

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

**La citazione musicale come strumento di poetica : Robert Schumann e le voci della lontananza**

**This is the author's manuscript**

*Original Citation:*

*Availability:*

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/130361> since

*Publisher:*

Libreria Musicale Italiana

*Terms of use:*

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)



# Schumann e i suoi rapporti con lo spazio letterario

a cura di  
Arnaldo Morelli

Libreria Musicale Italiana

Il convegno e la pubblicazione degli atti sono stati realizzati  
grazie al contributo di:



Regione Abruzzo – Assessorato alla Cultura



Provincia di L'Aquila

Dipartimento di Culture Comparete dell'Università di L'Aquila

Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di L'Aquila



Si ringraziano inoltre:

Istituto Storico Germanico di Roma – Sezione di Storia della Musica

Conservatorio di Musica «A. Casella» – L'Aquila

Istituzione Sinfonica Abruzzese

Il rettore dell'Università di L'Aquila

In Copertina: Eduard Bendemann, *Robert Schumann*, carboncino, 1859.

Robert-Schumann-Haus, Zwickau; Archiv-Nr.: 6024-B2

© 2007 Centro Studi Musicali «Nino Carloni» Piazza del Teatro, 67100 L'Aquila

© 2007 Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 296/f, 55100 Lucca, P.O.Box 198

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 qualunque forma elettronica, meccanica, fotocopiata, registrata o altro senza il permesso del Centro Studi Musicali «Nino Carloni», dell'editore, degli autori e del curatore.

## SOMMARIO

### vii Introduzione

#### SCHUMANN E I SUOI RAPPORTI CON LO SPAZIO LETTERARIO

- 3 Markus Engelhardt  
*«Se sono poeta lo decidano i posteri». Annotazioni sull'opera letteraria e critico-musicale di Schumann*
- 17 Antonio Rostagno  
*Schumann e «la fine del periodo artistico goethiano»*
- 51 Giovanna Cermelli  
*L'interlocutore silenzioso. Il personaggio dell'ascoltatore negli scritti di Schumann*
- 67 Maurizio Giani  
*«Un discorso libero da ogni costrizione». Strategie analitiche e letterarie nel saggio di Schumann sulla Sinfonia fantastica*
- 109 Maria Teresa Arfini  
*Jean Paul, Hoffmann e il contrappunto di Schumann*
- 127 Giovanni Guanti  
*«Ich sah der Weihrauchinseln Grün...»: altre note sull'esotismo schumanniano*
- 143 Andrea Malvano  
*La citazione come strumento di poetica: Robert Schumann e le voci della lontananza*
- 157 Lucia Perrone Capano  
*Voci musica silenzio: Jelinek e Schumann*

LA CITAZIONE COME STRUMENTO DI POETICA:  
ROBERT SCHUMANN E LE VOCI DELLA LONTANANZA

La caccia alle citazioni è da sempre uno dei terreni più delicati della ricerca musicologica. Dopo una folta generazione di saggi volti a documentare l'ampia diffusione di prestiti e reminiscenze nella musica del diciannovesimo secolo, oggi gli studi più recenti hanno sollevato una serie di interrogativi problematici in merito alla recezione del fenomeno allusivo da parte dei contemporanei.<sup>1</sup> Sulla scia dell'atteggiamento dubbioso già avanzato da Rosen, Todd e Knapp, di recente Newcomb è intervenuto nel dibattito apportando i risultati di una ricerca stimolante:<sup>2</sup> tra i critici musicali tedeschi, attivi tra il 1830 e il 1870, la citazione spesso non era considerata uno strumento di poetica, ma il deprecabile sintomo di una lacuna a livello dell'invenzione melodica: «Parlare di citazioni [nell'Ottocento] equivaleva sempre a un'accusa, alla sottolineatura di un elemento negativo: qualcosa da cui il compositore e l'opera in questione andavano necessariamente difesi».<sup>3</sup>

La documentazione presentata da Newcomb va indubbiamente tenuta in considerazione; ma due aspetti meritano l'apertura a una discussione costruttiva: conciliare i risultati di tali ricerche con l'incontestabile diffusione del fenomeno nel corso dell'Ottocento e mettere in relazione le affermazioni dei critici dell'epoca con il pensiero espresso dai compositori. Un ostacolo a un'indagine

