i musicisti in generale e i violinisti in particolare abbiano finalmente acquisito nel Novecento una dignità sociale, professionale ed economica di prim'ordine, interagendo e integrandosi spesso ai livelli più alti della moderna società borghese, va anche detto che non di rado, come in Stoeving, i violinisti persistono in letteratura nelle tradizionali vesti di personaggi girovaghi, spiantati e stravaganti, oppure di strumentisti dalle grandi capacità, ma dalla bizzarra o fallimentare condotta. Il caso di Stoeving è però per certi versi emblematico: col passaggio al XX secolo si conferma il progressivo fissarsi e codificarsi in una dimensione, per così dire, sovratemporale dei soggetti letterari legati al violino e alla figura del violinista ereditati da una tradizione plurisecolare. Ciò accade sia in autori minori, sia, sebbene più raramente, in creazioni di artisti più noti e illustri. È questo il caso (per fare qualche ultimo rapido esempio anche in ambito poetico) delle atmosfere e dei moti dell'animo legati ai suoni del violino permeanti il finale della già considerata lirica *Eine Geige in den Gärten* di Hesse che rimandano a un sentimentalismo di derivazione romantica dal tono popolareggiante:

Lontano da ogni valle oscura / giunge il dolce richiamo del merlo, / e in muti  
tormenti il mio cuore / ascolta e trema fino al mattino. // Per lunghe ore, al  
chiarore della luna, / la mia brama rimane desta / soffre di ferite segrete / e

si dissangua a morte nella notte. // Un violino nei giardini manda / fin qui con arcata leggera il suo lamento, / e una profonda spossatezza / giunge re-dentrice su di me. // O violinista ignoto che laggiù / ti duoli tanto somnesso e cupo, / dove rinvenisti la melodia / che sa esprimere ogni mia brama?<sup>70</sup>

Va tuttavia detto che in Hesse tale tono è intenzionale, come ne dà conferma il titolo *Romantische Lieder* [Canti romantici, 1899] dato alla raccolta. Hugo Ball, intellettuale di punta del movimento dadaista, nonché amico fraterno del poeta, nella sua biografia definì infatti Hesse «L'ultimo cavaliere dello splendido corteo del Romanticismo»,<sup>71</sup> evidenziandone i tratti che lo caratterizzarono negli anni tra Ottocento e Novecento.

Anche la lirica *Ohne Geige* [Senza violino] dalla raccolta *Ich und die Welt* [Io e il mondo, 1898] di Christian Morgenstern (1871–1914) parrebbe rimandare allo stesso clima neoromantico, sebbene tali atmosfere, consapevolmente ingenuie e stereotipate, non vadano sempre prese seriamente. Benché tale poesia si mostri ancora distante dal gusto grottesco e dalle deformazioni e nonsense linguistici del ciclo di liriche *Die Galgenlieder* [Canti del patibolo, 1905], è altrettanto vero che questo testo di fine Ottocento vada comunque già letto con il distacco sarcastico che contraddistingue costantemente la produzione del poeta:

Vorrei possedere un violino, / tutto per me, / e vi suonerei ogni mio dolore / e ogni mia gioia. // Perché, ah, voi o miei cari, / voi ignorate cosa significhi suonare il violino, / voi avete certo dita abili, / ma vi manca il sacro spirito. // Io sento cantare i mondi, / quando mi spira per la testa... / ma, ah, io non possiedo violino, / sono solo un povero poeta. »<sup>72</sup>

70. HESSE *Gärten* p. 133, «Weit aus allen dunklen Talen / kommt der süße Amselschlag / und mein Herz in stummen Qualen / lauscht und zittert bis zum Tag. // Lange mondbeglänzte Stunden / liegt mein Sehnen auf der Wacht, / leidet an geheimen Wunden / und verblutet in der Nacht. // Eine Geige in den Gärten / klagt herauf mit weichem Strich / und ein tiefes Müdewerden / kommt erlösend über mich. // Fremder Saitenspieler drunten, / der so weich und dunkel klagt, / Wo hast Du das Lied gefunden, / das mein ganzes Sehnen sagt?»

71. BALL p. 22.

72. MORGENSTERN *Dichtungen* p. 167, «Ich möchte eine Geige haben, / so ganz für mich allein, / da spielt ich all meine Schmerzen / und all meine Lust hinein. // Denn ach, ihr lieben Leute, / ihr wißt nicht, was geigen heißt, / ihr habt wohl fleißige Finger, / doch nicht den heiligen Geist. // Ich höre die Welten singen, / wenn er mein Haupt durchweht – / doch ach, ich hab keine Geige, / ich bin nur ein armer Poet». Sempre di Morgenstern, non dissimile come impostazione di fondo anche la poesia *Wind und Geige*, in: MORGENSTERN *Kranz* p. 52.

Più sofferta e originale la lirica *Der Nachbar* [Il vicino, 1906] di Rainer Maria Rilke (1875–1926), nella quale il suono ossessivo di un violino a cui non ci si riesce a sottrarre catalizza attorno a sé «temi di solitudine, vagabondaggio irrequieto, pesantezza e allontanamento dalla corrente della vita»: <sup>73</sup>

Violino sconosciuto, mi stai seguendo? / In quante città lontane già parlò  
/ la tua notte solitaria alla mia? / Ti suonano in cento? Ti suona uno solo?  
// Vi sono in tutte le grandi città / persone che senza di te / già si sarebbero  
perdute nei fiumi? / E perché continua a colpirmi? // Perché sono sempre il  
vicino di coloro / che, per paura, ti costringono a cantare / e a proclamare:  
La vita è più pesante / del peso di tutte le cose. <sup>74</sup>

Il misterioso protagonista della poesia «è un esecutore la cui musica è seria in modo quasi insostenibile, ma la cui spaventosa confessione rende l'esistenza tollerabile per coloro che, in assenza di quell'espressione dolce-amara, potrebbero gettarsi dal ponte della vita. Nella poesia echeggia un tema vagamente orfico poiché intende la musica quale intermediario ineluttabile tra vita e morte, ma ciò avviene con una modalità particolarmente malinconica». <sup>75</sup>

73. POLIKOFF p. 282sg.

74. *Fremde Geige, gehst du mir nach? / In wieviel fernen Städten schon sprach / deine einsame Nacht zu meiner? / Spielen dich hunderte? Spielt dich einer? // Gibt es in allen großen Städten / solche, die sich ohne dich / schon in den Flüssen verloren hätten? / Und warum trifft es immer mich? // Warum bin ich immer der Nachbar derer, / die dich bange zwingen zu singen / und zu sagen: Das Leben ist schwerer / als die Schwere von allen Dingen.* In: RILKE p. 392.

75. POLIKOFF p. 282sg.

## CAPITOLO 11.

TRA AVANGUARDIE E CONSERVAZIONE: IL VIOLINO  
NEGLI ANNI DELLA REPUBBLICA DI WEIMAR E DEL  
NAZIONALSOCIALISMO

Gli anni successivi alla Prima guerra mondiale, i cosiddetti *Goldene Zwanziger Jahre* [Dorati Anni Venti], sono in realtà in Germania un'epoca bifronte: da un lato l'euforia per la guerra terminata, sia pure perduta, per l'acquisita libertà all'interno di una democrazia (la fragile Repubblica di Weimar), per le inarrestabili entusiasmantanti innovazioni in ambito tecnologico portò nel mondo dell'arte un autentico tumulto di stili e correnti che liberò un vulcanico "spirito del tempo" cosmopolita, ribelle e liberale. Dall'altro lato l'incertezza politica, l'affermarsi di nuove classi sociali per lo più in balia di forti tensioni derivanti da una grave crisi del mondo del lavoro nonché da epocali oscillazioni dei cambi e crolli dei mercati, e infine il propalarsi di una diffusa povertà condizionarono pesantemente, e non di rado tragicamente, la vita quotidiana della maggior parte della popolazione.

In tale clima sociale di marcati contrasti, comunque in prevalenza economicamente depresso, emozionalmente cinico e disilluso, talora addirittura asettimale nonché moralmente assai libero, la realtà penetrò con decisione nella letteratura più innovativa, ispirandola e innestandovi fatti, turbamenti, tragedie provenienti dalla più immediata e autentica contemporaneità. Dopo la cultura elitaria e ideologicamente complessa dell'Espressionismo, la nuova letteratura cercò ora di divenire accessibile a tutti, in particolare grazie alla corrente artistica della *Neue Sachlichkeit* [Nuova Oggettività], che, anche col fine di diffondere nuove idee liberali e democratiche, mirava a coinvolgere strati sociali di rado affacciatisi al mondo della scrittura. Di tale corrente sono parte, ad esempio, sia l'innovativa *Gebrauchslyrik* [Poesia per un uso quotidiano] di Bertolt Brecht, Erich Kästner e Kurt Tucholsky sia i romanzi di Hans Fallada e Alfred Döblin, che utilizzavano un nuovo stile essenziale, piuttosto asettico e dalla forma quasi documentaristica, tuttavia molto pregnante e per questo immediatamente apprezzabile.

Frattanto in ambito musicale se da un lato la musica atonale e dodecafonica apriva inedite opportunità ai compositori, dall'altro il boom della musica di

intrattenimento e generi nuovi quali il jazz e lo swing si imposero rapidamente come fenomeni di moda accanto a nuovi balli quale, ad esempio, il Charleston. La diffusione della radio stava inoltre permettendo per la prima volta a fasce di popolazione sempre più ampie una fruizione diretta di ogni tipo di musica. Si è agli esordi della cosiddetta “cultura di massa”, che tante, differenti conseguenze avrà sulla cultura nel suo complesso.

In tale convulsa fase sociale e artistica il racconto a tematica musicale, pur con numerosi esempi (soprattutto romanzi storici aventi per protagonisti musicisti realmente vissuti<sup>1</sup>), rallenta la sua corsa, apportando solo di rado tematiche originali e rimanendo appannaggio soprattutto di autori minori oggi per lo più dimenticati. Frattanto il violino, se da un lato ascende ai vertici massimi della popolarità e del successo nelle sale da concerto, grazie anche a star di livello internazionale, dall’altro vede rarefarsi molti ruoli posseduti sia nelle realtà popolari dei secoli precedenti sia in letteratura dove, ad esempio, vengono messi al bando proprio quei soggetti al limite o al di fuori della realtà quotidiana che ne avevano decretato una plurisecolare fortuna.

All’interno del filone letterario più attento alla conflittuale società di quegli anni, un ancora sconosciuto Erich Kästner (1899–1974), nell’intenso racconto breve *Ein Menschenleben* [La vita di un essere umano, 1923] narra con stile asettico e cronachistico la tragica parabola esistenziale di un operaio che, nella difficile fase dell’immediato dopoguerra, vive una grigia quotidianità di assillante e ossessivo lavoro, sopportato tuttavia con onesta e serena dedizione. Unico svago, alla sola domenica, lo strimpellare sul suo violino, attività che lo faceva «addirittura sorridere, poiché in quel momento era felice». <sup>2</sup> Di malumore erano invece i familiari, poiché egli «non suonava affatto bene. Le mani erano rigide e pesanti. Ma per lui erano suoni meravigliosi. Suonava sempre le stesse poche melodie che aveva imparato da ragazzo. Ma quale significato possedevano per lui!» <sup>3</sup> Poi, all’improvviso, il licenziamento con la mortificante conseguenza di gravare ulteriormente sulla già precaria situazione economica della famiglia dell’unica figlia. Quindi

una mattina si infilò il violino sotto la giacca. Nessuno doveva accorgersene. E ridere di tale azione. Poi da qualche parte salì per delle scale. In un remoto quartiere della città. Si posizionò contro una parete umida. E suonò le sue melodie. “Dai tempi giovanili” era quella preferita. L’aveva imparata prima di tutte. E da allora erano trascorsi sessant’anni. Non la padroneggiava ancora. E le mani tremavano. Aveva paura... Il suo violino risuonava stridulo

1. Cfr. SCHWEIKERT/MATTHIAS.

2. KÄSTNER *Menschenleben* p. 10.

3. *Ibid.*

e sfacciato attraverso quei luridi corridoi. Qualcuno aprì la porta. Alcuni bambini si sporsero dalla ringhiera delle scale. Curiosi. E a lui tremavano le mani.

Talvolta gli si portava una fondina di minestra. O un pezzo di pane. Avvolto in carta da giornale. Oppure un bambino veniva sospinto fuori dalla porta. Gli si avvicinava esitante. E gli porgeva qualche moneta. Talvolta qualcuno impreca. Come a casa. Poi, mesto, si infilava nuovamente il violino sotto la giacca. Scendeva lentamente i gradini. E su da un'altra parte. [...] A casa gli portavano via il denaro. Almeno si pagava un po' il suo affitto.

Non gli faceva bene suonare ogni giorno sul violino le melodie di quand'era bambino. Pensava a sua madre. Quando lei tornava a casa. Dal servizio di lavanderia presso estranei. Il violino glielo aveva regalato lei. Sua madre... [...]

Non volle più farlo. [...] A casa non gli chiesero più di consegnare il denaro. E neppure gli chiesero più se avesse fame. [...]

Un giorno tornò a casa. Erano tutti al lavoro. Voleva mangiare qualcosa. La dispensa era serrata a chiave. Allora si sedette alla finestra. E pianse. [...] Quindi andò in camera da letto e si impiccò.<sup>4</sup>

Attraverso le "specchio" dell'indigente, ma dignitoso violinista i lettori, secondo le intenzioni di Kästner, avrebbero potuto oggettivamente comprendere le spietate caratteristiche sia economiche e sociali sia morali e affettive della propria epoca e, prendendone coscienza, iniziare a impegnarsi per rimuoverne le cause.

Accanto alle novità della *Nuova Oggettività* va tuttavia considerato che filoni di scrittura più tradizionali da un punto di vista contenutistico e formale proseguirono indisturbati la propria esistenza all'interno del mondo letterario di lingua tedesca sia negli anni della Repubblica di Weimar sia, soprattutto, nel dodicennio nazionalsocialista, quando, anzi, si reimposero, purgati da ogni novità, quale unico stile accettato dal regime.

Abbandonando la precedente fase espressionista, accogliendo alcune novità mutate dalle più recenti generazioni di scrittori, ma discostandosi dallo stile sobrio e oggettivo della prosa della *Nuova Oggettività*, Franz Werfel (1890–1945) pubblicò nel 1924 *Verdi. Roman der Oper* [Verdi. Il romanzo dell'opera] sulla scia della grande tradizione del romanzo realista di impostazione storica. In un'ampia trama, a cavallo tra biografia e finzione, l'autore, anche con espliciti intenti musicologici, analizza la crisi artistica di Giuseppe Verdi, compositore da lui venerato, negli anni seguenti la composizione dell'*Aida*, ravvisando una complessa relazione psicologica di causa-effetto tra l'inaridirsi delle

---

4. *Ibid.* p. 11sg.

energie creative del compositore italiano e il successo della *Zukunftsmusik* [musica dell'avvenire] di Richard Wagner. Grazie alla presenza del musicista di fantasia Mathias Fischböck (forse in parte ispirato all'amico Ernst Křenek, compositore e direttore d'orchestra austriaco, oppure trasposizione letteraria di Josef Matthias Hauer, il teorico della musica e compositore che, ancor prima di Arnold Schönberg, aveva elaborato la tecnica dodecafonica) vengono altresì inseriti riferimenti alla coeva musica atonale. In un singolo capitolo centrale l'autore recupera anche alcuni tratti di Claudio Monteverdi, presentato quale inventore dell'*opera*, qui intesa quale genere musicale più elevato in virtù della sua intrinseca capacità di mantenersi strettamente legato alla vita reale grazie alla preponderanza della voce umana. Nell'esaltare la posizione di Monteverdi quale audace, rivoluzionario innovatore, Werfel menziona, con tratti in realtà parzialmente arbitrari, anche il forte legame del musicista con Cremona, sua città natale, e quindi si diffonde in significativi cenni sugli sviluppi del violino con riferimento alla scuola liutaria cremonese, all'epoca di Monteverdi la più prestigiosa a livello europeo.<sup>5</sup> Negli anni della stesura del romanzo, tuttavia, la grande tradizione liutaria cremonese era poco più di un ricordo (rinascera comunque di lì a breve), ma conservava evidentemente vivido e con tratti paradigmatici il prestigio acquisito a livello europeo nei secoli precedenti.

Nicola Amati è il liutaio che, nella finzione del romanzo, invia in dono due nuovi strumenti a Monteverdi il quale

come tanti uomini, che durante la vita non hanno esaurito le loro facoltà d'amare, in vecchiaia ha una mania. È cremonese. Come un altro va matto per i quadri, così egli ama questi nuovi violini, che i grandi maestri della sua città fabbricano con arte infinita, con infinita tenerezza, coi sette suggelli della scienza intorno ai sacri misteri, nelle loro officine pulite e profumate. Egli ama i violini non soltanto come strumenti musicali, ma come forme, come creazioni perfette, più irraggiungibili e più inesauribili delle donne. [...] Analogamente a come Monteverdi e i suoi due predecessori Peri e Caccini liberarono la singola voce umana e drammatica dall'intreccio delle voci a imitazione della musica antica, così i creatori del moderno violino, superando le goffe forme della viola da gamba e da braccio, hanno umanizzato e liberato la voce dello strumento. La medesima missione e vocazione verso

---

5. Secondo Franz Werfel gli sviluppi e il successo del violino andrebbero di pari passo con l'imporsi dell'opera italiana sulla scena europea e col suo originale uso della voce: «È forse da considerarsi più che un caso il fatto che l'Italia in quello stesso periodo abbia fatto alla musica un secondo regalo e di straordinario valore: i violini dei Maestri di Cremona. Amati e Guarneri, in maniera analoga all'opera, hanno umanizzato, reso profonda e drammatica la voce del violino», in: WERFEL *Oben* p. 375.

la melodia creò col violino, nella sua forma di inconcepibile bellezza che sovrasta tutte le arti, il più puro atto di gloria italiano.<sup>6</sup>

L'esaltazione del violino è quindi da ascrivere alla sua intima, peculiare capacità di *cantare* e di sapersi compiutamente esprimere con le qualità caratterizzanti la voce umana. Non a caso uno dei motivi per i quali l'autore prediligeva Verdi a Wagner stava proprio nella bellezza delle sue melodie proposte e sostenute dalla voce umana più che dagli strumenti. Nel momento in cui Monteverdi imbraccia i due violini il suo entusiasmo raggiunge un culmine che pare travalicare nell'innamoramento:

Il musicista li afferra l'un dopo l'altro con mani tremanti e nuovamente li depone, come incapace di sopportare la felicità sovrumana del loro peso astrale. Non sono essi discesi da mondi stellari come due fanciulle amate, due Beatrici trasfigurate? Si vorrebbe stringerli a sé, affinché il cuore li assorbisse. Ma si spezzerebbero sotto la cieca pressione della mortalità. Claudio Monteverdi contempla le sublimi sorelle con tratti alterati, il respiro gli si contrae: e improvvisamente si getta a terra dinanzi ai violini, piangendo, gemendo in preda ad una felicità, uno strazio insopportabili. Piange, perché la bellezza lo commuove di più del Dio crocifisso.<sup>7</sup>

Poco oltre i violini, «mistiche creature angeliche»,<sup>8</sup> vengono presentati, in un'appassionata descrizione, attraverso le emozioni dello stesso Monteverdi:

Monteverdi [...] considera, con pensieri profondi e turbinanti, i violini di Amati. Non sono molto grandi, di forma graziosamente slanciata, uno verniciato in giallo chiaro, l'altro rossiccio. La vernice forma dei paesaggi meravigliosi, eterei, spirituali, come se gli invisibili paesaggi della musica fossero, in un momento magico, stati incatenati e trasformati in immagini dalle vibrazioni delle molecole del violino. Egli pensa al mistero del corpo del violino. Così perfetta, o presso a poco, Iddio ha creato soltanto la creatura umana. Grandi misteri ha dovuto conoscere l'uomo, esercitare arti magiche, vivere in completa astinenza della donna, per poter inventare la forma del violino.

Di quanti elementi consiste l'essere umano? Nessuna scienza può dare una risposta irrefutabile. Il piccolo corpo del violino consiste di ottantatré elementi, ognuno dei quali, come la parola della sacra scrittura, ha il suo

---

6. WERFEL *Verdi* p. 240.

7. *Ibid.* p. 241.

8. *Ibid.* p. 243.

significato in questo e negli altri mondi. Si è qui inteso ricostruire il sacrificio di Orfeo, dilaniato in ottantatré brandelli?

Come mai questa grazia pare così sovrumana e allo stesso tempo così umana? Il petto largo, i fianchi stretti, un lungo collo. L'incanto delle *effe*, questi geroglifici di alta scienza, la sottile finezza delle fasce, la linea slanciata del fondo, della tavola, e le meno carnali, le più pure fra le interiora, l'anima e la catena.<sup>9</sup>

Con tratti formali e contenutistici assai più tradizionali rispetto al romanzo di Werfel, l'anno seguente vide la luce, ampiamente rimaneggiato, il romanzo *Die blauen Schwingen* [Le ali blu, 1925] che Ernst Wiechert (1887–1950), lo scrittore prussiano orientale «idolo degli anni 1945–50»,<sup>10</sup> aveva scritto in prima stesura nel 1917, durante il servizio militare in Galizia e in Francia. L'autore, tenacemente interessato, con toni critici, alle tematiche religiose e in particolare al problema della teodicea, nelle sue opere soprattutto giovanili sviluppa una cupa visione del mondo, derivante soprattutto dalle tragiche e indelebili esperienze di guerra, a seguito delle quali i protagonisti dei suoi romanzi, per lo più malati nell'animo, vivono un profondo nichilismo, in realtà non raro all'epoca, che li costringe a un'esistenza faticosa e infelice. Ciò accade anche in *Die blauen Schwingen*, opera nella quale tale sofferta visione esistenziale si palesa tuttavia oggi non di rado poco credibile per i toni enfatici e retorici come pure per un indulgere verso lacrimose atmosfere che, sebbene stimolate da condizioni differenti, suonano oggi come logora eco di suggestioni di epoche passate. Già all'esordio della narrazione il violino si annuncia romanticamente in lontananza, con una premonitrice, misteriosa «melodia greve e lamentosa»:<sup>11</sup>

E quel motivo per violino, al pari di un suono umano proveniente da un condannato al rogo, fluiva nel vento, simile a una monocorde preghiera fuoriuscita dalla bocca di un martire e si innalzava dritta verso l'alto, verso un Dio in attesa, annunciando estasiata resurrezione, splendore nelle sale celesti, e di nuovo precipitava verso un suono di dolore, di lamento, implorando ansiosamente aiuto su un mondo desolato.<sup>12</sup>

Nel romanzo agisce Harro Bruckner, giovane violinista proveniente da una modesta famiglia di pescatori, il quale anela a intraprendere una carriera di strumentista, anche se, in virtù di un vetusto topos già considerato, è in realtà

---

9. *Ibid.* p. 241.

10. DAVID p. 153.

11. WIECHERT p. 1.

12. *Ibid.* p. 2.

«Zigeuner», «zingaro», ossia musicante libero e itinerante che asserisce di voler divenire da adulto.<sup>13</sup> La sua vicenda umana e professionale viene presentata dai tredici ai trentuno anni, periodo nel quale il giovane, partendo dalle prime lezioni di violino presso Mischa, uno zingaro che sa riconoscerne e svilupparne il genio, diviene un apprezzato virtuoso. Tuttavia i suoi sforzi miranti a un'appagante vita personale si mostreranno per lo più vani. L'esistenza di Harro, nonostante i brillanti esiti artistici, è infatti inesorabilmente proiettata verso un distacco dalla realtà e una cupa interiorità, come si evince dalla conclusione di un concerto in cui il giovane si era esibito come solista:

L'ultimo accordo echeggiò sfavillante e Harro, pallido come fosse gravato da sofferenze, abbassò il violino quasi simultaneamente alla bacchetta del direttore. Serrò gli occhi per alcuni secondi, finché gli applausi divamparono. Ciò non lo scosse più come la prima volta, da molto tempo non lo scuoteva più. Alzò lo sguardo e, come attraverso nebbia fluttuante, scorse la massa nera dell'orchestra con gli strumenti scintillanti, le luci vivide e i visi affaticati avidi di sonno e silenzio, cosa che anch'egli desiderava per sé. E nella sala scorse, quasi con repulsione, quell'essere tremolante, enorme [il pubblico (n.d.a.)] che come un vampiro succhiava il suo sangue, che, grazie al denaro, si arrogava il diritto di origliare lamenti e giubili della sua anima e che fissava il suo viso attraverso lenti preziose come fosse una bestia rara dietro alle sbarre.<sup>14</sup>

Harro «possiede infatti la capacità di ritirarsi in un mondo di fantasia, rigettando l'odioso presente»,<sup>15</sup> e pertanto, come egli stesso dichiara, il suo esibirsi non deriva da un'esteriore aspirazione al successo o alla fama: «Si dice che l'artista necessita di un pubblico. Io invece suono solo ed esclusivamente per me. La mia anima, soltanto, è lì ad ascoltare. Io conosco amore e dolore e in cambio di denaro suono la mia vita». <sup>16</sup> Infatti «Harro suona il violino perché deve, [...] vale a dire, la sua arte nasce dalla passione e dal genio»<sup>17</sup> e l'invidiabile posizione di concertista virtuoso gli appare di conseguenza priva di senso. Harro si muove pertanto, nel complesso, in una condizione di amara, insanabile insoddisfazione con l'intima sensazione di un profondo, costante fallimento interiore cui pure contribuisce l'incerta vita sentimentale.

---

13. *Ibid.* p. 35.

14. *Ibid.* p. 141sg.

15. Cfr. BAER p. 201.

16. WIECHERT p. 154.

17. BAER p. 200.

Con il loro volo malinconico le gru del titolo simboleggiano la perenne frustrazione dei desideri del violinista e pertanto la sua *Sehnsucht* si esplica nel “Lied delle ali blu”, un ardente e accorato canto popolare ucraino appreso da Mischa,<sup>18</sup> che, quasi un refrain, ritorna ciclicamente nel romanzo destando in lui recondite emozioni e struggenti ricordi, come si evince dal bis al termine del concerto innanzi menzionato:

Depose delicatamente le rose su una sedia, appoggiò il violino al mento e sottovoce, come obliando ogni cosa attorno a sé, attaccò il Lied delle ali blu. E il Lied dello struggimento e del lamento, nato in steppe remote, si diffuse lento per la sala silente, recando quiete e afferrando gli animi al pari del pianto di una donna che giunge improvviso nel mezzo di una festa gioiosa: “Vedi tu, o mio fratello? / Vedi tu, o amico mio? / Le gru volano laggiù in una fila blu...” Innanzi agli occhi di Harro si spalancarono improvvisamente le tombe della sua vita, come se i sigilli della copertura si allentassero sotto l’effetto dei suoni e dalle putride profondità si levò, risorgendo, tutto ciò che da tempo era defunto: patria, giovinezza e pace del villaggio.<sup>19</sup>

Solo tre anni dopo la pubblicazione del cupo romanzo di Wiechert, alieno anche formalmente agli intriganti stimoli offerti in gran numero dalle avanguardie artistico-letterarie di quegli anni, il violino si fa protagonista di un breve testo, in realtà più cronachistico che letterario, che rimanda alla più moderna e autentica contemporaneità. La realtà pulsante e scintillante della società di massa, dell’euforica metropoli degli anni di Weimar, entra sotto un’oggettiva prospettiva sociologica nel breve, ancor oggi attualissimo racconto *Virtuosens-Konzert* [Il concerto del virtuoso di violino, 1928] di Hermann Hesse. Nel descrivere l’esibizione di una star del violino, l’autore evidenzia alcuni comportamenti sociali, e pseudoartistici, che già negli anni Venti si affiancavano al divismo, talora al limite dell’istrionesco, di un beniamino del pubblico. Sebbene mai menzionato, il violinista descritto da Hesse sarebbe Fritz Kreisler (1875–1962), il *König der Geiger* [Re dei violinisti], brillante, eclettico musicista di respiro internazionale, particolarmente attivo tra le due guerre.

L’evento musicale narrato realisticamente da Hesse è al contempo un sofisticato fatto mondano prettamente commerciale, poiché, come già afferma agli sgoccioli del XIX secolo il protagonista di *Der Kammersänger* [Il cantante di corte, 1899] di Frank Wedekind (1864–1918): «noi artisti siamo un articolo di lusso della borghesia»,<sup>20</sup> e il più alto scopo nel mondo della produzione

---

18. WIECHERT p. 25sg.

19. *Ibid.* p. 143.

20. WEDEKIND p. 412.

artistica è il «successo di cassetta».<sup>21</sup> Ed è proprio con tali tratti che la serata musicale descritta da Hesse si andava preannunciando già a notevole distanza dalla sede dell'evento:

Nel solo avvicinarmi alla sala da concerto mi fu chiaro da innumerevoli segnali che quella serata non avrebbe ruotato attorno a ciò che io e i miei amici chiamiamo musica; non sarebbe stata una di quelle esperienze silenziose e fantastiche in un regno irreal e senza nome, si sarebbe invece trattato di un evento del tutto calato nel reale. Gli avvenimenti della serata non erano destinati ad agire su pochi cervelli più o meno sognanti e inabili alla vita quotidiana, al contrario mettevano con violenza in movimento i motori, i cavalli, i portafogli, i parrucchieri, e tutta quanta la restante realtà. Ciò che qui stava avvenendo non era un qualcosa avulso dal reale e un po' stravagante, era un fatto assolutamente concreto e autentico, possedeva la stessa energia e il medesimo modo di porsi dei grandi soggetti della vita moderna: campo sportivo, borsa e grandi feste.<sup>22</sup>

Accanto a composizioni di Bach, Beethoven e Tartini, spiccavano nel programma anche brani più popolari e moderni di autori pressoché anonimi, grazie ai quali il trionfo si fece assoluto:

E poi la terza parte del concerto, nella quale noi, i veri appassionati di musica, noi, i puritani della buona musica, ci sentivano in una situazione di disagio, perché poco alla volta vennero sempre più assecondati i gusti del grande pubblico, e ciò che non era affatto riuscito ai veri musicisti, Bach e Beethoven, ciò che era riuscito a metà a quello strepitoso mago di Tartini, ecco che riuscì invece alla perfezione a questi anonimi, esotici compositori di tango: a migliaia si infiammarono, si sciolsero e capitolarono; sorridevano trasfigurati e singhiozzavano, gemevano estasiati e non appena terminava ognuno di questi brevi brani di pura evasione, come inebriati esplodevano in applausi. Quell'egregio individuo aveva vinto, ciascuna di quelle tremila anime gli apparteneva, tutte di buon grado si arrendevano, si lasciavano accarezzare, si lasciavano canzonare, si lasciavano travolgere dalla gioia, tutte guazzavano ebbre e incantate. Noi invece, piccolo manipolo di puritani, ci difendevamo nel nostro intimo, ingaggiavamo eroiche e inutili lotte, ridevamo sdegnati di quelle baggianate che venivano eseguite, ma nel contempo non riuscivamo a sottrarci dal gustare la soavità dell'arcata, e la dolcezza di quei suoni, e a sorridere compiaciuti dell'incanto di un passaggio esecrabile, ma per l'appunto eseguito in modo incantevole.

---

21. *Ibid.* p. 405.

22. FOCHER *Tiglio* p. 194.

La grande magia si era quindi compiuta: anche noi puritani indispettiti, infatti, sia pure per singoli attimi, nuotavamo insieme a tutti sulla grande onda, e ci lasciavamo afferrare, sia pure per pochi istanti, dalla dolce e soave vertigine.<sup>23</sup>

Numerosi altri aspetti legati al virtuoso, al programma del concerto e al pubblico vengono acutamente presentati e analizzati. Quanto all'atteggiamento di fondo sia del violinista sia degli spettatori, si conferma pienamente valido ciò che Robert Schumann quasi un secolo prima (1834) già aveva affermato in una recensione a proposito del seducente virtuosismo di Paganini:

Egli iniziò a suonare [...]. Non appena ebbe gettato, senza sforzo e in modo quasi impercettibile, le sue catene magnetiche sul pubblico, queste cominciarono a oscillare in su e in giù. Si chiusero in cerchi sempre più meravigliosi e intrecciati; il pubblico si stringeva sempre più compatto e sempre più stretto, egli lo legava in quei lacci finché tutti non si fusero in un solo ascoltatore, ponendosi nei confronti del Maestro come una singola entità, ricevendo da lui come una persona da un'altra.<sup>24</sup>

La passione per il violino offre in Hesse un ultimo significativo esempio nel 1932 grazie a uno dei testi più importanti del suo percorso spirituale: *Die Morgenlandfahrt* [Il pellegrinaggio in Oriente], un romanzo breve, o racconto fiabesco, il cui protagonista H.H., alter ego dello stesso autore, è nuovamente un violinista che nella narrazione rallegra con lo strumento i compagni nel singolare viaggio esistenziale da loro intrapreso.

