IRIS AperTO

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Voci da lontano, Robert Schumann e l'arte della citazione

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available http://hdl.handle.net/2318/130206 since

Publisher:

Edt

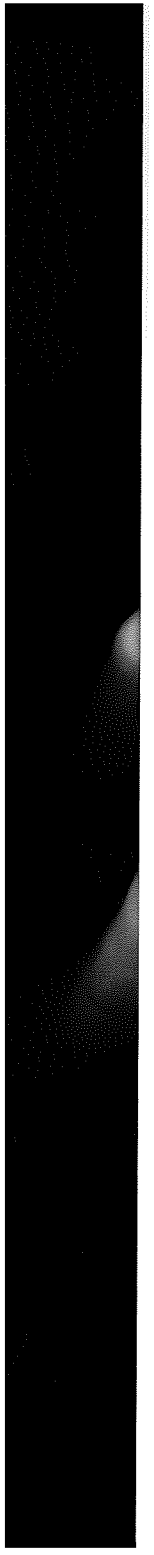
Terms of use:

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)

25 April 2024



Collana diretta da
Francesca Gentile Camerana

Redazione: Francesca Carullo e Cristina Salvatore
Impaginazione: Cristina Salvatore
Copertina e progetto grafico: G. Leila Librizzi

Tutti i diritti riservati.
La riproduzione, anche parziale
e con qualsiasi mezzo, non è consentita
senza la preventiva autorizzazione
scritta dell'editore.

© 2003 De Sono Associazione per la Musica
262/43 via Nizza - 10126 Torino

Pubblicato da
EDT srl
19 via Alfieri - 10121 Torino
www.edt.it
edt@edt.it
ISBN 88-7063-707-7

DE SONO
Associazione per la Musica

Andrea Malvano

Voci da lontano

Robert Schumann
e l'arte della citazione

EDT

La De Sono Associazione per la Musica è stata costituita il 15 febbraio del 1988 da un gruppo di privati con il contributo finanziario di industrie piemontesi, ed è riconosciuta dalla Regione Piemonte.

De Sono è il titolo di un capitolo di un'opera di Marsilio Ficino: un nome che sa di antico, dunque, ma che racchiude anche una promessa di ricerca di nuovo suono e di nuova musica.

Tre sono le finalità dell'Associazione:

- seguire e finanziare gli studi e il perfezionamento di giovani strumentisti e compositori piemontesi e di musicologi italiani;
- organizzare concerti e incontri per l'ascolto e la conoscenza di tutta la musica, dall'antica alla contemporanea;
- intervenire nel campo dell'editoria musicale con la pubblicazione, ripartita in collane specifiche, di Tesi, Saggi, Repertori iconografici.

Queste collane raccolgono le migliori tesi di laurea e di dottorato di argomento musicologico discusse in università italiane o straniere, nonché saggi monografici e ritratti illustrati di singoli musicisti, e si propongono di adempiere a una duplice funzione: da un lato incoraggiare e aiutare i giovani nell'approfondimento dei loro studi; dall'altro offrire nuovi strumenti alla cultura musicale, che si troverà a disporre del frutto di ricerche e riflessioni altrimenti conosciute soltanto in ambito accademico.

Indice

VII Ringraziamenti

XI Prefazione

1 Tipologie ed evoluzione della citazione
1 La svolta culturale
5 Tipologie della citazione
8 Criptomnesie
11 Le funzioni della citazione
12 Il passaggio epocale

15 Schumann e la citazione

21 Le citazioni-omaggio
21 Beethoven
40 Schubert
48 Schubert o Goethe?
54 Bach
61 Simulazioni-omaggio
65 Una parafrasi-omaggio
71 Altri autori: citazioni, criptomnesie o corrispondenze casuali?

85 Citazioni da Clara
89 La *Sonata* op. 14
97 *Davidsbündlertänze*
102 *Stimme aus der Ferne*
106 L'idea di fandango

111 Le autocitazioni
113 Una trilogia pianistica
127 Autocitazioni interne
140 Autocitazioni e rielaborazioni

149 Citazioni di natura storico-politica

157 Coda

165 Appendice

177 Bibliografia

Ringraziamenti

Ringrazio in modo particolare:

il prof. Giorgio Pestelli per tutti gli affascinanti stimoli che ha saputo suscitare in me attraverso la voce scordata del pianoforte dell'aula 36;

il dott. Alberto Rizzuti e la dott.ssa Elisabetta Fava per l'estrema attenzione dimostratami durante tutte le fasi della ricerca;

la prof.ssa Angela Vatta per il contributo offertomi in campo germanistico;

il Maestro Luciano Lanfranchi, ricordando i preziosi pomeriggi trascorsi insieme a discorrere di musica, avvolti dalla rassicurante saggezza del fumo della sua pipa.