- 
1. SIEGFRIED KROSS, *Brahms und Schumann*, «Brahms Studien», iv, 1981, pp. 7–44; KENNETH HULL, *Allusive irony in Brahms's Fourth Symphony*, in *Brahms studies*, vol. II, a cura di David Brodbeck, Lincoln, University of Nebraska Press, 1998, pp. 135–168; *Mendelssohn and Schumann*, a cura di Jon Finson e R. Larry Todd, Durham (NC), Duke University Press, 1984; ERIC SAMS, *Schumann and the tonal analogue*, in *Robert Schumann: The man and his music*, a cura di Alan Walker, London, Barrie & Jenkins, 1972, pp. 390–405; DAVID BRODBECK, *Brahms's Schubert*, «American Brahms Society newsletter», xv, 1997, pp. 1–35
  2. Cfr. rispettivamente CHARLES ROSEN, *Influence: plagiarism and inspiration*, in *On criticizing music. Five philosophical perspectives*, a cura di Kinglsey Price, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1981, pp. 16–37; R. LARRY TODD, *On quotation in Schumann's music*, in *Schumann and his world*, a cura di R. Larry Todd, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1994, pp. 80–112; RAYMOND KNAPP, *Brahms and the anxiety of allusion*, «Journal of musicological research», xviii, 1998–99, pp. 1–30; ANTHONY NEWCOMB, *La caccia alle reminiscenze*, «Il sagggiatore musicale», x, 2003, pp. 63–88.
  3. NEWCOMB, *La caccia alle reminiscenze*, p. 64

organica potrebbe derivare da una lettura unidirezionale di un fenomeno complesso; lo stesso materiale critico riportato nel saggio di Newcomb sembra confermare tale eterogeneità, delineando due tipologie differenti di approccio al problema: da una parte i censori impietosi, che vedevano nella citazione un indiscutibile pericolo per l'originalità dell'invenzione; dall'altra coloro che criticavano un sistema di intimidazione destinato ad ostacolare la creatività dei compositori.

L'estrema complessità del problema emerge dal confronto con il pensiero dei musicisti in merito all'uso delle citazioni. Newcomb sceglie di lasciare sullo sfondo questo aspetto, limitandosi a riflettere sul celebre carteggio tra Brahms e Otto Dessoff e su alcune brevissime affermazioni di Mahler e Schubert. Credo, tuttavia, che il dibattito possa essere arricchito anche da un'ulteriore confronto con le affermazioni contenute negli scritti di Schumann. Newcomb rileva la connotazione negativa assunta dalla citazione nell'immaginario collettivo dell'Ottocento. Anche Schumann nelle sue recensioni accusava alcuni compositori di abusare della citazione: a proposito di alcune composizioni da camera di Carl Gottlieb Reissiger scriveva: «Mi ha disturbato un motivo del *Trio n. 8*, ripreso da una *Ballata* di Loewe»;<sup>4</sup> recensendo la *Sinfonia* op. 16 di Gottfried Preyer commentava: «la reminiscenza dall'*Eroica* di Beethoven non disturba»;<sup>5</sup> e a proposito del *Primo Grande Quintetto* di Léon de St.-Lubin scriveva: «dispiace la mancanza di un'originalità inventiva: ciò che colpisce mi sembra per lo più mutuato da altri compositori; [...] e dove il compositore offre se stesso, là diventa vago e banale».<sup>6</sup>

Tali affermazioni non lasciano dubbi: anche Schumann andava a caccia di reminiscenze. Eppure, nonostante ciò, alcune sue affermazioni documentano una forte insofferenza nei confronti di una censura accanita delle pratiche allusive: «sono insopportabili (e per di più ignoranti) quelle persone che mettono a soqquadro il loro armadio di musica per trovare somiglianze o reminiscenze».<sup>7</sup> Ma perché allora Schumann prima criticava l'uso delle citazioni da parte di al-

- 
4. ROBERT SCHUMANN, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, a cura di Martin Kreisig, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1914, vol. 1, p. 177: «[...]dagegen störten mich ein Motiv im achten Trio, das einer Loeweschen Ballade angehört [...]»; trad. it. di Gabrio Taglietti in ROBERT SCHUMANN, *Gli scritti critici*, a cura di Antonietta Cerocchi Pozzi, Milano, Ricordi-Unioncopli, 1991, vol. 1, p. 353.
  5. SCHUMANN, *Gesammelte Schriften*, vol. 1, p. 427: «[...] die Reminiszenz an die 'heroische' von Beethoven nicht verstimmend [...]»; trad. it. in SCHUMANN, *Gli scritti critici*, vol. II, p. 678.
  6. SCHUMANN, *Gesammelte Schriften*, vol. 1, p. 346: «[...] auffallend zeigt sich der Mangel an Originalerfindung; was uns inniger ergreifen soll, scheint mir entlehnt; [...] und wo der Komponist sich selbst gibt, wird er vag und allgemein»; trad. it. in SCHUMANN, *Gli scritti critici*, vol. 1, p. 571.
  7. SCHUMANN, *Gesammelte Schriften*, vol. 1, p. 94: «Die Menschen sind unleidlich und ungebildet überdies, die gleich ihren Musikschrank umwenden, um Ähnlichkeiten und Reminiszenzen herauszusuchen»; trad. it. in SCHUMANN, *Gli scritti critici*, vol. 1, p. 239.

cuni compositori e poi accusava i cacciatori di reminiscenze? Qual era la sua opinione circa l'uso di melodie preesistenti?