Al di là dei pochi esempi innanzi menzionati è comunque difficile rinvenire in questo periodo altre opere letterarie nelle quali il violino si mostri protagonista o, comunque, offra spunti veramente originali. Come accadrà anche nel secondo dopoguerra, le inedite difficoltà materiali e morali spinsero autori e pubblico verso un contatto concreto con la quotidiana vita vissuta, marginalizzando, per lo più, tutto ciò che non ne facesse immediatamente parte o non aiutasse a tentarne una diagnosi, con auspicabile terapia. È quindi comprensibile come in tale specifico clima nuove forme letterarie, nuovi stili di scrittura e nuove tematiche lontane, per lo più, dai soggetti apprezzati in epoche ormai passate incontrassero maggiormente i gusti, anche questi in parte nuovi, del grande pubblico.

La *Künstlernovelle* e il *Künstlerroman*, ossia le opere letterarie, già più volte menzionate, aventi per protagonista un artista nella sua formazione e crescita

---

23. *Ibid.* p. 197.

24. SCHUMANN p. 135sg.

fino alla maturità, continuarono invece a rappresentare un genere letterario privilegiato, capace di adattarsi con grande duttilità a ogni fase storico-letteraria tedesca. Numerosi pregevoli risultati apparvero ai primi del Novecento (con Heinrich Mann, Thomas Mann, Rainer Maria Rilke e altri), mentre nei successivi anni di Weimar, se pure è ravvisabile un calo di opere, si possono comunque citare testi famosi quali *Klingsors letzter Sommer* [L'ultima estate di Klingsor, 1920], *Narziss und Goldmund* [Narciso e Boccadoro, 1930] di Hermann Hesse oppure *Die Traumbude* [La camera dei sogni, 1920] di Erich Maria Remarque. Anche lo scrittore, drammaturgo slesiano Hermann Stehr (1864–1940), autore oggi in disgrazia, ma ai suoi tempi proposto ben quattro volte per il premio Nobel per la letteratura, ha lasciato le novelle d'artista *Der Geigenmacher* [Il liutaio, 1926] e *Meister Cajetan* [Mastro Cajetan, 1931] all'interno del poco frequentato filone liutario, che in questo periodo storico presenta, in realtà, altri recuperi.<sup>25</sup>

I due testi di Stehr, stimolati dall'amicizia con il liutaio, nonché medico e scrittore berlinese Julius Levin,<sup>26</sup> sono imperniati sui "misteriosi" aspetti del processo creativo degli strumenti a corda, e, più in particolare, sul lento, faticoso, spesso amaro tirocinio spirituale ed emozionale ancor più che tecnico, necessario, secondo Stehr, per divenire un autentico maestro liutaio, ossia un profondo artista dalla finissima sensibilità. Nell'introduzione di Wilhelm Meridies alle due novelle si legge infatti che «la vera arte non può che crescere sulla via delle esperienze più dolorose e che ogni conoscenza e ogni padronanza acquisite non possono essere sufficienti al fine di creare un'opera d'arte qualora il suo artefice non abbia permesso che la sua stessa linfa vitale vi si riversasse dentro».<sup>27</sup> Entrambi i testi interpretano pertanto liuteria e liutaio in una metafora dell'essenza più intima e preziosa dell'arte e dell'aspra ascesi dell'artista, mirando ad approfondire, da angolazioni diverse, anche religiose, i segreti e i misteri del processo creativo.

All'inizio della novella *Der Geigenmacher* si apprende che fin da bambino il protagonista si struggeva per i suoni più profondi e reconditi di cielo e terra al fine di catturarli a sé e non lasciarli più sfuggire.<sup>28</sup> Decidendo quindi di divenire liutaio si affidò per sette anni alla guida di un anziano maestro, il quale gli comunicò infine di non avere più nulla da insegnargli, dal momento che

il culmine di se stessi l'uomo non può mai apprenderlo da un altro uomo, e pertanto egli, come affermavano gli antichi, deve andare a scuola dallo

---

25. V. GÖTZ p. 316sg.

26. SPRENGEL p. 70.

27. STEHR *Cajetan* p. 6sg.

28. STEHR *Geigenmacher* p. 103.

stesso Dio, e cioè deve lasciarsi alle spalle lui, il suo maestro nonché tutto il sapere acquisito e ricavare i propri violini, qualora ne avverta l'impulso, non più dal legno, bensì dal proprio cuore, secondo l'archetipo dell'universo.<sup>29</sup>

Che tale severo ammonimento si basasse su una ponderata riflessione il liutaio lo comprenderà da sé allorché, grazie alla sua arte, entrò in contatto con persone di altissimo rango e con ambienti di estrema raffinatezza. Egli si accorse infatti che «quando modellava in un violino tutto ciò che in tali circostanze aveva esperito, era colto da sgomento, poiché dei palpiti della sua anima e dell'echeggiare di terra e cielo nei suoni dello strumento non vi era più traccia e pure l'armonia del suo maestro viveva in essi come frantumata».<sup>30</sup> Di conseguenza il liutaio avvertiva in sé l'imperativo di distruggere tutti i violini che non corrispondevano a quell'elevatissimo ideale di bellezza che ardeva irrealizzato nel suo animo, «seppellendone nella terra i pezzi frantumati, al punto che ogni regione che egli aveva attraversato peregrinando, mosso dal suo anelare e dalle sue ferventi aspirazioni, si era tramutata in un cimitero, poiché là dove aveva indugiato il suo piede e dove aveva riposato il suo capo giacevano sepolte le sue speranze e i suoi sogni stavano sotterrati».<sup>31</sup>

Trasformatosi successivamente in una sorta di anacoreta e presa dimora in una capanna nel profondo di un bosco impenetrabile (metaforico spazio vitale tedesco di solitudine, di lotta spirituale e redenzione dell'anima<sup>32</sup>) in virtù di un processo di ascesi al contempo tecnica e spirituale il liutaio giunse a realizzare uno strumento che, suonato poi in un concerto, produsse sconvolgenti effetti estranianti sul pubblico. Persino l'esecutore

che aveva suonato il violino raro e magico di quel nuovo maestro, e che, più a lungo di tutti, era stato ghermito da quello stupefacente stato di estasi, alla fine non ne volle più sapere e dopo essersi ripreso ed essersi ricalato nella sua condizione umana, scosse la testa con sconcertata, sbigottita riprovazione, ripose lo strumento nelle mani del suo costruttore, asserendo che non lo avrebbe mai più toccato fino alla sua morte, «dal momento che questo violino [...] non dovrebbe stare sotto il mento di un essere umano, qualora costui non intenda venire depauperato di tutto ciò che chiama suo». Quindi si allontanò da quello con passi rapidi, come se stesse sfuggendo a un grave pericolo.<sup>33</sup>

---

29. *Ibid.*

30. *Ibid.* p. 105sg. Cfr. RICHTER p. 446.

31. STEHR *Geigenmacher* p. 106.

32. Cfr. HOFACKER *Äußeres* p. 98.

33. STEHR *Geigenmacher* p. 107sg.

Sintetizza Boeschstein: «Il liutaio intende costruire uno strumento che racchiuda in un tutt'uno il fuoco e il fervore della terra e sul quale poi aleggino i brividi dell'eternità. Ma un tale eccesso di estasi, un tale irruente insinuarsi in Dio, nel centro dell'universo, non può giovare alle persone, non a colui che intenda imprigionare tutto ciò nel suo violino e nemmeno a coloro che si pongano in ascolto dello strumento».<sup>34</sup> Al pari del violino sinistramente manipolato da Tobias Guarnerius, anche lo strumento costruito dal liutaio in estatica solitudine genera nell'animo degli esecutori emozioni insostenibili e non resta pertanto al suo artefice che sbarazzarsene appendendolo a un albero nel bosco. Sarà solamente dopo l'incontro con una ragazza di cui si innamora che il liutaio saprà finalmente rinvenire in sé la giusta sensibilità per creare uno strumento di grande pregio che al contempo non portasse a perdizione chi avesse avuto la ventura di ascoltarlo o suonarlo. In virtù dell'infelice storia d'amore con la giovane Schönlein, e quindi grazie a un'accresciuta consapevolezza e maturità affettiva ed emozionale, tramutatasi in una parallela ascesi artistica, il liutaio saprà infine creare il violino da sempre agognato, simbolo della raggiunta armoniosa connessione con gli uomini e con Dio. Stehr lascia infatti comprendere come all'arte non sia sufficiente la sola competenza tecnica, sebbene eccellente, ossia la sola ragione, occorre infatti anche una profonda esperienza di vita, soprattutto sentimentale, che penetri nel nucleo più intimo e autentico dell'uomo modificandolo e arricchendolo, nonché suscitando l'aspirazione a una superiore dimensione esistenziale: «I dolori e la felicità della sua vita si erano trasformati in pretese della sua arte».<sup>35</sup> Senza tali premesse qualsiasi prodotto sarebbe stato condannato a rimanere incompleto e insoddisfacente.<sup>36</sup> Alla fine della novella il liutaio sa quindi costruire un violino straordinario, la *Schönlein-Geige*, capace, grazie alle doti di un violinista virtuoso, di estasiare, questa volta del tutto positivamente, il pubblico presente al concerto senza creare al contempo turbamenti nell'esecutore.

La novella di Stehr, ambientata in un mondo quasi fiabesco, apparentemente fuori dal tempo, si mostra, come evidente, aliena all'approccio realistico che caratterizzava l'epoca, e le più originali novità ideologiche e artistiche degli Anni Venti non riescono ad aprirsi un varco in questa letteratura che all'epoca fu comunque molto apprezzata.<sup>37</sup>

---

34. BOESCHENSTEIN p. 106.

35. STEHR *Geigenmacher* p. 172.

36. Cfr. KAUFMANN p. 319.

37. Cfr. HOFACKER *Tonwelt* p. 568.

Anche il liutaio protagonista della novella *Meister Cajetan*, in un percorso di intima dedizione all'arte e di ascesi umana finalizzata a una vita spesa a favore del prossimo, stimolato nuovamente dall'amore per una ragazza riesce infine a creare veri capolavori che non paiono essere opera di «un uomo, ma di uno spirito celeste»,<sup>38</sup> come afferma, in una rapida apparizione la star violinistica Louis Spohr. Col tempo, infatti, anche il liutaio di questa seconda novella saprà sempre più infondere negli strumenti le proprie esperienze del mondo, le proprie emozioni e i propri intensi e intimi sentimenti, ricavandone sonorità sempre più raffinate, struggenti e coinvolgenti che lo approssimano a Dio, trasformando gli strumenti in un simbolo di conciliazione universale. In virtù di stilemi di provenienza romantica, l'esecuzione di brani su tali celestiali violini conduce in una sorta di mondo sconosciuto e misterioso, dai tratti però rasserenanti ed edificanti. Così, ad esempio, Marianne, la protagonista femminile della novella, in seguito al casuale ascolto di alcune melodie eseguite al violino dallo stesso liutaio, ricorda: «Ecco che mi si aprì la porta dentro a un mondo, verso il quale, sia pure in modo indistinto, da sempre provavo una struggente attrazione»,<sup>39</sup> un mondo che, come si afferma nella precedente novella, risuona come «un soffio dell'aldilà»,<sup>40</sup> una dimensione «senza spazio e senza tempo»,<sup>41</sup> quasi un'estasi mistica, se non addirittura una sorta di incantesimo da fiaba.<sup>42</sup> Sintetizza Richter: «I violini [realizzati nelle due novelle (n.d.a.)] paiono essere tanto ideali perché non solo riecheggiano del “suono primigenio”, ma anche perché lo arricchiscono di una nuova conoscenza del mondo e della bellezza. Questa basilare idea di estendere il mondo mistico in quello reale è ravvisabile con frequenza nelle opere di Stehr».<sup>43</sup> In tali aspetti, che costituiscono l'anima delle due novelle e che, per quanto riguarda la formazione dell'autore, rimandano ad aspetti religiosi in parte ascrivibili alla tradizione della mistica slesiana che ha in Jakob Böhme il suo più significativo esponente,<sup>44</sup> si possono ravvisare tratti di una sensibilità ideologica e formale che rimanda a posizioni letterarie decisamente conservatrici.

Opere letterarie di argomento liutario non dissimili dalle precedenti apparvero anche dopo la presa del potere da parte del Partito nazionalsocialista nel 1933. Romanzi quali *Der verlorene Klang. Eines Geigenbauers Glück und Not* [Il timbro perduto. Fortuna e miseria di un liutaio, 1934] di un oggi dimenticato

38. STEHR *Cajetan* p. 90sg.

39. *Ibid.* p. 59.

40. STEHR *Geigenmacher* p. 105.

41. *Ibid.* p. 110.

42. Ad esempio: *Ibid.* p. 107, 110, 176.

43. RICHTER p. 448 nota 14.

44. Cfr. GÖTZ p. 316 e BOESCHENSTEIN.

Johannes Martin Schupp<sup>45</sup> (1883–1947) o *Das Wunderbare. Eine Geschichte von Seelen und Geigen* [La cosa meravigliosa. Una storia di anime e violini, 1936] della scrittrice e poetessa prussiana Johanna Wolff (1858–1943) presentano stilemi formali ed emozionali appartenenti a una tradizione indubbiamente retriva. Non è tuttavia da escludersi che ciò fosse diretta, forse anche involontaria conseguenza del soffocante clima di chiusura alle novità letterarie che vigea nella Germania nazionalsocialista e che costringeva a scelte necessariamente tradizionali.

In tale dimessa situazione pare spiccare positivamente lo scienziato, antropologo tedesco Walter Scheidt (1895–1976), che con lo pseudonimo Berchtold Gierer scrisse alcune opere letterarie di taglio nazionalistico e popolare tra cui il romanzo *Die Geige* che, alla sua uscita nel 1938 (ristampato ancora nel 1944), come altre sue opere successive, ebbe un immediato, non ingiustificato successo. Abile anche quale liutaio,<sup>46</sup> nell'imponente romanzo storico l'autore fa un ampio quadro del mondo musicale tedesco all'epoca di Stradivari nel quale prendono rilievo liutai tedeschi reali e di fantasia.<sup>47</sup>

Nel 1940 uscì in Germania un romanzo leggero e ottimistico dai tratti letterari assai tradizionali,<sup>48</sup> che raggiunse in breve una tiratura di oltre 400.000 copie, trasformandosi in un bestseller dell'epoca. Premiato nello stesso 1940 con il *Literaturpreis der Stadt Berlin* e nel 1942 col *Wilhelm-Raabe-Preis*, nel 1943 fu anche trasposto per il cinema (sia pure con mutamenti nella trama e nell'ambientazione) sotto la regia di Herbert Maisch e presentato a Berlino nel maggio 1944.<sup>49</sup> Scritto da Kurt Kluge (1886–1940), uno scultore di Lipsia dedicatosi solo in piena maturità alla scrittura, *Die Zaubergeige* [Il violino magico] narra le vicende di Andreas, uno squattrinato, ingenuo violinista, tanto talentuoso quanto sottovalutato, il quale grazie a uno strepitoso violino Stradivari<sup>50</sup> di cui per tre intere giornate entra fortunatamente in possesso, riesce infine ad avere successo (eseguendo da solista il Concerto per violino e orchestra op. 61 di Beethoven nella sala del Gewandhaus di Lipsia) e a conquistare la ragazza che ama. La vicenda si sviluppa pertanto come un vivace, talora ironico *Bildungsroman* [romanzo di formazione] il cui protagonista, infarcito di una retorica romantica nel complesso ancora accettabile, conduce un'esaltata vita d'artista, in un clima spirituale di autentica bohème.

45. SCHUPP.

46. VOGL p. 59.

47. Nel 1942 anche il cinema si interessò alla liuteria: diretto da Günther Rittau apparve il film *Der ewige Klang* [Il suono eterno], con protagonisti due fratelli liutai di Mittenwald.

48. Cfr. REININGER p. 306sgg.

49. BRÜHNE p. 4396.

50. Il violino «Antonius Stradivarius, liutaio in Cremona, 1692», KLUGE p. 10.

Il violino fa la sua prima apparizione nelle pagine iniziali del romanzo e il suo fascino è paralizzante: «La vista di quel violino non turbava solamente i musicisti, anche uno scultore non può che starsene impietrito innanzi a tale meravigliosa opera plastica». <sup>51</sup> E difatti Andreas lo fissava in estatica contemplazione, suonandolo con le mani nel vuoto, ma percependone vividamente i suoni nella sua fantasia:

Per intere ore quell'innamorato stava davanti alla sua amata [...] e con quale piacere Andreas avrebbe accarezzato il legno d'acero delle fasce e del manico, che il maestro cremonese ordinava lontano, in Dalmazia e in Turchia, che esaminava selezionandolo attentamente, scegliendo quindi tra centinaia di tavole d'acero il pezzo giusto che appunto solo Stradivari riconosceva come quello idoneo al timbro desiderato. <sup>52</sup>

Infatti «il Maestro Stradivari percepiva il timbro dapprima dentro di sé e quindi, su questo timbro solo a lui percepibile, incurvava, accarezzava e intagliava i legni. Come per ogni opera vivente prima esiste l'anima e solo dopo il corpo». <sup>53</sup> Terminata un'ultima visita alla sala del violino, Andreas, accidentalmente addormentatosi su una poltrona defilata nei pressi dello strumento e sfuggito involontariamente ai controlli del guardiano, si ridesta in un museo ormai chiuso e deserto. Solo ed emozionato si avvicina pertanto allo Stradivari:

afferrò la teca, la sollevò, la appoggiò con delicatezza sul pavimento; intendeva quindi adagiare il violino sulle fasce, così da renderne visibile il fondo, ma nel preciso istante in cui ne toccò il legno, un'energia guizzante al pari di elettricità attraversò le sue dita, la sua mano, il suo intero corpo. Percepì fisicamente le onde che avevano iniziato a vibrare duecento anni prima nella bottega di Stradivari. Andreas prese il violino, ma non con la punta delle dita: appoggiò tutto quanto il palmo delle mani su quel legno delicato. A occhi chiusi tastò lo strumento e come un cieco si ricreò la forma di quel violino. <sup>54</sup>

Dopo averlo sottratto, quasi in trance, dal museo, il giovane se ne allontana determinato a tenerlo e a suonarlo per alcuni giorni. Travolto dall'emozione, secondo una tradizione ormai consolidata inizia a trattarlo come la sua amata, baciandolo, abbracciandolo e fissandolo con commossa tenerezza. <sup>55</sup> Tra i vari

---

51. *Ibid.* p. 11.

52. *Ibid.* p. 11sg.

53. *Ibid.* p. 11.

54. *Ibid.* p. 64sg.

55. *Ibid.* p. 70.

episodi aventi protagonista lo Stradivari si narra, ad esempio, dell'esibizione a un matrimonio in un villaggio poco distante, di esecuzioni solitarie nella natura e di una prestazione da "artista di strada" a una festa cittadina. In tale occasione Andreas, collocatosi all'interno di una nicchia vuota su una parete esterna del municipio della sua città, nonché al di sopra di una bancarella di salsicce alla griglia, si esibisce col violino al fine di attrarre clienti e sdebitarsi col proprietario che lo aveva poco prima rifocillato:

Andreas prese a suonare una serenata: il silenzio calò sulla piazza, [...] com'era taciturna tutta quella gente, pareva si fosse in chiesa... 'Amici, ora vi voglio far muovere!', e iniziò con una lenta musica da ballo. La gente cominciò a formare coppie e a girare. [...] Quindi, su un'antica musica per danza, tutto quel tappeto di persone prese a volteggiare fluttuante attorno alla fontana in pietra del mercato, come acqua intorno alla propria sorgente. Andreas era avvolto da nuvole di fumo che il salsicciaio, sotto di lui, spingeva verso l'alto. La griglia era arroventata, ma questi si stava scordando di grigliare, e continuava solamente a fare aria, sventolando a ritmo di musica sui carboni ormai ardenti. In tutto quel fumo bianco era talora assolutamente impossibile riconoscere Andreas. [...] Un soffio di vento, e Andreas apparve sulla parete del municipio, sparì di nuovo, ora solo la sua testa era avvolta da nebbie. [...] La luna salì argentea sul tetto del municipio, mentre Andreas continuava a suonare.<sup>56</sup>

Verso la conclusione, dopo che Agnese, la ragazza amata, lo induce a confessare il furto, riuscendo a evitargli sanzioni, Andreas coglie il meritato trionfo al Gewandhaus. In ultimo egli torna col pensiero al "suo" Stradivari e accenna al fatto che un violino di tale eccelsa fattura e incantevole sonorità non si trovi nel posto giusto, ove sia blindato in una teca di museo. Come era infatti successo nei tre giorni in cui il violino era rimasto in suo possesso, Andreas ritiene che sia «sulla piazza del mercato, [...] in mezzo all'andirivieni della gente, [...] nella vita che si svolge al di fuori» che debba di tanto in tanto risuonare un tale meraviglioso strumento e non solo in ambienti formali e ingessati: «Teca di cristallo e museo, come pure sala da concerto, frac, abiti da sera e corone d'alloro e, con onore, sulla stampa... se io fossi Stradivari, dopo duecento anni forse penserei anche, del tutto occasionalmente, che per tre giorni, al diavolo, ragazzi, perché per una volta non nella vita vera e propria?»<sup>57</sup>

---

56. *Ibid.* p. 108sg.

57. *Ibid.* p. 204.

L'apparizione sulla scena tedesca, a guerra ormai avviata o inoltrata, di opere di facile intrattenimento sia letterarie, come il romanzo di Kluge,<sup>58</sup> sia cinematografiche, come *Münchhausen*, film a colori di grandissimo successo, apparso nel 1943, non deve sembrare un controsenso. Ciò corrispondeva a una precisa volontà propagandistica del regime mirante ad allontanare la popolazione dalla realtà,<sup>59</sup> in particolare dai drammi quotidiani e dalle non meno gravi problematiche ideologiche e personali con cui essa era sempre più costretta a misurarsi (si trattava pertanto di intenzionali episodi di escapismo imposti dall'alto), conducendola in una dimensione astorica, politicamente amorfa, sostanzialmente regressiva, ma capillarmente radicata nei gusti e nelle tradizioni culturali popolari. L'industria editoriale e cinematografica proseguì infatti la produzione di libri e di film di propaganda e intrattenimento sino alla primavera inoltrata del 1945, ormai nell'imminenza del concludersi del conflitto e prossimi al tragico, completo tracollo di quasi ogni realtà del paese.

---

58. Kluge scelse intenzionalmente di porsi nell'alveo ideologico imposto dalla politica culturale del Nazionalsocialismo, cfr. REININGER p. 311.

59. Il film *Münchhausen* giunse al pubblico tedesco poco dopo la disastrosa sconfitta subita a Stalingrado.

## CAPITOLO 12.

DAL SECONDO DOPOGUERRA A OGGI: IL VIOLINO E LA  
“LETTERATURA DI INTRATTENIMENTO”

Ad onta della catastrofica situazione in cui versava quasi ogni settore della Germania a conclusione del secondo conflitto mondiale, «la vita culturale dopo il 1945 si presentò con un'intensità inattesa, nutrita del desiderio di sfuggire alla fame e alle macerie [...], del tentativo di rimuovere il passato e forse anche della speranza di potersi riallacciare allo spirito culturale degli anni Venti».<sup>1</sup> Tale fermento, stimolato dalla pace e dalla riconquistata libertà, si era fatto in tempi sorprendentemente rapidi vivace euforia, come ben delinea lo scrittore Erich Kästner già il 21 giugno 1945, a solo un mese dalla capitolazione: «Stamattina sul presto eravamo già di nuovo a Monaco. La vitalità contagia. Noi ci siamo infettati ieri. Si tratta di un attacco di febbre da lavoro. [...] Nelle rovine non si aggira lo spettro del colera. Imperversa l'*influenza vitalis*, un'epidemia sanissima. Va come nel Klondyke».<sup>2</sup> La vigorosa rinascita culturale tedesca rivelò presto un naturale sfogo anche nella letteratura, nonostante le immani difficoltà nel «trovare vie espressive in grado di superare lo sgomento della parola dinanzi alla distruzione e alla barbarie».<sup>3</sup>

All'interno della comunque rifioriente letteratura in lingua tedesca, in questi e nei successivi anni pare esserci poco spazio per il secolare interesse verso una narrativa incentrata su soggetti musicali, per lo meno in quella d'autore (tra i pochi, qualche anno dopo, si può ricordare Thomas Bernhard), se si prescinde dal capolavoro *Doktor Faustus* di Thomas Mann, apparso nel 1947, ma scritto negli anni della guerra. Quest'opera, anzi, come rileva opportunamente di Stefano, parrebbe aver assestato un colpo decisivo a tale inaridimento: «Dopo il *Doktor Faustus* voler aggiungere qualcosa di essenziale al tema [musica] appare impresa ardua se non impossibile e certo la sua presenza ingombrante contribuisce all'eclissi del genere “musicale” nella letteratura del dopoguerra».<sup>4</sup> Ancor più scarso l'interesse per i soggetti legati al violino. Come accaduto

---

1. DALLAPIAZZA-SANTI p. 180.

2. KÄSTNER *Taccuino* p. 180.

3. CALZONI p. 68.

4. DI STEFANO p. 250.

all'indomani della Prima guerra mondiale si preferì gettarsi su tematiche sociali, umane e religiose che aiutassero un ritorno a una vita il più possibile normale. Scrive Dallapiazza: «In quell'epoca [secondo dopoguerra] la richiesta del pubblico era per tutto ciò che potesse aspirare ad avere validità eterna, come un aiuto per aggrapparsi alla vita, dunque la natura, la vita semplice e le cose fondamentali [...] e una letteratura d'ispirazione religiosa».<sup>5</sup>

All'interno del discorso violinistico, nell'innanzi menzionato romanzo di Thomas Mann merita un cenno il violinista virtuoso Rudolf Schwerdtfeger, giovane dall'aspetto e dai modi assai seducenti, per il quale il compositore Adrian Leverkühn, che ne subisce profondamente il fascino, scrive un singolare concerto per violino e orchestra (commentato al capitolo XXXVIII del romanzo). Tale attrazione omoerotica, tuttavia, sulla base del patto che lega Leverkühn al demonio, e per il quale Adrian deve rinunciare a qualsiasi sentimento d'amore per un periodo di ventiquattro anni, equivale a una condanna a morte, e infatti il giovane violinista viene assassinato per gelosia dalla ex amante: «Un omicidio premeditato, preteso dal diavolo», come scrive lo stesso Mann.<sup>6</sup>

Grazie alla riflessione dell'autore sulla figura di Schwerdtfeger si comprende il mutamento di ruolo del virtuoso intorno alla metà del XX secolo. Sintetizza Schoolfield:

L'era del grande virtuoso demoniaco è finita da tempo, la musica è tornata a essere il problema prioritario. Il virtuoso è ora considerato un individuo presuntuoso in modo comico, per il quale si è fatto arduo riprodurre una composizione con precisione tecnica. La musica moderna si è a tal punto complicata che il virtuoso non è in grado di suonarla adeguatamente puntando al contempo a creare effetti drammatici. Persino il concerto, il genere tipico del virtuoso, è guardato con un sorriso ironico. Quando Zeitblom [il narratore nel *Doktor Faustus* (n.d.a)] in presenza dell'autore azzarda chiamare il concerto per violino di Leverkühn «l'apoteosi della musica da salotto»,<sup>7</sup> Adrian accoglie la critica senza reagire, realizzando perfettamente che il concerto, essenzialmente un pezzo da spettacolo, non dovrebbe sussistere tra le opere serie di un compositore. [...] Per lo meno sotto questo aspetto Mann vede con chiarezza: il culto del virtuoso, la rovina del palcoscenico ottocentesco, è svanito quale seria minaccia per la cultura musicale.<sup>8</sup>

---

5. DALLAPIAZZA-SANTI p. 182.

6. MANN *Entstehung* p. 36.

7. MANN *Faustus* p. 484.

8. SCHOOLFIELD p. 187.

Al di là del capolavoro di Thomas Mann, qualche più modesto e superficiale esempio di racconto musicale è tuttavia rinvenibile. Collegato in modo semplice e popolare alle istanze morali e religiose innanzi menzionate, si può, ad esempio, ricordare uno dei rari esempi di letteratura a soggetto esclusivamente violinistico: *Der Vagabund und seine Geige. Ein Gottsucher-Roman* [Il vagabondo e il suo violino. Un romanzo di un individuo alla ricerca di Dio, 1946] di Carl Traut (1872–1956), autore di opere in prosa e per il teatro. Si tratta di una sorta di *Bildungsroman* che, con una progressione collaudata, presenta il protagonista dalla iniziale vita di violinista mendicante a quella di osannato virtuoso e che riassume parte dei motivi e delle suggestioni che nel corso dei secoli hanno saputo decretare il successo poetico-letterario del violino. Oggi caduta in oblio, tale opera parrebbe a prima vista un'insospettabile conferma della vitalità e longevità, sia pure con tratti abusati, di certe idee su violino e violinisti ereditate dal passato. In realtà si tratta piuttosto di un tentativo, forse parzialmente inconscio, dell'autore di sviare o addirittura rimuovere un tragico e ingombrante recentissimo passato mediante soggetti capaci di recuperare e ripristinare semplici tematiche popolari, impolitiche, dal valore storico, esprimenti un'ideologia reazionaria, incapace di misurarsi efficacemente con i drammi e i traumi del presente. Sebbene tali tematiche si mostrassero quindi inadeguate rispetto ai tragici tempi appena conclusi, nonché esaurite nella loro originale forza propulsiva, tuttavia il loro essere riproposte senza imbarazzi in una fase tanto problematica parrebbe offrire l'ennesima conferma della loro intima, imperitura affinità con i gusti più istintivi ed elementari del pubblico tedesco.

Götz Schweighardt, il protagonista, viene presentato con i tratti più consueti mutuati dalla tradizione: è un musicista semplice e spiantato che se ne va in giro vagabondo col suo violino, il suo «amico più fidato»,<sup>9</sup> con il quale vive un rapporto simbiotico: «Tu e il tuo violino — gli dice l'amica Garda -, voi siete una cosa sola! Quando lo tocchi col tuo archetto il tuo cuore si trasforma».<sup>10</sup> Positivo e onesto, Götz ama esibirsi, quale novello Springinsfeld, in modeste osterie, nonostante provenga da seri studi musicali; il suo repertorio cattura quel semplice pubblico, sebbene capiti talora che sia troppo profondo e susciti pertanto un involontario disagio in chi solo desidera una superficiale distrazione dalle fatiche del quotidiano. Su di sé, invece, lo strumento pare possedere capacità rasserenanti: «Götz, contro ogni tenebra che ti circonda o che grava in

---

9. TRAUT p. 67.

10. *Ibid.* p. 47.

te, fa' cantare il tuo violino!»,<sup>11</sup> gli suggerisce affettuosamente la sua amica. Nei momenti in cui le parole si mostrano insufficienti, egli, al pari di tanti personaggi romantici, sa utilizzare con efficacia il suo strumento al fine di rivolgersi, ad esempio, a una ragazza «come ancora nessun uomo mai le aveva parlato in tutta la vita»,<sup>12</sup> o di aprire un varco verso quello che E.T.A. Hoffmann già aveva definito «un regno sconosciuto che nulla ha in comune col mondo sensoriale esterno»: <sup>13</sup> «Raccontami — dice a Götz la ragazza amata — dei misteri posti al di là della nostra terra, disvelati dietro la porta che la tua arte ha dischiuso... narrami dell'accesso verso l'eterno!»<sup>14</sup> Era infatti sua opinione che potesse «proprio essere l'ineffabile ciò che il suo violino gli aveva comunicato in alcuni sacri momenti». <sup>15</sup> Grazie alla sua «lingua mistica»<sup>16</sup> il violino si rivela pertanto anche uno strumento dalle valenze religiose, un modo utilizzato da Dio per comunicare con gli uomini: «Il linguaggio del Suo violino è l'impulso verso l'esterno della Sua anima — gli dice un professore — ed è in certa qual misura la voce di Dio. [...] Pertanto Lei è per i suoi ascoltatori l'intermediario di parole religiose». <sup>17</sup> In occasione di un suo concerto, quindi, durante il quale sul viso di Götz gli spettatori già potevano leggere «i segni di un'ambasciata da un altro mondo», la «sala si trasforma in tempio»,<sup>18</sup> mentre al termine di altra esecuzione tra gli ascoltatori era calato «un silenzio sacro come in chiesa». <sup>19</sup> E se è vero che grazie alla sua arte Götz era divenuto col tempo un esecutore «degnò di stare al fianco dei grandi virtuosi del passato»,<sup>20</sup> tuttavia «la lingua del suo violino è la vittoria di ciò che è prettamente spirituale sull'artificioso virtuosismo; è la vittoria di un dono divino coltivato su una esibita genialità». <sup>21</sup> In tali significati religiosi legati a musica e violino, costituenti l'ossatura della

11. *Ibid.* p. 73. Viceversa può capitare che il violino e la musica in generale, lungi dal rasserenare, possano sprofondare l'animo nella tristezza, come si afferma nella novella *Getheiltes Herz* [Un cuore diviso] di Paul Heyse: «Da quando sono divenuto un uomo solitario non ho più toccato il violino. La musica è una fortuna solo quando si è sereni e amanti della compagnia. Nella solitudine la musica risveglia tutte le sofferenze sepolte», in: HEYSE *Herz* p. 83.

