

Metafora e mitopoietica nella concezione musicale romantica

Claudia Colombati

Profesora

Estetica e Filosofia della Musica, Psicologia della Musica

Università di Roma 2 "Tor Vergata"

Università Autonoma di Madrid¹

Sintesi. L'immaginazione musicale ed il riemergere nella coscienza dell'artista del patrimonio eidetico sono aspetti di quella particolare concezione che si può definire "metafora" della musica romantica. Accanto ad una visione metafisica dell'Assoluto musicale esiste un pensiero poetico-filosofico sulla musica che si avvale di *Weltanschauungen* soggettive. L'elemento del tempo, e quindi, della memoria, della nostalgia, della malinconia, assumono le valenze della mitopoietica nei singoli stili degli artisti, laddove, metaforicamente, la vita si immedesima nell'arte e nelle sue forme sublimando la realtà esistenziale ed i suoi significati nella realizzazione estetica. Nella creazione e fusione di generi e di stili, appaiono spesso anche evocazioni sinestetiche la cui natura non sempre si rivela chiaramente all'analisi tra rimembranze artistiche, storiche, popolari, religiose, ma che si fondono nella visione d'insieme del musicista e si distinguono nella creazione delle singole opere.

Parole chiave. Creazione - immaginazione musicale - intuizione - metafisica - metafora - mitopoietica - simbolo - scrittura cifrata - memoria - tempo - forme - generi - stili.

Abstract. The musical imagination and the resurgence of eidetic heritage in the conscious of the artists are aspects of that particular conception defined as metaphor of romantic music. Together with the metaphysical vision of music's Absolute is also a poetic-philosophic thought about music that depends on *Weltanschauungen's* subjective. The element of time and therefore, of memory, nostalgia, and melancholy assume the values of mytho-poetics in the individual styles of artists, where, metaphorically, life becomes art and all its forms, sublimating the existential reality and its' meanings in the aesthetic achievement. While creating and fusing styles we often get a synesthetic evocation which nature doesn't always clearly reveal the analysis of artistic, historic, popular, religious memories, that fuse in the global vision of the musician and appear in the creation of all his works.

Keywords. creation, musical imagination, intuition, metaphysics, metaphor.

¹ Insegnante visitante Dottorato.

L'immaginazione musicale ed il riemergere del patrimonio eidetico nella coscienza dell'artista, sono aspetti di quella particolare visione che si può definire "metafora" della musica romantica; accanto alla visione metafisica dell'Assoluto esiste infatti un pensiero poetico-filosofico sulla musica che si avvale di *Weltanschauungen* soggettive.

L'elemento del tempo, e quindi, della memoria, della nostalgia, della malinconia, assumono in tal senso le valenze della mitopoietica realizzandosi nei singoli stili degli artisti, laddove, metaforicamente, la vita si immedesima nell'arte e nelle sue forme sublimando la realtà esistenziale ed i suoi significati nella realizzazione estetica.

Nella creazione e all'origine dell'evoluzione e della fusione di generi e stilemi, si rivelano spesso evocazioni di tipo simbolico -sorte da rimembranze artistiche, storiche, popolari, religiose- onirico o sinestetico la cui natura non sempre si rivela chiaramente all'analisi puramente teorica, ma si fonde nella visione d'insieme dell'artista distinguendosi nella poetica delle singole opere e nei mezzi di scrittura-comunicazione.

Esse, come forme scelte dal compositore, appaiono in diverse valenze storico-estetiche in relazione agli aspetti del tempo-ritmo (con le relative varianti), del melos (canto e tipo di melodia: motivica, polifonica, belcantistica), dell'armonia.

E' da tener presente che l'attuale discussione filosofico-musicale tra estetica, storia e teoria, ha portato anche a formulare l'ipotesi di una "sintassi della percezione" "in qualche modo presupposta dalle sintassi dei linguaggi storici della musica"².

Riferendosi al pensiero di Carl Dahlhaus, ad esempio, G. Piana commenta come ci si debba avviare "alla formulazione di un insieme di criteri e di categorie generali del giudizio di valore, capaci di fornire nel loro insieme il profilo di una vera e propria teoria"³.

² PIANA, Giovanni: "I compiti di una filosofia della musica brevemente esposti"; il contenuto di questo testo è stato proposto nella Giornata di Studio sul tema "Estetica musicale e Filosofia della musica: passato, presente, futuro" (a cura di Giuseppina La Face Bianconi e Osvaldo Gambassi, in collaborazione con il Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università degli Studi di Bologna). Il saggio del 1998 è stato pubblicato solo on line in *De Musica*, 1997. La versione inglese è stata pubblicata in *Axiomathes*, n. 1-2, 1998, pp. 213-222. Per le citazioni cfr. pp. 8, 10, 13. "E' dunque possibile - scrive l'autore - considerare eventuali stilemi storico-linguistici a titolo di esempi di strutture sonore che hanno le loro possibilità logiche e fenomenologiche *determinatamente indagabili* come tali. Ciò non significa che si possa pretendere di togliere le differenze che fanno parte della specificità storica di quelle strutture: ma che ci si può avvalere, nella loro analisi, di criteri e categorie concettuali che non debbano essere obbligatoriamente dipendenti da questa specificità": *Ibid.*, p. 10.

³ *Ibid.*, p. 13.

Nonostante le diverse opinioni su quella che viene considerata “un’interpretazione in chiave di filosofia della storia di stampo idealistico”, la riflessione sulle possibilità astratte della musica correlate sia all’elemento metafisico che metaforico e simbolico, trova fondamento nella concezione di una filosofia della storia della musica, sia nell’antichità che in epoca moderna e contemporanea. Se è questa una chiave di lettura determinante per la comprensione della relazione tra idea e poetica creativa in particolare per i musicisti e gli artisti dell’ Ottocento, essendo tale visione inerente alla concezione stessa del Romanticismo, è anche vero che successivamente, tra il XIX ed il XX secolo, essa ha trovato importanti sviluppi, come, ad esempio, ha dimostrato la filosofia della musica di Vladimir Jankélévitch.

Come spiegare un’idea di metafisica e di metafora della musica ? Ciò appare con particolare evidenza nella prospettiva romantica, perché è possibile affermare che la musica ha rappresentato in questo periodo, a partire dalla concomitanza con l’Idealismo filosofico tedesco, una grande metafora in se stessa.

La metafisica, per definizione, vuol cogliere il senso più profondo della realtà, *manifestandone le ragioni supreme*.

Immanuel Kant, intendeva il compiersi della sua “metafisica trascendentale, quando l’io non sarà più considerato come ordinatore soltanto, ma addirittura creatore della realtà tutta, immanente nello svolgimento dialettico, di esso”.

Per Schelling, l’orientamento metafisico prendeva la forma di “intuizione geniale”, “affidandosi ad un sapere immediato” (l’intuizione estetica), laddove la filosofia dell’arte appariva come “il vero organo della filosofia”⁴.