Per rispondere a queste domande bisogna evitare di classificare in maniera univoca l'uso dei prestiti melodici. Alludere non vuole necessariamente dire plagiare o attingere a una creatività di cui non si riesce a disporre. Schumann ne era consapevole e sapeva distinguere tra due tipologie differenti di sfruttamento della citazione musicale: l'appropriazione di melodie altrui motivata da una mancanza di idee e l'uso della reminiscenza volto a delineare una corrispondenza intellettuale.

Schumann accusava i compositori che dimostravano di approfittare dei prestiti per coprire le loro lacune creative, ma disprezzava soprattutto i critici che consideravano la caccia alle reminiscenze un pretesto per aggredire sistematicamente l'invenzione dei compositori. Il prestito lo infastidiva negli autori che ne facevano uso per sopperire ad un'evidente carenza sul piano dell'inventiva. E non a caso, a essere oggetto delle sue critiche erano soprattutto i compositori di cui non aveva un'elevata considerazione. Ma in alcuni casi la citazione gli sembrava un aiuto alla definizione di somiglianze innate, manifestazioni concrete di un ideale estetico comune:<sup>8</sup>

Dass uns gewisse bei manchen Komponisten mehr beleidigen als bei anderen (wie zum Beispiel bei Bennett), mag schwer zu erklären sein, wenn es nicht vielleicht daher kommt, dass Vor- und Nachbildner von Natur aus weniger verwandt sind und mithin das Ungeeignete im letztern fremdartiger berührt, als wo (wie eben bei Bennet und Mendelssohn) die Charaktere einen Ähnlichkeitszug gleich bei ihrer Geburt mit auf die Welt gebracht zu haben scheinen.

È difficile spiegare perché certe reminiscenze ci disturbano più in certi compositori che in altri: forse dipende dal fatto che in alcuni casi i rispettivi naturali caratteri del modello e dell'imitatore siano poco imparentati fra loro, sicché gli elementi che vengono ripresi suonano estranei nel secondo, mentre ciò non succede nei casi in cui (come appunto in Bennett e Mendelssohn) i due caratteri sembrano possedere somiglianze innate.

Schumann quindi non vedeva necessariamente nella reminiscenza una mancanza di autonomia. Dopo aver discusso una serie di affinità tra il *Concerto* op. 18 con accompagnamento di pianoforte di Carl Gottfried Wilhelm Taubert e il *Concerto* op. 25 per pianoforte e orchestra di Felix Mendelssohn-Bartholdy, concludeva: «Lo si chiami caso o simpatia, ma il *Concerto* di Taubert resta comunque un'opera tanto significativa quanto autonoma».<sup>9</sup>

8. SCHUMANN, *Gesammelte Schriften*, vol. I, p. 160; trad. it. in SCHUMANN, *Gli scritti critici*, vol. II, p. 947.

9. SCHUMANN, *Gesammelte Schriften*, vol. I, p. 160: «Kenne man das Zufall, Sympathie oder sonstwie, so bleibt trotzdem Tauberts Konzert ein so vortreffliches und in sich selbständiges Werk, dass selbst L. Berger [...] freudig zweifelhaft sein müsste, wem die Ehrenstelle rechts oder links gebührte.»; trad. it. in SCHUMANN, *Gli scritti critici*, vol. I, p. 331.

Schumann non riteneva la citazione un pericolo per l'autonomia di un compositore: in alcuni casi l'uso di materiale preesistente lo spingeva addirittura a definire esplicite corrispondenze intellettuali. Lo dimostrano le illuminanti parole utilizzate per descrivere una citazione beethoveniana contenuta nella *Sonata* op. 6 per pianoforte di Mendelssohn:<sup>10</sup>

Klingt [...] in dieser Sonate auch vieles an, so namentlich der erste Satz an den schwermütig sinnenden der letzten A-dur-Sonate von Beethoven, und der letzte im allgemeinen an Webersche Weise, so ist dies nicht schwächliche Unselbständigkeit, sondern geistiges Verwandtsein.

Se pure molte sono, dunque, le reminiscenze che troviamo in questa *Sonata* (per esempio, il primo movimento ricorda la pensosa melanconia della *Sonata in la maggiore* di Beethoven, mentre l'ultimo movimento si richiama allo stile di Weber), ciò non va inteso come una debolezza, come una mancanza di autonomia, ma come affinità spirituale.

Ed è chiaro che questa affinità spirituale («geistiges Verwandtsein») non ha nulla in comune con l'accusa di mancanza di inventiva espressa nei confronti di altri compositori: attesta la piena maturazione di un concetto di citazione costruttivo, in grado di individuare manifeste corrispondenze sul piano poetico.