12. TRAUT p. 39. Anche p. 91: «Per il nostro congedo il mio violino ti dirà tutto ciò che io in parole non saprei formularti».

13. HOFFMANN *Kreisleriana* p. 26.

14. TRAUT p. 66.

15. *Ibid.* p. 75.

16. *Ibid.* p. 92.

17. *Ibid.* p. 181, anche p. 183.

18. *Ibid.* p. 165.

19. *Ibid.* p. 203.

20. *Ibid.* p. 136.

21. *Ibid.* p. 165.

narrazione, il romanzo di Traut si riallaccia a varie opere del passato, tra cui, soprattutto, *Spielmannslegende* dell'assai più efficace e originale Paul Heyse.

Dopo alcuni decenni di sostanziale stallo, coincidenti con la strepitosa ripresa economica della Germania federale e con il consolidarsi della Germania democratica, è negli anni Novanta, quindi a unità tedesca riconquistata, che il filone letterario musicale sa rapidamente recuperare il terreno perduto mostrando un nuovo, crescente vigore, muovendosi verso direzioni originali e presentando con frequenza sempre maggiore testi letterari, dal valore assai variabile, destinati sia a un pubblico di adulti sia, non di rado, adolescenziale o infantile. Quanto alle tematiche, accanto a soggetti che si riallacciano, in misura mutevole, al passato, ve ne sono anche di sostanzialmente nuovi. Tuttavia va subito chiarito che in tali opere la musica compare di norma quale elemento meramente funzionale alla trama e pertanto priva, a differenza di quanto accadde in epoca barocca o romantica, di valenze ideologiche o filosofiche che prendessero origine dalla riflessione sulla musica in sé o sulla sua presenza e sul suo significato nella società contemporanea. Al massimo vi si può rinvenire un'accurata, erudita ricerca storico-musicologica in grado di ricreare dettagliati ambienti o di far rivivere in modo credibile musicisti, artisti e avvenimenti del passato.

Ovviamente quanto più ci si avvicina al presente tanto più si fa arduo capire l'autentico valore di una nuova opera letteraria, dal momento che l'autore e il lettore, come pure il critico, si trovano impigliati nella medesima rete di idee, scale di valori e pregiudizi. Inquadrare correttamente la letteratura della propria epoca, ossia il «problema dell'«ultimo capitolo» di ogni più recente letteratura»,<sup>22</sup> presenta pertanto difficoltà e insidie non sempre facilmente superabili. Ciò accade, a maggior ragione, quando tale produzione letteraria, sia pure formalmente e contenutisticamente gradevole come quella a tema violinistico di seguito considerata, pare per lo più inquadrabile nella cosiddetta «letteratura di intrattenimento», o, più brutalmente, «di consumo». Si tratterebbe insomma di quelle opere, soprattutto romanzi, che non produrrebbero progressi in letteratura né arricchirebbero la propria epoca di nuove idee, e che quindi non si fisserebbero nel tempo quali *canone* di riferimento come invece saprebbe egregiamente fare la *Hochliteratur*, la letteratura più eminente, caratterizzata da una maggiore perizia di scrittura, da una superiore profondità di pensiero e non di rado da novità formali e stilistiche. Tuttavia l'attuale dibattito mette in discussione la stessa possibilità di esistenza di una tale letteratura d'autore: «Con il cambio generazionale che si profila oggi si annuncia una nuova letteratura che, se da un punto di vista terminologico è ancora

---

22. BARNER p. xviii.

difficilmente inquadrabile, tuttavia pone inevitabilmente la domanda se la *Hochliteratur* in senso convenzionale non stia ormai volgendo al termine». <sup>23</sup>

A differenza di tante opere letterarie appartenenti al passato, sia pure di indiscusso valore, ma oggi non di rado percepite come lontane dalla moderna sensibilità, l'odierna "letteratura di intrattenimento" presenta il grande pregio, qualora non sprofondi nella *Trivialliteratur*, di assolvere egregiamente lo scopo di offrire al grande pubblico uno svago culturale per nulla ordinario, strettamente vincolato ai gusti contemporanei e a una sensibilità condivisa istintivamente da tutti, ossia allo *Zeitgeist* [spirito del tempo], come pure di mediare informazioni e nozioni non necessariamente superficiali, appagando quindi le aspettative di vaste schiere di lettori che plausibilmente non accedrebbero in altro modo alla lettura. <sup>24</sup> È comunque indubbio che oggi per avere successo sia spesso sufficiente una qualità inferiore rispetto al passato, dal momento che la concorrenza al ribasso provocata dalla "cultura" televisiva e digitale fa sì che il grande pubblico cerchi più che altro nella letteratura qualcosa di non troppo impegnativo e di piacevolmente appassionante.

Dei possibili scopi attribuiti da Orazio all'attività dei poeti e scrittori, ossia *prodesse e delectare, giovare e divertire*, nella "letteratura di intrattenimento" di oggi sarebbe pertanto soprattutto il secondo elemento ad avere un peso maggiore e talora determinante. Senza voler troppo generalizzare, sarebbe quindi questa la caratteristica prioritaria e distintiva di gran parte delle opere letterarie a tema violinistico di seguito menzionate. <sup>25</sup> Tuttavia, se si osservano alcuni esempi di "letteratura di intrattenimento" a partire dal XIX secolo, ci si accorge della loro progressiva promozione a "classici", come dimostrato dalle opere di Karl May o, in Italia, di Emilio Salgari. Non si può quindi escludere che anche qualche attuale bestseller di intrattenimento possa in futuro essere ricordato come opera letterariamente apprezzabile o, se non altro, emblematica del nostro tempo. Si tratterebbe, tutto sommato, di un fenomeno accaduto anche in ambito musicale, in ultimo, ad esempio, col jazz che da «intrattenimento addirittura quasi poco raccomandabile a inizio '900 è avanzato fino a divenire "arte elevata", trovando accesso pure nei conservatori di musica e nell'insegnamento accademico». <sup>26</sup>

Tra i tentativi di trovare un ordine e dei possibili indirizzi nell'odierna letteratura in lingua tedesca, Christiane Freudenstein-Arnold distingue quattro gruppi nei quali inserire la maggior parte della produzione letteraria tedesca

23. CADUFF, GEBHARDT-FINK, KELLER, SCHMIDT p. 15.

24. Cfr. MOENNIGHOFF p. 321.

25. Cfr. SCHÄRF p. 12.

26. CADUFF, GEBHARDT-FINK, KELLER, SCHMIDT p. 17.

contemporanea: romanzi storici, letteratura legata ai contemporanei fenomeni migratori, lirica, “romanzi familiari”.<sup>27</sup>

Un romanzo storico-biografico dai tratti piuttosto tradizionali è, ad esempio, *Der Teufel in Dresden. Ein Paganini-Roman* [Il diavolo a Dresda. Un romanzo su Paganini, 2006] di Klaus Funke<sup>28</sup> (1947), scrittore tedesco particolarmente affascinato da tematiche musicali. Nell’opera vengono intensamente ripercorsi due giorni della tappa compiuta da Paganini a Dresda nel 1829 durante la prima trionfale tournée europea. Funke riprende la duplice immagine con cui il violinista genovese aveva stregato le sue platee, per la prima volta nella storia della musica formate da ogni strato della società: lo sbalorditivo, inedito virtuosismo e l’inquietante aspetto, che ben presto, come già noto, anche Oltralpe diede vita a storie e leggende, per lo più sinistre o macabre. La rievocazione di Funke elabora quindi, mischiandoli con abilità, temi, descrizioni, spunti, in gran parte già apprezzati in opere in prosa e in poesia ottocentesche. Tuttavia la vivida rievocazione delle due giornate, l’attendibile immagine personale e intima del musicista, arricchita da innumerevoli informazioni anche provenienti da frequenti flashback, l’accurata descrizione degli ambienti e degli usi del tempo, la presenza di personaggi reali (il figlio Achille, lo scrittore Ludwig Tieck, la star soprano Wilhelmine Schröder-Devrient, il violinista Louis Spohr e altri) appaiono credibili. Il volume di Funke, sebbene non spiccatamente originale, può quindi aggiungersi senza sfigurare all’imponente elenco di liriche, racconti e romanzi paganiniani che costella il panorama letterario musicale europeo dai primi decenni dell’Ottocento.

Nella “letteratura di intrattenimento” di taglio musicale il filone dei romanzi storici si fonde però oggi non di rado con il poliziesco e il thriller, dando vita a un genere dagli esiti particolari e di grande successo di pubblico. Si tratta d’altronde di un tipo di testi tra i preferiti della nostra epoca, ovunque sviluppato, che ha un illustre antenato nel racconto *Das Fräulein von Scuderi* [La signorina di Scuderi, 1819] di E.T.A. Hoffmann, scritto in pieno Romanticismo, ma ambientato all’epoca di Luigi XIV, che anticipa genialmente vari tratti che si faranno peculiari dei successivi racconti e film polizieschi.

A tale apprezzatissimo duplice filone storico/poliziesco sono ascrivibili alcuni dei romanzi a tema violinistico più interessanti degli ultimi decenni. Verso la fine degli anni Novanta ne è un esempio *Marcellos Geige* [Il violino di Marcello, 1998], poi ripubblicato col titolo *Corellis Geige* [Il violino di Corelli, 2002],<sup>29</sup> di Andreas Liebert (1960) scrittore e musicologo tedesco. Dalla

---

27. FREUDENSTEIN-ARNOLD p. 9sgg.

28. FUNKE.

29. LIEBERT.

secolare tradizione violinistica europea l'autore recupera quei tratti misteriosi e inquietanti che solo il violino, tra gli strumenti musicali, ha da sempre posseduto e costantemente saputo evidenziare. In parte ambientata nell'Italia della prima metà del Settecento, la vicenda si sviluppa con connotazioni da thriller attorno a uno strepitoso violino posseduto da Arcangelo Corelli e proveniente dalla bottega cremonese dei Guarneri. Alla morte del virtuoso italiano lo strumento viene posto nella sua bara, ma la tomba è violata, lo strumento scompare, passa per varie mani, tra cui quelle del modesto liutaio e musicante Niccolò Leonardelli e quindi del figlio Marcello permettendogli di giungere al successo. La trama sviluppa un'intricata vicenda ricca di colpi di scena, misteriose vicende e omicidi (il desiderio di suonare il meraviglioso strumento sviluppa infatti in alcuni il maniacale desiderio di entrarne in possesso) che si allarga dai palazzi nobiliari di Roma, Venezia e Milano alle corti tedesche di Stoccarda e Dresda, mettendo in scena musicisti realmente vissuti, tra cui Locatelli, Vivaldi, Albinoni, J.S. Bach, e ambientando la fiction in un contesto culturale storicamente attendibile.

Il genere violinistico "giallo" pare tuttavia oggi avere un'ancora maggiore attrattiva se ambientato in un contesto storico novecentesco, come accade nel romanzo *Der Geiger* [Il violinista] di Mechtild Borrmann<sup>30</sup> (1960) apparso nel 2012. In questo romanzo il violino si fa di nuovo protagonista di una narrazione ricca di tensione e dai marcati risvolti psicologici basata su precisi avvenimenti del secolo scorso, in particolare sulle condizioni di vita nell'Unione Sovietica ai tempi di Stalin. La vicenda narra una saga familiare che copre l'arco di tre generazioni e nella quale spiccano le vicende del violinista sovietico Ilja Grenko che in una notte del maggio 1948 viene travolto dagli eventi: al termine di un'esibizione a Mosca è tratto in arresto e internato con una lunga condanna in un lager siberiano, poiché sospettato di voler fuggire in Occidente, mentre moglie e figli sono esiliati ignari del destino del congiunto. In un attimo Grenko perde, oltre alla libertà, la famiglia e il suo inestimabile violino Stradivari del 1727, che costituisce, in realtà, il vero motivo del suo arresto e, sebbene all'inizio non chiaro, sarà in realtà il protagonista dell'intera opera. Tale strumento, pervenuto al nonno di Ilja quale regalo dello zar Alessandro II, diverrà l'orgoglio più prezioso dei Grenko, anche se, per le vicende che seguiranno, si trasformerà nella peggiore maledizione, poiché condurrà alla morte gran parte della famiglia. Sarà poi grazie alle ricerche del nipote Sascha, che assai più tardi (la vicenda si conclude nel 2011) e dopo innumerevoli peripezie e colpi di scena, anche nella Russia di oggi, si sveleranno i contorni

---

30. BORRMANN.

dei fatti iniziatisi quella tragica notte e il ruolo fondamentale costantemente giocato dal violino all'interno delle vicende familiari.

Lo sviluppo del romanzo su un ampio arco temporale rimanda alla suddivisione delle opere contemporanee elaborata dalla Freudenstein-Arnold, che indica nei *Mehrgenerationenromane*, ossia nei romanzi che si sviluppano sull'arco di varie generazioni di una stessa famiglia, un genere tipico della prosa contemporanea.<sup>31</sup>

Anche l'imponente romanzo *Stainers letzte Geige* [L'ultimo violino di Stainer, 2014] di Heinz Peller<sup>32</sup> (1954), si muove nell'apprezzato filone narrativo storico nuovamente fuso col poliziesco. Con modalità simili al testo della Borrmann, gli sviluppi di questa vicenda danno vita a un'opera in parte ambientata in un remoto passato che di nuovo prende vita dalla scomparsa di un prezioso violino, stavolta di scuola tirolese. Dal momento che Peller è uno studioso del liutaio tirolese Stainer, ne consegue una narrazione caratterizzata da accurate ricostruzioni di personaggi, luoghi e ambienti, da preziose informazioni sociali, storiche e religiose, musicali, musicologiche, da approfondimenti liutari e commerciali sulla produzione e il mercato degli strumenti ad arco e sul fiorire dei falsi. Nell'ambito di una ricerca su antichi violini, il reporter culturale Rudi Meier apprende come in epoca recente fosse sparito in circostanze misteriose da un museo di Innsbruck l'ultima opera del liutaio tirolese Jakob Stainer (1619–1683), prima che la sua mente fosse ottenebrata dalla follia. Apprende inoltre che nel violino era occultata una informazione che la direzione del museo non intende tuttavia recuperare. Ovviamente tale mistero mette in moto lo spirito investigativo del reporter che inizia a indagare, con l'aiuto di una musicologa-liutaia, sul passato dello Stainer, scoprendo poco alla volta, tra mille difficoltà, in uno sviluppo ricco di tensione narrativa, la verità sul furto del violino e sul messaggio in esso contenuto.

Sempre ambientato in un realistico Novecento, e sviluppato nell'arco di due generazioni, il romanzo *Geiger* [Violinisti, 2008]<sup>33</sup> di Otto Licha, scrittore, compositore nato a Vienna nel 1952, presenta una trama che, pur non essendo poliziesca, non è comunque priva di suspense. La vicenda prende avvio nel 1938 con la "Notte dei cristalli" in seguito alla quale l'ebreo austriaco David Lehar, un appassionato violinista, si vede costretto a fuggire precipitosamente da Innsbruck per trovare riparo all'estero. Rientrato anni dopo in patria egli riversa le sue speranze e illusioni violinistiche, frustrate dalla tragica sequenza di eventi, sul figlio Simon, che, in effetti, giunge al successo. Tuttavia la

---

31. FREUDENSTEIN-ARNOLD p.13.

32. PELLER.

33. LICHA.

maestria tecnica del ragazzo e le sue singolari doti interpretative sono conseguite al prezzo di sforzi che ne minano l'integrità psichica con la conseguenza di dolorose crisi depressive e lunghi ricoveri in cliniche psichiatriche. Tali tratti accomunano il figlio al padre, il quale, gravato sempre più dal tragico passato, non sa infine più reggerne il peso e si suicida. Abbandonando la carriera di solista, Simon decide quindi di mantenersi quale insegnante di violino in un'esistenza intrecciata da un punto di vista psicologico col passato del padre, di cui egli ripercorre meticolosamente le vicende personali e da cui sente forgiata anche la propria esistenza personale e artistica. Nel romanzo il violino conferma appieno la sua caratteristica di essere l'unico strumento musicale a potersi talora rivelare specchio di un'intera epoca storica, dal momento che, in una sorta di filo rosso, sa condurre il lettore sia attraverso fatti emblematici, soprattutto storico-politici, del Novecento, sia, in modo diacronico, attraverso aspetti della didattica e della ricezione musicale violinistica.

Anche il romanzo *Geiger Meier* [Il violinista Meier, 2012] di Holger Winkelmann-Liebert<sup>34</sup> (1965) sviluppa una trama molto concreta e realistica, che, come in parte nella precedente opera, approda al genere sociologico/psicologico. Il protagonista è il violinista di fila Winfried Meier, il quale, raggiunta l'età della pensione, abbandona l'orchestra confidando ingenuamente di essere ancora occasionalmente richiamato per collaborazioni temporanee: la musica è il suo interesse primario e senza di essa non riesce a immaginare la propria esistenza. Tuttavia, inconsapevole di quanto, in realtà, fosse sgradito ai più, una volta ritiratosi viene immediatamente rimosso dai colleghi. Ciò lo precipita in un crescente abisso di amarezza e scoramento che mette in luce il groviglio di difficili relazioni interpersonali, intrighi, gelosie, tensioni e delusioni che si creano e sviluppano all'interno di una compagine musicale, situazione psicologica assai complessa che Winkelmann-Liebert pare conoscere bene probabilmente anche grazie alla sua lunga attività nel mondo della musica classica. La vicenda, disincantata e giocata su temi psicologici, libera per una volta completamente violino e violinista da ogni sovrastruttura e suggestione extramusicale, riconducendoli alla più spassionata e oggettiva quotidianità.

Sebbene numericamente modesta è oggi tuttavia presente anche una produzione letteraria che prosegue su temi violinistici tradizionali ben codificati, quale, ad esempio, il secolare filone di ambientazione popolare legato a suonatori indigenti e vagabondi dal carattere buono e positivo. Un breve, originale e a tratti surreale racconto, che si mostra piacevole recupero tardo novecentesco di tale genere è *Der Geiger* [Il violinista, 1992] di Wolfgang Potyka (1941-2004), ingegnere nonché acuto, ironico intellettuale viennese. Ne è

---

34. WINKELMANN-LIEBERT.

protagonista un modesto, strambo suonatore ambulante che si guadagna da vivere strimpellando per le strade di una spoeticizzata e burocratizzata Vienna dei nostri giorni e che potrebbe apparire figlio naturale di Jakob, il povero musicante di Grillparzer, forse il rappresentante più eminente di tale schiera di strumentisti dimessi e falliti. Piuttosto bistrattato da chi lo ascolta è, come lui stesso si definisce, non tanto «un ‘violinista del diavolo’, quanto piuttosto un ‘violinista mandato al diavolo!’»<sup>35</sup> Tale individuo non è però né rozzo né incolto: possiede una laurea in psicologia che tuttavia non lo aiuta ad uscire dal suo vivere chiuso in un mondo di bislacche fantasie (afferma, ad esempio, con convinzione di comprendere il linguaggio delle piante). Tali bizzarrie lo condannano, pur sotto una nuova, moderna angolazione, a essere uno stravagante, un emarginato rispetto alla società del proprio tempo e, insieme a tanti suoi predecessori, corroborerebbe quindi il serio dubbio sollevato nel romanzo di Kluge che «i suonatori di violino, quanto a intelletto, siano davvero una cosa tutta a sé rispetto a qualsivoglia altra persona».<sup>36</sup>

Anche il tradizionale genere della storia d'amore presenta qualche esempio nella contemporanea produzione a tema violinistico. Di due realistiche vicende con protagonisti i violini è autore Herbert Asbeck (1936–2019): la prima, *Lambis, der Geiger. Eine tragische Musikerliebe* [Lambis, il violinista. Un tragico amore tra musicisti, 2001]<sup>37</sup> è ambientata a Creta e descrive l'infelice, drammatica storia d'amore del violinista con la pianista ebrea-cretese Jenny Minervo; la seconda, intitolata *Eine Liebe in Cremona* [Un amore a Cremona, 2016],<sup>38</sup> si svolge realisticamente ai giorni nostri nella città capitale della liuteria e narra la singolare storia d'amore tra il liutaio di fantasia Giancarlo Kohler e Lisa una eccellente violinista giunta in città da turista. Fanno da contorno alla vicenda altri strumentisti nonché numerosi pertinenti rimandi alla tradizione liutaria della città e ai suoi capolavori, tra cui un ruolo privilegiato è rivestito dal celeberrimo violino detto «Il Cremonese» del 1715, opera di Antonio Stradivari, di cui un misterioso committente pretende una replica perfetta.

Per concludere si possono rapidamente menzionare, tra i tanti, un esempio di racconto dedicato a un pubblico adolescenziale e una fiaba originale per bambini. Nel primo testo, *Der Sammler der Augenblicke* [Il collezionista di attimi, 1997],<sup>39</sup> opera del pittore, illustratore e scrittore Quint Buchholz (1957), con tono leggero e delicato si narra l'amicizia tra un giovane violinista e un

---

35. FOCHER *Tiglio* p. 205.

36. KLUGE p. 199.

37. ASBECK *Lambis*.

38. ASBECK *Liebe*.

39. BUCHHOLZ.

misterioso, affascinante pittore, Max, che alterna la pittura al violino. Questi percepisce un forte legame tra le due arti e ritiene che in ogni quadro e in ogni riproduzione figurativa di un istante di vita risieda anche una intrinseca componente musicale. Fattosi adulto il ragazzo suona per strada il violino ereditato da Max e, rammentandone l'esistenza, ne rievoca le vicende. Lo strumento, che contrappunta l'intera vicenda, si fa quindi il vero, più profondo legame tra i due uomini, destinato a proseguire anche dopo la morte.

Nel secondo testo, *Die Schnecke und die Violine* [La chiocciola e il violino, 2000] di Dagmar Glüxam,<sup>40</sup> violinista, storica della musica e pedagogista musicale di Vienna, attraverso il tono delicato e convincente di una breve fiaba (piacevolmente illustrata dalla stessa autrice) si narra di una chiocciola che, desiderosa di dare voce al suo amico abete rosso, riesce, grazie a un abile falegname-liutaio, a realizzare il proprio desiderio, ricavando dal legno dell'albero un violino e mediando in tal modo ai giovanissimi lettori anche sintetiche informazioni sulle parti costituenti lo strumento.

Poesie a tema musicale e, in particolare, violinistico, così frequenti e apprezzate soprattutto nell'Ottocento, non paiono invece più sussistere nell'attuale panorama della letteratura d'autore in lingua tedesca, nonostante un recente ritorno di interesse nei confronti della lirica.

---

40. GLÜXAM.

## CAPITOLO 13.

## I VIOLINI CREMONESER

Come si è potuto frequentemente apprezzare nei testi in prosa e in poesia innanzi menzionati, a partire dal XVIII secolo fino al presente più attuale, ogni qualvolta nei paesi di lingua tedesca si intenda evidenziare l'eccellenza di uno strumento a corde in generale, e di un violino in particolare, si fa riferimento in modo paradigmatico ai *Cremoneser*, ossia ai prodotti della scuola liutaria di Cremona. Eppure, sia nei paesi di lingua tedesca, basti ricordare, tra i tanti, gli eccellenti Jakob Stainer, Matthias Klotz, Franz Geissenhof, sia in Italia, si pensi alla scuola bresciana, milanese, bolognese, o napoletana, altri centri e altri liutai spiccarono in epoche diverse. Nessuno, tuttavia, seppe mai eguagliare, soprattutto a livello popolare, il nome, presto leggendario, delle famiglie più celebri di liutai cremonesi. Davanti a tutti Antonio Stradivari seppe trasformarsi nel liutaio per antonomasia e il suo carisma ineguagliabile fu tale da oscurare la fama di qualsivoglia altro artefice di strumenti ad arco italiano e straniero.

Per fare alcuni ulteriori rapidi esempi, in ordine cronologico, di tale ampio tratto storico-culturale e considerando solo gli autori più significativi o le occorrenze più interessanti, è possibile menzionare Johann Gottfried Herder, il quale nel 1769, all'interno dell'entusiastica ode *Die Musik* [La musica], scrive nella terza strofa: «O arte musicale! [...] O gioia! / Quali dolcezze sanno creare le sue dita, o Dio! / Lei scocca da corde cremonesi / la più delicata freccia argentea nel mio petto».<sup>1</sup> Qualche anno più tardi Wilhelm Heinse, scrittore, storico dell'arte nonché grande esperto di musica, nei *Düsseldorfer Gemäldebrieve* [Lettere sui dipinti di Düsseldorf, 1776–77] cita i *Cremoneser*, quali violini per antonomasia,<sup>2</sup> mentre nell'ampio romanzo musicale *Hildegard von Hohenthal* sottolinea come «a Cremona [si possono ascoltare] i migliori violini del mondo, opera degli Amati, di Stainer e di Stratuarius [sic], i quali presso

---

1. MITTENZWEI p. 67, «O Tonkunst! [...] O Lust / Ihr Finger schafft, Gott, welche Zärtlichkeiten! / Sie bebt aus Cremoneser Saiten / den zärtsten Silberpfeil in meine Brust».

2. HEINSE *Düsseldorfer* p. 26.

alcune famiglie vengono tramandati di padre in figlio».<sup>3</sup> Nel 1780 Tauber von Taubenfurt nel menzionato volume *Uiber meine Violine* fa un fugace cenno ai violini cremonesi quali strumenti paradigmatici,<sup>4</sup> mentre in un aneddoto musicale (apparso in un volume tedesco del 1784) si nomina Cremona quale luogo di eccellenza violinistica, dove è possibile migliorare le proprie capacità sullo strumento, al punto da trasformare un “diavolo” in “angelo”.<sup>5</sup> Il preromantico Jean Paul in *Siebenkäs* (1796–97), uno dei suoi romanzi più celebri e impegnativi, accenna all’eccellenza delle «corde cremonesi».<sup>6</sup>

Nel 1793 fu pubblicata a Graz la commedia *Die Cremoneser Geige* [Il violino cremonese] di Friedrich Lindheimer (?-circa 1822), testo teatrale in un atto, nel quale spicca un «eccellente»<sup>7</sup> violino di fattura cremonese, dal timbro «Pieno, nei suoni gravi, come un fagotto, e puro e squillante negli acuti [...] come metallo»,<sup>8</sup> dotato al contempo «di potenza di suono [...] e di dolcezza. [...] Un violino divino da cui è impossibile staccarsi una volta che lo si è imbracciato».<sup>9</sup>

In *Die beiden Klingsberg* [I due Klingsberg], commedia del 1801 di August von Kotzebue (1761–1819), i *Cremoneser* sono nuovamente menzionati come paradigmatici: «Mio marito costruiva liuti e violini [...]. I suoi violini erano eccellenti come i cremonesi».<sup>10</sup> Nelle novelle *Rat Krespel* e *Der Baron von B.*, già precedentemente considerate, tornano imperiosi i nomi di Antonio Amati e Antonio Stradivari, mentre il poeta, scrittore viennese Christoph Kuffner (1780–1846), noto oggi soprattutto quale autore del testo della *Chorfantasie* op. 80 di Ludwig van Beethoven, cita in un suo racconto i «violini cremonesi» in virtù della loro sonorità particolarmente soave.<sup>11</sup> In *Der junge Tischlermeister* [Il giovane mastro carpentiere], imponente romanzo di Ludwig Tieck apparso nel 1836 a Berlino, Joseph, anziano valletto da camera di una baronessa, dotato di grande talento musicale, possiede un «amato bel violino di Amati», che lui suona con intima partecipazione e che insieme alla lettura del Don

3. HEINSE *Hildegard* p. 322. «Stainer» è il liutaio Jakob Stainer, in gioventù allievo probabilmente di Nicolò Amati; «Stratuarius» è storpiatura per Stradivari. A p. 70 si fa altro cenno ai violini cremonesi. La frase del romanzo si rinviene anche nel diario del viaggio in Italia, in occasione del passaggio da Cremona il 17 agosto 1783, cfr. HEINSE *Tagebuch* p. 231 e FOCHER *Heinse* p. 217.

4. TAUBER p. 57.

5. ESCHSTRUTH p. 136sg.

6. JEAN PAUL *Siebenkäs* p. 439.

7. LINDHEIMER p. 52.

8. *Ibid.*

9. *Ibid.*

10. KOTZEBUE p. 346.

11. KUFFNER p. 26.

Quichotte costituisce «la sua gioia».<sup>12</sup> Nella novella romantica *Joseph und seine Geige* di Fouqué si menziona un «prezioso violino cremonese»,<sup>13</sup> che, nel contesto della novella, va inteso come il miglior strumento che un violinista avrebbe potuto desiderare, mentre nell'operetta brillante *Die Nibelungen im Frack* [I Nibelunghi in marsina, 1843] (“Capriccio” la sottotitola l'autore) di Anastasius Grün (1806–1876) compare una «processione di strumenti ad arco» cremonesi di ogni tipo che si avvia verso un castello ansiosa di esibirsi.<sup>14</sup>

In *Zwei Schwestern* di Stifter, il protagonista Otto Falkhaus fa cenni a un violino cremonese in suo possesso, e in particolare al fatto che «malgrado [tale] antico violino di Cremona» egli non fosse in grado di suonare bene come potenzialmente lo strumento gli avrebbe permesso.<sup>15</sup> Altro personaggio della novella, una vera violinista, possiede invece uno «strumento antico, opera del maestro Quarnero», evidente storpiatura del nome Guarneri.<sup>16</sup> *Die Flusspiraten des Mississippi* [I pirati del Mississippi, 1848] romanzo di Friedrich Gerstäcker (1816–1872) presenta un personaggio americano che suona su un modesto strumento a corde, «proprio tutta un'altra cosa rispetto a un violino cremonese».<sup>17</sup> Nel romanzo *Peregrin* di Ida von Hahn-Hahn il giovane protagonista, un «piccolo Paganini», suona su un «violino davvero eccellente del celebre Amati», strumento che Peregrin, come già considerato, chiama con intimo affetto, «la mia Amata».<sup>18</sup> Anche nel racconto *Enthusiasten* [Entusiasti, 1864] dello scrittore austriaco Alfred Meißner (1822–1885) sono protagonisti alcuni violini Amati, autentici e contraffatti, in un'incalzante vicenda di furti e inganni,<sup>19</sup> e nella citata novella *Das Quartett* (1865) di Riehl spiccano eminenti i nomi dei liutai cremonesi.