Con Hegel, invece, essa assumeva “una rigorosa sistemazione razionale, che, escludendo qualunque forma di sapere immediato, si struttura nel processo logico, nella mediazione”⁵.

Infine, nell’ambito di questo contesto, Artur Schopenhauer ne deduceva - anziché l’ottimismo hegeliano- il “pessimismo”: “respinta dalla dialettica la possibilità della sintesi”, infatti, “l’inquietudine dell’Idea si risolve nell’infelicità della Volontà irrazionale”.

Tuttavia fu soprattutto nella visione schellingiana e schopenhaueriana che la generazione romantica trovò sovente la relazione con un proprio *modus* esistenziale e di pensiero molto più profondo di un mero atteggiamento.

Una metafisica della musica, la si può quindi definire seguendo il pensiero di Schopenhauer nella sua consequenzialità logica: “Il compositore disvela l’intima

⁴ SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph: *Sistema dell’Idealismo trascendentale*, Introduzione, § 4; inoltre cfr. *Ibidem*, parte IV, § 3. Cfr. inoltre Moschetti, Andrea Mario: (voce) *Metafisica*, in *Enciclopedia Filosofica*, Istituto per la collaborazione culturale Venezia-Roma, vol. III, Ed. G.C. Sansoni, Firenze 1957, pp. 539-541.

⁵ Cfr. Moschetti, A.M.:(voce) *Metafisica*, *ibid.*.

essenza del mondo, in un linguaggio che la ragione di lui non intende”[...]. In un compositore quindi, meglio che in ogni altro artista, è l’uomo dall’artista in tutto separato e distinto”⁶.

L’intuizione appare quindi al compositore in un momento dell’esistenza che esula dalla comprensione della realtà umana: l’artista che è nell’uomo, capta quel *quid* la cui comprensione non è data all’umana quotidianità⁷.

“Dal nostro punto di vista, adunque, dobbiamo riconoscere alla musica un significato ben più grave e profondo, riferentesi alla più interiore essenza del mondo e del nostro io; rispetto alla quale le relazioni di numeri, in cui quella si lascia scomporre, stanno non già come la cosa significata, ma appena come il segno significante. /.../. Tuttavia il punto di paragone tra la musica e il mondo, il modo onde quella sta con questo nel rapporto d’imitazione o riproduzione, giace ben profondamente celato. S’è fatto musica in tutti i tempi, senza rendersi conto di ciò: paghi di comprenderla direttamente, s’è rinunciato a una coscienza astratta di questa immediata comprensione”⁸.

E’ in questa affermazione di una coscienza astratta dell’essenza della musica che si chiarisce, nella concezione schopenhaueriana, l’idea di una metafisica della musica: quest’arte, in particolare, non esprime il fenomeno, ma “*l’intimo, l’in-sé d’ogni fenomeno, la volontà stessa*”. Anticipando Eduard Hanslick, quindi, il filosofo indica come non siano i singoli sentimenti ad essere rappresentati, ma come si comprenda la musica in una “purificata quintessenza”: “Imperocché sempre la musica esprime la quintessenza della vita e dei suoi eventi, ma non mai questi medesimi; le cui distinzioni quindi non hanno il minimo influsso sopra di lei”⁹.

Determinante appare il seguente passaggio: “Da quest’intima relazione, che la musica ha con la vera essenza di tutte le cose, si trae pur la spiegazione del fatto che se a qualsivoglia scena, azione, evento, ambiente s’accompagna una musica adatta, questa sembra dischiuderne il senso più segreto, ed esserne il più esatto, il più limpido commentario; e nello stesso tempo pare a quegli che intero s’abbandona all’effetto d’una sinfonia, di vedere innanzi a sé passare le vicende tutte della vita e del mondo: ma nondimeno non gli è possibile, quando vi rifletta, trovare una somiglianza tra quella musica e le cose che ondeggiavano a lui nella fantasia. Imperocché quivi la musica differisce, come ho detto, da tutte le altre arti”¹⁰.

⁶ SCHOPENHAUER, Arthur: *Il mondo come volontà e rappresentazione*, § 52, Editori Laterza, Roma-Bari, 2002, p. 290.

⁷ Sull’argomento, cfr. COLOMBATI, Claudia: *L’intuizione poetico-musicae nello spazio quadridimensionale*, parte II-B, in COLOMBATI, Claudia; FANELLI, Stefano: *Un’interpretazione metafisica della teoria einsteiniana della relatività*, Ed. ARACNE, I edizione, Roma, maggio 2009.

⁸ SCHOPENHAUER, A.: *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Op. cit., p. 286.

⁹ *Ibid*, p. 291.

¹⁰ *Ibid*, p. 292.

In una tale concezione diviene chiara la tendenza ad esaltare della vita il lato spirituale ed, ancor più, a sublimarla nei suoi momenti culminanti attraverso il canto e precisi topoi espressivi della musica strumentale: “Perché le melodie sono, in un certo modo, così come i concetti universali, un’astrazione della realtà”¹¹.

Se da sempre la musica ha accompagnato la vita umana nei suoi aspetti costitutivi e simbolici, interpretandoli e rappresentandoli nelle funzioni rituali, comunicative o di evasione, rientra in questa visione anche l’affermazione che l’inesauribilità del simbolo sia essenzialmente musicale, “substrato mitico”, secondo un’espressione di Schelling.

Il simbolo tuttavia trova la sua propria forma nell’opera confermando la tesi della funzione creativa mitopoietica, elemento fondamentale della filosofia herderiana e ricorrente nella *Filosofia della Mitologia* schellinghiana. Scrive Michele Cometa sul tema: “Il ‘carattere poetico’ del mito -con un’espressione Vichiana- lungi dall’essere qualità negativa o manchevole di un intelletto primitivo ancora in formazione, diventava così la testimonianza di una “ragione altra”, anch’essa interamente umana, che certo non poteva spiegare razionalmente il mondo, ma poteva altresì interpretarlo dal punto di vista dell’immaginazione poetica. [...]. Dunque il mito, anche se apparentemente ‘inventato’, non solo attingeva, come la filologia e la storia, alle origini, ma lo faceva da un punto di vista ‘altro’, non meno vero, anche se meno reale, che era quello poetico”¹².

Il mito, pertanto, secondo il progetto herderiano, possedeva la grande prerogativa di rendere “sensibili” concetti “altrimenti destinati a rimanere astratti ed incomprensibili ai più”; diveniva il mezzo poetico-narrativo tra l’astrazione filosofica e la comprensione “sensibilità” o *Sinnlichkeit* popolare.