Schumann era convinto che la conquista dell'originalità fosse compromessa dalla negligenza delle esperienze precedenti; nei panni di Eusebio osservava: «Chi si preoccupa troppo di conservare la propria originalità è quasi sempre in procinto di perderla».<sup>11</sup> Le sue parole descrivono un legame profondo con i modelli del passato. Ma non si tratta di quel rapporto ansiogeno rispetto all'antetesto di cui parla Harold Bloom,<sup>12</sup> presentando la sua tesi del *misreading*; Schumann non sentiva il passato come una presenza in grado di intimidire l'immaginazione dell'artista. In alcuni casi addirittura riteneva che il sostegno offerto da modelli precedenti potesse garantire l'autonomia creativa:<sup>13</sup>

Warum bewegen sich aber manche Charaktere erst selbständig, wenn sie sich an ein anderes Ich gelehnt haben, wie etwa Shakespeare selbst, der bekanntlich alle Themas zu seinen Trauerspielen aus älteren oder aus Novellen u. dgl. hernahm?

[...] e com'è che succede che certe persone appaiano indipendenti solo quando si appoggiano ad un altro Io? Ad esempio lo stesso Shakespeare, che notoriamente trasse gran parte degli argomenti delle proprie tragedie antiche da novelle e simili.

10. SCHUMANN, *Gesammelte Schriften*, vol. I, p. 123; trad. it. in SCHUMANN, *Gli scritti critici*, vol. I, p. 28.

11. SCHUMANN, *Gesammelte Schriften*, vol. I, p. 30: «Wer viel Angst hat, seine Originalität zu bewahren, ist allerdings im Begriff, sie zu verlieren»; trad. it. in SCHUMANN, *Gli scritti critici*, vol. I, p. 158.

12. HAROLD BLOOM, *L'angoscia dell'influenza: una teoria della poesia*, Milano, Feltrinelli, 1983, pp. 22-23.

13. SCHUMANN, *Gesammelte Schriften*, vol. II, p. 265; trad. it. in SCHUMANN, *Gli scritti critici*, vol. I, p. 289.

La ripresa di materiale preesistente per Schumann era uno degli strumenti in grado di garantire un appoggio «ad un altro io»: non un pericolo, ma in alcuni casi addirittura una condizione necessaria per raggiungere un'indipendenza artistica. Tali dichiarazioni obbligano a rivalutare la complessità del problema, tenendo in considerazione la posizione dei compositori all'interno del dibattito sulla funzione della reminiscenza nell'Ottocento. La maturazione di una determinata tendenza recettiva non comporta un automatico allineamento tra compositori e pubblico. Le idee di Schumann non sembrano sovrapponibili a quelle dei critici contemporanei; dalle affermazioni contenute nei suoi scritti emerge una lettura variegata della citazione. Egli sapeva distinguere tra diversi utilizzi del prestito melodico. Naturalmente era infastidito dagli abusi, ma le dichiarazioni evidenziate a proposito di Mendelssohn, Taubert, Sterndale Bennett e Shakespeare provano la maturazione di una lettura costruttiva del prestito melodico.

L'altro aspetto da mettere a confronto con le affermazioni di Newcomb è la notevole ricorrenza del fenomeno a livello compositivo. La produzione di Schumann è una miniera di citazioni. Molte sono presentate 'tra virgolette', come allusioni dichiarate a precisi luoghi culturali. Molte invece si nascondono nell'ambiguità, consentendo agli scettici di speculare su possibili coincidenze melodiche. Prove certe e inconfutabili in quest'ambito della ricerca sono estremamente rare. Ma c'è un motivo ricorrente nelle reminiscenze schumanniane, che va tenuto in considerazione. Certe o incerte che siano, le citazioni che si incontrano nella produzione di Schumann sono spesso legate al concetto di *Ferne*: quella distanza incolmabile, che, quando separa l'Io lirico da un oggetto anelato, produce l'indefinibile sentimento della *Sehnsucht*. Novalis scriveva: «Nella distanza tutto diviene poesia».<sup>14</sup> Ogni oggetto lontano gli appariva carico di un fascino ineffabile, proprio per la sua straordinaria capacità di stimolare i movimenti dell'immaginazione. Jean Paul Richter in *Kleine Nachschule zur ästhetischen Vorschule* ci ha lasciato riflessioni approfondite sulla dinamica emotiva suscitata dalle sonorità distanti.<sup>15</sup> In uno dei testi cardine della poetica di Heinrich Heine, *Sehnsucht*, il sentimento d'amore abita in un luogo lontano e inarrivabile:<sup>16</sup>

Mein Herz wird beengt, mein Auge wird  
trüb,  
Wenn ein andrer mit Liebchen sich freut.  
Denn ich habe auch ein süßes Lieb,  
Doch wohnt sie gar ferne und weit.

Il mio cuore si serra, il mio sguardo s'incupisce,  
quando un altro con la sua amata gioisce.  
Perché io pure ho un dolce amore,  
ma ella molto lontano dimora

14. NOVALIS, *Das Allgemeine Brouillon*, in *Schriften*, a cura di Paul Kluckhohn e Samuel Richard, 4 voll., Stuttgart, Kohlhammer, 1960, vol. III, p. 302: «So wird alles in der Entfernung Poesie: actio in distans».