Nel 1869 la rivista *Fliegende Blätter* pubblicò un breve racconto di fantasia dal titolo *Cremoneser-Geigen*<sup>20</sup> [Violini cremonesi] che narra di un liutaio tedesco, Anton Schachtelmann, capace di riprodurre perfetti violini “cremonesi” grazie a una sapiente contraffazione con la quale invecchiava gli strumenti rendendoli identici ai capolavori degli Amati o di Stradivari. Con tale truffa il liutaio riusciva pertanto a soddisfare, burlandosi di loro, i numerosi strumentisti disposti a spendere cifre imponenti pur di entrare in possesso di un “vero”

12. TIECK *Tischlermeister* vol. 4 p. 369.

13. FOUQUÉ p. 458.

14. GRÜN p. 41.

15. STIFTER *Sorelle* p. 42. Il secondo accenno a un violino cremonese è a p. 199.

16. *Ibid.* p. 132.

17. GERSTÄCKER p. 147.

18. Cfr. nota 450.

19. Cfr. SCHOOLFIELD p. 71sg.

20. FLIEGENDE BLÄTTER p. 81sg.

violino cremonese. Il racconto, forse ispirato al coevo celebre liutaio parigino Jean-Baptiste Vuillaume (che aveva ripetutamente spacciato per cremonesi i suoi eccellenti strumenti) è una conferma stupefacente del prestigio nella Germania del XIX secolo della liuteria cremonese.

Il violino («la mia anima risonante» come afferma il virtuoso<sup>21</sup>) che contrappunta la narrazione della novella *Eine Halligfahrt* di Theodor Storm è un «violino cremonese» acquistato «da un musicista fiorentino prematuramente scomparso». <sup>22</sup> Non appena sfiorato dall'archetto tale strumento, di incomparabile eccellenza, prese a «cantare con un crescendo di potenza da farmi tremare»,<sup>23</sup> ricorda il violinista, il quale poi aggiunge che ebbe «solo da quel momento la certezza di essere capace di suonare». <sup>24</sup> In *Raschelchen* di Mosenthal, appare invece un «meraviglioso Amati»,<sup>25</sup> posseduto da Louis Spohr.

È un Guarneri «dal suono di un organo» il violino che entusiasma le sorelle Milanollo nel breve racconto *Die Cremoneser Geige* [Il violino cremonese] di Hermann Müller, apparso nel 1880 su *Die Gartenlaube*, una delle più diffuse riviste tedesche per famiglie. Nel racconto vengono menzionati anche «Gli Stradivari [...] e in particolare il grande Antonio» quali artisti liutai di livello ancora superiore.<sup>26</sup> E nel 1895 la scrittrice viennese Maria Janitschek (1859–1927) esalta un violino «Guarneri di Cremona» nella sua novella *Lilienzauber* [Magia di gigli]: «Ma perché mai i liutai di oggi non sono più in grado di realizzare strumenti simili», si domanda un violinista.<sup>27</sup>

Ne *Die Buddenbrooks* di Thomas Mann si apprende che Gerda Arnoldsen, figlia di un virtuoso di violino nonché futura moglie di Thomas Buddenbrook, «non suonava il piano [...], ma il violino e che papà [...] le aveva promesso uno Stradivario autentico»;<sup>28</sup> quindi, sulle note di tale strumento, Thomas deciderà di legarsi a Gerda, ormai divenuta pregevole violinista. La terza generazione della famiglia Buddenbrook è quindi intimamente legata anche alle sonorità di uno Stradivari.

Peter Altenberg (1859–1919) parlando nel 1906 in uno dei suoi brillanti frammenti impressionisti della propria penna stilografica, ricorda come essa «al pari di un violino della scuola cremonese, attraverso l'uso, si faccia sempre

21. STORM *Halligfahrt* p. 317.

22. *Ibid.* p. 316.

23. *Ibid.*

24. *Ibid.*

25. FOCHER *Tiglio* p. 162.

26. GARTENLAUBE.

27. JANITSCHKEK p. 31.

28. MANN *Buddenbrook* p. 77.

migliore e più dolce».<sup>29</sup> In *Semmering 1912* scrive invece che «è una delle più infami menzogne dei “Moderni” sostenere l’idea di un “continuo progresso”! [...] I violini cremonesi, gli Amati, i Guarneri *non* sono superabili, non lo è la loro “vernice a specchio” e neppure il riccio».<sup>30</sup>

La menzionata raccolta di novelle violinistiche *Allerlei Geigergeschichten* di Paul Stoeving è costellata da incomparabili violini cremonesi (Stradivari, Guarneri, Amati, Bergonzi), mentre in *Der Geigenmacher von Mittenwald* [Il liutaio di Mittenwald, 1917] un racconto destinato a un pubblico adolescenziale, opera di Otto Denk (1853–1918), l’eccellenza della scuola liutaria cremonese, attraverso le figure di vari suoi rappresentanti, contrappunta l’intera novella: in particolare «Nicolò Amati era il primo liutaio del mondo»,<sup>31</sup> e il progetto ultimo del giovane protagonista del racconto, il liutaio bavarese Matthias Klotz, era di fare di Mittenwald «sua patria, una Cremona tedesca».<sup>32</sup> Nella novella *Meister Cajetan* di Hermann Stehr si menziona, quale unico irraggiungibile violino, un «divino strumento» di Antonio Stradivari, «innanzi al quale ogni altro sprofonda nella polvere»,<sup>33</sup> strumento che Cajetan, in punto di morte, reggerà con commossa delicatezza tra le sue mani.<sup>34</sup> Sempre di Stehr, nella novella *Der Himmelschlüssel. Eine Geschichte zwischen Himmel und Erde* [La primula. Una storia tra cielo e terra, 1939] il richiamo ai liutai cremonesi si fa ulteriormente ampio:

[Il protagonista] ricordava che i grandi liutai italiani, i Guarneri, gli Amati e Straduari [sic] prima di iniziare a lavorare su un nuovo strumento salivano in montagna dai boscaioli per ascoltare con la massima concentrazione il suono prodotto nell’ambiente montano dai tronchi che rovinavano al suolo. Pertanto, in virtù di un arcano miracolo, la forma divina di quei violini era già contenuta nel legno degli alberi.<sup>35</sup>

Anche nel romanzo *Der verlorene Klang. Eines Geigenbauers Glück und Not* di Schupp, Stradivari e gli strumenti *Cremoneser* sono costantemente presenti, come pure si fa più volte cenno al «mistero dell’arte [liutaria] cremonese»,<sup>36</sup> tale da renderne unici e inimitabili gli strumenti.

29. ALTENBERG *Schreibfedern* p. 15.

30. ALTENBERG *Gegen* p. 174.

31. Il racconto è pubblicato da Otto Denk con lo pseudonimo Otto von SCHACHING p. 18.

32. SCHACHING p. 118, anche p. 150.

33. STEHR *Cajetan* p. 54.

34. *Ibid.* p. 100.

35. STEHR *Himmelschlüssel* p. 17.

36. Ad esempio SCHUPP p. 133.

In *Die Zauberflöte* di Kurt Kluge si narra, come noto, del violinista Andreas, il quale trascorreva le sue ore libere in estatica contemplazione di un meraviglioso violino Stradivari, conservato in una bacheca di cristallo, al pari di «un essere vivente alato, intoccabile, sigillato nell'ambra»,<sup>37</sup> di un museo di Lipsia. E ancora, Thomas Mann, nel *Doktor Faustus* nel 1947, ricorda alcuni «violini italiani — nella casa di Nikolaus Leverkühn, zio di Adrian, protagonista del romanzo — la cui forma pura e gentile poteva rivelare all'intenditore la provenienza cremonese», e alcuni «violoncelli — lo strumento che deve la sua forma perfetta ad Antonio Stradivari».<sup>38</sup>

Per dare infine un esempio in poesia, la già considerata lirica *Der Geiger* di Hermann Hesse, si apre proprio con una sezione intitolata *Stradivari*, nella quale viene esaltata la magnificenza dei suoi strumenti.<sup>39</sup> Ma nel Novecento i nomi dei liutai cremonesi si sono fatti a tal punto paradigmatici da ricorrere costantemente nelle opere letterarie ogni qualvolta il discorso si soffermi, anche solo superficialmente, su uno strumento ad arco di eccellente fattura. Per limitarsi a due ultimi esempi si possono ricordare, di Franz Werfel, *Die Entfremdung* [Lo straniamento, 1926] e *Géza de Varsany oder: Wann wirst du endlich eine Seele bekommen?* [Géza de Varsany ossia: Quando riceverai finalmente un'anima?, 1944]<sup>40</sup> in cui ricorrono rapidi, ma non meno significativi, i nomi di Stradivari e Amati. E tra le opere più recenti con protagonisti i violini cremonesi si possono aggiungere i menzionati romanzi *Corellis Geige* di Liebert e il romanzo *Der Geiger* di Borrmann. Ma si tratta solo di due esempi tra i tanti, essendosi ormai trasformata la liuteria cremonese di ieri come di oggi in vero e proprio topos narrativo.

37. KLUGE p. 18, anche p. 127 «come la mosca nell'ambra».

38. MANN *Faustus* p. 61.

39. HESSE *Geiger* p. 47.

40. WERFEL *Entfremdung*, WERFEL *Géza*.

## CAPITOLO 14.

AI MARGINI DELLA SOCIETÀ: IL VIOLINISTA IN LEGGENDE,  
SAGHE E FIABE

Al pari della produzione letteraria d'autore in prosa e in poesia, anche il patrimonio popolare dei paesi del centro-nord Europa è particolarmente ricco di testi con violini e violinisti.<sup>1</sup> Il numero di leggende, saghe, fiabe e *Schwänke*<sup>2</sup> è, anzi, talmente imponente che meriterebbe uno specifico studio attento non solo ai differenti motivi o alle *funzioni*, come le definisce Propp,<sup>3</sup> ma pure alla loro evoluzione nel tempo, alla loro diffusione nelle diverse aree geografiche europee e di conseguenza ai loro intrecci. Prescindendo completamente da tali problematiche filologiche e geografiche, si cercherà qui di presentare una sintetica, esemplificativa panoramica di tale produzione concentrando i molteplici materiali popolari in cinque ampi filoni tematici.

Nei testi di area tedesca, spesso presenti anche in regioni fra loro lontane in numerose varianti originate di norma da pochi temi iniziali, sono innanzitutto frequenti violinisti misteriosi e sinistri (primo filone tematico): solo in apparenza persone normali, nello svolgersi dei fatti si comprende che, sotto mentite, ma inizialmente rassicuranti spoglie, chi agisce è invece la Morte o il suo alter ego il demonio, presenti sulla terra per portare a perdizione e quindi trascinare con sé all'inferno le anime di coloro che, lietamente ignari, accondiscendono alle loro esecuzioni musicali. Tale capacità della Morte e del diavolo di celarsi agli occhi degli uomini, adeguandosi perfettamente e con suadanza a ogni situazione quotidiana, si richiama concettualmente a quel passo del Vangelo di Matteo in cui si ammonisce in modo esplicito: «Guardatevi dai falsi profeti: essi vengono a voi in veste di pecore, dentro invece sono lupi rapaci».<sup>4</sup>

1. Cfr. BÄCHTOLD STÄUBLI, HOFFMANN-KRAYER, voce *Geige, geigen*, Band III, colonna 463sgg.; voce *Spielmann*, Band IX, colonna 577sgg.

2. Il termine tedesco *Schwank* [farsa, scherzo] indica un testo breve, allegro, talora dai toni fiabeschi o dal sapore didattico, in prosa o in versi a seconda dei periodi storico-letterari.

3. PROPP p. 38sgg. Molti testi si basano su spunti tematici analoghi, spesso «cambiano i nomi (e con essi gli attributi) dei personaggi ma non mutano le loro azioni o funzioni. Se ne deduce che la fiaba spesso attribuisce medesime azioni a personaggi diversi. [...] Le funzioni sono assai poco numerose mentre i personaggi sono numerosissimi», *Ibid.* p. 33.

4. BIBBIA *paoline*, Matteo 7,15, p. 1527.

Un testo emblematico che sviluppa tale motivo è la saga alsaziana *Der Teufelsgeiger* [Il violinista del diavolo], nella quale, ai suoni seducenti di un misterioso violinista, un gruppo di giovani viene distolto dal recarsi alle celebrazioni liturgiche e, seguendo per coppie in un ordinato corteo il musicante, va a ballare e a divertirsi su un prato antistante il paese. Ma rapida e inesorabile giunge la punizione:

Stupito dall'assenza di tutti i giovani del paese, il parroco fece riecheggiare ancora una volta le campane. Ma i ragazzi, intenti nelle loro danze appassionate, non avvertivano la voce ammonitrice del cielo e perseverarono nel loro peccaminoso agire. Non si accorsero neppure di come il suolo sotto i loro piedi iniziasse a tremare. Improvvisamente la musica cessò. Il violinista smise di suonare e di colpo il prato sprofondò in un abisso trascinando con sé tutti quei giovani. Dalle viscere della terra sgorgò acqua da cui si formò il laghetto di Lamaix. Il violinista si era frattanto allontanato in volo da quel luogo dopo avere fracassato il suo strumento contro una roccia. I frammenti del violino si dispersero distante tutt'intorno bruciando e diffondendo un intenso puzzo di zolfo. Dalle acque del laghetto si udivano ancora giungere le urla di terrore e i lamenti di quei giovani ammaliati dai suoni, tuttavia la risata infernale del musicante li sovrastava per potenza. Il violinista era infatti il diavolo.<sup>5</sup>

Nell'iniziale composto corteo di giovani che si allontana dal paese il testo parrebbe recuperare il significativo soggetto religioso delle danze macabre medievali, rimandando invece nei temi di fondo alla assai più nota saga del Pifferaio di Hameln.<sup>6</sup> È indubbio che tale narrazione abbia avuto origine in ambienti religiosi che, impauriti dall'eventualità che la popolazione potesse sfuggire al vincolante abbraccio della chiesa concedendosi con troppa disinvoltura al diabolico divertimento del ballo, miravano a recuperare un pieno controllo della società.

Rimanda al tema del violinista infernale solo apparentemente dalle fattezze umane anche l'omonima saga salisburghese *Der Teufelsgeiger*, nella quale si narra di un improvviso, violento nubifragio che gonfiò il torrente locale al punto da farlo tracimare:

5. STÖBER p. 201, n. 160.

6. HERRMANOWSKI p. 69: «Mi pare che sulla nascita dell'intera saga dell'acchiappatopi di Hameln [...] abbiano anche agito la raffigurazione (sviluppatasi a partire dal XIV secolo) e la rappresentazione sia drammaturgica sia iconografica delle danze macabre, nelle quali la morte musicante (solo a partire dal XVI secolo raffigurata quale scheletro) precede nella danza gli esseri umani caduti in suo potere. In alcune raffigurazioni di danze macabre la morte conduce il corteo quale violinista».

a Bischofshofen il ponte e alcune case nelle immediate vicinanze crollarono. In una di queste, una piccola taverna, si stava proprio in quel momento ballando con molta allegria. Ed era grande il divertimento poiché suonava il violinista detto *Teufelsgeiger*. Ballerine e ballerini piroettavano in allegre giravolte ed erano così presi da quel magico violino da non dare peso all'incombente pericolo e nonostante gli avvertimenti continuavano a volteggiare in danze scalmanate. All'improvviso l'ondata di piena irruppe. Quel piccolo edificio non fu in grado di opporre la minima resistenza, si squarciò nel mezzo, i danzatori, uomini e donne, trovarono la morte tra i flutti, e invece proprio in quell'istante il violinista demoniaco sparì senza lasciare traccia.<sup>7</sup>

Sempre in agguato, il demonio compare improvvisamente nelle vesti di violinista anche nella vicenda narrata in *Der verwünschte Geiger* [Il violinista maligno], ambientata nella regione dello Schleswig:

Nel villaggio di Bröns, due miglia a sud di Ripen, una domenica sera si era riunito un gran numero di ragazze e ragazzi desiderosi di ballare. Ma non vi era lì alcun violinista e proprio non si sapeva dove trovarne. Un giovane esclamò infine assai contrariato: «Me ne voglio assolutamente procurare uno, fosse anche il diavolo in persona!» E così dicendo si mise in cerca senza una meta precisa. Non aveva fatto che pochi passi quando incontrò un vecchio con un violino sotto il braccio. Si misero rapidamente d'accordo e quell'anziano fu condotto tra quel gruppo di ragazzi; iniziò quindi a suonare e la giovane combriccola prese a danzare. Ma il violinista non smetteva un solo istante e quei ballerini, impossibilitati a fermarsi, ballavano senza sosta. Si dovette pertanto andare a chiamare un sacerdote, il quale pronunciò alcune autorevoli parole alla volta del musicante. E quello sparì.<sup>8</sup>

Nel secondo filone tematico, particolarmente ampio e ramificato in numerose varianti, il violinista non è un essere infernale, e neppure è la Morte, al contrario è un individuo spesso timorato di Dio nonché dal carattere buono e generoso, che di norma si guadagna da vivere, con differenti gradi di abilità, in occasione di semplici feste paesane o in infimi locali. Dietro a questo multiforme soggetto, comprendente un ampio numero di testi in ogni regione europea, è probabilmente ravvisabile il tentativo delle gerarchie ecclesiastiche di intercettare l'attrazione del popolo per i musicanti di strada. Modellandoli sulle proprie esigenze la chiesa riuscì pertanto a impossessarsi idealmente di tali individui restituendoli "ripuliti" quali figure positive, se non, in alcuni casi, addirittura esemplari.

---

7. LAADE p. 152, testo 219.

8. MÜLLENHOFF p. 154sg.

Tali musicanti sono comunque sempre ben consapevoli di certi limiti invalicabili propri della loro attività e sanno che un loro superamento li proietterebbe in un ambito antitetico alla religione con l'immediata conseguenza di un risoluto, spesso fatale intervento riparatore di Dio. Così avviene nella breve leggenda *Die Himmelfahrtstänzer vom Tannenkrug bei Dassow* [I ballerini del giorno dell'Ascensione dell'Osteria degli abeti presso Dassow] ambientata nei pressi di Lubecca:

In una zona desolata tra Dassow e Schlutup sorgeva tanto tempo fa una locanda. [...] Il giorno della festa dell'Ascensione si presentò all'osteria un violinista e sulla sua musica si prese a ballare con grande entusiasmo. Circa mezz'ora più tardi si scorse un uomo che si stava avvicinando alla locanda: si trattava senza dubbio di un religioso che intendeva far visita a un moribondo nel villaggio successivo. Il violinista invitò allora i presenti a interrompere le danze, e solo finché il pastore non si fosse allontanato. Ma tutta quella gente prese a deridere il musicante, costringendolo ad attaccare un nuovo ballo.

Quella selvaggia sfrenatezza, tuttavia, aveva ormai il tempo contato. Si scatenò infatti improvviso un violento temporale e l'aria rimbombò di un terrificante tuono. Il violinista, gettato via il violino, fuggì terrorizzato all'aperto. Non si era allontanato forse neppure di cinquanta passi che un fulmine si scaricò al suolo e l'Osteria degli abeti con tutti quanti i suoi avventori fu inghiottita dalla terra. Tremante come una foglia il violinista scampato alla morte ritornò al suo villaggio.<sup>9</sup>

Il serrato conflitto quotidiano tra Dio e demanio/Morte o esseri comunque infernali appare in innumerevoli testi popolari. Nella seguente leggenda il violinista si trova coinvolto, a sua insaputa, in una situazione diabolica dalla quale si salva involontariamente grazie alla sua semplice e spontanea religiosità. Il mondo delle tenebre è infatti costretto a fare immediata ritirata non appena si rientri, anche solo con un cenno, nel rassicurante alveo della religione e della chiesa, rendendo subito palesi la morale e il messaggio religioso sottesi al testo. Nella leggenda austriaca *Der Hexenspielmann von Hötting* [Il violinista delle streghe di Hötting<sup>10</sup>], ambientata nei pressi di Innsbruck, il poverissimo violinista si ritrova malauguratamente coinvolto in un incantesimo operato da un gruppo di streghe per le quali suona un'intera notte in un sontuoso edificio,

9. FOCHER *Tiglio* p. 217.

10. Si è tradotto qui (e in alcuni altri casi) *Spielmann* con *violinista* e non con *musicante*, poiché nei testi di origine popolare, come si legge in BÄCHTOLD STÄUBLI, HOFFMANN-KRAYER, Band IX, colonna 577: «*Spielmann* è il violinista quale deriva dalla passata condizione di musicante errabondo».

finché «come pezzo conclusivo pensò di eseguire un canto pio, dal carattere intimamente devoto. Ma quasi non aveva ancora concluso la prima arcata che quella sfarzosa costruzione si sbriciolò di botto, ogni cosa sparì, le luci dileguarono e il violinista si ritrovò seduto solo soletto nell'oscurità della notte, su una nuda rupe in mezzo a un campo».<sup>11</sup>

Una situazione simile anche nella fiaba *Der Spielmann auf dem Galgen* [Il violinista sul patibolo] che narra di un violinista chiamato a suonare per una festa in un castello, dove in realtà sono presenti solo esseri infernali camuffati. Esclamando, nel ringraziare per un boccale di vino, «Dio la benedica, è un vino eccellente», la sola parola “Dio” provoca la risoluzione dell'incantesimo e il violinista, che si credeva in un sontuoso edificio, si ritrova invece «sul patibolo dove qualche giorno prima erano state bruciate parecchie streghe».<sup>12</sup>

Rientra per certi aspetti in questo soggetto anche la saga slesiana *Von den Irrlichtern bei Alt-Bielitz* [I fuochi fatui presso Alt-Bielitz], nella quale un violinista smarritosi nella notte e ingannato dai fuochi fatui, riesce a ritrovare la strada di casa suonando sul violino musiche religiose: solo a tali melodie, infatti, i fuochi fatui lo indirizzano con le loro luci nella giusta direzione.

In contesti ideologici elementari l'esplicito tema religioso può talora anche essere sotteso, purché passi comunque chiaro il messaggio che non vi è mai alcun beneficio, neppure banalmente materiale, nel suonare al di fuori dell'ortodossia. Così accade in *Das Geschenk der Hexen* [Il dono delle streghe], dalla raccolta di fiabe e saghe pubblicata nel 1845 dal filologo e archeologo Karl Müllenhoff (1818–1884):

Era ormai tarda sera quando un musicante stava percorrendo la strada che da Todendorf conduce a Puttgarden. A metà tragitto si imbatté in un consistente gruppo di streghe che immediatamente lo circondò dicendo:

11. FOCHER *Tiglio* p. 224. Tema presente in molte zone di lingua tedesca; tra i numerosi esempi: *Der Geiger beim Hexentanz* [Il violinista al ballo delle streghe] in: BIRLINGER-BUCK p. 311sg., in cui il violinista, avendo scorto i piedi di animale dei presenti, comprende di trovarsi in un consesso di creature demoniache e quindi intona i versi «*Jesus ist ein süßer Mann, / Den man nicht gnug loben kann*» [Gesù è un uomo amabile / che non si può mai lodare a sufficienza] risolvendo all'istante l'incantesimo e lasciando il violinista su una trave di un patibolo. Oppure la saga proveniente dagli ex territori orientali tedeschi (oggi polacchi) *Der Tanz mit dem Teufel zu Danzig* [Il ballo col diavolo a Danzica], in: FEHRLE p. 302, mentre una variante del tema del violinista sotto incantesimo a un raduno di streghe è rinvenibile nella saga, della regione del Baden-Württemberg, *Die Hexenversammlung bei Zavelstein* [Il raduno di streghe presso Zavelstein] in: *Ibid.* p. 29. Una variante in versi, di provenienza bavarese, di quest'ultimo tema anche in *Der betrogene Geiger* [Il violinista ingannato], in: SCHÖPPNER vol. I p. 61, n. 44.

12. WOLF p. 266, n. 155.

«Suonaci qualcosa!» Per la paura il violinista non fu in grado di profferire parola, ma alla fine ci riuscì affermando di non possedere il violino. «Non serve — risposero le streghe — ne abbiamo uno noi». Quando attaccò a suonare quelle presero a danzare sfrenatamente tutt'intorno a lui facendo balzi altissimi. Alla fine furono stanche e per ricompensa donarono a quell'uomo un grembiule ricolmo di torta di mele. Allorché fu a casa il musicante ripose violino e torta di mele sulla madia e andò a dormire. La mattina seguente, tuttavia, quando volle dare un'occhiata ai doni ricevuti dalle streghe, il violino si era trasformato in un vecchio gatto, l'archetto in una coda e la torta di mele in sterco di cavallo.<sup>13</sup>

Rientra in questo filone anche l'anziano, mite violinista che agisce nella leggenda *Der arme Fiedler unserer lieben Frau im Dom zu Mainz* [Il povero violinista della Madonna del duomo di Magonza<sup>14</sup>]. Dalla Santa Vergine, innanzi alla cui sontuosa statua è devotamente inginocchiato in preghiera e per la quale intona alcune melodie accompagnandosi col violino, il pio musicante riceve in dono la pantofola d'oro tempestata di pietre preziose che orna il suo piede sinistro, ma, dal momento che tale miracolo non ha testimoni, il musicante viene accusato di furto sacrilego e condannato a morte:

«Ebbene sia!», esclamò il musicante mentre già si trovava sul patibolo allestito per lui, «ma se devo concludere qui la mia esistenza mi sia tuttavia concesso di rivolgere ancora una volta la mia preghiera ai piedi della Santa Vergine e di intonare un canto accompagnandomi col mio vecchio violino. Ve ne prego per il suo nome benedetto... non me lo si può negare!»

I giudici non respinsero la preghiera, sarebbe stata infatti una scelleratezza altrettanto esecrabile il fraporsi tra un condannato e la Santa Vergine per impedirne l'ultima invocazione. Sotto rigida sorveglianza il vecchio violinista entrò quindi in quella chiesa a lui fatale, e, inginocchiatosi, si raccolse in preghiera innanzi all'altare della Regina dei cieli. Poi si rialzò e cantò il suo motivo alla Madre di Gesù. I suoni non erano quasi ancora dileguati, che la statua, tra il terrore delle guardie che stavano tutt'intorno al condannato, sollevò il suo piede destro gettando al petto del vegliardo la pantofola che l'adornava. Tutti i presenti ne diedero conferma e nessuno poté negare che si era trattato della diretta testimonianza del Cielo a favore di quel

13. MÜLLENHOFF p. 232.

14. La saga è presente nelle aree germanofone in numerose varianti, talora nobilitate a livello culto, come nella ballata *Der Geiger zu Gmünd* [Il violinista di Gmünd] in: KERNER p. 12sgg., dove compare Santa Cecilia al posto della Madonna, tratto presente anche nella versione teatrale di HILLMANN. La saga è presente in forma più sintetica in: MEIER vol. 1 p. 44, n. 48. Tale motivo medievale presenta frequentemente anche la variante del violinista che, inginocchiandosi innanzi a Cristo crocifisso, riceve la preziosa pantofola, cfr. GOŁDYS.

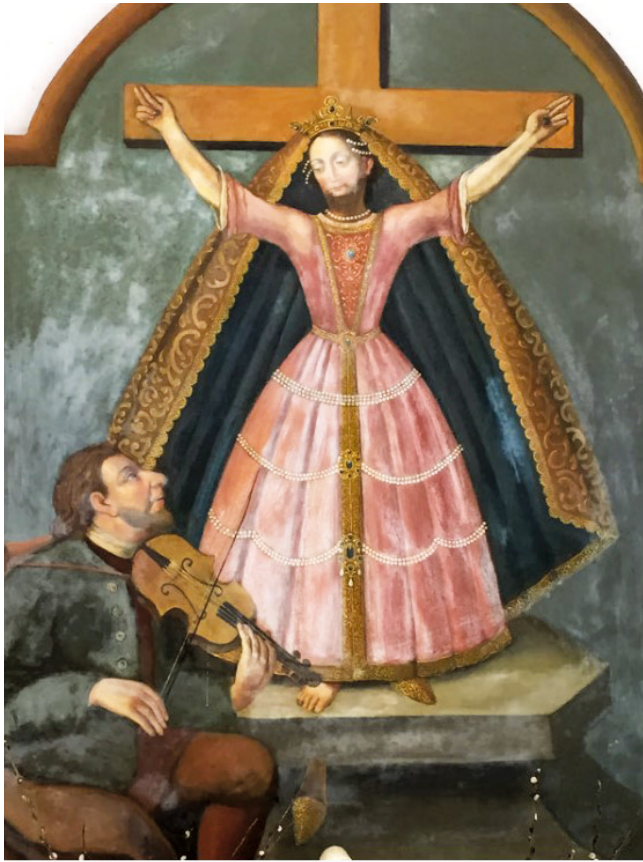


Fig. 26. Dipinto ispirato alla leggenda *Die Jungfrau mit dem Bart*

poveruomo. E questi fu immediatamente liberato dalle sue catene e portato in trionfo innanzi al consiglio cittadino che annullò, secondo giustizia e coscienza, la condanna già emessa.<sup>15</sup>

Il tema della pantofola preziosa donata a un musicante ritorna anche nella terribile vicenda narrata in *Die Jungfrau mit dem Bart* [La vergine con la barba] dalla raccolta *Saghe tedesche* dei fratelli Grimm. Una bellissima giovane suora, figlia di un re, al fine di resistere alle ossessive profferte amorose di un pretendente, anch'egli re, e non intendendo assolutamente infrangere i suoi voti, implorò Dio di farla divenire brutta:

Dio ascoltò la sua preghiera e da quel momento le crebbe una lunga, orribile barba. Quando il re la vide si infuriò e la fece crocifiggere. La giovane

15. FOCHER *Tiglio* p. 221sg.

tuttavia non morì subito, ma tra indescrivibili sofferenze agonizzò sulla croce alcuni giorni. Spinto da un'intima compassione le si avvicinò un musicante, intenzionato a lenirle i dolori e ad addolcirle l'approssimarsi della morte. Col suo violino, in piedi lì accanto, suonò quanto meglio poteva e, allorché si sentì stremato, si mise in ginocchio, facendo risuonare, senza mai interrompersi, la sua musica consolatoria. E quella santa vergine ne fu a tal punto lieta che per ricompensa, e quale sua memoria, fece scivolare da un piede una preziosa pantofola trapuntata d'oro e pietre preziose.<sup>16</sup>

Il miracolo di vedersi sparire la gobba che lo affliggeva (come noto, le deformità fisiche erano peculiare caratteristica plurisecolare dei musicanti popolari) è invece il premio per il violinista buono e generoso della saga *Die buckligen Musikanten auf dem Pervisch* [I musicanti gobbi al Pervisch<sup>17</sup>]. Nel passare dopo la mezzanotte per la piazza del Mercato del pesce di Aquisgrana, accanto al duomo,

ecco che il musicante vide un grande chiarore, tutti i banchi del pesce erano illuminati; vino, vivande stavano in grande quantità su tavole riccamente imbandite alle quali sedevano donne distinte [...]. E quindi una di tali dame disse rivolgendosi al musico: «Ehi, violinista! Arrivi a proposito, attacca col violino per noi, abbiamo voglia di ballare». [...] E le donne iniziarono a ballare tra di loro muovendosi in danze vorticosi [...]. Rintoccò l'una meno un quarto e le coppie che volteggiavano poco alla volta interruppero le danze, come fossero stanche. La donna che aveva ingaggiato il violinista si rivolse di nuovo a lui dicendo: «A te i nostri ringraziamenti e il nostro compenso», e intanto dolcemente gli accarezzò la schiena. [...] Poi si dileguò insieme a tutte le altre signore, ai lumi, ai cibi, agli utensili, a tutto. E l'orologio del duomo batté l'una.

Giunto a casa il violinista si accorse che la gobba era sparita. A tale notizia un altro musicante gobbo di Aquisgrana, dal carattere però malvagio e avido, confidò di poter replicare su di sé tale miracolo. Presentatosi col suo violino alla stessa ora nello stesso luogo, si vide riproporre la medesima scena di festa con luci, cibi e dame eleganti. Gli si chiese di suonare musica da ballo e il violinista attaccò subito,

16. GRIMM *Sagen* p. 312sg. Con alcune varianti, e più ampia, la leggenda è presente anche in: KLUGE p. 80sgg.

17. In: BECHSTEIN *Sagen* p. 104sg. Il *Pervisch* è l'antico nome della piazza del mercato del pesce presso il duomo di Aquisgrana. Una versione più ampia della saga in: WOLF p. 472, n. 348.

ma le sue musiche di danza, senza che lo volesse, si mutarono in melodie funebri, il ballo si trasformò in una danza macabra, le leggiadre figure femminili divennero scheletri e quando rintoccò l'una meno un quarto guizzò verso il violinista un'ombra di consistenza molliccia, che poco prima aveva tolto una sorta di gioiello da un vaso d'argento, dicendo: «A te i nostri ringraziamenti e il nostro compenso», quindi, con una pressione, gli appese il gioiello al petto, quasi fosse un'onorificenza. Poi tutto e tutti scomparvero. Il violinista, tremando e barcollando, si diresse a casa, e intanto gli doleva il petto e il respiro si era fatto affannoso. Allorché si spogliò vide la gobba del suo amico violinista lì davanti, sul suo petto, mentre la sua era rimasta sulla schiena. E dovette portarle entrambe fin quando morì.