Importante era ormai inoltre, per la poesia e per un’idea educativa dell’arte, lo studio non solo di “ciò che essi celebrano”, del simbolo rappresentato, ma di “come essi lo celebrano”. Nei criteri di una “nuova mitologia”, Herder “*parla esplicitamente dei ‘limiti’ dell’uso creativo della mitologia*”, quasi ne prevedesse -secondo l’autore- “*gli abusi post-romantici*”¹³. Ai fini della *Bildung*, della facoltà dell’immaginazione, il riferimento herderiano va agli antichi: “il mito fu ‘in parte storia, in parte allegoria, in parte religione, e in parte mera struttura poetica’ (I. 441)”: per suo tramite essi riportavano la “filosofia sulla terra” (I, 443), ora il problema era quello di imparare a “mitologizzare” secondo le loro

¹¹*Ibid*, p. 294.

¹²COMETA, Michele: “Um also zu träumen, seydt nuchtern“. Mitologie della ragione in J.G. Herder”, in

Mitologie della ragione – Letterature e miti dal Romanticismo al Moderno, ed. Studio Tesi, Pordenone 1989, pp. 37-38. Rispetto alla funzione della poesia, Herder conclude: “Per converso alla poesia era data una sorta di potere gnoseologico, fatto che fonderà tutta la speculazione ermeneutica, come scienza dell’interpretazione produttiva, da Schleiermacher in poi”: *Ibid*.

¹³ Cfr. *Ibid*, p. 50.

tecniche: “So müssen endlich aufgeklärte und Unaufgeklärte sich die Hand reichen, die Mythologie muss philosophisch werden, und das Volk vernünftig, und die Philosophie muss mythologisch werden, um die Philosophen sinnlich zu machen”¹⁴.

Punto centrale del suo pensiero ossia del nesso poesia-mitologia era comunque il momento della *Erziehung des Menschengeschlechts* laddove Herder espone l'idea che “le mitologie nazionali devono per forza di cose essere esposte in un linguaggio poetico, ovvero “sensibile” e comprensibile al “popolo” al fine di rafforzare l'identità nazionale”.

Contemporaneamente quindi al mito dell'età aurea, presente già nella visione neoclassica del Winckelmann, sorgeva nella cultura tedesca con la teoria euristica herderiana, il presupposto che “ogni mitologia deve essere nazionale e popolare”. Tale visione -in contrapposizione con l'altra tendenza classico-romantica- comportava che quella greca “pur essendo tra le più ricche e poeticamente feconde, non può certo adattarsi alla spiritualità dei tedeschi, ai quali semmai è più adatta la mitologia nordico-islandese dell' *Edda*”¹⁵.

Se l'atteggiamento estetico del doloroso distacco da un'irripetibile antico ideale aveva solcato profondamente la generazione preromantica, da Goethe, a Schiller, a Hölderlin come nostalgica tensione verso un mondo irrimediabilmente perduto, esso si era distinto dalle altre dimensioni culturali comprese nello stesso arco del Romanticismo. A ciò si era aggiunto sia l'ideale “educativo” schilleriano, con l'esperienza estetica del sublime che la possibilità di ricostruire il nesso del mitico rapporto dell'uomo con la natura, presente nella coscienza originaria schellinghiana.

Da tale colta visione della Grecia antica, si passava ora al concetto di una *Volkskultur* che Wagner avrebbe celebrato nella sua opera.

Dando in sintesi il contenuto espresso dal compositore nell'articolo pubblicato nel 1850 *Das Judentum in der Musik*, Bryan Magee commenta: “artista veramente grande è colui che nell'esprimere liberamente le sue fantasie, urgenze, aspirazioni e conflitti, di fatto esprime quelli di tutta una società. Ciò è possibile perché, fin dai suoi primissimi rapporti col mondo, la lingua materna, l'educazione e tutte le prime esperienze di vita, l'ambiente culturale in cui egli è entrato dalla nascita, s'intessono inestricabilmente con la sua personalità individuale. Mille radici, delle quali egli è inconsapevole, lo alimentano nel suo inconscio, sì che quando egli crede di parlare di sé stesso inconsciamente parla degli altri”¹⁶.

¹⁴ *Ibid*, p. 53; nota 23, p. 90: cfr. *Mythologie der Vernunft. Hegels “altestes Systemprogramm“ des deutschen Idealismus*, a cura di Christoph Jamme e H. Schneider, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1984, pp. 13-14.

¹⁵ *Ibid*, p. 63.

¹⁶ MAGEE, Bryan: *Seduzione di Wagner*, Liviana editrice, Padova, 1979, p 29.

Senza inoltrarsi nella correlata questione delle diverse origini culturali e religiose, in queste affermazioni si scorge il fondamento di quella grande metafora che comparve nell'ispirazione dei musicisti romantici, particolarmente slavi, a partire dalle sublimazioni chopiniane. Ciò accadde perché la necessità del canto e della narrazione sorse soprattutto in quei Paesi che per varie motivazioni storiche, avvertirono la carenza di un'identificazione nazionale.

Nella seconda metà dell'Ottocento, accanto all'epopea wagneriana e con la musica "a programma", sorsero così le *Erziehungen*, fiabe dalle antiche visioni leggendarie.

Centrale in esse emergeva, assieme alla storia delle origini, il sentimento della natura. Ma la teoria della *Fabel* anche per Herder si era fondata sulla filosofia della natura come segno di eterna *continuità e consequenzialità*: l'essenza della fiaba stava nel "sogno ad occhi aperti"; per mezzo di essa, la nuova mitologia diveniva "un'ontologia onirica in cui vengono custodite tutte le speranze e le utopie dell'umanità"¹⁷.

Volendo ora associare esemplificativamente i concetti presi in considerazione al pensiero musicale dei grandi compositori, sovviene dapprima, in particolare per quanto riguarda i nessi con la concezione metafisica dell'assoluto e con la natura, la personalità di Beethoven. Appassionato lettore dei filosofi idealisti, vicina gli fu la visione etica kantiana; in quella concezione metafisica si possono riconoscere le orme di una tensione divenuta motivo di ricerca nella speculazione storica successiva; anche la componente schellingiana lo aveva interessato, in particolare per quanto si riferiva alla *Filosofia della natura*; ed è inoltre noto il ricorso al processo logico hegeliano come frequente riferimento nell'interpretazione dei contrasti tematici beethoveniani e della loro risoluzione. Nel musicista, tuttavia, il processo creativo sembra da considerarsi, schellingianamente, nel suo iter dal vissuto verso l'Assoluto, ossia nella trasposizione dell'idea attraverso la tecnica compositiva: "Poco alla volta -scrive il compositore in una lettera ad Antonio Schindler del 1823- si sviluppa la facoltà di esprimere proprio solo quello che desideriamo e sentiamo; questo è uno dei bisogni più sentiti dagli uomini nobili"¹⁸.

E precedentemente, sempre da Vienna a Carlo Zelter: "Ho scritto molto, ma ho guadagnato quasi o! Ho più sovente diretto il mio sguardo verso l'alto, ma spesso l'uomo è costretto, a causa di sé o di altri, ad abbassarlo. Ma anche questo fa parte del destino umano"¹⁹.