15. JEAN PAUL RICHTER, *Kleine Nachschule zur ästhetischen Vorschule*, a cura di Norbert Miller, München, Hanser 1974.

16. HEINRICH HEINE, *Buch der Lieder*, a cura di Bernd Kortländer, Stuttgart, Reclam 1990, p. 239.

Anche negli scritti di Schumann si avverte un profondo fascino nei confronti della poetica del remoto; distanze spaziali, temporali e emotive si confondono in un'atmosfera suggestiva, capace di stimolare le facoltà immaginative dell'Io lirico. Nella celebre recensione della *Sinfonia in do maggiore* di Franz Schubert, Schumann indugia a lungo sulla descrizione dei paesaggi lontani che avrebbero potuto ispirare il compositore.

Alcune tra le citazioni consapevoli che si incontrano nella produzione di Schumann esprimono un contatto esplicito con il mondo della *Ferne*. Il caso più noto è quello della *Stimme aus der Ferne*, l'apparizione nell'ottava *Novellette* di una melodia tratta dalle *Soirées musicales* di Clara Wieck.

*Stimme aus der Ferne*

Esempio 1a: ROBERT SCHUMANN, *Novellette* op. 21, n. 8, *Stimme aus der Ferne*, bb. 301–309

Andante con moto

Esempio 1b: CLARA WIECK, *Soirées musicales* op. 6, *Notturmo*, bb. 1–8

Le *Novelletten* op. 21 sono del 1838, il periodo in cui Friedrich Wieck, il padre di Clara, impediva sistematicamente alla figlia di frequentare Robert Schumann. I loro contatti erano ostacolati anche a livello epistolare. La musica poteva così prestarsi facilmente a divenire un mezzo di collegamento spirituale, veicolando messaggi in codice tra i due innamorati. Schumann chiude il suo ciclo pianistico con un omaggio esplicito alla sua amata lontana, con un pensiero sfuggente rivolto a un sentimento irrealizzabile. L'ottava *Novellette* lascia emergere in superficie un riferimento rimasto latente nel corso di tutta la composizione: una dichiarazione che supera il livello biografico, per esprimere un contatto con il mondo della sofferenza romantica, intesa come vana tensione verso una meta irraggiungibile.

Anche l'ultimo brano dei *Davidsbündlertänze* op. 6 avvolge nella lontananza i tratti somatici di una reminiscenza. Il finale del ciclo pianistico, sotto l'indicazione *Wie aus der Ferne* (Come da lontano), ripropone la melodia del secondo brano della raccolta con due obiettivi diversi: il raggiungimento della ciclicità formale e l'apertura al tema della distanza romantica. Schumann immerge il ricordo in un'atmosfera nebulosa, che lascia filtrare in maniera velata la fisionomia della citazione. E così la musica dà l'impressione di voltarsi indietro, ad osservare l'inizio di un lungo percorso: il tempo dell'oggettività ha segnato pochi minuti; ma il tempo della soggettività ripensa alle fasi iniziali di un'esperienza complessa, alla quale non ci si può più rivolgere con lo stesso distacco di un tempo. Quel momento appartiene ormai al passato: è lontano e può solo essere raggiunto dai movimenti immateriali della memoria. Anche in questo caso quindi la citazione dichiara una tensione nostalgica verso un oggetto irraggiungibile.



Esempio 2a: ROBERT SCHUMANN, *Davidsbündlertänze*, *Wie aus der Ferne*, bb. 51-54



Esempio 2b: ROBERT SCHUMANN, *Davidsbündlertänze*, *Innig*, bb. 1-4

Nella *Sonata* op. 11 l'autocitazione rimanda allo stesso orizzonte semantico. Nell'introduzione al primo movimento e nel secondo movimento, *Aria*, Schumann riprende una melodia tratta da un *lied* giovanile del 1828 su testo di Justinus Kerner, intitolato *An Anna*. In questo caso non si può certo parlare di citazione velata: l'*Aria* trascrive letteralmente sul pianoforte la linea melodica del *lied*.

Esempio 3a: ROBERT SCHUMANN, *An Anna*, bb. 1-5

Esempio 3b: ROBERT SCHUMANN, *Sonata* op. 11, *Aria*, bb. 1-5

Non è un episodio marginale, che si nasconde tra le pieghe della composizione, ma il motivo fondante dell'intero movimento. Il pubblico del tempo non poteva certo cogliere in questa melodia una citazione, visto che il *lied* sarebbe rimasto inedito fino al 1893. Ma Schumann difficilmente poteva rielaborare una melodia senza pensare al significato attribuitole durante la prima stesura. E

anche in questo caso il riferimento letterario riconduce al tema della lontananza. Il componimento poetico di Justinus Kerner è un inno alla *Heimat*, la patria spirituale dei romantici, quel rifugio confortante ma nello stesso tempo irraggiungibile che anima il sentimento della *Sehnsucht*:<sup>17</sup>

Nicht im Tale der süßen Heimat,  
Beim Gemurmel der Silberquelle -  
Bleich getragen aus dem Schlachtfeld  
Denk' ich dein, du süßes Leben!

