

## 22. Lo Sturm und Drang e la musica.

Una delle più radicali opposizioni a quel gusto per la gradevolezza, il raffinemento formale e la semplicità espressiva da cui nascono l'Arcadia, il rococò e lo stile galante, è il movimento letterario tedesco denominato *Sturm und Drang*, sviluppatosi fra il 1770 e il 1780 in coincidenza (ma senza alcun elemento teorico di raccordo) con una svolta importante in molti settori della sfera musicale.

Il nome del movimento allude a un dramma di Friedrich Maximilian Klingens del 1776 intitolato appunto *Sturm und Drang* (Tempesta e assalto); del gruppo, oltre a Klingens e ad altre figure di minore rilievo, fanno parte Goethe, Herder, Johann Heinrich Merck, Jakob Lenz, Heinrich L. Wagner; accanto agli esponenti *en titre* lo *Sturm und Drang* raccoglie simpatie più o meno durature da parte di altri giovani intellettuali e poeti, come Bürger, il pastore svizzero Lavater, Schiller. Nel 1770 nessuno degli *Stürmer* aveva ancora trent'anni, l'origine è borghese, i mezzi economici modesti (salvo Goethe); quasi tutti sono avviati alla carriera di precettore o a dipendere da un principe o a vestire l'abito di pastore, e si fanno conoscere su periodici come "Frankfurter gelehrte Anzeigen", "Thalia", "Musenalmanach" (la rivista della scuola poetica di Göttingen). Shakespeare è il loro nume tutelare, ma sono nutriti di letture contemporanee, specie inglesi e francesi, Rousseau, Richardson, i *Night Thoughts* di Young, i *Pleasures of Melancholy* di Warton, le *Odes* di Gray, le ballate eroiche e luttuose dell'antica poesia inglese pubblicate nel 1765 dal vescovo Thomas Percy; Strasburgo, la città francese dove Goethe è studente nel 1770, è al primo posto come centro d'incontro e luogo propizio a stringere legami; il suo duomo è il punto d'avvio per una rivalutazione dell'architettura gotica.

In campo teatrale, dove hanno i principali interessi tecnici, gli *Stürmer* pongono alcuni capisaldi: sostituzione di Shakespeare ad Aristotele come maestro di regole drammatiche (nel 1774 le *Anmerkungen übers Theater* di Lenz sono esplicite in proposito); invece di

subordinare i personaggi alla favola, all' intreccio ordinato in forme tipiche, assunzione a centro dell' opera del *carattere dell' eroe*, il cui sviluppo sarà il vero oggetto dell' azione in un orizzonte di libertà non consentito nella tragedia classica dall' *"idea pagana del Fato"*; in generale, avversione a Gottsched e a tutto quello che rappresentava in quanto a piattezza di razionalismo o imposizioni formali all' essenza della fantasia; al contrario, proposta di un' arte che vada all' essenza delle cose facendo rivivere allo spettatore l'emozione subita dall' autore. Per ottenere questi risultati non ci si attenerà di fronte all' uso di una sintassi e di un lessico immediati, senza attenuazioni classiche, o allo sfruttamento senza mezzi termini del *brutto* purché segnato dall' attributo della grandezza: quindi natura sconvolta, selvatica e ostile; quindi, accanto a sublimi esempi di virtù, anche grandiosi esempi di brutto morale, come l' *Infanticida* (1776) di H. L. Wagner, o i pluriarchiani delinquenti dei *Masnadieri* di Schiller (1782). Sempre in antitesi a Gottsched e alle belle lettere esemplate sui classici in uno spirito di cosmopolitica unità, gli *Stürmer* riscoprono il canto popolare, le saghe e la poesia eddica; accanto a Shakespeare si affianca il mito di Ossian, il celebre falso letterario di Macpherson che intorno al 1760 diffonde canzoni di gesta degli eroi caledonici; e per le leggende e la storia tedesche si guarda a Klopstock (che proprio nel 1770 torna a stabilirsi in Germania), maestro anche in materia di libertà politica: il tema della corruzione delle corti, delle infamie dei principi è in effetti un altro motivo di fondo nell' ideologia *Sturm und Drang*.