Prendendo in considerazione uno dei fondamentali temi dell'arte beethoveniana, diviene illuminante il giudizio di Richard Wagner sull' "*Eroica*": "Questa importantissima composizione musicale -la terza sinfonia del Maestro,

¹⁷ COMETA, M.: Op. cit., cfr. p. 84.

¹⁸ BEETHOVEN, Ludwig van: "Lettera ad Antonio Schindler", Hetzendorf, 2 luglio 1823, in CASELLA, Alfredo: *Beethoven intimo*, ed. Sansoni, Firenze, 1981, p. 159.

¹⁹ BEETHOVEN, L. van: "Lettera a Carlo Zelter", Vienna, 8 febbraio 1823, in CASELLA, A. Op. cit., p. 152.

l'opera con la quale egli imbocca la sua strada personalissima- è per vari aspetti meno facile da capire di quanto lascerebbe supporre la sua denominazione, proprio perché il titolo Sinfonia Eroica porta involontariamente a cercare, espressa in forma musicale, una successione di elementi eroici in un determinato senso storico-drammatico”²⁰.

Tale atteggiamento verso la comprensione del “tema eroico” -secondo il condivisibile giudizio wagneriano- è fuorviante poiché: “Anzitutto la definizione di “eroica” va presa nel senso più ampio del termine e non dev'essere intesa soltanto come un riferimento a un eroe militare. Se col termine di “eroe” intendiamo l'uomo nella sua interezza, l'uomo che prova tutte le emozioni puramente umane -amore, dolore e forza- con la massima pienezza ed energia possibile, ecco che allora afferriamo il tema che l'artista vuole comunicarci con i suoni così toccanti ed espressivi della sua opera”²¹.

Wagner esprimeva qui la componente metaforica dell' “eroico” beethoveniano, destinata a segnare il secolo a venire tramite topoi espressivi e stilemi individuali .

Beethoven fu attratto dalla filosofia, in particolare dalle relazioni tra musica e filosofia, etica ed arte; nonostante quindi una certa diffidenza di Schopenhauer verso la musica del compositore tedesco, si potrebbe avvicinare al suo pensiero ed alle sue concezioni quel passo del § 52 da *Il mondo come volontà e rappresentazione* nel quale il filosofo afferma che “la musica può assumere la stessa funzione della filosofia” e che la loro diversità consiste solo in una questione di mezzi: “Posto che si potesse dare una spiegazione della musica in tutto esatta, compiuta e addentrantesi nei particolari, ossia riprodurre estesamente in concetti ciò che ella esprime, questa sarebbe senz'altro una sufficiente riproduzione e spiegazione del mondo in concetti; oppure le equivarrebbe in tutto e sarebbe così la vera filosofia”²².

Una tale interpretazione dell'essenza della musica l'affermò anche E.T.A. Hoffmann nella sua visione dell' *imperscrutabile ed incommensurabile* regno della *V Sinfonia*²³.

In quanto alla “diffidenza” schopenhaueriana, essa era motivata dall'idea di una “corruzione” programmatica o imitativa della musica iniziata con Joseph Haydn²⁴ e consisteva nella convinzione di uno iato esistente tra l'espressione-imitazione e la pura autonomia del suo linguaggio. Negli antecedenti storici, per

²⁰ WAGNER, Richard: “La “*Sinfonia Eroica*” di Beethoven [1851]”, in *Scritti scelti*, Prefazione di Ernst Bloch, ed. Longanesi, Milano, 1965, p. 131.

²¹ *Ibid*, pp. 131-132.

²² SCHOPENHAUER, A.: Op. cit., p. 294.

²³ HOFFMANN, E.T.A.: “La musica strumentale di Beethoven”, in *Scritti Musicali*, Società Editrice “Rinascimento del Libro”, Firenze, 1931, pp. 149-164.

²⁴ *Ibid*, p. 293; Schopenhauer (§52) si esprime in tale contesto contro il fenomeno della musica imitativa “qual è per esempio *Le stagioni* di Haydn e anche la sua *Creazione*, in molti luoghi ove fenomeni del mondo intuitivo sono direttamente imitati. E così anche in tutte le descrizioni di battaglie: tutta roba da gettar via”.

quanto in una differente prospettiva, essa era apparsa nelle vicende di Tamino nella *Zauberflöte* mozartiana, seppur con elementi concernenti la mistica massonica e valenze popolari emergenti dalla scoperta da parte della *Frühromantik* tedesca delle *Märchen* e delle *Fabel*.

Rispetto alla *metafora* è da rammentare come l'origine della concezione romantica di essa quale "universale fantastico" fosse già apparsa nella visione di Giambattista Vico che vi scorse l'aspetto intuitivo: "Di questa logica poetica sono corollari tutti i primi tropi, de' quali la più luminosa e, perché più luminosa, più necessaria e più spesso è la metafora, ch'allora è viepiù lodata quando alle cose insensate ella dà senso e passione, per la metafisica sopra qui ragionata: ch'i primi poeti dieder a' corpi l'essere di sostanze animate, soli di tanto capaci quanto essi potevano, cioè di senso e di passione, e sì ne fecero le favole. Talché ogni metafora sì fatta viene ad essere una picciola favoletta"²⁵.

Secondo la definizione letterale, la metafora compare dunque come una figura retorica consistente nella trasposizione di un termine dal concetto cui propriamente si applica ad un altro concetto che ha qualche somiglianza di carattere col primo"²⁶.

Lo stesso Schopenhauer sembrava aver lasciato intravedere l'ipotesi di un mondo musicale metaforico, laddove, a chi si abbandonasse all'ascolto di una sinfonia, poteva accadere *di vedere innanzi a sé passare le vicende tutte della vita e del mondo*, ondeggianti illusoriamente nella fantasia. Se la sua soluzione tendeva alla metafisica, fu tuttavia l'estetica romantica a concepire la metafora come "universale fantastico", ad avvalersi delle componenti criptiche, dei "frammenti" evocativo-simbolici, capace di collegare espressione e rappresentazione": in questa visione, accanto alla poesia, la musica ne diviene parte: "una lingua puramente espressiva sarebbe arbitraria, e perderebbe il contatto con le cose da rappresentare; una lingua troppo rappresentativa avrebbe scarso valore poetico (vedi la componente criptica, allusiva, simbolica), e per risollevare quest'ultimo bisogna rituffare la parola nella sua fonte espressiva e fantastica; donde, il valore dei tropi e dei traslati"²⁷.