Non nella valle della dolce patria  
al mormorio della limpida fonte,  
portato bianco dal campo di battaglia,  
io penso a te, tu dolce vita mia!

All die Freunde sind gefallen,  
Sollt' ich weilen hier der eine?  
Nein! Schon naht der bleiche Bote,  
Der mich leitet zur süßen Heimat.

Tutti gli amici sono caduti,  
dovrei io il solo qui rimanere?  
No! Già s'avanza il bianco messaggero  
Che mi conduce alla dolce patria.

Flecht ins Haar den Kranz der Hochzeit,  
Halt bereit die Brautgewande  
Und die vollen, duft'gen Schalen:  
Denn wir kehren alle wieder  
In das Tal der süßen Heimat.

Intreccia tra le chiome il serto nuziale,  
tieni pronti l'abito da sposa  
e le coppe piene, fragranti:  
perché noi tutti ritorniamo  
mella valle della dolce patria

Le due citazioni da *An Anna* contenute nella *Sonata* op. 11 non possono essere svincolate dall'orizzonte letterario cantato dal *lied*. Ancora una volta il prestito melodico riflette un tema che sta alla base della poetica di Schumann. E ancora una volta questo tema è quello della *Ferne*, della distanza da una «süßen Heimat», anelata tanto quanto irreperibile.

Questi tre casi sono sufficienti per osservare come Schumann non considerasse la citazione un elemento decorativo o addirittura spregiativo, ma uno strumento di poetica, perfetto per esprimere le tematiche più vicine alla sua sensibilità: citazioni esplicite, cariche di significati profondi.

Il concetto di *Ferne* non spiega però solo alcune allusioni indiscutibilmente consapevoli presenti nell'opera di Schumann: è un riferimento importante anche per riflettere su alcune reminiscenze al centro del dibattito musicologico. Da sempre la citazione più controversa di tutta la produzione schumanniana è quella dal ciclo di *lieder* di Beethoven *An die ferne Geliebte* op. 98 che si incontra alla fine del primo movimento della *Fantasia* op. 17:

17. JUSTINUS KERNER, *Kerners Werke*, a cura di Raimund Pissin, Berlin, Bong & Co., 1914, vol. II, pp. 38-39.

Nimm sie - hin denn, die - se Lie - der

Pianoforte

**Esempio 4a:** LUDWIG VAN BEETHOVEN, *An die ferne Geliebte* op. 98, *Lied* VI, bb. 9–10

Adagio

Pianoforte

**Esempio 4b:** ROBERT SCHUMANN, *Fantasia* op. 17, I mov., bb. 307–310

A rilevarla per primo fu Hermann Abert nel 1910.<sup>18</sup> Da allora gli studiosi si sono divisi in detrattori e sostenitori della consapevolezza della citazione. Charles Rosen,<sup>19</sup> Nicholas Marston,<sup>20</sup> Eric Sams,<sup>21</sup> Marco De Natale,<sup>22</sup> e Berthold Hoeckner<sup>23</sup> hanno sostenuto con argomentazioni spesso molto convincenti la tesi di Abert. Larry Todd recentemente è intervenuto nel dibattito rilevando nella linea melodica in oggetto una matrice comune a molti moti cadenzali della musica di fine Settecento e inizio Ottocento.<sup>24</sup> Molte sono però le osservazioni che potrebbero contribuire a dimostrare la consapevolezza della citazione: l'apparizione della melodia è minuziosamente preparata nel corso del primo movimento;<sup>25</sup> in tutti i tre brani che compongono la *Fantasia* si possono

18. HERMANN ABERT, *Robert Schumann*, Berlin, Harmonie, 1910.

19. CHARLES ROSEN, *The Romantic generation*, Cambridge, Harvard University Press, 1995, pp. 98–112 (trad. it. a cura di Guido Zaccagnini, *La generazione romantica*, Milano, Adelphi, 2005, pp. 127–145).

20. NICHOLAS MARSTON, *Schumann: Fantasie op. 17*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, pp. 26–37.

21. SAMS, *Schumann and the tonal analogue*, p. 402.

22. MARCO DE NATALE, *L'analisi musicale: modello o occasione?*, Napoli, Morano, 1981, p. 46.

23. BERTHOLD HOECKNER, *Schumann and Romantic distance*, «Journal of the American Musicological Society», L, 1997, pp. 55–132.

24. TODD, *On quotation in Schumann's music*, pp. 92–96.

rilevare allusioni al ciclo di *lieder* di Beethoven;<sup>26</sup> nella prima versione dell'opera (oggi irreperibile perché in possesso di un anonimo collezionista) Marston ha evidenziato addirittura un progettato formale ciclico affine a quello di *An die ferne Geliebte*;<sup>27</sup> inoltre Schumann definì la *Fantasia* op. 17 un «tiefe Klage» (profondo lamento) per Clara nato nel giugno del 1836, vale a dire proprio durante i mesi in cui era costretto a vivere lontano dalla sua amata.<sup>28</sup> Il proposito di trasformare l'opera in un omaggio a Beethoven maturò nella sua mente solo due mesi dopo, in settembre, quando nella corrispondenza incontriamo il primo accenno alle celebrazioni beethoveniane.<sup>29</sup> Ma la prima ispirazione per la *Fantasia* op. 17 giunse da Clara, la *ferne Geliebte* (amata lontana) di Schumann nel 1836.