Se il suonare al cimitero fu sempre e ovunque considerato un gesto sacrilego, tuttavia qualora tale azione si fosse compiuta per fini morali superiori avrebbe potuto lasciare incolume il musicante, purché di animo buono e di fervidi sentimenti religiosi. Si trattava infatti della conferma di quanto la presenza e la giustizia di Dio fossero immanenti nella vita quotidiana e in grado di giudicare qualsivoglia azione umana subito e nel modo più appropriato. Così accade in *Das Geigerlein im Friedhof*<sup>18</sup> [Il piccolo violinista al cimitero] della regione della Carinzia, una saga con protagonista un indigente sagrestano, incapace di sfamare la propria numerosa famiglia e solamente in grado di raggranellare qualche moneta nella veste di modesto violinista paesano.

Tra la gente anziana è viva la credenza che l'ultimo defunto debba fare la guardia al cimitero e aggirarsi a mezzanotte finché un nuovo morto lo sostituisca. [...] Accadde una volta che alcuni uomini ubriachi promisero al violinista una mucca se a mezzanotte avesse osato fare tre giri nel cimitero che circonda la chiesa suonando senza sosta il violino. Il sacrestano tentò davvero a lungo, rifiutandosi di compiere un tale atto sacrilego. Tuttavia una mucca sarebbe stata proprio una manna che lo avrebbe aiutato a uscire da quell'estrema miseria. E così alla fine decise di accettare. Pauroso non lo era affatto e inoltre ciò che faceva era solo per amore dei suoi bimbi affamati. I contadini ubriachi si arrampicarono sul muro del cimitero sporgendosi in giù per ascoltare e vedere ciò che sarebbe accaduto. Come d'accordo là c'era già il piccolo sacrestano che suonava sul violino girando intorno alla chiesa e cantando ininterrottamente sempre la stessa canzoncina:

*Dös, mein armen Sealn,  
Bleibts ös nar ba dar Ruah,  
I geig ja nit wegn enker,*

---

18. LAADE p. 154, testo 221.

*I geig lei wegn dar Kuah.*<sup>19</sup>

Tutto era silenzioso, nulla si muoveva, nessun defunto si fece vedere. O per lo meno era il violinista a non notare nulla, anche quando fece il terzo e ultimo giro attorno alla chiesa. I contadini invece rovinarono al suolo per i tanti terrificanti fantasmi e le tantissime figure che videro ballare tra le tombe. Il sacrestano si era guadagnato onestamente la sua mucca.

Nel terzo filone tematico rientrano i numerosi testi nei quali un musicante osa malauguratamente sfidare la morale religiosa senza un valido motivo (come invece accade nel testo precedente), provocando il fulmineo, vigoroso ripristino dello status quo religioso. L'ordine morale e religioso violato è, ad esempio, il tema della saga renana *Spielkäufer auf dem Friedhof* [Spielkäufer al camposanto<sup>20</sup>]. Colpevole di aver dileggiato col suo violino i morti nel transitare accanto a un cimitero al rintoccare della mezzanotte, Spielkäufer, «uno dei più grandi violinisti che in tempi passati si conobbe nella regione del Niederrhein»,<sup>21</sup> si vide costretto a suonare un'ora intera sul suo violino per i defunti, i quali, usciti quali scheletri in gran numero dalle tombe, lo costrinsero con modi assai bruschi ad accompagnarli nelle loro scatenate danze:

Il violinista pensava che prima o poi si sarebbero stancati di ballare e che egli si sarebbe potuto concedere una pausa, ma quelli non provavano stanchezza, le loro gambe di osso non conoscevano requie e ogni volta che egli intendeva riposarsi lo incalzavano... sin quando la campana rintoccò l'una. In un batter d'occhio tutti quanti si dispersero e dileguarono, scomparendo sotto l'erba. [...] Da quel momento a Spielkäufer non passò più per la mente di suonare il violino innanzi a un camposanto.<sup>22</sup>

In questa leggenda si conferma un tratto frequente nei testi popolari e innanzi già incontrato: l'ora infernale è, di norma, dalla mezzanotte alla una, è solitamente in tale momento che le potenze infernali, le anime, gli spiriti, i folletti e i fantasmi appaiono sulla terra agendo in modo pericoloso o da suscitare paura.

Simile alla precedente nel tema di fondo, ma più tragica nel finale, la vicenda, ambientata in un sobborgo di Dresda, dal titolo *Der Spielmann am Niederpoyritzzer Damm* [Il violinista all'argine di Niederpoyritz]:

19. Testo in dialetto: «Voi, o mie povere anime, / restatevi pure belle tranquille: / non è per voi che io suono il violino, / io lo suono solamente per la mucca».

20. FOCHER *Tiglio* p. 225. Un violinista che suona al cimitero risvegliando i morti anche nella saga sudtirolese *Der Geiger auf dem Friedhof* [Il violinista al camposanto], in: FINK p. 93.

21. LAADE p. 84, testo 84.

22. FOCHER *Tiglio* p. 226.

Nei pressi del villaggio di Niederpoyritz, presso Pillnitz, una volta venne assassinato un cavaliere, ma la sua anima, priva di confessione e assoluzione, non era in grado di trovare pace e a mezzanotte spaventava i passanti. Una volta transitò di lì a quell'ora un violinista di Praga, un tipo sfrontato, che non aveva paura neppure del diavolo. Si era seduto accanto al boschetto di ontani che si trova in quel punto, aveva imbracciato il violino, eseguito un allegro motivetto e in modo beffardo aveva invitato il fantasma di quel cavaliere a ballare. Ma ecco levarsi un tale inquietante frastuono nell'aria e tra le cime degli alti alberi, che quell'individuo, solito a schernire con tanta audacia, fu preda di una grande paura. Gettò il violino sulla schiena e prese a correre a più non posso. Ma il fantasma fu ancora più rapido, gli fu addosso costringendolo a correre a rotta di collo, fin quando gli venne meno il respiro. La mattina seguente il violinista fu ritrovato morto. Da quel momento, tuttavia, si scorgono in quel luogo due fantasmi, il cavaliere e il violinista, e quest'ultimo è costretto a suonare i suoi terrificanti pezzi.<sup>23</sup>

Appartiene al medesimo filone tematico anche la saga *Der Geiger im Chorrock* [Il violinista con la cotta], ambientata nella regione del Sachsen-Anhalt, il cui protagonista è un allegro sacerdote che

preferiva la bottiglia piena al calice vuoto e il violino all'organo.<sup>24</sup> [...] E così una volta suonò sul violino per i suoi parrocchiani anche in occasione della santa festa di Pentecoste trascinandoli in una danza che si svolse gioiosa sotto l'alto tiglio. Scoppiò un violento temporale, ma quelle persone inebriate dall'allegria non vi badarono. Il fitto fogliame del tiglio offrì a lungo riparo contro la pioggia scrosciante. Tuoni iniziarono poi a rombare, ma il frastuono della gioia li superava e non venivano percepiti. Per quale motivo ragazze e ragazzi non avrebbero dovuto danzare ed essere felici fintanto che il loro parroco glielo avesse permesso? All'improvviso guizzò un lungo, terrificante fulmine accanto al tiglio, uno spaventoso fragore di tuono scoppiò tra i danzatori abbattendo stecchite dodici coppie, scaraventando nella polvere il parroco intento a suonare il violino, disintegrando strumento e archetto nonché staccandogli la mano destra se non addirittura l'intero braccio. Da allora il parroco non suonò mai più il violino per far ballare la gente.<sup>25</sup>

23. LAADE p. 39, testo 33.

24. Anche in *Der alte Hildebrand* [Il vecchio Ildebrando] dalla raccolta dei Grimm il fatto che il parroco sia figura negativa («Il parroco del villaggio aveva un debole per la contadina e desiderava trascorrere tutta una giornata da solo con lei a spassarsela», in: GRIMM *Fiabe* p. 304) è esplicitamente confermato dal possesso del violino.

25. BECHSTEIN *Sagen* p. 243.

Il quarto filone tematico può comprendere l'ampio corpus di storie aventi per protagonisti violinisti popolari dissoluti e nottambuli. L'esplicito contenuto religioso si attenua qui lasciando talora il posto a tematiche maggiormente legate a una condotta di vita ritenuta inadeguata, poiché al di fuori dei giusti binari di una vita morigeratamente cristiana.

Perdigiorno e ubriacone è, ad esempio, il violinista protagonista di *Der Geiger in der Totengrube*<sup>26</sup> [Il violinista nella fossa comune], uno *Schwank* risalente al 1558. Durante una violenta epidemia alcuni amici decisero di godersi per quanto possibile quelli che erano forse gli ultimi giorni di vita recandosi in un'osteria in compagnia di un violinista che li tenesse allegri. Addormentatosi a fine serata completamente ebbro fuori dal locale, il musicante il mattino seguente venne raccolto dal monatto, che, nel primo giro della giornata, raccattava i cadaveri delle persone decedute nella notte e poste fuori casa perché fossero portate in una fossa comune,

ma, forse circa un'ora dopo, quando ancora vi era pochissima luce, il violinista si destò e vide i morti tutt'intorno a sé. Ritenendo tuttavia che fossero gli amici con cui aveva trascorso la serata cominciò a dar loro scossoni per svegliarli dicendo: «Ohilà, cari compagni, alzatevi e riprendiamo a trincare! Avete già dormito a sufficienza!» Ma quelli, che più non potevano sentire, non gli diedero risposta. Ciò infastidì il violinista che quindi urlò: «Ohi voi, razza di pigri briganti! Dunque non ne volete sapere di svegliarvi? Vi sveglierò allora io come si deve!» E detto questo prese il violino, che teneva infilato sotto la cintura, iniziando a suonare una vivace musicchetta da ballo.

In quel mentre il becchino fece ritorno al cimitero con un altro carico di cadaveri e sentendo echeggiare un violino dalla fossa comune fu certo che là sotto si celasse il demonio. Rientrato di corsa in città per chiedere aiuto, tornò quindi alla fossa, da dove continuavano a fuoriuscire i suoni del violino, accompagnato da un cospicuo numero di cittadini armati. Con grande coraggio questi scesero nella buca e «quando trovarono il violinista che suonava seduto tra i cadaveri lo riconobbero e gli chiesero cosa facesse là sotto così vivo, vispo e sano. Solo in quel momento il violinista si rese conto di dov'era e ne ricavò un terribile spavento» che lo condusse alla morte tre giorni più tardi.

Anche il solo imbattersi in siffatti violinisti dissoluti può arrecare spiacevoli esperienze. Ne dà conferma la breve saga *Die Violine des Hexenmusikanten* [Il violino del musicante delle streghe], raccolta dal filologo tedesco Adalbert

---

26. LAADE p. 88sg., testo 87.

Kuhn (1812–1881) e ambientata in Bassa Sassonia al concludersi della notte di Walpurga:

Una volta, era il primo maggio, un uomo percorreva la strada di Rinteln quando notò un tizio disteso a terra: era mezzo ubriaco e accanto a sé aveva un violino che lo attirò particolarmente; gli si avvicinò di soppiatto e gli sottrasse lo strumento. Non aveva fatto che poca strada e quell'oggetto iniziò a emanare un tanfo tremendo, e come egli lo osservò con maggiore attenzione si accorse che il violino si era trasformato in un prosciutto di cavallo putrefatto. Lo scagliò quindi il più possibile lontano da sé. Dopo un po' l'uomo che era disteso per terra gli passò accanto, mostrandogli il violino in ottime condizioni e facendosi beffe di lui. Si trattava di un musicante che aveva suonato per le streghe sul Blocksberg.<sup>27</sup>

Più rari i casi in cui la fortuna personale del licenzioso violinista diviene conseguibile solo abbandonando lo strumento. È questo il destino dello scapestrato e spiantato musicante protagonista della breve fiaba austriaca *Das Mühlmännlein und der Spielmann von Haslach* [L'omino della Mühl e il violinista di Haslach], il quale, abbandonata infine la propria sregolata condotta di vita e sbarazzatosi dello strumento, poté subito rientrare nei binari di un'operosa esistenza. Divenuto un ricco mercante acquisì di conseguenza un grande rispetto sociale e un'appagante serenità familiare.<sup>28</sup>

Il quinto e ultimo filone tematico di testi popolari comprende le fiabe, le quali, a differenza delle leggende e delle saghe, presentano con frequenza violinisti alle prese con tutto il repertorio di prove misteriose e impossibili tipiche del genere, superabili solo grazie all'intervento di personaggi od oggetti sovranaturali. Il premio finale del, di solito, povero, ma astuto violinista è il più ambito: le nozze con la figlia del re. Anche nelle fiabe, qualora il violinista sia figura positiva, fortunata e alla fine vincente, non compaiono di norma scene di ballo, a meno che il danzare non abbia lo scopo di sottolineare i personaggi malvagi della narrazione.

Appartiene a questo filone l'articolata fiaba *Der Geiger und seine drei Gesellen* [Il violinista e i suoi tre comparì], dalla raccolta, apparsa nel 1845, di Johannes Wilhelm Wolf (1817–1855), in cui il musicante viene magicamente aiutato

---

27. KUHN p. 236. Blocksberg, più noto come Brocken, monte dello Harz dove, secondo la tradizione, si riunivano le streghe nella notte tra il 30 aprile e il 1° maggio. Le leggende narrano che in occasione dei sabba i musicanti erano soliti suonare utilizzando teste di cavallo in vece del violino.

28. FOCHER *Tiglio* p. 232.

in una serie di difficili prove e peripezie da un misterioso vecchio signore dai capelli grigi. E alla fine

la principessa dovette prendere per marito il violinista e suo padre lo nominò immediatamente viceré [...]. A quel punto il violinista avrebbe voluto porgere i suoi ringraziamenti anche al vecchio signore dai capelli grigi che l'aveva aiutato e pensò: «Ah, se adesso fosse qui!». E subito il vecchio apparve accanto a lui; il violinista si gettò allora ai suoi piedi pregandolo di dirgli come avrebbe potuto sdebitarsi. Gli disse quel vecchio: «Sistemami una stanza nel tuo castello, dove io possa dormire ogni notte di capodanno, perché solo una volta all'anno io verrò qui: questo è il tuo ringraziamento e la mia ricompensa». Avvenne così e la fortuna dimorò nel castello per non allontanarsene più.<sup>29</sup>

Le vicende di un giovane scapestrato, al contempo scaltro violinista, capace di conquistare la figlia del re grazie all'astuto superamento di una serie di prove ardimentose, si ritrovano anche nella fiaba *Die versteckte Königstochter* [La figlia segregata del re] dalla raccolta di Josef Haltrich.<sup>30</sup> Una situazione analoga, pur con alcune significative varianti, è vissuta dal violinista che agisce nella fiaba *Der kleine Mohr und die Goldprinzessin* [Il piccolo moro e la principessa d'oro] dalla raccolta di Richard von Volkmann-Leander.<sup>31</sup>

Altre volte è lo stesso violino a possedere poteri sovranaturali, a produrre incantesimi e a sviluppare quindi all'interno della narrazione una vera e propria "funzione magica".<sup>32</sup> È il caso, ad esempio, del motivo dell'impossibilità di fermarsi durante il ballo all'ascolto di violini dai magici poteri come accade, tra le tante, nelle già menzionate fiabe *Der liebste Roland* e *Der Jude im Dorn*<sup>33</sup> dei fratelli Grimm, nella fiaba slesiana *Die Zaubergeige*<sup>34</sup> [Il violino magico] e nella saga renano-lussemburghese *Der Geiger von Echternach* [Il violinista di Echternach].<sup>35</sup> In quest'ultimo testo, come avviene in altre fiabe analoghe per

29. *Ibid.* p. 241.

30. HALTRICH p. 128, n. 41.

31. VOLKMANN-LEANDER p. 98.

32. Cfr. SCHMIDT *Märchen* p. 144sgg.

33. Da *Der Jude im Dorn* F. von Pocci ricavò nel 1868, per il teatro di marionette, il dramma fiabesco *Die Zaubergeige* [Il violino magico], POCCHI *Komödienbüchlein* p. 129. Il testo venne rielaborato nel 1935 come *Singspiel* da W. Egk. Nel 1916 anche P. Hindemith ha composto due brani ispirati al dramma di von Pocci. Il soggetto del terzo testo dei *Todtentänze* di Pocci rimanda al tema del demonio che col violino suona costringendo le coppie a ballare sino alla morte.

34. PEUCKERT p. 327.

35. Il tema si rinviene anche in testi poetici come nella ballata *Der Teufel als Spielmann* [Il diavolo musicante], in: LAADE p. 30sg. testo 21.

contenuto, un condannato a morte riesce a scampare al supplizio suonando il violino e costringendo coloro che lo avevano falsamente accusato a danzare e saltellare senza sosta sino al risolutivo intervento divino:

Allorché stava ormai sotto alla forca e già sentiva stringersi il cappio intorno al collo, lo sventurato chiese il permesso di poter suonare un'ultima volta sul suo violino. Quale ultimo desiderio gli fu concesso ed egli seppe ricavarne da quelle corde suoni così malinconici che lacrime luccicanti presero a solcare le guance di coloro che ascoltavano. Ma poi attaccò delle melodie così infuocate che tutti coloro che erano accorsi per assistere a quell'impiccagione, ragazzi e ragazze, uomini e donne, e addirittura gli stessi sussiegosi giudici, nonché il truce boia, furono trascinati nel ballo. Indiadvolata, sempre più indiadvolata, quella schiera di individui si muoveva danzando in circolo e intanto il condannato se ne scese piano piano dalla scala e, continuando a suonare, scomparve nel bosco. Solo a tarda sera quei danzatori smisero di ballare in tondo, mentre i parenti del condannato, colpevoli di averlo ingiustamente accusato, dovettero continuare a saltare senza mai riuscire a fermarsi, e così, a furia di ballare, già avevano scavato il terreno sino al ginocchio, quand'ecco che San Willibrord, da quelli invocato, sciolse infine quell'inaudito incantesimo.<sup>36</sup>

Come evidente, nella fiaba ballano senza requie solo le persone malvagie che avevano accusato perfidamente il povero violinista e il loro movimento è in circolo, probabilmente con moto verso sinistra, recuperando in tal modo tratti religiosi medievali.

Tale fortunatissimo soggetto è presente con un ampio sviluppo anche nella fiaba *Ein lustiges Mährlein vom kleinen Frieder mit seiner Geige* [Una divertente fiaba del piccolo Frieder col suo violino] dalla raccolta di Albert Ludewig Grimm, scrittore e politico tedesco omonimo e contemporaneo dei più celebri fratelli Grimm. Per prendersi beffa e punire un monaco ingordo e dissoluto incontrato sulla sua strada, il piccolo Frieder inizia a suonare il violino mentre il religioso è intento a raccogliere un uccello caduto in un rovetto,

ma non appena il monaco sentì l'allegria musica di danza si vide costretto a ballare in quel cespuglio di spini e la cosa si fece per lui tanto più faticosa poiché era individuo grasso e corpulento. [...] E ballava con un impeto tale che le uova gli si ruppero tutte nella sacca delle elemosine e il tuorlo giallo sgocciolò sul saio; e saltellava al punto che le guance paffute gli traballavano e il grasso ventre gli si agitava così tanto che ansimava e frattanto urlava:

36. RHEINLAND. La saga offre una fantasiosa interpretazione della "processione saltellante" che si tiene annualmente a Echternach (Lussemburgo) il martedì successivo alla Pentecoste.

«Fermati, figliolo! Fermati, figliolo! Altrimenti per me è la fine! Altrimenti ballo da morirne!» «No — disse Frieder — badate, ora attacco un *Hupfauf*,<sup>37</sup> è una danza ancora più allegra!» e riprese a suonare, e di nuovo il monaco fu costretto a ballare da restare quasi senza respiro. Immenso era il divertimento per il ragazzino, soprattutto perché le siepi e le spine si impigliavano sempre più nel saio del monaco trattenendolo e così mentre ballava l'abito si lacerava in sempre più punti e i brandelli penzolavano nel cespuglio di rovi. E per quanto il monaco implorasse e supplicasse, quel ragazzino scaltro non smetteva un solo attimo col suo violino. Alla fine il monaco strillò: «Ti darò anche tutto il mio denaro, raccolto in giro con le elemosine, se la smetti. Per amor del cielo, ora finiscila, altrimenti sarò preda della morte».<sup>38</sup>

In maniera analoga alle fiabe precedenti il giovane Frieder riuscirà poi a sfuggire al patibolo, dov'era stato ingiustamente fatto condurre dal monaco malvagio. Anni più tardi, allorché la morte colse il musicante, al violino si spezzarono d'incanto le corde (in modo non dissimile all'anima del violino di Krespel al momento della scomparsa di Antonie) perdendo di conseguenza la magica capacità di costringere la gente al ballo.

Tale soggetto, assai sfruttato, era già apparso secoli prima nella farsa carnevalesca *Fritz Dölla mit seiner gewünschten Geige* [Fritz Dölla col suo violino desiderato] di Jakob Ayrer (circa 1543–1605), dove il magico violino che obbliga a ballare freneticamente salva l'ingenuo, ma integerrimo protagonista da un monaco ladro e bugiardo che lo accusava di furto. Esprimendo come ultimo desiderio prima del supplizio l'intenzione di suonare il violino e costringendo a ballare giudice, boia, monaco e tutti i presenti, Fritz Dölla riesce a far confessare il religioso e a salvarsi la vita.<sup>39</sup>

Nella fiaba *Der Schraubstock, der Spannstuhl und die Tabackspfeife* [La morsa, la sedia pieghevole e la pipa] dalla raccolta di Heinrich Pröhle (1822–1895), risalente al 1854,<sup>40</sup> lo scaltro violinista riesce invece a farsi beffe di un fantasma che infesta un castello: dopo averlo costretto a un ballo frenetico al suono del suo violino e averlo quindi scacciato in giardino, il musicante riesce a ottenere in premio la mano della principessa. Anni dopo il violinista raggira anche il demone che vorrebbe trascinarlo nell'aldilà, proseguendo pertanto indisturbato

37. Danza veloce in ritmo ternario corrispondente all'italiano Saltarello.

38. GRIMM *Mährchenbuch* p. 139sgg.

39. AYRER testo XVII p. 481–501. Ayrer fu commediografo tedesco autore, tra le altre cose, di numerosi *Fastnachtsspiele*, commedie specifiche per il periodo di Carnevale.

40. PRÖHLE p. 108.

la sua esistenza con la famiglia a comando del regno nel frattempo ereditato dal suocero.<sup>41</sup>

Un caso di violino dai poteri magici ancora più evidenti è rinvenibile nella saga *Von vier Wunschdingen* [I quattro oggetti magici] dalla raccolta di Wolf. Afferma il protagonista: «Il mio violino possiede una forza miracolosa. Se suono la quarta corda tutti coloro che la sentono cadono a terra morti per l'assoluta meraviglia. Se invece passo una volta sulla prima corda ecco che allora tutti si rialzano nuovamente in vita».<sup>42</sup> La fiaba è ripresa col titolo *Die Wunschdingen* [Gli oggetti che realizzano i desideri] da Ludwig Bechstein e fa parte di una raccolta (risalente al 1856) nella quale sono modellati con libertà testi orali o scritti provenienti da epoche od opere precedenti. Vi si legge nel punto in cui appare il violinista:

Il violino è il re di tutti gli strumenti; chi non sa suonare il violino è un poveraccio e io, al contrario, sono il re di tutti i violinisti. [...] Se io solo sfioro un'unica corda (la si definisce corda di sol) ecco che tutti gli esseri umani impazziscono e vanno in estasi, serrano gli occhi, cadono in terra per il piacere e muoiono. Ma se accarezzo la corda di la ritornano in sé e tutti urlano «Ah, ah!» e si infuriano per la gioia o per la follia e si atteggiavano come se la terra e tutta quanta l'umanità non potessero produrre nulla di più nobile, di migliore, di più elevato.<sup>43</sup>

Può anche accadere che al violino si ascrivano, in modo truffaldino, eccezionali virtù magiche, così da poter essere venduto a un credulone da abbindolare. È quanto avviene nell'antico *Schwank* intitolato *Die wunderbare Geige*<sup>44</sup> [Il violino prodigioso], in cui un fornaio truffatore riesce a vendere a un commerciante ricco e sprovveduto un violino che, grazie a un ingegnoso piano, pare possieda il magico potere di far resuscitare i defunti. Un giorno, dopo aver picchiato a morte in un impeto d'ira la propria consorte, il commerciante imbracciò il violino convinto di poterla riportare in vita, ma ogni tentativo si rivelò ovviamente vano. Dovette quindi fuggire. Ma anche il truffatore, che pure aveva ricevuto molto denaro per il violino "magico", non se la passò

41. Il diavolo ingannato appare anche nella fiaba *Wie der Teufel das Geigenspiel lernte* [Come il diavolo imparò a suonare il violino], in: ZAUNERT p. 152. Per il motivo del diavolo "gabbato" cfr. GIOVANNINI p. 86sg.

42. WOLF p. 127, n. 26.

43. BECHSTEIN *Märchen* p. 633.

44. LAADE p. 51sg., testo 54.

meglio: infatti «colui che non riesce a farcela col proprio lavoro, non ce la può assolutamente fare neppure in virtù di un violino prodigioso». <sup>45</sup>

A corollario del filone fiabesco si possono menzionare alcuni testi nei quali il violino non possiede veri poteri magici, ma, più semplicemente, recupera le sue antiche valenze orfiche. Così accade, ad esempio, nell'inquietante fiaba *Der wunderliche Spielmann* [Lo strano violinista] dalla raccolta dei Grimm. Tre animali sono attratti, quasi per magia, dall'irresistibile suono del violino, intenzionalmente utilizzato dal violinista per richiamare qualcuno a sé. Ma l'"umanità" è ciò che va cercando il violinista della fiaba, e, ben consapevole che il suo strumento è in grado di attirare esseri umani, rimane deluso nello scoprire che anche gli animali della foresta ne subiscono il fascino. Dopo aver commentato negativamente l'avvicinarsi di un lupo, di una volpe e di una lepre, sarà infatti solo al sopraggiungere di un boscaiolo, che il violinista affermerà soddisfatto: «Ecco finalmente il compagno che fa per me». <sup>46</sup> Tale situazione parrebbe riecheggiare in un toccante passaggio della vicenda di Gregor Samsa, lo sventurato commesso viaggiatore protagonista de *Die Verwandlung* [La metamorfosi, 1915] di Franz Kafka. Attratto ineluttabilmente dai suoni del violino suonato dalla sorella Grete, Gregor, ormai trasformatosi in ributtante insetto, esce infatti dalla sua camera, fattasi lurida tana, e si avvicina alla piccola congrega di persone nel soggiorno del modesto appartamento, poiché «gli pareva che gli si schiudesse la via verso un nutrimento sconosciuto eppure sempre bramato». <sup>47</sup> Dopo numerose settimane di segregazione e di vita bestiale, finalmente una sensazione di serena elevazione spirituale e di ritrovata umanità.

Ancor più evidente è la potenza orfica del violino nella fiaba *Vom klugen Schneiderlein* [Il piccolo, saggio sarto] sempre dalla raccolta dei Grimm, dove un piccolo sarto riesce a sopravvivere una notte accanto a un orso famelico grazie al suono magicamente ammansente del suo violino. Oppure, con uno sviluppo ancor più terrificante, nella saga bavarese *Das Wolfsbacher Geigerlein* [Il piccolo violinista di Wolfsbach], nella quale il musicante caduto in una buca in cui già si trova un lupo riesce a tenere mansueto l'affamato animale (sino alla risolutiva apparizione del cacciatore) suonando per tutta la notte il violino, al quale tuttavia, in un crescendo di tensione narrativa, saltano una dopo l'altra ben tre corde. Tale avvincente soggetto si intreccia ad altri già precedentemente considerati facendo di questa fiaba un testo che condensa

---

45. *Ibid.* p. 53.

46. FOCHER *Tiglio* p. 245. Cfr. "Nota alla traduzione" di E. Spedicato in: GRILLPARZER *Musicante* p. 75.

47. KAFKA p. 84.

molti temi tra i più interessanti: il soggetto del violinista itinerante per bettole, il tema magico del violino che riesce ad ammansire gli animali, e, nel finale, anche il tema religioso.

Ma prima che albeggiasse già due corde del violino erano saltate, e quando fu giorno se ne spezzò una terza: il violinista suonava ora solamente sulla quarta e ultima, e se fosse saltata pure quella il lupo non gli avrebbe certo lasciato il tempo di tenderne una nuova e se lo sarebbe divorato, anche perché quel continuo ululare, protrattosi l'intera notte, l'aveva reso ancor più famelico.

Per fortuna ecco che arrivò il vecchio Jobst, il cacciatore, che aveva sentito già da lontano ululare il lupo, e solo più dappresso aveva pure sentito che qualcuno suonava il violino. Tirò quindi su dalla buca il *Kapellmeister* proprio al momento giusto per salvarlo dalle fauci del lupo affamato e quindi abbatté l'animale.