Si riconferma così la pluralità dei "Romanticismi" in seno all'Ottocento, non solo come manifestazioni di individualità artistiche ed esistenziali, ma come singole *Weltanschauungen* rispetto alle relazioni individuo-natura, artista-

²⁵ VICO, Giambattista: "Scienza Nuova": II, *Della logica poetica*, cor. I., in POZZO, GIANNI MARIA: (voce Metafora), *Enciclopedia Filosofica*, Istituto per la collaborazione culturale Venezia-Roma, vol. III, Op. cit. pp. 551-552.

²⁶ Secondo un'altra definizione: la metafora "è una figura retorica consistente nella trasposizione di un termine dal concetto cui propriamente si applica ad un altro concetto che ha qualche somiglianza di carattere col primo"; si fa qui menzione anche alla "metafora per analogia". Rispetto al linguaggio poetico ed in particolare alla poesia drammatica, il riferimento va ad Aristotele (cfr. *Poetica*, I). In POZZO, Gianni Maria: (voce Metafora), *ibid.*

²⁷ SCHLEGEL, August Wilhelm von.: *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, ed. minor, I, Lipsia, 1884, p. 91 e sgg., in POZZO, Gianni Maria: (voce Metafora), Op. Cit., *ibid.*

assoluto; esse evidenziano la visione di metafore creative distinte dalla definizione letteraria e retorica in una maggiore aderenza al connubio arte-vita.

Già nel pensiero di John Keats, si era palesata una tendenza che diverrà per il poeta “un precipuo orientamento intellettuale”, “un suo tratto distintivo” nel “portare l’attenzione sul processo poetico più che sulla personalità poetica”. “A chi, come il poeta, appartiene alla esigua schiera delle coscienze avvertite dell’epoca, si apre come unica via, nell’impossibilità soggettiva e oggettiva d’intervenire nella realtà, quella di costruirne un’altra, la realtà dell’arte, e di credere, come appunto vi credevano i romantici, nella sua superiorità”²⁸.

La metafora compariva così nella poesia in visione mitologica allegorica: “Al che sorse/ in me una facoltà di conoscenza immane/ [facoltà] di vedere come vede un dio, e di cogliere l’essenza/ delle cose con la rapidità con cui l’occhio corporeo/ discerne dimensione e forma”²⁹.

L’elemento metaforico si presentava come “costruzione” di una realtà alternativa ed in conseguenza emblematica della solitudine dell’artista, fattore che, se divenuto sinonimo di incomprendimento, fu insito nella stessa rivendicazione romantica dell’autonomia dell’arte. “Il godimento del bello, il conforto che l’arte può dare, l’entusiasmo dell’artista, che gli fa dimenticare i travagli della vita, unico privilegio del genio, il solo che lo compensi del dolore cresciuto di pari passo con la chiarezza della coscienza, e dalla squallida solitudine fra una gente eterogenea, -tutto ciò poggia sul fatto che, come ci si mostrerà in seguito, l’in-sé della vita, la volontà, l’essere medesimo sono un perenne soffrire, in parte miserabile, in parte orrendo; mentre l’essere medesimo quale semplice rappresentazione, puramente intuita, o riprodotta dall’arte, libera da dolore, offre un significante spettacolo”³⁰.

L’arte non diviene quindi un motivo di quiete, non lo “redime per sempre dalla vita, ma solo per brevi istanti”, è solo a volte “un conforto nella vita stessa”. Si potrebbe dire l’altro volto, della Weltschmerz romantica.

Pur tenendo presente come per Schopenhauer ogni filosofia fosse teoretica in quanto destinata alla investigazione, ciò non toglie che tale concezione metafisica, in particolare della musica, fosse alla base della sublimazione artistica. Infatti la dimensione pratica, là dove “si tratta del valore e del non valore di un’esistenza” non viene risolta dai concetti, bensì dall’ “essenza più intima dell’uomo medesimo”: “La filosofia non può in nessun caso fare altro, se non chiarire e spiegare ciò che è dato; recare alla limpida, astratta conoscenza della ragione, sotto ogni rispetto e da ogni punto di vista, quell’essenza del

²⁸ GENTILE, Vanna: “Introduzione”, in KEATS, John: *Poesie*, Ed. Einaudi, Torino, 1983, p. XXII.

²⁹ KEATS, John: *Ibid.*

³⁰ SCHOPENHAUER, A.: *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Op. cit., pp. 296-297.

mondo che a ciascuno si esprime intelligibile in concreto, ossia come sentimento”³¹.

Vale a dire, quel mirare all’assoluto beethoveniano tra etica, arte e filosofia.

Al di là della questione teorico-speculativa, tali concezioni assumono importanza di significato, in quanto confluiscono nel processo di comprensione della creatività musicale intesa come sintesi emozionale, impulso generativo ormai svincolato dall’obbligo di un sistema formale preconstituito; essa, seppur sempre ancorata ad una logica interiore, appare ora versate all’innovazione sulla spinta dell’emotività e della ricezione psicologica della realtà.

Nel prendere in considerazione l’analisi dei linguaggi compositivi, va perciò tenuta presente una tale componente che può spiegare le scelte compiute dagli artisti non sempre capite dai contemporanei e dai critici.

Si può così intendere, ad esempio, la visione hoffmanniana della “sinfonia” come metafora dell’esistenza, la dimensione dell’inquietante presenza del “doppio” nella *Liederistica* schubertiana e nella poesia heiniana al contempo contemplazione estetica ed esperienza del dolore; lo stesso tema del *wandern* si tramuta metaforicamente da inquietudine esistenziale a visione della morte. Diviene possibile identificare procedimenti compositivi emblematici quali l’intreccio dei diversi generi nelle nuove concezioni formali chopiniane: i *Notturmi*, le *Ballate*, gli *Scherzi*, i *Preludi* o le stesse *Sonate in si bemolle minore e in si minore* rappresentano veri e propri poemi pianistici intimamente connessi all’aspetto interpretativo per le diverse matrici melodiche, ritmiche ed i differenti “rubato”. Il riferimento può andare all’opera pianistica, in particolare, di Schumann, a certe suggestive soluzioni sonore nell’uso dei temi criptici e nella conduzione delle voci: il riferimento va ad esempio alla *Innere Stimme* in uno degli episodi della *Humoresque* o all’ “Eusebius” del *Carnaval* e alle ultime pagine delle *Variazioni Abegg*³². Uno degli elementi facenti parte del senso traslato, appare proprio quello della poetica criptica, che a volte assume l’aspetto di una vera e propria estetica. Tra i grandi poeti-filosofi è Novalis ad essersene impossessato nei suoi scritti.

Ne “*I discepoli di Sais*” tale aspetto appare tra i fondamenti della sua narrativa. Nella definizione della “scrittura cifrata” o “*Chifferschrift*”, il poeta rivela i misteri della rivelazione creativa nella poesia, seppur in una concezione già musicale; come commenta Alberto Reale: “l’immagine della scrittura cifrata, [...], richiama la metafora del mondo come il libro aperto della creazione, che costituisce un topos fin dall’antichità. Secondo Novalis, però, la scrittura del mondo, perfettamente comprensibile nell’antica età dell’oro, ormai è diventata incomprensibile: è divenuta una scrittura cifrata. La scrittura cifrata è pertanto

³¹ SCHOPENHAUER, A.: Op. cit., § 53, p. 301.