A metà degli anni Settanta tutti gli aspetti del movimento sono compendati nel romanzo epistolare di Goethe *I dolori del giovane Werther* (1774) con la sua inaudita fortuna e le innumerevoli imitazioni modello di comportamento per tutta una generazione. Quando il protagonista (pittore) esclama nell' entusiasmo per la primavera ritrovata "non potrei disegnare nemmeno un tratto, eppure non sono mai stato pittore come ora", tutta la secolare tradizione artigianale dell' arte si trova capovolta e delineata al suo posto l' estetismo, la vita come arte al posto del prodotto; a Werther, Klopstock e Ossian sono necessari come l' aria; l' inversione del buon senso, del bello e del gradevole ("Da otto giorni il tempo è orrendo, e a me riesce benefico") gli è connaturata; contro i limiti soffocanti del conformismo è tutto assalti di scherno ("Vergognatevi, o uomini sobri, vergognatevi o sapientini") mentre davanti alla natura sconvolta dall' inondazione,

tremenda e splendida, è tutto desiderio di annientamento ("Ah! stavo a braccia spalancate davanti al baratro, e anelavo al basso, giù, giù, miei perdei nel pensiero delizioso di precipitarmi i miei tormenti, i miei dolori! e via spumeggiando come le onde!"). Lo *Sturm und Drang* opera alcuni decisi disinganni su realtà abbellite da luoghi comuni: nel *Werther* pochi accenni alla campagna sullo sfondo bastano a fare giustizia delle gioie aggressive dell' Arcadia, soffocando via capanne e finti pastori, rivelati nelle loro stremate vicende di lotta per il sostentamento. Qualcosa di simile avviene per la "bella vita militar" così cara all' opera buffa; già Verri, viaggiando in Europa durante la guerra dei Sette anni aveva parlato del "mestiere disperato" e della "ristezza feroce" dei soldati; e lo sfondo di quella guerra ritorna nella ballata *Leonore* (1773) di Bürger, cavalcata notturna che la fidanzata di un soldato che non torna compie con la Morte.

In senso proprio lo *Sturm und Drang* resta localizzato nel decennio 1770-80; per Goethe è una breve e violenta stagione creativa, poi superata sotto lo stimolo di altri interessi, scientifici e amministrativi; per Herder l' acquietamento avviene nel segno del canto popolare (i *Volkslieder* sono del 1778-79). Schiller dopo i *Masnadieri* approda alla tragedia classica con *La Fidanzata di Messina*; dopo il 1780 Klinger fa carriera militare nell' armata russa e anche Lenz, inadattabile alla vita come Werther, muore a Mosca nel 1792 malato di mente e in miseria. Ma oltre il significato preciso come capitolo della storia letteraria tedesca lo *Sturm und Drang*, in senso più largo e generale, vuol dire: ingresso in scena dell' *arte impegnata*, con il relativo pericolo dell' insidia, della declamazione a vuoto; recupero di una concezione eroica della vita che il Settecento aveva scordato; una terribile società che fa valere il timbro del Nord protestante contro la tradizione meridionale e cattolica; e infine un riscatto dell' inquietudine e della contraddizione come valore artistico e morale, come dimensione non da piacere e tanto meno da reprimere, ma da approfondire, da misurare per meglio abitarci dentro.

Inteso in modo così largo, lo *Sturm und Drang* accende un' ipotesi che in campo musicale solo la piena stagione romantica nei decenni 1820-40 saprà riscattare a fondo. Quello che invece si intende comunemente per "musica dello *Sturm und Drang*", negli anni Settanta del Settecento, si può circoscrivere a due campi stilistici principali: Gluck, come energia di unisoni, sincope, orchestrazione scura, tonalità minori trattate con più ampiezza rispetto allo stile tenero della



Cecchina piccinniana; e in seconda linea una accentuazione del vocabolario *empfindsamer* (vedi § 5), cioè Emanuel Bach con la sua poetica dell' "essere commosso per commuovere", la sua propensione alla fantascienza, proseguita fino all'eccezionalità nelle sonate di Mùhl. Anche se la *Leonore* di Bürger è prontamente musicata da un maestro del *Singspiel* come Johann André, il rapporto fra *Sturm und Drang* e musica è tutto stabilito sul terreno della musica strumentale, come sempre povera di manifesti e dichiarazioni di principio; l'omologazione Gluck-Shakespeare proposta da Marmontel negli anni della questione giuckiana a Parigi è una semplificazione che con prontezza giornalistica si rifà alla contemporanea esaltazione di Shakespeare promossa in Germania dagli *Stürmer*: in realtà la teoria teatrale di Gluck è agli antipodi dello *Sturm und Drang*; ma non di meno la musica del balletto delle turlù nel *Don Juan* ha già fissato nel 1761 un tipo di musica *stürmisch*, precedendo le testimonianze letterarie di un decennio e indicando già la pertinenza strumentale più che vocale della nuova corrente.