Il *Kapellmeister* riprese la sua strada in completo silenzio. [...] Gli passò completamente la voglia di suonare per osterie, al punto da dire ai suoi amici di volersi guadagnare il suo pane quotidiano con l'ago per cucire, dal momento che era anche sarto. E se ogni tanto gli fosse venuta voglia di rimettere le mani sulle corde, sarebbe stato meglio farlo in chiesa, e non in una qualche bettola.<sup>48</sup>

Forse mai come in questa drammatica situazione paiono pienamente condivisibili le appassionate parole indirizzate a Johannes Kreisler dal solitario barone Wallborn nel primo testo della seconda parte dei *Kreisleriana* di E.T.A. Hoffmann: «Ti posso dire in tutta franchezza che anche il peggior suono di un violino scordato mi è più gradito della assoluta mancanza di musica».<sup>49</sup>

---

48. FOCHER *Tiglio* p. 228.

49. HOFFMANN *Kreisleriana* p. 69.



BIBLIOGRAFIA<sup>1</sup>

- ADELUNG: Johann Christoph Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, Band 2, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1796
- ADORNO: Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, vol. 18 *Musikalische Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1984
- AGOSTINO: <http://www.augustinus.it/italiano/lettere.htm>
- ALCIONE: Serena Alcione, *Wackenroder e Reichardt: musica e letteratura nel primo Romanticismo tedesco*, Firenze University Press, Firenze 2014
- ALEWYN: Richard Alewyn, *Hofmannsthals „Tor und Tod“*, in: *Monatshefte für Deutschen Unterricht*, Vol. 36, N. 8, December 1944
- ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG, anno 1828, N. 28, colonna 461
- ALLGEMEINE THEATERZEITUNG, 1. December 1847, N. 287
- ALLSOP: Peter Allsop, *Arcangelo Corelli, 'New Orpheus of Our Times'*, Oxford University Press, Oxford 1999
- ALTENBERG *Gegen*: Peter Altenberg, *Gegen*, in: *Semmering 1912*, Fischer, Berlin 1913
- ALTENBERG *Schreibfedern*: Peter Altenberg, *Über Schreibfedern*, in: *Das Glück der verlorenen Stunden*, Kösel, München 1961
- AMREIN-DIETERLE: Ursula Amrein, Regina Dieterle, *Gottfried Keller und Theodor Fontane. Vom Realismus zur Moderne*, de Gruyter, Berlin-New York 2008
- ANGLER *Gulden*: Andreas Anglet, „*Leben des berühmten Tonkünstlers Heinrich Wilhelm Gulden*“. *Reichardts Roman eines musikalischen ‚Wundertieres‘*, in: *Johann Friedrich Reichardt und die Literatur: Komponieren, Korrespondieren, Publizieren*, Olms, Hildesheim, Zürich 2003
- ANGLER *Spiel-Mann*: Andreas Anglet, „*Ich bin kein Spiel-Mann*“. *Die Verteidigung des bürgerlichen Status und das künstlerische Selbstbewusstsein der Hauptfiguren in den Musiker-Romanen von Wolfgang Caspar Printz*, in: *Daphnis, Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur*, Band 30 (1–2), 2001
- ANTON: Karl Anton, *Luther und die Musik*, Evangelische Verlagsanstalt, Berlin 1957

---

1. Le traduzioni italiane contenute nel presente volume sono spesso dell'autore anche qualora già esistano edizioni in lingua italiana; di tali opere si indica pertanto solo il riferimento all'edizione utilizzata in lingua tedesca. Un discreto numero di opere citate in bibliografia è disponibile in formato digitale, in particolare sui siti [www.zeno.org](http://www.zeno.org), [www.projekt-gutenberg.org](http://www.projekt-gutenberg.org), [www.jstor.org](http://www.jstor.org), <https://books.google.it>

- ANTONICEK: Theophil Antonicek, *Die Schwestern Milanollo in Wien*, in: *Studien zur Musikwissenschaft*, Band 57, 2013, Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich
- ARMANDO: Walter G. Armando, *Paganini. Eine Biographie*, Rütten & Loening, Hamburg 1960
- ASBECK *Lambis*: Herbert Asbeck, *Lambis, der Geiger. Eine tragische Musikerliebe*, Allitera, München 2001
- ASBECK *Liebe*: Herbert Asbeck, *Eine Liebe in Cremona*, Allitera, München 2016
- AUERBACH: Berthold Auerbach, *Der Geigerlex*, in: *Gesammelte Schriften*, 2. Gesamtausgabe, Band 8, Cotta, Stuttgart 1863
- AYRER: Jakob Ayrer, *Ein Fastnachtspiel von Fritz Dölla*, in: *Erzählungen, Dichtungen, Fastnachtspiele und Schwänkedes Mittelalters*, Band 1, Grass und Barth, Breslau 1814
- BACH *Folia*: Carl Philipp Emanuel Bach, *La Folia: and other works*, Helios CDH55232, booklet di Clifford Bartlett
- BACH *Versuch*: Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, <http://www.cpebach.org/toc/toc-II-2-2.html>
- BACHFISCHER: Margit Bachfischer, *Musikanten, Gaukler und Vaganten. Spielmannskunst im Mittelalter*, Battenberg, Augsburg 1998
- BÄCHTOLD-STÄUBLI, HOFFMANN-KRAYER: Hanns Bächtold Stäubli, Eduard Hoffmann-Krayer, *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Band III, VI, IX, Walter de Gruyter, Berlin-New York 1987
- BAER: Lydia Baer, *Ernst Wiechert's „Die blauen Schwingen“*, in: *Modern Language Quarterly*, 1949, vol. 10 (2)
- BALL: Hugo Ball, *Hermann Hesse. Sein Leben und sein Werk*, Wallstein, Göttingen 2006
- BARNER: Wilfrid Barner, *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*, Beck, München 2006
- BARTEL: Dietrich Bartel, *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, University of Nebraska Press, Lincoln and London 1997
- BECHSTEIN *Märchen*: Ludwig Bechstein, *Sämtliche Märchen*, Winkler, München 1971
- BECHSTEIN *Sagen*: Ludwig Bechstein, *Deutsches Sagenbuch*, Hendel, Meersburg und Leipzig 1930
- BEER *Note*: Anna Beer, *Note dal silenzio. Le grandi compositrici dimenticate della musica classica*, EDT, Torino 2019
- BEER *Welt-Kucker*: Johann Beer, *Der Simplizianische Welt-Kucker*, in: *Sämtliche Werke*, Peter Lang, Bern 1981
- BEER *Winter-Nächte*: Johann Beer, *Die teutschen Winter-Nächte*, Insel, Frankfurt a.M. 1963
- BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG, Nr. 15, 11. April 1829 p. 120
- BERLINER MUSIKZEITUNG: *Neue Berliner Musikzeitung*, XIX. Jg. N. 9, 1. März 1865

- BIBBIA *paoline*: La Bibbia, edizione paoline, Milano 1986
- BIBBIA *Piemme*: La Bibbia, Piemme, Casale Monferrato 1995
- BIRLINGER-BUCK: Anton Birlinger, Michael Richard Buck: *Sagen, Märchen und Aberglauben*, Herder, Freiburg im Breisgau 1861
- BIRRELL: Gordon Birrell, *Time, Timelessness, and Music in Grillparzer's Spielmann*, in: *The German Quarterly*, Vol. 57, No. 4, Autumn, 1984
- BISCARDI: Clarissa Biscardi, *Paganini a Vienna (1828). Testimonianze letterarie e cronachistiche tra realtà e mito*, Tesi di laurea Magistrale, A.A. 2016–17, Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università di Pavia
- BODER: Wolfram Boder, *Zwischen nationalem Anspruch und lokalpolitischen Zwängen: Entstehungs- und Rezeptionsbedingungen der Kasseler Opern Louis Spohrs*, in: *Studia Musicologica*, December 2011, Vol. 52, N. 1/4
- BOESCHENSTEIN: Hermann Boeschstein, *Hermann Stehr, der Erzähler-Mystiker*, in: *Monatshefte für Deutschen Unterricht*, March 1941, Vol. 33, No. 3
- BOLZAN: Claudio Bolzan, *E.T.A. Hoffmann. La biografia musicale di un romantico diseredato*, Zecchini, Varese 2020
- BOMBARA: Daniela Bombara, *Musiche diaboliche, orfiche e assassine fra Ottocento e Novecento*, in: *Trilli diabolici e nature morte: crime for art's sake*, Aras, Fano 2017
- BONIFACIO: Gaetano Bonifacio, *Giullari e uomini di corte nel 200*, Tocco, Napoli 1907
- BORMANN: Alexander von Bormann, *Natura loquitur. Naturpoesie und emblematische Formel bei Joseph von Eichendorff*, Niemeyer, Tübingen 1968
- BÖRNE: Ludwig Börne, *Sämtliche Schriften*, Band 3, Melzer, Düsseldorf 1964
- BORRMANN: Mechtild Borrmann, *Der Geiger*, Droemer Knauer, München 2012
- BOYDEN: David D. Boyden, *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*, Oxford University Press, London 1967
- BOZZETTI: Elmar Bozzetti, *Das Jahrhundert der Widersprüche. Musik im 19. Jahrhundert*, Diesterweg, Frankfurt a.M. 1991
- BRANDSTETTER: Alois Brandstetter *Österreichische Erzählungen des 19. Jahrhunderts*, Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1986
- BRECHELMACHER: Gertrud Brechelmacher, *Friedrich Hegrad (1757–1809): Persönlichkeit und literarisches Wirken*, Philosophische Dissertation, Universität Wien 1951
- BRENTANO: Clemens Brentano, *I diversi Wehmüller*, SE, Milano 1985
- BROWNING: Robert Marcellus Browning, *Association and Disassociation in Storm's Novellen: A Study on the Meaning of the Frame*, in: *PMLA*, June 1951, Vol. 66, No. 4
- BRÜHNE: Klaus Brühne, *Lexikon des Internationalen Films*, Band 9, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1990
- BUCHHOLZ: Quint Buchholz, *Der Sammler der Augenblicke*, Hanser, München 1997

- BUGENHAGEN: Beate Bugenhagen, *Die Musikgeschichte Stralsunds im 16. und 17. Jahrhundert*, Böhlau, Köln-Weimar-Wien 2015
- CADUFF, GEBHARDT-FINK, KELLER, SCHMIDT: Corina Caduff, Sabine Gebhardt-Fink, Florian Keller, Steffen Schmidt, *Die Künste im Gespräch. Zum Verhältnis von Kunst, Musik, Literatur und Film*, Fink, München 2007
- CALZONI: Raul Calzoni, *La letteratura tedesca del secondo dopoguerra*, Carocci, Roma 2018
- CAPRI: Antonio Capri, *Storia della musica dalle antiche civiltà orientali alla musica elettronica*, volume 2, *Il Seicento*, Vallardi, Milano 1969
- CARUS: Carl Gustav Carus, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*, Band 1, Kiepenheuer, Weimar 1966
- CASTELLI: Ignaz Franz Castelli, *Paganiniana*, in: *Sämmtliche Werke*, zehntes Bändchen, Pichler, Wien 1844
- CHAMISSO: Adalbert von Chamisso, *Sämmtliche Werke*, Band 1, Winkler, München 1975
- CIABATTONI *Coreografie*: Francesco Ciabattone, *Coreografie dantesche*, in: *Dante e l'arte* 4, 2017
- CIABATTONI *Polyphony*: Francesco Ciabattone, *Dante's Journey to Polyphony*, University of Toronto Press, Toronto 2010
- CLIVE: Harry Peter Clive, *The Calvinists and the Question of Dancing in the 16th Century*, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, T. 23, No. 2, Librairie Droz 1961
- CLOUSER: Robin Clouser, "Romeo und Julia auf dem Dorfe": Keller's Variations upon Shakespeare, in: *The Journal of English and Germanic Philology*, Vol. 77, No. 2, April 1978
- COMMENTARIO: *Grande commentario biblico*, Queriniana, Brescia 1973
- COTTE: Roger Cotte, *Kosmische Harmonien, Die Symbolik in der Musik*, Diederichs, München 1992
- CRAMER: Carl Friedrich Cramer in: *Magazin der Musik*, Jahrgang 1, 2. Hälfte, Hamburg 1783
- CROLL: Gerhard Croll, *Paganini a Vienna 1828. La prima tappa della sua prima tournée all'estero*, in: *Convegno Internazionale sul tema 'Paganini e il suo tempo'*, 27-29 ottobre 1982, Stamperia Valdonega di Verona 1984
- CUNZ: Dieter Cunz, *Samuel Maclea: Totentanz: Ein Jedermann-Spiel aus dem 19. Jahrhundert*, in: *Monatshefte*, Vol. 39, No. 1, January 1947
- CUSATELLI: Giorgio Cusatelli, *L'arcangelo e il drago. Itinerario ideologico di Annette von Droste-Hülshoff*, Alfa, Bologna 1971
- DAHLHAUS 5: Carl Dahlhaus, *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Band 5, Laaber, Regensburg 1985
- DAHLHAUS 6: Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Band 6, Laaber, Regensburg 1980

- DALLAPIAZZA-SANTI: Michael Dallapiazza, Claudio Santi, *Storia della letteratura tedesca, Il Novecento* vol. 3, Laterza, Bari 2001
- DAUTRICHE: Laure Dautriche, *Paganini: Le Violoniste du diable*, Tallandier, Paris 2021
- DAVID: Claude David, *Von Richard Wagner zu Bertolt Brecht*, Fischer, Frankfurt a.M./Hamburg 1964
- DBI: *Dizionario biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1994
- DE MAUPASSANT: Guy de Maupassant, *Sull'acqua*, Ibis, Como-Pavia 1994
- DE SAUSSINE: Renée de Saussine, *Paganini*, Hutchinson, London 1953
- DE STAËL: Madame de Staël, *De L'Allemagne*, vol. 1, Flammarion, Paris 1968
- DELLA CORTE *Interpretazione*: Andrea Della Corte, *L'interpretazione musicale e gli interpreti*, UTET, Torino 1951
- DELLA CORTE *Satire*: Andrea Della Corte, *Satire e grotteschi di musiche e di musicisti d'ogni tempo*, UTET, Torino 1946
- DENKLER: Horst Denkler, *Denn der Bühnenmund hat Zähne: Über ein literarisches Motiv des jungen Robert Walser*, in: *Monatshefte*, Summer, 1986, Vol. 78, N. 2
- DI MANNO: Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, Firenze University Press, Firenze 2009
- DI STEFANO: Giovanni di Stefano, *La vita come musica. Il mito romantico del musicista nella letteratura tedesca*, Marsilio, Venezia 1991
- DONÀ: Mariangela Donà, *Johann Kuhnau e Der musikalische Quacksalber*, in: "Liuteria Musica Cultura", n° 31, aprile 1991, anno XI
- DONI: Giovanni Battista Doni, *Annotazioni Sopra il Compendio de' Generi e de' Modi della Musica*, Stamparia di Andrea Fei, Roma 1640
- DRESCHER MGG: Thomas Drescher, *Violine, Verwendung, bauliche Merkmale, Geschichte, Geschichte, Soziale Aspekte* in: hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., veröffentlicht November 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/45937>
- DRESCHER *Tradition*: Thomas Drescher, *Spielmännische Tradition und höfische Virtuosität*, Schneider, Tutzing 2004
- DROSTE-HÜLSHOFF *Il faggio*: Annette von Droste-Hülshoff, *Il Faggio dei Giudei*, Cappelli, Bologna 1933
- DROSTE-HÜLSHOFF *La casa*: Annette von Droste-Hülshoff, *La casa nella brughiera*, Rizzoli, Milano 1988
- ECKERMAN: Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, <http://jc.sekinger.free.fr/contribution/pdf/Eckermann.pdf>
- EDUCAZIONE: *Educazione cristiana ossia Catechismo universale*, vol. LXXI, Venezia 1829

- EGGEBRECHT: Hans Heinrich Eggebrecht, *Il principio dell'espressione nello "Sturm und Drang" musicale*, in: H.H. Eggebrecht, *Il senso della musica. Saggi di estetica e analisi musicale*, Il Mulino, Bologna 1987
- EICHENDORFF *Geschichte*: Joseph von Eichendorff, *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands*, in: *Werke*, Band III, Winkler, München 1970
- EICHENDORFF *Kehraus*: Joseph von Eichendorff, *Werke*, Band I, Winkler, München 1970
- EICHENDORFF *Musikant*: Joseph von Eichendorff, *Der wandernde Musikant*, in: *Gesammelte Werke*, Band 1, Sigbert Mohn, Bielefeld 1959
- EICHENDORFF *Poeti*: Joseph von Eichendorff, *Poeti e compagnia*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1995
- EICHENDORFF *Ringlein*: Joseph von Eichendorff, *Das zerbrochene Ringlein*, in: *Werke*, Band 1, Winkler, München 1970
- EICHENDORFF *Taugenichts*: Joseph von Eichendorff, *Aus dem Leben eines Taugenichts*, in: *Werke*, Band 2, Winkler, München 1970
- ESCHSTRUTH: Hans Adolph Friedrich von Eschstruth, *Musicalische Bibliothek*, Krieger, Marburg-Giessen 1784
- FALKE: Gustav Falke, *"Unruhig steht die Sehnsucht auf", Eine Auswahl aus den Werken von Gustav Falke*, Alfred Janssen, Hamburg und Berlin 1911
- FALLADA: Hans Fallada, *Der eiserne Gustav*, Boer, Grafrath 2019
- FARGA: Franz Farga, *Storia del violino*, dall'Oglio, Milano 1962
- FEHRLE: Eugen Fehrle, *Sagen aus Deutschland*, Carl Ueberreuter, Wien-Heidelberg 1965
- FERTONANI: Cesare Fertonani, «L'amerò, sarò incostante». Mozart e la voce del violino, Archinto, Milano 2015
- FINK: Hans Fink, *Zur Sagenwelt des Ahrntales*, in: *Das Ahrntal*, Sonderdruck aus *Der Schlern*, Nr. 7, 8, Athesia, Bozen 1978
- FLIEGENDE BLÄTTER, n. 1235 del 1869
- FOCHER *Heinse*: Artemio Focher, *Wilhelm Heinse a Cremona: osservazioni di un viaggiatore tedesco del Settecento*, in: *La Scuola classica di Cremona*, Annuario 2004
- FOCHER *Hoffmann*: Artemio Focher. E.T.A. Hoffmann. *Il compositore ritrovato*, in: *Amadeus*, anno XVII, N. 8, agosto 2005
- FOCHER *Tiglio*: Artemio Focher, *Sotto il taglio accordai il violino, Violino e violinisti nella letteratura tedesca*, Cremonabooks, Cremona 2004
- FONTANE *Sommer*: Theodor Fontane, *Ein Sommer in London*, Katz, Dessau 1854
- FORKEL: Johann Nicolaus Forkel *Allgemeine Litteratur der Musik oder Anleitung zur Kenntniß musikalischer Bücher*, Teil 2, Schwickert, Leipzig 1792
- FOUQUÉ: Friedrich de la Motte Fouqué, *Joseph und seine Geige*, in: *Romantische Erzählungen*, Winkler, München 1977

- FOURNIER: Pascal Fournier, *Der Teufelsvirtuose. Eine kulturhistorische Spurensuche*, Rombach, Freiburg im Breisgau 2001
- FRANZ: Günther Franz, *Das Verhältnis von Stadt und Land zwischen Bauernkrieg und Bauernbefreiung*, in: *Studium generale: Zeitschrift für interdisziplinäre Studien*, Band 16, Springer, Berlin e.a. 1963
- FREUDENSTEIN-ARNOLD: Christiane Freudenstein-Arnold, *Die deutsche Literatur der Gegenwart*, Metzler, Stuttgart 2016
- FRIEDRICH DER GROSSE: Friedrich der Große, *Ausgewählte Werke Friedrich des Großen*, Band II, *Politische und Philosophische Schriften, Gedichte und Briefe*, In deutscher Übersetzung, Reimar Hobbing, Berlin 1916
- FUBINI: Enrico Fubini, *Gli Illuministi e la musica*, Principato, Milano 1969
- FULD: Werner Fuld, *Paganinis Fluch. Die Geschichte einer Legende*, Schöffling, Frankfurt/M. 2001
- FUNKE: Klaus Funke, *Der Teufel in Dresden. Ein Paganini-Roman*, Faber und Faber, Leipzig 2006
- GANGHOFER: Ludwig Ganghofer, *Waldrausch*, Knauer, Berlin [ca. 1930]
- GARCIA: Ingrid García-Wistädt, *Musikalische Leiden und Freuden de Ludwig Tieck: El fin de la utopía romántica*, in: *Revista de Filología Alemana* 2007, vol. 15
- GARTENLAUBE, Heft 1, Ernst Keil, Leipzig 1880
- GEMINIANI: Francesco Geminiani, *The Art of Playing on the Violin*, in: [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/42/IMSLP05501-Geminiani\\_art-of-playing.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/42/IMSLP05501-Geminiani_art-of-playing.pdf)
- GERBER: Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Band 3, Kühnel, Leipzig 1813
- GERMANIA: *Germania. Vierteljahrsschrift für deutsche Alterthumskunde*, 30. Jahrgang, Neue Reihe 18. Jahrgang, Carl Gerold's Sohn, Wien 1885
- GERSTÄCKER: Friedrich Gerstäcker, *Die Flusspiraten des Mississippi. Aus dem Waldeleben Amerikas*, Arena, Würzburg 1991
- GLÜXAM: Dagmar Glüxam, *Die Schnecke und die Violine*, Holzhausen, Wien 2000. Edizione italiana: *La chiocciola e il violino*, cremonalibri, Cremona 2011
- GIOVANNINI: Fabio Giovannini, *Il Diavolo colto. Diavolerie letterarie*, in: Anna Maria Crispino, Fabio Giovannini, Marco Zatterin, *Il libro del diavolo. Le origini, la cultura, l'immagine*, edizioni Dedalo, Bari 1986
- GOETHE *Anni di pellegrinaggio*: Johann Wolfgang Goethe, *Anni di pellegrinaggio di Guglielmo Meister*, in: *Opere*, vol. IV, Sansoni, Firenze 1963
- GOETHE *Briefe*: Johann Wolfgang Goethe, *Briefe*, Band IV, Christian Wegner, Hamburg 1967

- GOETHE *Briefwechsel*: Johann Wolfgang Goethe, *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1796 bis 1832*, Fünfter Teil, 1828–1830, Duncker und Humblot, Berlin 1834
- GOETHE *Divan*: Johann Wolfgang Goethe, *West-östlicher Divan*, in: *Werke*, Band II, Christian Wegner, Hamburg 1960
- GOETHE *Faust*: Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, Mondadori, Verona 1970
- GOETHE *Sulla musica*: Johann Wolfgang Goethe, *Sulla musica*, Studio Tesi, Pordenone 1992
- GOLDSTEIN: Walter Goldstein, *Carl Hauptmann. Eine Werkdeutung*, Georg Olms Verlag, Hildesheim — New York 1972
- GOLDYS: Olimpia Goldys, *Ein mysteriöser Spielmann: Zu den kulturgeschichtlichen Aspekten der »Spielmannsikonographie«* in den *Volto-Santo-/Kümmernisdarstellungen vom 13. bis zum 20. Jahrhundert*, in: *Music in Art*, Vol. 33, No. 1/2, Spring–Fall, Research Center for Music Iconography, The Graduate Center, City University of New York 2008
- GÖRNER: Rüdiger Görner, *Die Pluralektik der Romantik*, Böhlau, Wien-Köln-Weimar 2010
- GÖTZ: Berthold Götz, *Der Geigenbau in der Dichtung*, in: *Zeitschrift für Instrumentenbau*, 1938/39, 59. Jahrgang
- GRABBE: Christian Dietrich Grabbe, *Etwas über den Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, in: *Werke und Briefe*, Band 4, Lechte, Emsdetten 1966
- GRÄTZ: Katharina Grätz, *Der heilige Born*, in: *Raabe. Handbuch*, Metzler, Stuttgart 2016
- GRELLMANN: Heinrich Moriz Gottlieb Grellmann, *Die Zigeuner: Ein historischer Versuch über die Lebensart und Verfassung, Sitten und Schicksale dieses Volks in Europa, nebst ihrem Ursprunge*, Buchhandlung der Gelehrten, Dessau Leipzig 1783
- GRILLPARZER *Epigramme*: Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke*, Band 1, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1969
- GRILLPARZER *Musicante*: Franz Grillparzer, *Il povero musicante*, SE, Milano 1990
- GRILLPARZER *Paganini*: Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke*, Band 1, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1969
- GRIMM *Fiabe*: Jacob e Wilhelm Grimm, *Tutte le fiabe*, Newton & Compton, Roma 2003
- GRIMM *Mährchenbuch*: Albert Ludewig Grimm, *Lina's Mährchenbuch*, Band 1, Gebhardt, Grimma 1837
- GRIMM *Sagen*: Jakob und Wilhelm Grimm, *Deutsche Sagen*, Band I, Winkler, München 1965
- GRIMM *Wörterbuch*: Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, [http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui\\_py?sigle=DWB](http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB)
- GRIMMELSHAUSEN *Springinsfeld*: Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen, *Der seltsame Springinsfeld*, in: *Werke in vier Teilen*, Bong, Berlin 1921

- GRÜN: Anastasius Grün, *Nibelungen im Frack*, Weidmann, Leipzig 1843
- GRUNDMANN: Heike Grundmann, „*Mein Leben zu erleben wie ein Buch*“. *Herme-  
neutik des Erinnerns bei Hugo von Hofmannsthal*, Königshausen & Neumann,  
Würzburg 2003
- GUANTI: Giovanni Guanti, *Estetica musicale. La storia e le fonti*, La Nuova Italia, Fi-  
renze 1999
- GUBITZ: Friedrich Wilhelm Gubitz, *Der Dorfgeiger im Harz, Friedel Durbe der  
Dorfgeiger*, in: *Der Familienfreund*, 10 Jahrg. N° 11
- GUTZKOW: Karl Gutzkow, *Die Ritter vom Geiste*, Zweitausendeins, Frankfurt a.M. 1998
- HAHN-HAHN: Ida Gräfin von Hahn-Hahn, *Peregrin*, Hoffenberg, Berlin 2015
- HALTRICH: Josef Haltrich, *Deutsche Volksmärchen aus dem Sachsenlande in Sie-  
benbürgen*, Meschendorfer, München 1956
- HAMMERSTEIN: Reinhold Hammerstein, *Diabolus in musica. Studien zur Ikono-  
graphie der Musik des Mittelalters*, Francke, Bern und München 1974
- HARRYS: Georg Harrys, *Paganini in seinem Reisewagen und Zimmer, in seinen redseligen  
Stunden, in gesellschaftlichen Zirkeln, und seinen Concerten*, Schneider, Tutzing 1982
- HARTMANN: Andreas Hartmann, *Affektdarstellung und Naturbeherrschung in der  
Musik des Barock*, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Mu-  
sic*, June 1980, Vol. 11, N. 1
- HAUFF: Wilhelm Hauff, *Die Sängerin*, in: *Prosaische und poetische Werke*, Elftes  
Bändchen: *Novellen* (Zweites Bändchen), Hempel, Berlin 1879
- HAUPTMANN: Carl Hauptmann, *Die armseligen Besenbinder*, Kurt Wolff, Leipzig 1913
- HEBBEL *Nibelungen*: Friedrich Hebbel, *Die Nibelungen*, in: *Hebbels Werke*, Band 3,  
Bibliographisches Institut Leipzig und Wien, Leipzig 1913
- HEBBEL *Tagebücher*: Friedrich Hebbel, *Tagebücher*, Band 3, TP Verone Publishing,  
Nikosia 2017
- HEGRAD: Friedrich Hegrad, *Felix mit der Liebesgeige*, Schönfeld-Meißnerische Bu-  
chhandlung, Prag und Leipzig 1791
- HEIN: Jürgen Hein, *Dorfgeschichte*, Metzler, Stuttgart 1976
- HEINE *Buch der Lieder*: Heinrich Heine, *Werke und Briefe in zehn Bänden*, Band 1,  
Aufbau, Berlin und Weimar 1972
- HEINE *Bühne*: Heinrich Heine, *Über die französische Bühne*, in: *Werke und Briefe in  
zehn Bänden*, Band 6, Aufbau, Berlin und Weimar 1972
- HEINE *Faust*: Heinrich Heine, *Der Doktor Faust*, in: *Werke und Briefe in zehn Bänden*,  
Band 7, Aufbau, Berlin und Weimar 1972
- HEINE *Florentinische*: Heinrich Heine, *Florentinische Nächte*, in: *Werke und Briefe in  
zehn Bänden*, Band 4, Aufbau, Berlin und Weimar 1972

- HEINE *Gedichte*: Heinrich Heine, *Werke und Briefe in zehn Bänden*, Band 2, Aufbau, Berlin und Weimar 1972
- HEINE *Lutetia*: Heinrich Heine, *Werke und Briefe in zehn Bänden*, Band 6, Aufbau, Berlin und Weimar 1972
- HEINE *Neue Gedichte*: Heinrich Heine, *Neue Gedichte*, in: *Sämtliche Gedichte in zeitlicher Folge*, Insel, Frankfurt a.M., Leipzig 1997
- HEINE *Schule*: Heinrich Heine, *Die romantische Schule*, in: *Werke und Briefe in zehn Bänden*, Band 5, Aufbau, Berlin und Weimar 1972
- HEINSE *Düsseldorfer*: Wilhelm Heinse, *Düsseldorfer Gemäldebrieftage*, Insel, Frankfurt a.M. und Leipzig 1996
- HEINSE *Hildegard*: Wilhelm Heinse, *Hildegard von Hohenthal*, Olms, Hildesheim 2002
- HEINSE *Tagebuch*: Wilhelm Heinse, *Tagebuch einer Reise nach Italien*, Insel, Frankfurt a.M. und Leipzig 2002
- HEINZE: Diethard Heinze, *Johann Martin Millers „Siegwart. Eine Klostergeschichte“. Der „Trivialroman“ und seine Leser*, in: *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge, Band 2, N. 1, 1992
- HERDER: Johann Gottfried Herder, *Journal meiner Reise 1769*, in: *Werke*, Deutscher Klassiker, Frankfurt a. M. 1997
- HERRMANOWSKI: Paul Herrmanowski, *Die Deutsche Götterlehre und ihre Verwertung in Kunst und Dichtung*, Band 1, Nicolai, Berlin 1891
- HERWEGH: Georg Herwegh, *Die neue Literatur*, in: *Herweghs Werke in drei Teilen*, Band 2, Bong, Berlin, ecc. 1909
- HESSE *Faldum*: Hermann Hesse, *Fiabe*, Mondadori, Milano 1986
- HESSE *Gärten*: Hermann Hesse, *Eine Geige in den Gärten*, in: *Die Gedichte von Hermann Hesse*, Suhrkamp, Berlin 1947
- HESSE *Geiger*: Hermann Hesse, *Der Geiger*, in: *Sämtliche Werke*, Band 10, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002
- HESSE *Gertrud*: Hermann Hesse, *Gertrud*, Newton Compton, Roma 1981
- HESSE *Musik*: Hermann Hesse, *Musik*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1986
- HESSE *Un'ora*: Hermann Hesse, *Un'ora dopo mezzanotte*, Marcos y Marcos, Milano 1992
- HEYSE *Herz*: Paul Heyse, *Getheiltes Herz* in: *Gesammelte Novellen*, Band 24, Contumax-Hofenberg, Berlin 2015
- HEYSE *Siechentrost*: Paul Heyse, *Siechentrost, Ein Ring*, in: *Gesammelte Novellen*, Band 26, Contumax-Hofenberg, Berlin 2015
- HILLMANN: Franz Hillmann, *Der Madonnengeiger von Gmünd. Ein mittelalterliches Spiel*, Wulf, Warendorf i. W. 1928
- HOFACKER *Äußeres*: Erich Hofacker, *Äußeres und Inneres in Stehrs Geigenmacher*, in: *Monatshefte für Deutschen Unterricht*, Vol. 28, N. 3, March 1936

- HOFACKER *Tonwelt*: Erich Hofacker, *Die Sinnlich-Uebersinnliche Bedeutung der Tonwelt in Hermann Stehrs Erzählungswerk*, in: PMLA, Vol. 55, No. 2, June 1940
- HOFFMANN *Briefwechsel*: *Hoffmanns Briefwechsel*, Erstes Heft, Gebrüder Paetel, Berlin 1912
- HOFFMANN *Cuore*: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Romanzi e racconti*, vol. 1, Einaudi, Torino 1969
- HOFFMANN *Kreisleriana*: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Kreisleriana*, Reclam, Stuttgart 1983
- HOFFMANN *Zaccheo*: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Romanzi e racconti*, vol. 3, Einaudi, Torino 1969
- HOFMANNSTHAL *Folle*: Hugo von Hofmannsthal, *Il folle e la morte*, in: *Piccoli drammi*, Rusconi, Milano 1971
- HOFMANNSTHAL *Ghaselen*: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, Band 1, Fischer, Frankfurt a.M. 1979
- HONIGSHEIM: Paul Honigsheim, *Musikformen und Gesellschaftsformen*, in: Tibor Kneif, *Texte zur Musiksoziologie*, Laaber Verlag, Laaber 1983
- HONORIUS: Honorius von Autun, *Elucidarium*, in: *Beati Lanfranci archiepiscopi Cantuariensis opera quae supersunt omnia*, vol. II, Oxonii Parker, Parisiis Duprat 1844
- HÖRMANN: Yvonne Hörmann, *Die Musikerfiguren E.T.A. Hoffmanns. Ein mosaikartiges Konglomerat des romantischen Künstlerideals*, Königshausen & Hoffmann, Würzburg 2008
- HORN *Schloß*: Moritz Horn, *Auf dem Schloß und im Thal*, Band 2, Hübner, Leipzig 1858
- HORN *Schwanda*: Uffo Horn, *Gevatter Schwanda. Eine Musikantengeschichte*, in: Gottfried von Einem – Lotte Ingrisch, *Auf den Flügeln des Gesanges. Musikalische Novellen und Erzählungen aus zwei Jahrhunderten*, Edition S, Wien 1988
- HUDAK: Susi Hudak, *Klezmorim und Klezmermusik: Traditionelle Instrumentalmusik der Juden Osteuropas*, Magisterarbeit, Diplomica 1997
- IMMERMANN: Karl Immermann, *Tristan und Isolde*, Schaub, Düsseldorf 1841
- JANITSCHKEK: Maria Janitschek, *Lilienzauber*, Spohr, Leipzig 1895
- JEAN PAUL *Briefe*: Jean Paul, *Briefe und bevorstehender Lebenslauf*, in: *Werke*, Band IV, Hanser, München 1962
- JEAN PAUL *Flegeljahre*: Jean Paul, *Flegeljahre*, in: *Werke*, Band II, Hanser, München 1959
- JEAN PAUL *Siebenkäs*: Jean Paul, *Siebenkäs*, in: *Werke*, Band II, Hanser, München 1959
- JEROLD: Beverly Jerold, *Bach's Lament about Leipzig's Professional Instrumentalists*, in: *Bach*, Vol. 36, No. 1, 2005, Riemenschneider Bach Institute
- JÜTTE: Daniel Jütte, *Juden als Virtuosen: Eine Studie zur Sozialgeschichte der Musik sowie zur Wirkmächtigkeit einer Denkfigur des 19. Jahrhunderts*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 66. Jahrgang, Heft 2, 2009
- KAFKA: Franz Kafka, *Die Verwandlung*, in: *Die Erzählungen*, Fischer, Frankfurt a.M. 1961