³² Cfr. ROSEN, Charles: “Paradossi romantici: la melodia assente”, in *La generazione romantica*, Adelphi Edizioni, Milano, 1997, pp. 28-34.

[...] un simbolo che va interpretato e de-cifrato, riempito di senso tramite la chiave interpretativa”³³.

L'elemento criptico viene vissuto come sublimazione: segno di una scrittura identificabile solo ormai nell'interpretazione del simbolo. Nella musica esso si manifesta rispetto al testo come sistema di notazione, di criptogrammi, di motivi, di rimandi tonali o tematici. Spesso esso viene dichiarato con valenze poetico-esistenziali, come ad esempio fa Schumann col “tema di Clara”; può esser concepito come tema strutturale, trasposto e carico di mistero creativo, come accade per il motivo del nome Bach presente, in particolare, negli *Studi* e nei *Preludi* di Chopin³⁴ oppure, letterariamente, è stato usato quale segno riconoscibile solo ad alcuni: ne fu un esempio la *Lucrezia Floriani* di George Sand³⁵.

Ne deriva che la metafora assume il valore di una delle fondamentali forme possibili ed acquisisce sovente nei Romantici il significato di sublimazione della vita; colta pertanto attraverso i linguaggi individuali, anch'essa può essere resa sensibile attraverso le caratteristiche delle singolari personalità e poetiche creative: la metafora in “Schubert”, “Chopin”, “Berlioz”, “Schumann” o in “Brahms”.

Il mondo dell'opera apre poi una questione a sé sulle valenze della metafora tra vita reale e rappresentazione teatrale, dove la scelta e la compenetrazione del testo si aggiungono alle varianti soggettive essendo presente, soprattutto in epoca romantica, la componente dell'identificazione personaggio-compositore. E' anche vero, tuttavia, che il grado di tendenza all'identità tra arte e vita o arte e visione fantastica, determina la maggiore o minore predisposizione alla trasposizione metaforica, simbolico-evocativa, o, come in Chopin, alla sublimazione, laddove la metafora si manifesta con maggior apparenza nelle *Ballate* e nella *Fantasia op.49 (Balladenton)*, in alcune *Mazurke* e nelle *Polonaises* -in particolare le op.44, op.53 e op.61 (*Polonaise-Fantaisie*)- ispirate alla dimensione epica, nelle quali l'elemento evocativo è espresso attraverso un'irripetibile caratteristica ritmica.

Si pone qui, tuttavia, l'ulteriore complessa e vasta questione delle diverse origini culturali, religiose, nazionali. Ad esempio il doloroso distacco da un'irripetibile ideale antico vissuto dai preromantici e dai romantici tedeschi, quali Goethe o Hölderlin, si esprime secondo la visione del Winckelmann come tensione nostalgica verso un fantastico, immutabile mondo pagano, distinguendosi da

³³ NOVALIS: “I discepoli di Sais”, a cura di Alberto Reale, in *Parole chiave* di A.Reale, Ed. Rusconi, Milano, 1998, p. 246.

³⁴ MORSKI, Kazimierz: “Die Überlieferung der kompositorischen Idee von Chopin am Beispiel der Etüden und Präludien” (vol.II), in *Chopin and His Works in the Context of Culture*, Studies edited by: Irena Poniatowska, (2 voll.), Polska Akademia Chopinowska-Narodowy Instytut Fryderyka Chopina - Musica Jagellonica, Kraków, 2003, pp. 61-83.

³⁵ In questo romanzo si è voluto vedere adombrati nei personaggi protagonisti del Principe Karol e di Lucrezia, le figure stesse di Chopin e della Sand, verso la fine ormai della loro liaison.

altre dimensioni culturali pur comprese nello stesso arco del Romanticismo. A ciò si aggiunsero sia l'elemento schilleriano, educativo alla bellezza, che la possibilità di ricostruire il nesso presente nella coscienza originaria schellinghiana e nel mitico rapporto dell'uomo con la natura.

La necessità della metafora e della mitopoietica, come spazio e mezzo per lasciare riemergere il patrimonio eidetico, appare quindi già nei presupposti dell'intimo confronto tra realtà e ideale. Di qui la loro appartenenza all'immaginario creativo dell'artista: il sogno premonitore, gli addii e la memoria indissolubilmente legata, per i romantici, all'arte.

La metafora è dunque memoria, sublimazione, sogno? È sinestesia, come sovente appare nella musica di Claude Debussy o di Alexandr Skrjabin? Ciò accadeva ancor prima che la *fine de siècle* con questi artisti puntasse verso la concezione dell'arte per l'arte e verso il simbolismo dell' "ineffabile"³⁶.

E' chiaro che, potendo viaggiare nello spazio-tempo tra coscienza e fantasia, la musica lascia metaforicamente intravedere l'immagine di quel divenire, permette di superare l'incomprensibilità del tempo. Non potendosi rivivere il sogno o il passato, lo si interpreta e razionalizza, ma la musica non necessita tale passaggio; nel suo linguaggio autonomo, essa è insieme concentrazione e dilatazione ed il Tempo ne appare essere fondamentale essenza e metafora: "Noi sogniamo di viaggiare attraverso l'universo/.../"³⁷.

Ora, ci si chiede, se la visione dell'artista sia metafora o sublimazione. Arduo rispondere. Ciò fa parte del mondo eidetico del compositore. Se, ad esempio, come sublimazione del vissuto, essa è profondamente presente nel pensiero di Chopin, come metafora appare con frequente ricorrenza in Wagner. Se il ricordo appare e si realizza nell'opera chopiniana come eco di se stesso, il ricorso a Mnemosine si riflette nell'immaginario wagneriano quale metafora dell'epica leggendaria ove le simbologie sono rappresentate sovente tramite il sogno, vero e proprio Leitmotiv nella genesi creativa. L'ispirazione chopiniana è connessa ad un'estrema sensibilità per il suono che si fa evocazione. In tal senso, nella dimensione mnemonica, a mutare è la centralità stessa della dimensione musico-temporale. Ne è testimonianza emblematica la poetica della danza. Se infatti la danza reale si identifica, con reali diversità di ritmo e di movenze nei differenti Paesi, quella chopiniana, in particolare la *Mazurka*, pur nella sua peculiarità, può rientrare nella metafora universale o nella sublimazione dell'esistenza.

La definizione di sogno, inoltre, prevede più significati, dalla serie di immagini che fuori del controllo della coscienza si presentano durante il sonno in una successione non regolata dalla logica, a presagio di eventi futuri, a illusione e vagheggiamento della fantasia. Mentre per visione si intende una percezione

³⁶ Cfr. JAKÉLÉVITCH, Vladimir : *La musique et l'Ineffable*, Éditions du Seuil, Paris, 1983.