Certo, intorno al 1770 le affermazioni di un tono espressivo più severo si moltiplicano: di questo tipo sono le venature in tonalità minore di certi *Mannheimer* (la *Terza Sinfonia* op. 3 di Beck, del 1762), le parole gravi, il polso più rapido che rivelano alcune sinfonie di Haydn fra il 1768 e il 1772 (finale della n. 39 in sol minore, Sinfonie n. 44 e 45 in mi minore e fa diesis minore), la concitazione dimostrata da Boccherini con la *Quarta Sinfonia* op. 12 e altri lavori da camera editi a Parigi fra il 1768 e il 1771. Haydn con i *Quartetti in fa minore e sol minore* dell'op. 20 (1772) manifesta un'appassionata gravità che si trasmette al *Quartetto in re minore* K 173 (1773) di Mozart, mosso da un corruccio tragico con punte di bizzarria inventiva; e questo piglio aggressivo è soprattutto evidente nella *Sinfonia* K 183 (1774) di Mozart diciassettenne, che si oppone alle scolorite sinfonie-divertimento-serenate ancora di moda con la stessa impazienza che Werther dimostra per il buon senso dell'amico Albert o per la mondana meticolosità dell'ambasciatore; è musica che ha in corpo una mobilità, una velocità specifica nuova: "i morti cavalcano svelti" dice il ritornello della *Leonore* di Bürger. In particolare la tendenza amplificatrice, a fare la voce grossa, si afferma nel settore pianistico: l'apertura della *Sonata* op. 2 n. 2 di Clementi (1773) fa sensazione per le nuove risorse sonore messe in gioco, nuda di abbel-

limenti, con clamore di ottave che emulano le trombe nel registro acuto e il tremolo orchestrale in quello basso; nel 1777 Mozart suona la sua K 284 ad Augusta su un pianoforte con pedale di risonanza e ne scrive con entusiasmo al padre; anche Johann Christian Bach inserisce nella raccolta op. 17 (1779) una *Sonata in do minore* che (si direbbe sulle tracce della K 310 di Mozart scritta a Parigi l'anno prima) cerca di ottenere una concitazione da *Sturm und Drang* con la vecchia scrittura clavicembalistica.

Questa piccola rassegna di musiche variamente segnate dalla nuova idea Inquietudine è tutta radunata dal terreno sonistico, davanti alle cui attrattive Gluck è sordo; ma proprio qui sta l'interesse del momento poiché questi attributi di voluta originalità, questi accessi di ribellismo desunti da profili sonori giuckiani, vanno a regire con una vigorosa corrente di organizzazione formale che investe la forma-sonata negli stessi anni; il timbro dello *Sturm und Drang* andrà a coagulare in temi di rilievo sempre più spiccato, ma questo sarà solo uno degli elementi in gioco nella spinta generale verso un linguaggio musicale coerente e scaltrito nell'uso della forma fino al virtuosismo.

### 23. L'apice della forma-sonata.

All'inizio degli anni Settanta Gluck sente angusto il clima teatrale viennese e lascia la città per Parigi; eppure proprio allora Vienna stava per diventare il centro musicale d'Europa, la sede privilegiata di una cultura musicale sempre più matura, fucina di un linguaggio tanto autonomo e perfetto in ogni sua parte da venir preso a modello e quindi in breve definito *classico* (o *classicità viennese*). Senonché il fulcro di questa esperienza sarà soprattutto strumentale, in una fitta produzione di sonate, quartetti e sinfonie; anche se in Mozart c'è un fenomeno di simbiosi con il teatro, l'elaborazione degli elementi costitutivi quel linguaggio musicale avviene nel terreno strumentale e più precisamente nel terreno della forma-sonata.

Al tempo del suo affacciarsi europeo nell'ambito dello stile galante (vedi § 3) questa forma presentava lo schema generale riportato al fondo di pag. 15. Tanto bastava a soddisfare esigenze di chiarezza e