Alle colline di Cavoretto,
fedeli compagne delle
mie riflessioni

Prefazione

Siamo sinceri: quale appassionato di musica può impunemente dichiarare di non essere mai uscito da un concerto senza disquisire con il suo vicino di allusioni musicali o di reminiscenze? Chi non ha mai sentito, nell'intervallo di un'esecuzione, commenti come «Certo che quel passaggio ricordava molto…» o «Hai sentito la citazione da…»? Basta confondersi per qualche minuto tra la folla che scorre nell'atrio di un teatro a fine recita per rendersi conto di quanto sia diffuso l'ozioso gioco della caccia alla citazione. È difficile resistere alla tentazione di dare un volto alle somiglianze musicali intuite all'atto dell'ascolto. Eppure, chi cerca di studiare scientificamente il fenomeno della citazione raramente viene osservato senza il filtro dello scetticismo. Spesso accade che gli scettici più accaniti siano proprio quelli che più frequentemente escono dalle sale da concerto speculando sulle più improbabili influenze musicali, ma, nonostante ciò, è proprio dalle loro osservazioni che ho appreso come affrontare nella maniera più costruttiva l'argomento di questo studio.

Cumuli di enigmi si sollevano aprendo il forziere delle citazioni contenute nell'opera di Schumann; il primo scettico, pertanto, deve essere proprio chi si addentra in questo tortuoso percorso. Non sempre la ricerca ci viene in aiuto: decenni di studi musicologici hanno spesso impolverato di certezze casi tutt'altro che certi, obbligando lo studioso a evitare di accettare indiscriminatamente il materiale consegnatogli dalla storiografia musicale. Non si dovrà stupire il lettore, quindi, se incontrerà esempi in cui si rimettono in discussione paludate riflessioni universalmente accettate per favorire il punto di vista dei contemporanei di Schumann: erano loro i diretti fruitori del suo sottile gioco di citazioni, e solo loro possedevano le categorie necessarie a interpretare le allusioni cifrate del compositore.

Il terreno di questo lavoro è sdrucciolevole e ricco di imprevisti; la casualità, la componente inconsapevole, l'allusività celata sono solo alcuni degli affascinanti ostacoli che si oppongono alla riflessione di chi studia. Tuttavia, talvolta si ha l'impressione di avvicinarsi davvero al processo creativo del compositore, riuscendo ad addentrarsi in meccanismi intimi e riservati. Sarà affascinante allora scoprire nello sconosciuto Kalliwoda la matrice della *Quarta Sinfonia* di Schumann, o in Schubert lo stampo della melodia che apre il *Carnaval*. L'arte nasce dall'arte, da sempre; perché allora sottovalutare i rapporti espliciti che legano un'opera al suo modello?

Piccoli particolari irrilevanti, si potrebbe obiettare, ma non sempre è così: la musica di Schumann vive proprio di piccoli particolari e di ricercatezze nascoste e spesso la citazione assume nei suoi lavori una dimensione estremamente pregnante. Il punto di vista che accomuna tutti gli esempi presi in considerazione in questo studio è quello di leggere la funzione concettuale delle citazioni schumanniane: difficile ammucchiarle tutte nello sterile contenitore dei riferimenti dotti o delle coincidenze casuali; le allusioni ad altri autori in Schumann sono sovente consapevolissimi strumenti di dichiarazione poetica, utili a esprimere un ideale e a veicolare dei concetti. Beethoven non è mai citato solo per motivazioni di ordine affettivo, ma viene idealizzato nella figura ispiratrice di molti lavori, esattamente come Schubert, Bach o Clara. Il prestito melodico diviene allora solo il simbolo manifesto di un legame latente estremamente radicato.

Il percorso seguito è stato quello di individuare alcuni casi particolarmente significativi, raggruppandoli in quattro categorie diverse: le citazioni-omaggio, che esemplificano il caso del riferimento esplicito a un altro autore; le citazioni da Clara, che rimandano all'ampio panorama di influenze che legano le composizioni dei due coniugi Schumann; le autocitazioni, che riflettono sulle prove concrete di una produzione profondamente unitaria; infine le citazioni di natura storico-politica, che avvicinano timidamente una tematica forse lontana dall'intima sostanza della poetica schumanniana.