³⁷ NOVALIS: "Schriften", in PAUL, Jean: *Sogni e visioni*, Arnoldo Mondadori editore, Milano, 1998, p. XLV.

visiva, un'apparizione soprannaturale, una contemplazione o comunque, rientrando nell'onirico, il vedere in sogno o per effetto di allucinazioni. Vi è opposizione semantica tra sogno e visione?

In effetti un'opposizione vi si manifesta in senso artistico: il sogno può ricadere nella metafora o comunque può riferirsi al presagio, mentre la visione tende alle allucinazioni soprattutto poetiche notturne o sovente alla contemplazione mistica o religiosa.

L'interpretazione onirica-simbolica è stata analizzata da Jankélévitch con particolare attenzione in riferimento ai generi del *Notturmo* e della *Barcarole* e a compositori emblematici quali Chopin e Fauré ed apre un capitolo di infinite ramificazioni speculative che riguardano i momenti onirici quali ad esempio le ore del sogno connesse alla dimensione della notte e del mattino in Jean Paul, la narratività fondata sul tempo- memoria o su un wandern della mente, le intuizioni di altre possibili dimensioni, le visioni contemplative intersecantesi col sacro in particolare in Liszt e Wagner.

Il sogno premonitore, o rivelatore ricorre metaforicamente nell'opera: volendo rimanere nell'ambito speculativo, la scelta esplicativa verte quasi automaticamente su Wagner come realizzatore del progetto herderiano dell'*Andrastea* e della simbiosi tra i miti nordici e mediterranei e, naturalmente, su un musicista che tanto fu legato nella sua fervida fantasia alla poesia dei "sognatori" quale fu Robert Schumann.

Senza voler entrare nella problematica simbolica, nelle metafore e nelle allegorie che costituiscono l'essenza della *Tetralogia* e quindi su tutta la questione della diversa natura dei Leit-motiven, l'esemplificazione del tema trattato verte sui più significativi momenti del *Lohengrin*. Quando nel I atto Elsa entra -come detta la didascalia- "*in tranquillo rapimento, lo sguardo fisso innanzi a sé*", è quasi in uno stato onirico, pronta a svelare un sogno e a presentirne le valenze profetiche e simboliche, ma allo stesso tempo il suo canto appare come la narrazione di una visione: "Sola, in tristi giorni,/ io supplicai il Signore;/ il più profondo lamento del cuore/ versai nella preghiera.../ Allora uscì dal mio gemito/ un così alto lamento, che in suono potente/ lungi crebbe per l'aria:.../ Io l'udii lontano, lontano risuonare,/ finché appena lo colse il mio orecchio;/ il mio occhio si chiuse/ e caddi in dolce sonno"³⁸.

Tale è la reazione degli astanti: "Tutti gli uomini (*sommessamente*): "*Com'è strano! Sogna? E' folle?*"³⁹.

Una dimensione simile la si era già avvertita nei personaggi di Vincenzo Bellini e di Gaetano Donizetti: il racconto della dolorosa verità nella *Sonnambula* o il vaneggiamento, tra ricordo e presente, nella "follia" di *Lucia di Lammermoor*.

³⁸ WAGNER, Richard: *Lohengrin*, Atto I, scena seconda, (a cura di Guido Manacorda), Sansoni Editore, Firenze 1982, pp. 17 - 19.

³⁹ WAGNER, Richard: *Ibid.*

E' essa una tematica che apre infatti un altro grande capitolo sulla metafora realizzata tramite il presagio, il riconoscimento, l'annullamento della ragione, che la musica, oltre al teatro, ha genialmente realizzato nell'opera grazie proprio alla specificità della sua potenza evocativa di differenti stati d'animo, di sovrapposizioni tra rimembranze e realtà in momenti diversi dell'esistenza.

Quando Elsa inizia il suo racconto, Lohengrin vi appare già in quella sua purezza divina di singolare "valoroso eroe" che non gli consentirà di umanizzarsi, così come la visione non potrà mai divenire frutto della conoscenza: "Nello splendore delle armi lucenti,/ s'appressò un cavaliere;/ di così virtuosa purezza/ nessuno ancora mai vidi:/ un corno d'oro ai fianchi,/ poggiato sulla spada.../ così m'apparve, aerea visione,/ a me il valoroso eroe;/ con gesto rispettoso/ conforto ei m'ispirò;.../quel cavaliere io attendo,/ egli sarà il mio campione!"⁴⁰.

Non da meno, certamente, la visione di Senta nel *Der fliegende Holländer* espressa fatalmente nella sua celebre *Ballata*.

Negli aforismi "Dal taccuino di pensieri e di poesia di Maestro Raro, Florestano ed Eusebio, in consonanza con lo spirito filosofico-poetico del tempo, Schumann scriveva: "La musica parla il linguaggio più universale, da cui l'anima viene eccitata liberamente, *in modo indeterminato*; ma essa si sente nella propria patria"⁴¹.

E' tuttavia negli scritti del suo maestro ideale, Jean Paul Richter che si ritrova la dimensione fantastica ed ispirativa schumanniana: il sogno e la visione poetica. In un piccolo trattato del 1798 intitolato *Sul sogno*⁴² il poeta, probabilmente sulle orme di Herder, già precorreva i tempi affrontando il problema psicologico del sonno, ma anche esprimendo *in nuce* la teoria romantica, in particolare tedesca, dell'ispirazione, ossia la consapevolezza dell'illusorietà della coscienza: secondo la celebre *ironia romantica*, "tutto il mondo della veglia non è più vero di quello dei sogni" e il poeta conferisce agli oggetti del mondo esterno un valore simbolico, ricreandoli per un'altra verità.

"*Il sogno è poesia involontaria*", scrive Jean Paul, ma nel mondo onirico vi è anche una continuità: "Per ciascuno di noi, i sogni non sono affatto isolati e diversi, ma segnati da certe particolarità, da un ambiente, da un 'clima', da simboli ricorrenti"⁴³.

Si ripresenta quindi l'idea di un ontologismo onirico laddove tale mondo è individuale.

⁴⁰ WAGNER, Richard: *ibid.*

⁴¹ SCHUMANN, Robert: *Gli scritti critici*, V. I, Ricordi /Unicopli, Milano, 1991, p. 144.

⁴² PAUL, Jean: *Sogni e visioni*, Op. cit., saggio introduttivo di Alberto Béguin, pp. XXVI-XXVII; versione originale: *Über das Träumen*, edizione Miller, cfr. vol. IV, pp. 971-982.

⁴³ BÉGUIN, Alberto, Op. cit., pp. XXVII, XXIX -XXX..