- KAŁĄŻNY: Jerzy Kałężny, „*Caviar fürs Volk*“ oder *Wilhelm Heinrich Riehl (1823—1897) als Popularisator der Volkskunde und Kulturgeschichte*, in: *Zeitschrift für Germanistik*, Vol. 15, No. 1 (2005)
- KAPP: Julius Kapp, *Paganini*, Schuester & Loeffler, Berlin und Leipzig 1918
- KÄSTNER *Menschenleben*: Erich Kästner, *Das Menschenleben*, in: *Der Herr aus Glas. Erzählungen*, Atrium, Zürich 2015
- KÄSTNER *Taccuino*: Erich Kästner, *Taccuino 45. Un diario del tracollo del Terzo Reich*, Mattioli1885, Fidenza 2018
- KAUFMANN: Friedrich Wilhelm Kaufmann, *Hermann Stehr: Der Geigenmacher*, in: *Monatshefte für Deutschen Unterricht*, Vol. 27, N. 8, December 1935
- KAWABATA: Mai Kawabata, *Paganini, The ‚Demonic‘ Virtuoso*, The Boydell Press, Woodbridge 2013
- KELLER *Briefe*: Gottfried Keller, *Gesammelte Briefe*, Band 3 I, Benteli, Bern 1952
- KELLER *Heinrich*: Gottfried Keller, *Der grüne Heinrich*, in: *Sämtliche Werke in acht Bänden*, Band 3, Aufbau, Berlin 1958
- KELLER *Romeo e Giulietta*: Gottfried Keller, *Romeo e Giulietta nel villaggio*, in: *Le sette leggende e altre novelle*, TEA, Torino 1988
- KERNER: Justinus Kerner, *Der Geiger zu Gmünd*, in: *Ausgewählte Werke*, Reclam, Stuttgart 1981
- KINDL: Ulrike Kindl, *Storia della letteratura tedesca, Dal Settecento alla prima guerra mondiale*, vol. 2, Laterza, Bari 2001
- KIRCHER: Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, Olms, Hildesheim-New York 1970
- KLINGER: Friedrich Maximilian Klinger, *Prinz Formosos Fiedelbogen und der Prinzessin Sanaclara Geige oder Geschichte des großen Königs*, Legrand, Genf 1780
- KLUGE: Kurt Kluge, *Die Zaubergeige*, Engelhorn Adolf Spemann, Stuttgart 1948
- KOTZEBUE: August von Kotzebue, *Die beiden Klingsberg*, in: *Schauspiele*, Athenäum, Frankfurt a. M. 1972
- KUFFNER: Christoph Kuffner, *Sämmtliche Erzählungen*, Band 1, Franz Ludwig, Wien 1826
- KUHN: Adalbert Kuhn, *Sagen, Gebräuche und Märchen aus Westfalen und einigen andern, besonders den angrenzenden Gegenden Norddeutschlands*, Band 1, Brockhaus, Leipzig 1859
- KUHNAU *Charlatan*: Johann Kuhnau, *The Musical Charlatan*, Camden House, Drawer (USA) 1997
- KUHNAU *Quacksalber*: Johann Kuhnau, *Der musicalische Quacksalber*, Peter Lang, Bern 1992
- KUMBIER: William Kumbier, *Composed Composers: Subjectivity in E. T. A. Hoffmann's "Rat Krespel"*, in: *Studies in Romanticism*, Vol. 43, No. 2, Summer, 2004, The Johns Hopkins University Press

- LAADE: Wolfgang Laade, *Musik und Musiker in Märchen, Sagen und Anekdoten der Völker Europas*, Band 1, *Mitteleuropa*, Valentin Koerner, Baden-Baden 1988
- LAPAROLA: [HTTPS://WWW.LAPAROLA.NET/TESTO.PHP?RIFERIMENTO=1+SAMUELE+16%3A14-23&VERSIONI\[\]=NUOVA+RIVEDUTA](https://www.laparola.net/testo.php?riferimento=1+SAMUELE+16%3A14-23&versioni[]=NUOVA+RIVEDUTA)
- LATTANZI: Lorenzo Lattanzi, *L'estetica musicale dell'Illuminismo tedesco*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2000
- LAUBE: Heinrich Laube, *Gesammelte Werke in fünfzig Bänden*, Band 23, Hesse, Leipzig 1908-09
- LENAU *Faust*: Nikolaus Lenau, *Faust*, Marietti, Casale Monferrato 1985
- LENAU *Heideschenke*: Nikolaus Lenau, *Die Heideschenke*, in: *Sämtliche Werke*, Cotta, Stuttgart 1959
- LENAU *Mischka*: Nikolaus Lenau, *Mischka*, in: *Sämtliche Werke und Briefe*, Insel, Leipzig 1970
- LENZ: Jakob Michael Reinhold Lenz, *Der Engländer*, in: *Werke und Schriften*, Band 2, Goverts, Stuttgart 1967
- LICHA: Otto Licha, *Geiger*, Limbus, Hohenems 2008
- LIEBERT: Andreas Liebert, *Corellis Geige*, Lichtenberg, München 2002, (il romanzo era apparso nel 1998 col titolo *Marcellos Geige*)
- LINDHEIMER: Friedrich Lindheimer, *Die Cremoneser Geige*, Kienreich, Graz 1793
- LINDMAYR-BRANDL: Andrea Lindmayr-Brandl, *The Role of Music in Sixteenth-Century German City Life: A Close Look at the Iconography of Hans Sachs's and Jost Amman's Ständebuch*, p. 349-360, in: *Essays on Renaissance Music, In Honour of David Fallows*, The Boydell Press, Woodbridge 2011
- LISZT *Paganini*: Franz Liszt, *Sur Paganini. A propos de sa mort*, in: *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 1840
- LISZT *Progresso*: Franz Liszt, "Un continuo progresso". *Scritti sulla musica*, Ricordi/Unicopli, Milano 1987
- LÖNS: Hermann Löns, *Zigeunerlied* in: *Das Buch der Balladen*, Buch und Welt, Klagenfurt 1978
- LUISI: Dario Luisi, „*Wie man die Violin halten, und den Bogen führen müsse*“, Wissenschaftliche Masterarbeit, Universität für Musik und darstellende Kunst, Graz, Austria, 2009
- LUPPI: Andrea Luppi, *Retorica musicale e scienza dei suoni in Francis Bacon*, in: *Rivista Italiana di Musicologia*, Vol. 29, N. 2, 1994
- LUTHER: Karl Eduard Förstemann und Heinrich Ernst Bindseil, *Martin Luther's Tischreden*, Band 4, Gebauer, Leipzig 1848
- LÜTTEKEN: Laurenz Lütteken, *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*, Max Niemeyer, Tübingen 1998

- MAJER: Carlo Majer, *Per una teoria dei rapporti fra musica e letteratura*, in: Vita Fortunati, *Bologna, la cultura italiana e le letterature straniere moderne*, vol. 2, Longo, Ravenna 1992
- MANN *Betrachtungen*: Thomas Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Fischer, Berlin 1920
- MANN *Buddenbrook*: Thomas Mann, *I Buddenbrook*, Einaudi, Torino 1967
- MANN *Entstehung*: Thomas Mann, *Die Entstehung des Doktor Faustus: Roman eines Romans*, Bermann-Fischer, Amsterdam 1949
- MANN *Faustus*: Thomas Mann, *Doctor Faustus*, Mondadori, Milano 1991
- MATHIEU: Vittorio Mathieu, *La voce, la musica, il demoniaco*, Spirali, Milano 1983
- MATTHESON: Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, In Verlegung des Verfassers, Hamburg 1740
- MAY: Karl May, *Wenn sich zwei Herzen scheiden* in: <https://www.amazon.de/Drei-Heimaterz%C3%A4hlungen-Karl-May-ebook/dp/BooXK85856>
- MAYER-BROWN, POLK: Howard Mayer-Brown, Keith Polk, *Instrumental Music, in: Music as Concept and Practice in the Late Middle Ages*, Oxford University Press, Oxford 2001
- MCGLATHERY: James M. McGlathery, ‚Der Himmel hängt ihm voller Geigen‘: E. T. A. Hoffmann’s *Rat Krespel, Die Fermate, and Der Baron von B.*, in: *The German Quarterly*, Vol. 51, No. 2, March 1978
- MEHIGAN: Tim Mehigan, *Eichendorff’s Taugenichts; Or, the Social Education of a Private Man*, in: *The German Quarterly*, Winter, 1993, Vol. 66, No. 1
- MEIER: Ernst Meier, *Deutsche Sagen, Sitte und Gebräuche aus Schwaben*, Metzler, Stuttgart 1852
- MENCK: Friedrich Menck, *Der Musiker im Roman. Ein Beitrag zur Geschichte der vorromantischen Erzählliteratur*, Winter, Heidelberg 1931
- METZLER LITERATUR: *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Metzler, Stuttgart 1979
- MILLER: Johann Martin Miller, *Sieewart. Eine Klostergeschichte*, Hofenberg, Berlin 2014
- MINOIS *Diavolo*: Georges Minois, *Piccola storia del diavolo*, Il Mulino, Bologna 1999
- MINOIS *Riso*: Georges Minois, *Storia del riso e della derisione*, Edizioni Dedalo, Bari 2004
- MITTENZWEI: Johannes Mittenzwei, *Das Musikalische in der Literatur*, VEB Sprache und Literatur, Halle 1962
- MOENKEMEYER: Heinz Moenkemeyer, recensione al volume: Christoph Hering, *Friedrich Maximilian Klingner: Der Weltmann als Dichter*, Walter de Gruyter & Co., Berlin 1966, in: *Monatshefte*, Vol. 61, N. 2, Summer, 1969
- MOENNIGHOFF: Burkhard Moennighoff, *Metzler Lexikon Literatur*, 3. Auflage, Metzler, Stuttgart-Weimar 2007

- MOENS-HAENEN: Greta Moens-Haenen, *Violinisten und Brettlgeiger in Deutschland im 17. Jahrhundert*, in: *Alte Musik Jahrbuch*, Band 2, 1993, Jahrbuch der Akademie für Alte Musik Bremen, Wilhelmshaven 1993
- MORETTI: Felice Moretti, *La ragione del sorriso e del riso nel Medioevo*, Edipuglia, Bari 2001
- MORGENSTERN *Dichtungen*: Christian Morgenstern, *Sämtliche Dichtungen*, Abteilung 1, Zbinden, Basel 1971–1973
- MORGENSTERN *Kranz*: Christian Morgenstern, *Ein Kranz*, Verone, Nicosia 2017
- MOZART *Lettere*, Wolfgang Amadeus Mozart, *Tutte le lettere di Mozart*, volume 3, Zecchini, Varese 2012
- MOZART *Scuola*: Leopold Mozart, *Scuola di violino*, Editore Geroglifico, Gaeta 1991
- MÜLLENHOFF: Karl Müllenhoff, *Sagen, Märchen und Lieder der Herzogthümer Schleswig, Holstein und Lauenburg*, Schwers, Kiel 1845
- MÜLLER: Ruth E., *Erzählte Töne, Studien zur Musikästhetik im späten 18. Jahrhundert*, Archiv für Musikwissenschaft, Band XXX, Franz Steiner, Stuttgart 1989
- MUSICOMASTIX: [https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN77301425X&PHYSID=PHYS\\_0005&DMDID=](https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN77301425X&PHYSID=PHYS_0005&DMDID=)
- NEILL: Edward Neill, *Nicolò Paganini. La vita attraverso le opere, i documenti e le immagini*, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, Genova 1978
- NIBELUNGI: *I Nibelunghi*, Einaudi, Torino 1972
- NISSEN: Georg Nikolaus von Nissen, *Biographie W.A. Mozart's*, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1828
- NOVALIS: *Polline*, in: *Athenäum 1798–1800. La rivista di August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel*, Sansoni, Milano 2000
- NYGAARD: Loisa Nygaard, *Eichendorff's „Aus dem Leben eines Taugenichts“: „Eine leichte Persiflage“ der Romantik*, in: *Studies in Romanticism*, Summer, 1980, Vol. 19, N. 2
- OETTINGER: Eduard Maria Oettinger, *Sophie Arnould*, Verlagsbureau, Leipzig 1847
- OPITZ: Christian Nikolaus Opitz, *Das Totentanz-Motiv bei Joseph von Eichendorff und die Behandlung des Allegorischen in „Ahnung und Gegenwart“*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, Band 51, Wallstein, Göttingen 2007
- OTTE — WINK: Andreas Otte — Konrad Wink, *Kerners Krankheiten großer Musiker*, Die Neubearbeitung, 6. Auflage, Schattauer, Stuttgart 2008
- OTTERBACH: Friedemann Otterbach, *Die Geschichte der europäischen Tanzmusik*, Heinrichshofen, Wilhelmshaven 1983
- OXFORD: *Storia della musica. La musica moderna (1890–1960)*, volume 10, Feltrinelli, Milano 1987
- PELLER: Heinz Peller, *Stainers letzte Geige*, Books on Demand, Norderstedt 2014
- PERRAUDIN: Michael Perraudin, *Literature, the Volk and the Revolution in Mid-Nineteenth Century Germany*, Berghahn, New York-Oxford 2000

- PESTELLI: Giorgio Pestelli, *L'età di Mozart e di Beethoven*, EDT, Torino 1987
- PETROBELLI: Pierluigi Petrobelli, *La scuola di Tartini in Germania e la sua influenza*, in: PIERLUIGI PETROBELLI, *Tartini, le sue idee e il suo tempo*, LIM, Lucca 1992
- PEUCKERT: Will-Erich Peuckert, *Schlesiens deutsche Märchen*, Olms, Hildesheim-Zürich-New York 2006
- PFAU *Gedichte*: Ludwig Pfau, *Gedichte*, Sauerländer, Frankfurt a.M. 1847
- PFAU *Gesammtausgabe*: Ludwig Pfau, *Gedichte, Dritte Auflage und Gesamtausgabe*, Göschen, Stuttgart 1874
- PIETRINI: Sandra Pietrini, *La santa danza di David e il ballo peccaminoso di Salomé. Due figure esemplari dell'immaginario biblico medievale*, in: *Quaderni medievali* 50, edizioni Dedalo 2000
- PLATEN: August von Platen, *Gesammelte Werke*, Band 1, Karl Göpel's, Stuttgart 1869
- POCCI *Komödienbüchlein*: Franz von Pocci, *Lustiges Komödienbüchlein*, Drittes Bändchen, allitera, München 2008
- POCCI *Todtentänze*: Franz Pocci, *Todtentänze*, Gebrüder Scheitlin, Stuttgart und München 1857
- POLIKOFF: Daniel Joseph Polikoff, *In the Image of Orpheus — Rilke: A Soul History*, Chiron Publications, Wilmette Illinois 2011
- POLIN: Giovanni Polin, *Tartini dopo Tartini. Una ricognizione sull'immagine del 'Maestro delle nazioni' fra Sette e Ottocento*, in: *Rassegna Veneta di studi musicali*, XIII-XIV, 1997/98
- POLK: Keith Polk, *Vedel and Geige-Fiddle and Viol: German String Traditions in the Fifteenth Century*, in: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 42, No. 3, Autumn, 1989, University of California Press on behalf of the American Musicological Society
- PONTREMOLI: Alessandro Pontremoli, *Storia della danza dal Medioevo ai giorni nostri*, Le lettere, Firenze 2002
- PRAETORIUS: Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Band 2, *De Organographia*, Faksimile-Nachdruck, Bärenreiter, Kassel, Basel, London, New York 1958
- PREFUMO: Danilo Prefumo, *Paganini. La vita, le opere, il suo tempo*, LIM, Lucca 2020
- PRINNER: Johann Jakob Prinner, *Musicalischer Schlissl. Chapitre XIII: des Geigen de toutes sortes*, Traduction et présentation critique, 2016, [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/18/IMSLP302057-PMLP488856-Prinner\\_trad.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/18/IMSLP302057-PMLP488856-Prinner_trad.pdf)
- PRINTZ *Battalus*: Wolfgang Caspar Printz, *Musicus curiosus, Oder Battalus, der vorwitzige Musicant: in einer sehr lustigen, anmuthigen, unertichteten, und mit schönen Moralien durchspickten Geschichte vorgestellt von Mimnermo, des Battali guten Freunde*, in: *Ausgewählte Werke*, Band 1, Walter de Gruyter, Berlin-New York 1974
- PRINTZ *Cotala*: Wolfgang Caspar Printz, *Musicus Vexatus, oder der wohlgeplagte doch nicht verzagte sondern iederzeit lustige Musicus Instrumentalis, in einer*

- anmuthigen Geschicht vor Augen gestellet von Cotala, dem Kunst-Pfeiffer Gesellen*, in: *Ausgewählte Werke*, Band 1, Walter de Gruyter, Berlin-New York 1974
- PRINTZ *Pancalus*: Wolfgang Caspar Printz, *Musicus Magnanimus, oder Pancalus, der grossmüthige Musicant, in einer überaus lustigen, anmuthigen, und mit schönen Moralien gezierten Geschicht vorgestellet von Mimnermo, des Pancali guten Freun- de*, in: *Ausgewählte Werke*, Band 1, Walter de Gruyter, Berlin-New York 1974
- PRINTZ *Phrynis*: Wolfgang Caspar Printz, *Phrynis Mitilenaeus, Oder Satyrischer Componist: Welcher Vermittelst einer Satyrischen Geschicht Die Fehler der ungelehrten selbgewachsenen ungeschickten und unverst.ndigen Componisten h.flich darstellt und zugleich lehret wie ein Musicalisches Stück rein ohne Fehler und nach dem rechten Grunde zu componiren und zu setzen sey...*, 3 voll., vol. III, Johann Christoph Mieth & Johann Christoph Zimmermann, Dresden-Leipzig 1696
- PRÖHLE: Heinrich Pröhle, *Märchen für die Jugend*, Buchhandlung des Waisenhauses, Leipzig 1854
- PROPP: Vladimir J. Propp, *Morfologia della fiaba*, Newton Compton, Roma 1976
- QIAN: Kefei Qian, *Die Donau von 1740 bis 1785. Eine kulturwissenschaftliche Untersuchung*, Logos, Berlin 2014
- RAABE *Born*: Wilhelm Raabe, *Der heilige Born*, Contumax-Hofenberg, Berlin 2017.
- RAABE *Marsch*: Wilhelm Raabe, *Der Marsch nach Hause*, in: *Sämtliche Werke*, Band IX, zweiter Teil, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1963
- RAABE *Sperlingsgasse*: Wilhelm Raabe, *Die Chronik der Sperlingsgasse*, in: *Sämtliche Werke*, Band I, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1965
- RADNER: Lawrence R. Radner, *The Instrument, the Musician, the Song: An Introduction to Eichendorff's Symbolism*, in: *Monatshefte*, Vol. 56, No. 5, October, 1964, University of Wisconsin Press
- RECK-MALLECZEWEN: Friedrich Reck-Malleczewen, *Bomben auf Monte Carlo*, in: <https://www.projekt-gutenberg.org/reck/bomben/bomben.html>
- REHDER: Helmuth Rehder, *Romeo und Julia Auf Dem Dorfe: An Analysis*, in: *Monatshefte für Deutschen Unterricht*, Vol. 35, No. 8, December 1943
- REICHARDT *Berlinische*: Johann Friedrich Reichardt, *Berlinische Musikalische Zeitung*, Berlin 1805
- REICHARDT *Gulden*: Johann Friedrich Reichardt, *Leben des berühmten Tonkünstlers Heinrich Wilhelm Gulden nachher genannt Guglielmo Enrico Fiorino*, Insel, Leipzig 1967
- REICHARDT *Kunstmagazin*: Johann Friedrich Reichardt, *Musikalisches Kunstmagazin*, Erster Band, Im Verlage des Verfassers, Berlin 1782
- REICHARDT *Ripien-Violinisten*: Johann Friedrich Reichardt, *Ueber die Pflichten des Ripien-Violinisten*, Decker, Berlin-Leipzig 1776
- REICHARDT *Schäfergedicht*: Johann Friedrich Reichardt, *Über die musikalische Composition des Schäfergedichts*, *Deutsches Museum*, Band 2, Julius-Dezember 1777, Weygand, Leipzig 1777

- REININGER: Anton Reininger, *Kurt Kluge oder der ewige Deutsche*, in: *Colloquia Germanica*, Band 12, No. 4, Narr Francke Attempto 1979
- RELLSTAB: Ludwig Rellstab, *Drei Blätter aus dem Tagebuche eines Reisenden*, in: *Gesammelte Schriften von Ludwig Rellstab*, Neue Ausgabe, Band 6, Brockhaus, Leipzig 1860
- RHEINLAND: *Sagen aus dem Rheinland*, in: <https://www.projekt-gutenberg.org/antholog/s-rheinlan/chapo80.html>
- RICHTER: Friedrich Karl Richter, *Hermann Stehrs Künstlernovellen*, in: *The Journal of English and Germanic Philology*, Vol. 41, No. 4, October 1942
- RIEGER: Max Rieger, *Klinger in der Sturm- und Drangperiode dargestellt*, Arnold Bersträsser, Darmstadt 1880
- RIEHL *Obituary*: Wilhelm Heinrich von Riehl, in: *The Musical Times*, Vol. 38, No. 658 (Dec. 1, 1897)
- RIEHL *Quartett*: Heinrich Wilhelm Riehl, *Das Quartett* in: *Neues Novellenbuch*, Cotta, Stuttgart 1867
- RIEHL *Stadt Pfeifer*: Wilhelm Heinrich Riehl, *Der Stadt Pfeifer*, Reclam, Stuttgart 1970
- RILKE: Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke*, Band 1, Insel, Frankfurt a.M. 1962
- RÖDER: Birgit Röder, 'Sie ist dahin und das Geheimnis gelöst!': *Künstler und Mensch in E.T.A. Hoffmanns 'Rat Krespel'*, in: *German Life and Letters*, vol. LIII, N. 1, January 2000
- ROSE: Stephen Rose, *The Musician in Literature in the Age of Bach*, Cambridge University Press, New York 2011
- ROVIGHI: Luigi Rovighi, *Violino popolare e violino barocco. Quadro dei rapporti fra due linguaggi e due prassi*, in: *Culture musicali. Quaderni di etnomusicologia*, anno II, n. 4, luglio-dicembre 1983
- RÜCKERT: Friedrich Rückert, *Der Spielmann*, in: *Werke*, Band 1, Reclam, Leipzig 1897
- RUSSI: Roberto Russi, *Letteratura e musica*, Carocci, Roma 2019
- SAAR: Ferdinand von Saar, *Die Geigerin*, in: *Das erzählerische Werk*, Amandus, Wien 1959
- SACCONI: Simone Fernando Sacconi, *I "Segreti" di Stradivari*, Libreria del Convegno, Cremona 1972
- SACHER-MASOCH: Leopold Sacher-Masoch, *Die beiden Geiger*, in: *Im Reich der Töne*, Bensheimer, Mannheim 1891
- SAGLIETTI: Benedetta Saglietti, *Musicisti professionisti viaggiatori di lingua tedesca in documenti biografici e autobiografici del XVIII secolo*, volume I, Tesi di dottorato di ricerca in storia moderna, Università degli Studi di Torino, 27° ciclo
- SALLET: Friedrich von Sallet, *Der Geiger*, in: *Aehrenkranz von Balladen, Romanzen und Sagen der deutschen Dichter neuester Zeit. 1815 bis 1837*, Julius Wunder, Leipzig 1837
- SALMEN *Jesus*: Walter Salmen, *Jesus Christus, der himmlische Spielmann*, in: *Music in Art*, Vol. 33, No. 1/2 Spring-Fall 2008
- SALMEN *Musiker*: Walter Salmen, *Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter*, Hinnenthal, Kassel 1960

- SALMEN *Spielmann*: Walter Salmen, *Der Spielmann im Mittelalter*, Helbling, Innsbruck 1983
- SCHACHING: Otto von Schaching, *Der Geigenmacher von Mittenwald*, G. J. Manz, Regensburg 1925
- SCHÄRF: Christian Schärf, *Literatur in der Wissensgesellschaft*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2001
- SCHEEERGEIGER: *Der Uberaus lustige und kurtzweilige Scheer-Geiger. Das ist: Fünffhundert lustige, possierliche, und annehmliche Schertzreden. Welche einem wolversuchten durch Teutschland, Franckreich, Spanien, Schweden, Dennemarck, Polen, Italien... Eine lange Zeit herumb reisenden Scheer-Geiger in unterschiedenen Gelachen und Zechen bey seiner Auffiedelung zu Ohren gekommen, und von ihm von Wort zu Wort auf das fleissigste aufgezeichnet und bemercket worden*, senza indicazione luogo di stampa 1670
- SCHENKMAN: Walter Schenkman, *Bach and the Beer Fiddlers*, in: *Bach*, Vol. 26, No. 1–2, Spring-Summer 1995, Fall-Winter 1995, Riemenschneider Bach Institute
- SCHERING: Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, Band 2, Kistner & Siegel, Leipzig 1926
- SCHLEUNING: Peter Schleuning, *Der Bürger erhebt sich. Geschichte der deutschen Musik im 18. Jahrhundert*, Metzler, Stuttgart-Weimar 2000
- SCHMID: Manfred Hermann Schmid, *Kuhoktaven, Roßquinten und „Tigerquarten“: Zu einem deutschen Madrigalismus bei Heinrich Schütz*, in: *Die Musikforschung*, Januar-März 1989, 42. Jahrgang, Heft 1 (Januar-März 1989)
- SCHMIDT *Fouqué*: Wolf Gerhard Schmidt, *Grundakkord, Dissonanz und Arabeske. Die ‚Leiden des Kapellmeisters‘ in Fouqués Novelle „Joseph und seine Geige“*, in: *Jahrbuch der Fouqué-Gesellschaft Berlin-Brandenburg* 2004, Witt, Berlin 2004
- SCHMIDT *Märchen*: Leopold Schmidt, *Kulturgeschichtliche Gedanken zur Musik im Märchen*, in: *Musikerziehung* 3, 1950
- SCHOENBAUM: David Schoenbaum, *The Violin: A Social History of the World's most versatile Instrument*, Norton, New York 2013
- SCHOOLFIELD: George C. Schoolfield, *Biedermeier and Poetic Realism*, in: *The Figure of the Musician in German Literature*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1956
- SCHÖPPNER: Alexander Schöppner, *Bayrische Sagen*, Band I, II, Lothar Borowsky, München 1979
- SCHOTTKY: Julius Max Schottky, *Paganini's Leben und Treiben als Künstler und Mensch*, Taussig & Taussig, Prag 1830
- SCHUBERT: *Franz Schubert and his world*, a cura di Christopher H. Gibbs and Morten Solvik, Princeton University Press, Princeton 2014
- SCHUMANN: Robert Schumann, *Gli scritti critici*, vol. 1, Ricordi/Unicopli, Milano 1991
- SCHUPP: Johann Martin Schupp, *Der verlorene Klang. Eines Geigenbauers Glück und Not*, Eher, München 1934

- SCHWEDES: Hermann Schwedes, *Musikanten und Comödianten — eines ist Pack wie das andere*, Verlag für Systematische Musikwissenschaft, Bonn 1993
- SCHWEIKERT/MATTHIAS: Uwe Schweikert/Klaus Matthias, *Musik und Musiker in der Literatur, Historische Musikerromane und -erzählungen* in MGG online 2016: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/383193>
- SIMROCK: Karl Simrock, *Die deutschen Sprichwörter*, Reclam, Stuttgart 2000
- SORGATZ: Heimfried Sorgatz, *Musiker und Musikanten als dichterisches Motiv*, Konrad Triltsch, Würzburg-Aumühle 1939
- SPENGLER: Oswald Spengler, *Il tramonto dell'Occidente*, Longanesi, Milano 1957
- SPRENGEL: Peter Sprengel, *Hermann und Hedwig Stehr im Briefwechsel mit Gerhart und Margarete Hauptmann*, Erich Schmidt, Berlin 2008
- STÄNDEBUCH: Hans Sachs, Jost Amman, *Eygentliche Beschreibung aller Stände auff Erden, hoher und nidriger, geistlicher und weltlicher, aller Künsten, Handwerken und Händeln ecc. vom grösten biss zum kleinsten*, Gedruckt bey G. Raben in Verlegung S. Feyerabents, Frankfurt a.M. 1568. Edizione moderna in facsimile: Hans Sachs und Jost Amman, *Das Ständebuch*, Band I-II, Aarhus University Press, Aarhus 2009
- STEBLIN: Rita Steblin, *Death as a Fiddler: The Study of a convention in European Art, Literature and Music*, in: *Basler Jahrbuch für historische Praxis*, XIV 1990
- STEHR *Cajetan*: Hermann Stehr, *Meister Cajetan*, Büchergilde Gutenberg, Berlin 1938
- STEHR *Geigenmacher*: Hermann Stehr, *Der Geigenmacher*, Büchergilde Gutenberg, Berlin 1938
- STEHR *Himmelschlüssel*, Hermann Stehr, *Der Himmelschlüssel. Eine Geschichte zwischen Himmel und Erde*, Paul List, Leipzig 1939
- STIFTER *Pietre*: Adalbert Stifter, *Pietre colorate*, Marsilio, Venezia 2005
- STIFTER *Sorelle*: Adalbert Stifter, *Due sorelle*, Adelphi, Milano 2002
- STÖBER: August Stöber, *Die Sagen des Elsasses*, Scheitlin und Zollikofer, St. Gallen 1852
- STOEVIING: Paul Stoeving, *Allerlei Geigergeschichten*, C. F. Vieweg, Berlin 1908
- STORM *Fiedellieder*: Theodor Storm, *Die neuen Fiedellieder*, in: *Sämtliche Werke in vier Bänden*, Band 1, Aufbau, Berlin und Weimar 1978
- STORM *Halligfahrt*: Theodor Storm, *Eine Halligfahrt*, in: *Sämtliche Werke in vier Bänden*, Band 2, Aufbau, Berlin und Weimar 1967
- STORM *Wald- und Wasserfreude*: Theodor Storm, *Zur Wald- und Wasserfreude*, in: *Sämtliche Werke in vier Bänden*, Band 3, Aufbau, Berlin und Weimar 1967
- STRAUSS: Emil Strauß, *Freund Hein: Eine Lebensgeschichte*, Fischer, Berlin 1902
- STUDI CORELLIANI: *Studi Corelliani. Atti del primo congresso internazionale*, Firenze, Olschki 1972
- SUGDEN: John Sugden, *Niccolo Paganini. Supreme violinist or devil's fiddler*, Midas, Tunbridge Wells 1980