Queste considerazioni forse non sono in grado di dimostrare in maniera inconfutabile la consapevolezza della citazione da Beethoven. Ma, alla luce di quanto osservato sopra, non possiamo esimerci dal rilevare anche in questo caso un possibile legame tra il tema della *Ferne* e il procedimento allusivo. Possiamo davvero ritenere casuale l'incontro tra questa reminiscenza e una delle tematiche più care alla sensibilità di Schumann? Ci possiamo permettere di trascurare una suggestione così importante per l'ispirazione del compositore? I riferimenti a Clara furono dichiarati senza reticenze dallo stesso Schumann. Abbiamo diritto di leggere la *Fantasia* op. 17 emarginando sistematicamente queste informazioni dal livello ermeneutico?

Lasciamo per ora da parte questi interrogativi e continuiamo a vestire i panni dello scettico, senza badare alle coincidenze rilevate tra forma e significato della citazione. Altri due casi possono contribuire a offrire argomentazioni interessanti. Si tratta delle reminiscenze beethoveniane dall'*Ouverture* dell'*Egmont* op. 84 e dall'aria cantata da Florestano nel secondo atto del *Fidelio*, che compaiono rispettivamente nel *Préambule* del *Carnaval* op. 9 e nel *Concerto in la minore* op. 54 per pianoforte e orchestra:



Esempio 5a: ROBERT SCHUMANN, *Carnaval* op. 9, *Préambule*, bb. 30 sgg.

- 
25. ANDREA MALVANO, *Voci da lontano: Robert Schumann e l'arte della citazione*, Torino, De Sono-EDT, 2003, p. 25.
26. HOECKNER, *Schumann and Romantic distance*, pp. 115–116.
27. MARSTON, *Schumann: Fantasia op. 17*, p. 37.
28. CLARA SCHUMANN – ROBERT SCHUMANN, *Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*, a cura di Eva Weissweiler, 2 voll., Basel-Frankfurt am Main, Stroemfeld-Roter Stern, 1984, vol. I, p. 126.
29. MARSTON, *Schumann: Fantasia op. 17*, p. 7.



**Esempio 5b:** LUDWIG VAN BEETHOVEN, *Ouverture da Egmont* op. 84, bb. 125 sgg.



**Esempio 6a:** LUDWIG VAN BEETHOVEN, *Fidelio*, n. 11, bb. 44 sgg.



**Esempio 6b:** ROBERT SCHUMANN, *Concerto* op. 54, I movimento, bb. 156 sgg.

In entrambi i casi non si può parlare di allusioni dichiarate tra virgolette. Ma l'orizzonte culturale richiamato dalle citazioni è ancora una volta sorprendentemente vicino alla sensibilità schumanniana. Durante tutto il periodo del loro fidanzamento Robert Schumann e Clara Wieck si divertirono a firmare la loro corrispondenza con i nomi dei loro personaggi letterari preferiti. Clara in particolare spesso è identificata con i nomi di Klärchen e Leonora, le due eroine rispettivamente di *Egmont* e *Fidelio*. La lettera scritta da Robert a Clara nel dicembre del 1837 si chiude con il seguente commiato: «Addio mio Fidelio nei panni di Julius Kraus, e, come lo era Leonora al suo Florestano, sii fedele al tuo Robert Schumann».<sup>30</sup>

Mentre in altri casi è la figura di Klärchen a essere richiamata nella corrispondenza:<sup>31</sup>

Egmont's Geliebte Klärchen hieß  
O Namen wunderschön!  
Klärchen Schumann  
Ein Engel den Namen ersann.

L'amata di Egmont si chiamava Klärchen,  
Oh, nome di squisita dolcezza!  
Klärchen Schumann  
un angelo inventò tale nome.

Che cosa hanno in comune questi due personaggi? Perché colpivano in maniera così intensa l'immaginazione di Schumann? La risposta risiede nell'affinità tra le storie raccontate da *Egmont* e *Fidelio*. Entrambi i drammi descrivono una vicenda di ingiusta prigionia estremamente simile a quella di proibizioni imposte a Robert e Clara da Friedrich Wieck, per anni un ostacolo insormontabile al loro fidanzamento ufficiale. Ma soprattutto in entrambi i testi la cattività diviene l'emblema esasperato della lontananza: Florestano, nell'aria (Atto II,

30. SCHUMANN – SCHUMANN, *Briefwechsel*, vol. II, p. 53: «Addieu, mein Fidelio in Gestalt v. Julius Kraus und bleib treu wie Leonore ihrem Florestan Deinem Robert.»