Come scrive il curatore: “Pare dunque che per lui non vi fosse una interpretazione universale dei simboli del sogno. [...] Se il sogno contiene determinati simboli, questi s no una funzione dell’immaginazione di ciascuno, della sua vita, del suo carattere”⁴⁴.

Tale concezione assume una valenza rivelativa della connessione esistente tra attività onirica, esistenza, memoria e sublimazione che appare in R.Schumann soprattutto nei cicli pianistici, ma anche si ricollega, ancora una volta, alla poetica creativa chopiniana.

Sono emblematici in tal senso i *Notturmi*, che si distaccano essenzialmente da una metafora patria per seguire l’ispirazione esistenziale e soggettiva in un genere che attingeva la sua nascita dalle contemplazioni nordiche con assonanza alla poetica di John Field o, ancor più spesso, alle visioni ed ai sogni della poesia tedesca maggiormente ritrovabili nella drammatizzazione delle parti centrali.

Come ancora riferisce il Béguin, lo stesso Schopenhauer ha dato una spiegazione del sogno molto vicina a quella del poeta tedesco con l’esattezza del filosofo: “Nel sogno, le circostanze che motivano le nostre azioni si presentano come fatti esteriori e indipendenti dalla nostra volontà, spesso addirittura come eventi odiosi e del tutto fortuiti. Ma nello stesso tempo si riscontra tra loro una connessione misteriosa e necessaria, così che una forza recondita pare dirigere il caso e combinare in modo affatto particolare questi eventi con la nostra intenzione: curiosamente, in ultima analisi, questa forza combinatoria non può essere altro che la nostra stessa volontà, ma percepita da un punto di vista che non è più situato nella coscienza di chi sogna”⁴⁵.

Al filosofo faceva eco il poeta: “La poesia è il reale assoluto. [...] Più c’è poesia, più c’è verità” -scrive Novalis-⁴⁶ confermando così il valore dell’intuizione poetica.

Ecco quindi l’accordo romantico sulla concezione della metafora come emanazione dall’essenza ontologica e non come elemento della rappresentazione fenomenologia o retorica. In essa trovano spazio i sogni, i simboli come elementi necessari della intima e più profonda coscienza dell’uomo, laddove sovente la stessa intuizione è all’artista inconscia. In tale visione l’artista prolunga il suo io.

Ciò non significa ricadere nell’apriorismo, ma al contrario risalire al nucleo originario e a quella presa di coscienza che attraverso la poetica permette di realizzare l’opera in uno stile particolare e riconoscibile.

⁴⁴ BÉGUIN, Alberto: *Ibid.*

⁴⁵ Citato in SPENLÉ, Emile: *Novalis*, Paris, 1904, p. 350, in PAUL, Jean: Op. cit, p. XXVIII.

⁴⁶ NOVALIS: *Schriften*, Op. cit., vol. II, *Das philosophische Werk I*, p. 647; in PAUL, Jean: *Ibid.*

Se ne deduce inoltre l'evidenza di una metafora spazio-temporale coniugata con la sublimazione dell'esistenza e della natura⁴⁷.

Nel 1851 in Svizzera, Wagner scopre le Alpi: lo spazio, gli abissi, l'aria divengono "metafora" di solitudine e rappresentano quindi l'esperienza dell'incomprensione vissuta mediata, hegelianamente come processo logico, attraverso l'Arte⁴⁸.

Il riferimento di Massimo Mila nel suo commento al saggio wagneriano *Una comunicazione ai miei amici*, va qui alla pittura di Caspar Friedrich e al celebre *Viandante sul mare di nebbia*⁴⁹, associandosi in questo punto alla relazione uomo-natura-solitudine: la Natura, proiezione stessa dell'artista, diviene in tale contesto una metafora: "L'occhio dipinge, in conformità al suo credo, ciò che vede davanti a sé, solo se vede qualcosa in se stesso: la sua devozione al creato cerca e trova il proprio simbolo nell'immagine della natura"; "Friedrich ascolta il linguaggio della natura -scrive R. Benz. Nonostante la fedele osservazione del vero nei particolari, Friedrich non riproduce mai la natura com'è, e neppure come appare allo strumento individualmente condizionato dalla sua percezione sensibile"⁵⁰.

Ossia la natura diveniva nella sua pittura proiezione di sé. Che l'esistenza stessa, infine, potesse essere proiettata nella dimensione onirica o metaforica è confermato dalle opere dei grandi sognatori dell'arte con riferimento storico-simbolico ed emblematico a *La vida è sueño* di Calderón de la Barca.

Esistono pertanto diversi piani nei quali la semanticità può palesarsi tendendo all'astrazione geniale: i segni ne determinano la sua comprensibilità articolandosi nelle individuali varianti creative che lo studio delle poetiche indica nella concretizzazione logica strutturale e formale. La mitopoietica vuole ritrovare il confine ontologico posto tra ispirazione e coscienza creativa nell'artista, laddove sorge la necessità della metafora. Borís Pasternàk nella sua Introduzione al teatro di *Shakespeare*, scriveva: "Il metaforismo è la naturale conseguenza del contrasto fra la fugacità dell'uomo e l'immensità dei suoi compiti, concepiti come per un lunghissimo periodo di tempo. L'uomo è costretto a guardare le cose con l'acume di un'aquila e a spiegarsi con illuminazioni repentine, comprensibili a volo. La poesia è tutta qui. Il metaforismo è la stenografia d'una grande personalità, la scrittura abbreviata del suo spirito"⁵¹.

⁴⁷ Cfr. SCHILLER, Friedrich: *Del sublime*, SE, Milano, 1997.

⁴⁸ WAGNER, Richard: *Una comunicazione ai miei amici*, "Prefazione" di MILA, M. Ed. Studio/Tesi, Pordenone, 1985, p. XI.

⁴⁹ MILA, M., Op. cit., p. XII e sgg.

⁵⁰ BENZ, Richard: *Die Kunst der deutschen Romantik*, 1939; in *L'opera completa di Friedrich*, introdotta e coordinata da Helmut Borsch-Supan, Rizzoli Editore, Milano, p. 13.

⁵¹ PASTERNAK, Borís: *Stile e ritmo di Shakespeare*, "Introduzione" a "Il teatro di William Shakespeare", V. I, Giulio Einaudi Editore, Torino 1960, p. IX.

Se tale affermazione riporta immediatamente al mondo dantesco o shakespeariano, essa è altresì riaffermabile in quello della musica.

La metafora, così come la mitopoietica, appaiono quindi, in epoca romantica, nella visione interpretativa della relazione tra simbologie e poetiche. Tra l'atteggiamento teorico-speculativo e quello pratico esse divengono essenziali per la comprensione degli elementi che costituiscono la composizione musicale. Oltre la concezione idealistica, esse rappresentano, seppur spesso nella dimensione fantastica, parte del fattore razionale esistente all'interno della dimensione poetico-ontologica per la conoscenza della creatività nel suo divenire opera d'arte.