- TANAKA: Hiroyuki Tanaka, *Theodor Storm und die Musik des 19. Jahrhunderts*, in: *Theodor Storm und das 19. Jahrhundert*, Erich Schmidt, Berlin 1989
- TAUBER: Johann Nepomuk Tauber von Taubenfurt, *Uiber meine Violine*, Kurzböck, Wien 1780
- THE HARMONICON, anno 1828 p. 211
- TIECK *Leiden*: Ludwig Tieck, *Musikalische Leiden und Freuden*, in: *Musiknovellen des 19. Jahrhunderts*, Bärenreiter, Kassel-Basel 1987
- TIECK *Tischlermeister*: Ludwig Tieck, *Der junge Tischlermeister*, in: *Werke in vier Bänden*, Winkler, München 1963
- TIECK *Zerbino*: Ludwig Tieck, *Prinz Zerbino oder Die Reise nach dem guten Geschmack*, Reimer, Berlin 1828
- TOSCANI: Claudio Toscani, *Odore di zolfo: il diavolo e il solista*, in: *Il diavolo all'opera. Aspetti e rappresentazioni del diabolico nella musica e nella cultura del XIX secolo*, Marsilio, Venezia 2009
- TRAKL: Georg Trakl, <https://literaturische.de/Trakl/nach.htm#sommersonate>
- TRAUT: Carl Traut, *Der Vagabund und seine Geige*, Thomas, Kempen-Niederrhein 1946
- TRENCK: Friedrich von der Trenck, *Lebensgeschichte*, Europäischer Literaturverlag, Bremen 2011
- TUCHOLSKY: Kurt Tucholsky, *Gesammelte Werke in 10 Bänden*, Band 1, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1975
- UHLAND: Ludwig Uhland, *Geschichte der altdeutschen Poesie*, in: *Uhlands Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage*, Band 1, Cotta, Stuttgart 1865
- VANNES: René Vannes, *Dictionnaire Universel des Luthiers*, Les Amis de la Musique, Bruxelles 1981, Tome premier
- VERRECCHIA: Anacleto Verrecchia, *Rapsodia Viennese*, Donzelli, Roma 2003
- VIHÖVER: Vera Viehöver, *Von Bierfiedlern, gelehrten Violinisten, klagendem Adagio-Spiel und zerschmetterten Violinen. Geige und Geiger in der Literatur der Aufklärung*, in: *Acta Mozartiana*, vol. 58, December 2011
- VOGL: August Vogl, *In memoriam. Walter Scheidt 1895–1976*, in: *Anthropologischer Anzeiger*, Jahrgang 37, Heft 1, Januar 1979
- VOLKMANN-LEANDER: Richard von Volkmann-Leander, *Träumereien an französischen Kaminen*, Reclam, Stuttgart 1982
- VON DER WEID: Jean-Noël von der Weid, *Le flux et le fixe: peinture et musique*, Librairie Arthème Fayard, Paris 2012
- VRATZ: Christoph Vratz, *Die Partitur als Wortgefüge. Sprachliches Musizieren in literarischen Texten zwischen Romantik und Gegenwart*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2002
- WACKENRODER: Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Opere e lettere*, Bompiani, Milano 2014

- WAGNER: Richard Wagner, *Über deutsches Musikwesen*, in: *Ein deutscher Musiker in Paris. Novellen und Aufsätze*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1989
- WALSER: Robert Walser, *Paganini*, in: *Das Gesamtwerk*, Band 1, Kossodo, Genf-Hamburg 1972
- WANDER: Karl Friedrich Wilhelm Wander, *Deutsches Sprichwörter-Lexikon*, Band 1, Brockhaus, Leipzig 1867
- WATZATKA: Ágnes Watzatka, *Puszta, Husaren und Zigeunermusik — Franz Liszt und das Heimatbild von Nikolaus Lenau*, in: *Studia Musicologica*, June 2014, Vol. 55, No. 1/2
- WEBER: Max Weber. *Zur Musiksoziologie. Nachlaß 1921*, Mohr Siebeck, Tübingen 2004
- WEDEKIND: Frank Wedekind, *Werke in drei Bänden*, Band 1, Aufbau, Berlin und Weimar 1969
- WENZIG: Joseph Wenzig, *Westslawischer Märchenschatz*, Lorck, Leipzig 1857
- WERFEL *Entfremdung*: Franz Werfel, <https://www.projekt-gutenberg.org/werfel/entfremd/entfremd.html>
- WERFEL *Géza*: Franz Werfel, <https://www.projekt-gutenberg.org/werfel/geza/geza.html>
- WERFEL *Oben*: Franz Werfel, *Zwischen Oben und Unten*, Langen Müller, München-Wien 1975
- WERFEL *Verdi*: Franz Werfel, *Verdi. Il romanzo dell'opera*, Corbaccio, Milano 2001
- WICHERT: Ernst Wichert, *Eine Geige*, Reclam, Leipzig 1880
- WIECHERT: Ernst Wiechert, *Die blauen Schwingen*, Habel & Naumann, Regensburg und Leipzig 1925
- WIENER ABENDZEITUNG: anno 1828, Nr. 217
- WILD: Bettina Wild, *Topologie des ländlichen Raums. Berthold Auerbachs Schwarzwälder Dorfgeschichten und ihre Bedeutung für die Literatur des Realismus*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2011
- WINKELMANN-LIEBERT: Holger Winkelmann-Liebert, *Geiger Meier*, Books on Demand, Norderstedt 2012
- WOLF: Johannes Wilhelm Wolf, *Deutsche Märchen und Sagen*, Brockhaus, Leipzig 1845
- WUNDERLICH: Uli Wunderlich, *Der Tanz in den Tod*, Eulen, Freiburg i. B. 2001
- WUSTMANN: Rudolf Wustmann, *Sächsische Musikantenartikel (1653)*, in: *Neues Archiv für sächsische Geschichte und Altertumskunde* Band 29, Wilhelm Baensch, Dresden 1908
- ZAUNERT: Paul Zaunert, *Deutsche Märchen seit Grimm*, Eugen Diderichs, Jena 1919
- ZEDLITZ: Johann Christian von Zedlitz, *Gedichte*, Cotta, Stuttgart 1859
- ZIMMERMANN: Julia Zimmermann, *Teufelsreigen-Engelstänze: Kontinuität und Wandel in mittelalterlichen Tanzdarstellungen*, Peter Lang, Frankfurt a.M. 2007
- ZUCCALMAGLIO: Vinzenz Jakob von Zuccalmaglio, *Die Vorzeit der Länder Cleve-Mark, Jülich-Berg und Westphalen*, Band 1, Friedrich Amberger, Solingen und Gummersbach 1837

## INDICE DEI NOMI

## A

Adami Heinrich, 170  
 Adelung Johann Christoph, 89  
 Adorno Theodor W., 191  
 Agostino (sant'), 8, 33, 34  
 Albinoni Tomaso, 238  
 Alcione Serena, 20, 67  
 Alessandro II (zar), 238  
 Alewyn Richard, 200  
 Allsop Peter, 58  
 Altenberg Peter, 246, 247  
 Amati (famiglia di liutai), 18, 59, 124, 174, 183, 216, 243–248  
 Amati Nicolò/Nicola, 216, 217, 244, 247  
 Amman Jost, 14  
 Amrein Ursula, 196  
 Andersen Hans Christian, 135  
 Anglet Andreas, 44, 66–68, 70  
 Anton Karl, 13  
 Antonicek Theophil, 168  
 Aristotele, 8  
 Armando Walter G., 137  
 Arnim Achim von, 37  
 Arnould Sophie, 174  
 Asbeck Herbert, 241  
 Auerbach Berthold, 130, 171–173  
 Ayryer Jakob, 264

## B

Babbi Cristoforo (Christofero, Christoph), 174  
 Bach Carl Philipp Emanuel, 77, 78  
 Bach Johann Sebastian, 17, 45, 60, 64, 177, 221, 238  
 Bachfischer Margit, 4–7, 25, 26  
 Bächtold-Stäubli Hans, 39, 249, 252

Bacon Francis, 194  
 Baer Lydia, 219  
 Ball Hugo, 206, 211  
 Baltzar Thomas, 57  
 Balzac Honoré de, 106  
 Barabás Miklós, 188  
 Barner Wilfrid, 235  
 Bartel Dietrich, 13  
 Bauernfeld Eduard von, 143  
 Beaujean Marion, 79  
 Bechstein Ludwig, 256, 259, 265  
 Beer Anna, 81, 82, 89  
 Beer Johann, 8, 17, 45, 49, 52–54, 67  
 Beethoven Ludwig van, 60, 96, 139, 155, 161, 177, 221, 227, 244  
 Bellini Vincenzo, 192  
 Benn Gottfried, 39, 41  
 Bergonzi (famiglia di liutai), 247  
 Berlioz Hector, 161  
 Bernhard Thomas, 231  
 Berthold von Regensburg (Bertoldo da Ratisbona), 5  
 Biber Heinrich Ignaz Franz, 58  
 Birlinger Anton, 253  
 Birrell Gordon, 128  
 Biscardi Clarissa, 146, 148  
 Böcklin Arnold, 180, 203, 204  
 Boder Wolfram, 21  
 Boeschstein Hermann, 225, 226  
 Boezio Severino, 3  
 Böhme Jakob, 226  
 Bolvály Géza von, XII  
 Bolzan Claudio, 92  
 Bombara Daniela, 192  
 Bonaparte Anna Elisa, 160  
 Bonifacio Gaetano, 6, 7

- Bormann Alexander von 121  
 Börne Karl Ludwig, 143  
 Borrmann Mechtild, 238, 239, 248  
 Bosch Hieronymus, 12, 37  
 Boyden David D., 29, 38, 43, 58  
 Bozzetti Elmar, 144  
 Brahms Johannes, 165  
 Brandstetter Alois, 109  
 Brandstetter Gabriele, 95  
 Brechelmacher Gertrud, 84  
 Brecht Bertolt, 31, 213  
 Brentano Clemens, 37, 104  
 Browning Robert Marcellus, 179  
 Bruegel Pieter il Vecchio, 32  
 Brühne Klaus, 227  
 Buchholz Quint, 241  
 Buck Michael Richard, 253  
 Bugenhagen Beate, 16  
 Burmeister Ludewig Peter August, 152  
 Busoni Ferruccio, 165
- C**
- 
- Caccini Giulio, 216  
 Caduff Corina, 79, 173, 191, 236  
 Calvino (Jehan Cauvin), 35  
 Calzoni Raul, 231  
 Campo H. (pseudonimo di Heinrich Laube), 148  
 Capri Antonio, 71  
 Carlo Borromeo (san), 35  
 Carus Carl Gustav, 140  
 Castelli Ignaz Franz, 106, 109, 144–146  
 Cesarini Giuliano, 12  
 Chamisso Adalbert von, 135  
 Chaplin Charlie, XII  
 Charles II (re), 57  
 Chasles Philarète, 106  
 Chopin Fryderyk, 161  
 Ciabattoni Francesco, 4, 37  
 Claudius Matthias, 203  
 Clive Harry Peter, 35  
 Clouser Robin, 165  
 Cobham Thomas, 6
- Corelli Arcangelo, 57–60, 98, 100, 174, 237, 238, 248  
 Cotte Roger, 29, 39  
 Cozio di Salabue Ignazio Alessandro, 94  
 Cramer Carl Friedrich, 209  
 Crébillon Prosper Jolyot de, 81  
 Croll Gerhard, 109  
 Cunz Dieter, 167  
 Cusatelli Giorgio, 166  
 Cutts Graham, XII  
 Czinner Paul, XII
- D**
- 
- D'Alembert Jean Baptiste Le Rond, 174  
 Dahlhaus Carl, 66, 192  
 Dallapiazza Michael, 231, 232  
 Dante Alighieri, 33  
 Dautriche Laure, 139  
 David Claude, 218  
 Davide (re), 9, 194  
 De Angelis Enrico, 104  
 de la Motte Fouqué Friedrich, 113–119, 129, 146, 147, 175, 205, 245  
 de Maupassant Guy, 137  
 de Saussine Renée, 137  
 de Staël Madame, 22  
 de Vitry Jacques, 33  
 Delius Frederick, 166  
 Della Corte Andrea, 16, 60  
 Denk Otto, 247  
 Denkler Horst, 207  
 des Prez Josquin, 12  
 Di Manno Marco, 19, 20  
 di Stefano Giovanni, 18, 67, 178, 192, 231  
 Diderot Denis, 174  
 Dieterle Regina, 196  
 Döblin Alfred, 213  
 Donà Mariangela, 60  
 Doni Giovanni Battista, 16  
 Doré Gustav, 93  
 Drescher Thomas, 16, 30, 43, 53, 64  
 Droste-Hülshoff Annette von, 39, 130, 166

**E**

Eckermann Johann Peter, 22, 74, 149  
 Eco Umberto, 8  
 Efrem il Siro, 33,  
 Eggebrecht Hans Heinrich, 76  
 Egk Werner, 262  
 Eichendorff Joseph von, 31, 55, 103, 104,  
 106, 112, 114, 117, 119–123, 129, 166, 175,  
 186  
 Eisel Johann Philipp, 64  
 Ernesti Johann Heinrich, 17  
 Ernst Heinrich Wilhelm, 143  
 Eschstruth Hans Adolph Friedrich von,  
 244  
 Esser Karl Michael, 72

**F**

Falke Gustav, 39  
 Fallada Hans, 55, 213  
 Farga Franz, XII, 59  
 Farina Carlo, 59, 71  
 Fasch Johann Friedrich, 58  
 Fehrle Eugen, 253  
 Ferdinando III d'Asburgo (imperatore),  
 16,  
 Ferrari Domenico, 174  
 Fertonani Cesare, 72  
 Feuerbach Anselm, 180  
 Fink Hans, 258  
 Focher Artemio, XI, 26, 74, 92, 94–100,  
 107–110, 128, 164, 183–185, 199, 200,  
 207–209, 221, 222, 241, 244, 246, 252,  
 253, 255, 258, 261, 262, 266, 267  
 Fontane Theodor, 156, 186, 196  
 Forkel Johann Nicolaus, 81  
 Fouqué v. de la Motte Fouqué Friedrich  
 Fournier Pascal, 8–10, 36, 37, 57, 139, 192  
 Franz Günther, 171  
 Freudenstein-Arnold Christiane, 236,  
 237, 239  
 Friedrich der Große, Federico il Grande  
 di Prussia, 65, 77  
 Fubini Enrico, 19

Fuld Werner, 106, 109, 137, 140, 143  
 Funke Klaus, 237

**G**

Ganghofer Ludwig, 60, 96  
 García-Wistädt Ingrid, 101, 103  
 Garrett David, XII  
 Gebhardt-Fink Sabine, 79, 173, 191, 236  
 Geissenhof Franz, 243  
 Gellert Christian Fürchtegott, 75  
 Geminiani Francesco, 71, 72, 78, 98  
 Gerber Ernst Ludwig, 81  
 Germi Luigi Guglielmo, 97, 138  
 Gerstäcker Friedrich, 245  
 Gesù Cristo, 8, 10, 253, 254  
 Ghislanzoni Antonio, 159  
 Giardini Felice, 99, 174  
 Gierer Berchtold (pseudonimo di Walter  
 Scheidt), 227  
 Giornovichi Giovanni Mane (Ivan Mane  
 Jarnović), 99  
 Giovanni Crisostomo (san), 8, 32  
 Giovannini Fabio, 265  
 Girard François, XII  
 Giustiniani Vincenzo, 30  
 Gizycka-Zámoyská Ludmilla, 187  
 Gläser Franz Joseph, 148  
 Glüxam Dagmar, 242  
 Goethe Johann Wolfgang, 22, 31, 73, 78,  
 87, 129, 135, 139, 140, 148, 149, 152  
 Goldstein Walter, 202  
 Gołdys Olimpia, 254  
 Görner Rüdiger, 186, 188  
 Gotthelf Jeremias, 130  
 Gottsched Johann Christoph, 75  
 Götz Berthold, 223, 226  
 Grabbe Christian Dietrich, 153, 158  
 Grätz Katharina, 175  
 Grellmann Heinrich Moriz Gottlieb, 187  
 Grillparzer Franz, vii, 55, 125–129, 146,  
 241, 266  
 Grimm Albert Ludewig, 263, 264

- Grimm Jacob e Wilhelm, 11, 104, 105, 255, 256, 259, 262, 263, 266  
 Grimmelshausen Hans Jakob Christoffel, 17, 45, 53–56  
 Grün Anastasius, 245  
 Grundmann Heike, 198  
 Guanti Giovanni, 13  
 Guarneri (famiglia di liutai), 18, 59, 97, 106, 109, 151, 174, 178, 199, 216, 238, 245–247  
 Gubitz Friedrich Wilhelm, 55  
 Guido d'Arezzo, 4  
 Gutzkow Karl, 156
- H**
- 
- Hahn-Hahn Ida von, 121, 124, 156, 245  
 Haller Albrecht von, 75  
 Haltrich Josef, 262  
 Hammerstein Reinhold, 3–5, 10, 11, 33, 34, 37, 39  
 Händel Georg Friedrich, 20  
 Hardin James, 61  
 Harrys Georg, 147, 152  
 Hartmann Andreas, 50  
 Hartung Günter, 66  
 Hauer Josef Matthias, 216  
 Hauff Wilhelm, 21, 22  
 Hauptmann Carl, 202, 203  
 Hauptmann Gerhart, 202  
 Haydn Franz Joseph, 177, 178  
 Hebbel Friedrich, 27, 170  
 Hegrad Friedrich, 84, 86  
 Hein Jürgen, 171  
 Heine Heinrich, 31, 37, 110, 111, 139, 143, 149–152, 156, 158, 166, 170, 171, 186, 192, 207, 208  
 Heinse Wilhelm, 81, 87, 243, 244  
 Heinze Diethard, 78, 79  
 Henning Aegidius, 51  
 Herder Johann Gottfried, 59, 87, 243  
 Herlitz Elias, 14–16  
 Heroldt Johannes, 34  
 Herrmanowski Paul, 250
- Herwegh Georg, 124  
 Hesse Hermann, 74, 96, 97, 193, 205, 206, 210, 211, 220–223, 248  
 Heyse Paul, 180, 181, 193–195, 197, 210, 234, 235  
 Hillmann Franz, 254  
 Hindemith Paul, 262  
 Hippel Theodor Gottlieb von, 75  
 Hoerschelmann Rolf von, 39, 41  
 Hofacker Erich, 224, 225  
 Hoffmann Ernst Theodor Amadeus, 59, 91, 92, 94–97, 100, 101, 104, 109, 110, 113, 122, 126, 137, 155, 157, 165, 174, 234, 237, 267  
 Hoffmann-Krayer Eduard, 39, 249, 252  
 Hofmannsthal Hugo von, vii, 198, 200–202, 210  
 Holbein Hans il Giovane, 31  
 Holland (*Kapellmeister* a San Pietroburgo), 148  
 Holtey Karl von, 146  
 Honigsheim Paul, 35  
 Honorius von Autun (Onorio da Ratisbona), 5  
 Honthorst Gerrit van, 47, 48  
 Hörmann Yvonne, 101  
 Horn Heinrich Moritz, 124  
 Horn Uffo Daniel, 23, 104, 129–132  
 Hudak Susi, 12  
 Hummel Johann Nepomuk, 158
- I**
- 
- Iffland August Wilhelm, 75  
 Immermann Karl, 55
- J**
- 
- Janitschek Maria, 246  
 Jean Paul, 73, 87, 244  
 Jenbach Bela, 160  
 Jerold Beverly, 19, 21, 53  
 Jommelli Niccolò, 99  
 Jütte Daniel, 185

**K**

Kafka Franz, 266  
 Kałażny Jerzy, 177  
 Kanne Friedrich August, 146  
 Kant Immanuel, 67  
 Kästner Erich, 213–215, 231  
 Kaufmann Friedrich Wilhelm, 225  
 Kawabata Mai, 139  
 Keller Florian, 79, 173, 191, 236  
 Keller Gottfried, 55, 130, 164–166, 196  
 Kerner Dieter, 137  
 Kerner Justinus, 254  
 Kindl Ulrike, 130, 162  
 Kinkel Gottfried, 22  
 Kinsky Klaus, xii  
 Kircher Athanasius, 62  
 Kleist Heinrich von, 96  
 Klinger Friedrich Maximilian, 81, 82, 86  
 Klopstock Friedrich Gottlieb, 75  
 Klotz Matthias, 243, 247  
 Kluge Kurt, 110, 227–230, 241, 248, 256  
 Knepler Paul, 160  
 Köpke Rudolf, 103  
 Kotzebue August von, 244  
 Kreisler Fritz, 220  
 Křenek Ernst, 216  
 Kreutzer Rodolphe, 99  
 Kuffner Christoph, 244  
 Kuhn Adalbert, 261  
 Kuhnau Johann, 17, 45, 53, 60–63, 65–67,  
 73, 104, 109  
 Kumbier William, 95, 110  
 Kunz Carl Friedrich, 92  
 La Roche Sophie von, 76

**L**

Laade Wolfgang, 6, 160, 251, 257–260,  
 262, 265, 266  
 Lattanzi Lorenzo, 75  
 Laube Heinrich, 148  
 Lehar Franz, 160  
 Lenau Nikolaus, 97, 135, 162, 164, 186–189,  
 198, 199

Lenz Jakob Michael Reinhold, 84  
 Leone XII (papa), 138  
 Lessing Gotthold Ephraim, 75  
 Levin Julius, 223  
 Licha Otto, 239  
 Lichtenberg Georg Christoph, 75  
 Liebert Andreas, 237, 248  
 Ligeti György, 31  
 Lindheimer Friedrich, 244  
 Lindmayr-Brandl Andrea, 14  
 Liszt Franz, 31, 139, 151, 155, 156, 161, 164,  
 182, 187, 188  
 Locatelli Pietro, 59, 238  
 Lolli Antonio, 81, 99, 174  
 Löns Hermann, 39, 188  
 Luca (san Luca, evangelista), 8  
 Luisi Dario, 28, 53  
 Luppi Andrea, 194  
 Luther Martin, 13, 25, 37, 194  
 Lütteken Laurenz, 83  
 Lyser Johann Peter, 152–155

**M**

Maclea Samuel, 167  
 Mahler Alma, 203  
 Mahler Gustav, 203, 204  
 Maisch Herbert, 227  
 Majer Carlo, 150  
 Makart Hans, 180  
 Mann Heinrich, 223  
 Mann Thomas, 10, 97, 139, 191, 223, 231–  
 233, 246, 248  
 Marini Biagio, 59  
 Mathieu Vittorio, 8, 91  
 Matteo (san Matteo, evangelista), 33, 249  
 Mattheson Johann, 18  
 Matthias Klaus, 214  
 May Karl, 156, 236  
 Mayer-Brown Howard, 4  
 McGlathery James M., 92, 94  
 Mehigan Tim, 123  
 Meier Ernst, 254  
 Meisl Karl, 148

Meißner Alfred, 245  
 Menck Friedrich, 44, 49, 50, 60, 62  
 Mendelssohn Moses, 75  
 Mendelssohn-Bartholdy Felix, 161  
 Menuhin Yehudi, 81  
 Meridies Wilhelm, 223  
 Meyer Ulmann, 12  
 Milanollo (sorelle) Maria e Teresa (Theresa), 168, 209, 246  
 Miller Johann Martin, 78–80, 86  
 Minervo Eugenia (Jenny), 241  
 Minois Georges, 6–8, 31  
 Mittenzwei Johannes, 60, 150, 151, 206, 243  
 Mockel Kinkel Johanna, 22  
 Moenkemeyer Heinz, 81  
 Moennighoff Burkhard, 236  
 Moens-Haenen Greta, 28, 29, 59  
 Monteverdi Claudio, 30, 216, 217  
 Moretti Felice, 6, 8, 33, 36  
 Morgenstern Christian, 211  
 Mosenthal Salomon Hermann, 96, 182, 185, 246  
 Möser (Quartetto), 148  
 Mozart Leopold, 26, 28, 64, 72  
 Mozart Wolfgang Amadeus, 60, 68, 72, 84, 178, 209  
 Müllenhoff Karl, 251, 253, 254  
 Müller Hermann, 246  
 Müller Ruth E., 70, 76, 77, 86, 87  
 Murphy Dudley, XII  
 Mussorgski Modest, 31

## N

Napoleone Bonaparte, 160, 177, 208  
 Nardini Pietro, 59, 98, 99, 174  
 Neill Edward, 72, 73, 97, 138, 140, 143, 145  
 Nicolai Otto, 182  
 Nissen Georg Nikolaus von, 21  
 Novalis, 119, 120  
 Nygaard Loisa, 121

## O

Oettinger Eduard Maria, 174, 175  
 Opitz Christian Nikolaus, 112  
 Orazio, 236  
 Otte Andreas, 137, 139, 140  
 Otterbach Friedemann, 14

## P

Paganini Achille, 157, 237  
 Paganini Niccolò, XII, 57, 72–74, 97, 106, 109, 137–162, 164, 168, 170, 171, 186, 192, 204, 207, 208, 210, 222, 237, 245  
 Pasino Stefano (o Pasini o Passino, detto il Ghizzolo), 71  
 Peller Heinz, 239  
 Peraldo Guglielmo, 6  
 Peri Jacopo, 216  
 Perraudin Michael, 186  
 Pestelli Giorgio, 18  
 Petrobelli Pierluigi, 59  
 Peuckert Will-Erich, 262  
 Pfau Ludwig, 134, 135  
 Piaggio Martin, 145  
 Pietrini Sandra, 37  
 Pisendel Johann Georg, 58, 60  
 Platen August von, 110  
 Paul Heiner, 79  
 Poggi Franz von, 31, 166, 167, 262  
 Polikoff Daniel Joseph, 212  
 Polin Giovanni, 59  
 Polk Keith, 4, 28  
 Ponchielli Amilcare, 159  
 Pongrác Ferenc, 187, 188  
 Pontremoli Alessandro, 5, 8  
 Potyka Wolfgang, 240  
 Praetorius Michael, 16  
 Prefumo Danilo, 137, 143, 144, 149  
 Prinner Johann Jakob, 26, 53  
 Printz Wolfgang Caspar, 17, 45–47, 49–52, 57, 63, 67  
 Pröhle Heinrich, 264  
 Propp Vladimir J., 249  
 Pruitt Brigitte, 95

Pugnani Gaetano, 98, 174

## Q

Qian Kefei, 187

## R

Raabe Wilhelm, 135, 175, 176, 227

Rabou Charles, 106, 109

Radner Lawrence R., 122

Raffaello Sanzio, 32

Reck-Malleczewen Friedrich, 55

Rehder Helmuth, 164

Reichardt Johann Friedrich, 19, 20, 66–75

Reininger Anton, 227, 230

Rellstab Ludwig, 140

Remarque Erich Maria, 223,

Rhode Pierre, 99

Richter Friedrich Karl, 224, 226

Rieger Max, 81, 82

Riehl Wilhelm Heinrich von, 59, 60, 177,  
178, 245

Rilke Rainer Maria, 31, 212, 223

Rittau Günther, 227

Rochlitz Friedrich, 96

Röder Birgit, 94

Rolling Stones The, 139

Rose Stephen, 8, 17, 44, 45, 49, 51, 55, 60,  
63

Rossini Gioachino, 65

Rousseau Jean-Jacques, 67, 68, 76, 174

Rovighi Luigi, 12, 30, 32

Rowlandsons Thomas, 111, 112

Rückert Friedrich, 110

Russi Roberto, 78, 150

Rusting Salomon, 41

## S

Saar Ferdinand von, 96

Sacconi Simone Fernando, 110

Sacher-Masoch Leopold von, 196–198

Sachs Hans, 14

Saffo, 28

Sagarra Eda, 181

Saglietti Benedetta, 18

Saint-Saëns Camille, XII, 31

Salgari Emilio, 236

Sallet Friedrich von, 133

Salmen Walter, 5, 9–14, 44

Santi Claudio, 231, 232

Sbiocca Vincenzo, 101

Schaching Otto von (pseudonimo di  
Otto Denk), 247

Schärf Christian, 236

Scheidt Walter, 227

Schelling Karl, 97

Schenkman Walter, 17, 64

Schering Arnold, 17

Schiller Friedrich, 8

Schilling Gustav, 60, 113

Schlegel August Wilhelm, 156

Schleuning Peter, 20, 22, 89

Schmid Manfred Hermann, 47

Schmidt Leopold, 32, 262

Schmidt Steffen, 79, 173, 191, 236

Schmidt Wolf Gerhard, 113, 114, 118, 119

Schnabel Johann Gottfried, 75

Schnitzler Arthur, 193

Schoenbaum David, XII, 19, 29, 30

Schönberg Arnold, 216

Schönn Alois, 188

Schoolfield George C., 22, 127, 161, 165,  
169, 232, 245

Schöppner Alexander, 253

Schostakovic Dmitrij, 31

Schottky Julius Max, 109, 143, 146, 147

Schröder-Devrient Wilhelmine, 237

Schrödter Adolph, 120, 142

Schubart Christian Daniel Friedrich, 76

Schubert Franz, 143, 170, 177

Schubin Ossip, 188

Schulz Johann Abraham Peter, 21

Schumann Robert, 161, 179, 222

Schupp Johannes Martin, 227, 247

Schwedes Hermann, 37

Schweikert Uwe, 214

Schwindl (Schwindel) Friedrich, 79

- Seuse Heinrich, 33  
 Simrock Karl, 38  
 Sisto IV (papa), 12  
 Sontag Henriette, 153  
 Sorgatz Heimfried, 125, 129, 194, 195  
 Spedicato Eugenio, 266  
 Speer Daniel, 17, 45  
 Spengler Oswald, XII, XIII  
 Spohr Georg Ludwig Heinrich, 21  
 Spohr Louis, 21, 96, 158, 183, 209, 226, 237, 246  
 Sprengel Peter, 223  
 Stainer Jakob, 239, 243, 244  
 Stalin, 238  
 Steblin Rita, 29, 31, 36, 57, 112, 204  
 Stehr Hermann, 223–226, 247  
 Stifter Adalbert, 96, 156, 167, 168–170, 176, 196, 209, 245  
 Stöber August, 250  
 Stoeving Paul, 143, 210, 247  
 Storm Theodor, 117, 135, 178–180, 186, 209, 246  
 Stradella Alessandro, 174  
 Stradivari Antonio, XII, 19, 59, 100, 106, 107, 110, 174, 178, 205, 227–229, 238, 241, 243–248  
 Strauß Emil, 192  
 Strungk Nicolas Adam, 57  
 Sugden John, 140
- T**
- 
- Tanaka Hiroyuki, 178, 179  
 Tarsio Luigi, 94  
 Tartini Giuseppe, 59, 60, 65, 95, 97–100, 174, 221  
 Tauber von Taubentfurt Johann Nepomuk, 83, 244  
 Telemann Georg Philipp, 20  
 Tertulliano, 7, 51, 66  
 Testator (Testori, Testador) il Vecchio, 1  
 Tevo Zaccaria, 28  
 Thomas of Cantimpré, 33
- Tieck Ludwig, 21, 87, 88, 101–103, 188, 237, 244, 245  
 Tinctoris Johannes, 11  
 Tintoretto, 32  
 Tiziano Vecellio, 32  
 Toeschi Carlo, 174  
 Tognazzi Ricky, XII  
 Tommaso d'Aquino (san), 10  
 Torelli Giuseppe, 59, 174  
 Toscani Claudio, 137, 139  
 Trakl Georg, 203  
 Traut Carl, 233–235  
 Tucholsky Kurt, 157–159, 213
- U**
- 
- Uhland Ludwig, 26, 27
- V**
- 
- Vannes René, 100  
 Veracini Francesco Maria, 59, 174  
 Verdi Giuseppe, 159, 215, 217  
 Verrecchia Anacleto, 97, 199  
 Viehöver Vera, 64, 78  
 Viotti Giovanni Battista, 99–101  
 Vitali Giovanni Battista, 59  
 Vitali Tomaso Antonio, 59  
 Vivaldi Antonio, 59, 71, 238  
 Vogl August, 227  
 Volkmann-Leander Richard von, 262  
 Voltaire, 81, 174  
 von der Trenck Friedrich, 51  
 von der Vogelweide Walther, 27  
 von der Weid Jean-Noël, 203, 204  
 Vratz Christoph, 88  
 Vuillaume Jean-Baptiste, 246
- W**
- 
- Wackenroder Wilhelm Heinrich, 20, 21, 80, 91, 116, 118, 119  
 Wagner Richard, 161, 191, 192, 216, 217  
 Waldmüller Ferdinand Georg, 125  
 Walser Robert, 157, 207, 208  
 Walther Johann Jakob, 58

Wander Karl Friedrich Wilhelm, 32, 50,

81

Watzatka Ágnes, 186, 187, 189

Weber Max, 35

Wedekind Frank, 220, 221

Wenzig Joseph, 129

Werckmeister Andreas, 50

Werfel Franz, 215–218, 248

Westhoff Johann Paul von, 58

Wichert Ernst, 181, 182

Widmann Josef Viktor, 165, 166

Wiechert Ernst, 97, 117, 218–220

Wieland Christoph Martin, 75, 81

Wild Bettina, 172

Wink Konrad, 137, 139, 140

Winkelmann-Liebert Holger, 240

Wolf Johannes Wilhelm, 253, 256, 261,

265

Wolff Johanna, 227

Wunderlich Uli, 31, 35, 39

Wustmann Rudolf, 16

## Z

---

Zaunert Paul, 265

Zedlitz Joseph Christian von, 55

Zelter Carl Friedrich, 148

Zimmermann Julia, 34

Zuccalmaglio Vinzenz Jakob von, 6

IMPRESSO E RILEGATO IN ITALIA  
PER CONTO DELLA LIBRERIA MUSICALE ITALIANA



· LUCCA MMXXII ·  
· MMDCLXXV AUC ·