31. SCHUMANN – SCHUMANN, *Briefwechsel*, vol. I, p. 312.

Scena I) citata nel *Concerto* op. 54, si sente lontano dal mondo, dalla vita sociale e vagheggia la libertà ultraterrena come un miraggio irraggiungibile. Egmont nella scena di prigionia (Atto V, Scena I) esprime qualcosa di molto simile: la lontananza da tutti, dalla vita a cielo aperto, dal contatto con la natura. La sua dolorosa solitudine non è altro che una distanza forzata dalle forme della vita. Klärchen e Leonora rappresentano un contatto esplicito con il mondo da cui Florestano ed Egmont sono emarginati: un simbolo concreto delle loro aspirazioni esistenziali. Per questo Robert Schumann era profondamente attratto da questi due drammi. L'affinità con la sua situazione biografica era in realtà un semplice pretesto per toccare tematiche intimamente connaturate alla sua sensibilità poetica. Il *Concerto* op. 54 fu composto tra il 1841 e il 1845, negli anni immediatamente successivi al periodo in cui l'immagine della prigionia poteva raccontare la vicenda sentimentale vissuta con Clara. Il *Carnaval*, invece, risale al 1834-1835, vale a dire al periodo in cui l'amore non era ancora sbocciato; eppure già in quest'opera l'allusione ai personaggi dell'*Egmont* è mediata da riferimenti biografici: il brano intitolato *Chiarina* può essere interpretato sia come un breve ritratto della piccola Clara, allora quattordicenne, sia come un riferimento concreto al nome dell'eroina di Goethe, Klärchen. Ed è questa una delle prove più convincenti di come Schumann, già durante la composizione del *Carnaval*, fosse animato da suggestioni letterarie ispirate al dramma di Goethe. I personaggi dell'*Egmont* costituivano un nutrimento essenziale per la sua ispirazione, ancor prima di essere accostati alla vicenda sentimentale vissuta con Clara. Il tema della prigionia, come emblema della distanza dal mondo e della solitudine dell'individuo affascinava profondamente la sua sensibilità artistica. Per questo sarebbe davvero curioso se fossero casuali una citazione dall'*Egmont* contenuta in un'opera (il *Carnaval*) che dichiara esplicitamente la sua vicinanza al dramma di Goethe, e una reminiscenza dal *Fidelio* reperibile in un lavoro (il *Concerto* op. 54) nato in un periodo in cui Clara e Robert Schumann amavano identificarsi nei protagonisti dell'opera di Beethoven.

Tali citazioni, al pari di quelle discusse sopra, rinviano esplicitamente alla nozione di *Ferne* romantica, uno dei concetti più cari alla poetica schumanniana. L'allineamento tra l'estetica di Schumann e l'orizzonte letterario indicato dal prestito melodico documenta una sistematica convergenza tra citazione e poetica. Un'allusione a una realtà culturale distante da quella del compositore potrebbe essere difficile da giustificare come gesto consapevole; ma una serie di riferimenti ai luoghi letterari più frequentati da Schumann può contribuire a provare la volontà di rendere la citazione uno strumento di poetica.

Sarebbe naturalmente insensato pensare che Schumann usasse consapevolmente le citazioni proprio per sopperire a quelle carenze, che opprimevano i compositori mediocri. È molto più probabile che egli facesse uso di materiale preesistente proprio per emulare l'esempio degli autori che stimava di più, coloro che - stando alle sue parole - facevano uso della citazione in maniera auto-

noma, per esprimere una «geistiges Verwandtsein» con un modello preesistente. In questi casi la citazione acquista una funzione poetica, stabilisce un contatto esplicito con un preciso universo letterario, e consente di decifrare significati che altrimenti rischierebbero di rimanere nascosti. Per questo l'allusione in Schumann non può essere considerata il sintomo di una lacuna a livello dell'ispirazione, ma una traccia essenziale per comprendere un intero sistema poetico.

Questo naturalmente non vuol dire che tutte le citazioni presenti nelle composizioni di Schumann siano frutto di meccanismi mentali indiscutibilmente consapevoli. I pochi esempi presi in considerazione in questo saggio descrivono solo uno tra i tanti percorsi che si possono tracciare, inseguendo le numerose reminiscenze presenti all'interno del repertorio schumanniano. Ma la ricorrenza della *Ferne* a contatto con i procedimenti allusivi obbliga a riflettere sulle risorse comunicative della citazione. L'indagine sul pensiero di Schumann mette in evidenza una concezione complessa dell'allusione musicale, mai univoca né assoggettata all'opinione del pubblico coevo. Forse una ricerca condotta sulle dichiarazioni degli altri compositori coinvolti nel terreno della «caccia alle reminiscenze» potrebbe mettere in luce pensieri altrettanto complessi. Ciò che emerge con evidenza, dagli scritti come dalla produzione di Schumann, è una concezione matura delle tecniche dell'allusione, capace di distinguere tra usi e funzioni differenti: la reminiscenza non come pericolo da cui difendersi, ma come strumento in grado di veicolare un'idea culturale o un'affinità poetica.