Un solo pericolo ha minato questo percorso: quello di convincersi eccessivamente delle proprie opinioni, arrivando a forzare somiglianze talvolta poco nette. Per questo credo di essere stato il primo scettico di ogni mia riflessione; non di rado le osservazioni di questo studio presentano molteplici ipotesi plausibili, senza indicarne una su tutte: un'indagine scientifica deve cercare di chiarire determinati interrogativi, ma non necessariamente deve trovare delle risposte assolutamente valide. La lettura di un saggio di Anthony Newcomb intitolato *A caccia di reminiscenze,* di prossima pubblicazione su «Il Saggiatore musicale», mi ha aiutato a pormi interrogativi importanti in merito all'argomento. L'articolo, riflettendo sui documenti dell'epoca schumanniana, cerca

di ricostruire l'opinione della critica ottocentesca riguardo al procedimento della citazione; molto spesso alcune opere venivano maltrattate proprio per una supposta mancanza di originalità melodica, e i musicisti si trovavano costretti a evitare, se non a temere, ogni tipo di influenza esterna. Per questo, molti casi che si incontrano nell'opera di Schumann vanno valutati con estrema cautela, non trascurando l'eventualità di una matrice inconsapevole della citazione. L'errore che ho cercato di evitare è proprio quello di trarre conclusioni affrettate, riflettendo su legami poco evidenti o trascurando l'ambiente storico di fondo. La produzione critica di Schumann non riserva molto spazio alla questione delle citazioni, ma questo non basta per poter valutare la sua opera indipendentemente dall'opinione dei suoi contemporanei.

Chi legge immagini quindi di affacciarsi su un orizzonte tanto vasto quanto problematico; l'insieme del materiale raccolto si propone semplicemente di stimolare nuove riflessioni, offrendo degli spunti utili a indagare meglio il panorama musicale schumanniano. Chi riuscirà ad addentrarsi nel lavoro senza pregiudizi, ma cercando di individuare nuove prospettive da proiettare sull'opera di Schumann, potrà rendersi conto di quanto sia frequente il fenomeno e di quanti interrogativi nascano da un'indagine del genere. Le risposte, forse, sono addirittura superflue, e non ci dovremmo stupire se scoprissimo che lo stesso Schumann mirava a lasciarle in sospeso. I *Warum?* della sua produzione sono ben più di uno, ed è probabilmente per questo che si continua e si continuerà sempre a sollevare tanti interrogativi sul repertorio schumanniano.

Tipologie ed evoluzione della citazione

La svolta culturale

> Oh musica sei tu che porti passato e futuro così vicino alle nostre ferite con le tue fiamme brucianti, arte che porti la brezza serale di questa vita o l'aria mattutina della vita futura? In verità gli echi sono sottili accenti che gli angeli raccolgono dai suoni gelosi di un altro mondo per portare ai nostri muti cuori, alle nostre solitarie notti il pallido canto primaverile degli alti voli celesti.[1]

Così Jean Paul Richter scriveva nell'*Hesperus*, con la sua prosa un po' ampollosa ma efficace, a proposito del potere misterioso della musica. Era l'inizio del periodo culturale in cui i musicisti, con l'ausilio dei teorici, avrebbero avviato definitivamente l'opera di storicizzazione del pensiero artistico delle epoche trascorse; nasceva la critica musicale parallelamente a un sensibile approfondimento dello studio della storia della musica. Tra gli altri, Schumann e Mendelssohn rilanciavano il culto degli autori classici e instauravano con essi dei legami sostanziali sul piano ideale, proponendosi di assimilare nella propria opera l'intero complesso estetico, poetico e filosofico delle loro idee. L'estetica musicale veniva affidata all'indagine lirica dei poeti, e in quest'ambito l'arte dei suoni assumeva una «funzione catalizzatrice, come sollecitazione, spunto per

[1] Jean Paul Richter, *Hesperus*, in *Werke*, München, Carl Hanser Verlag 1960, I, p. 949: «O Tonkunst, die du die Vergangenheit und die Zukunft mit ihren fliehenden Flammen so nahe an unsre Wunden bringst, bist du das Abendwehen aus diesem Leben oder die Morgenluft aus jenem? Ja, deine Laute sind Echo, welche Engel den Freudentönen der zweiten Welt abnehmen, um in unser stummes Herz, um in unsre öde Nacht das verwehte Lenzgetönt fern von uns fliegender Himmel zu senken», cit. in Enrico Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento ad oggi*, Torino, Einaudi 1987, pp. 151-2.

un'avventura in uno spazio e in un tempo fuori dalla realtà»[2]. Passato, presente e futuro si fondevano in un unico sentimento comune, avviando una ricerca interiore dell'infinito in grado di rendere i rapporti spazio-temporali ambigui. Jean Paul, come dimostrano le parole sopra citate, recepiva nei suoi romanzi un'idea della musica estranea a ogni limitazione spazio-temporale; Hoffmann, in *Beethovens Instrumentalmusik,* accomunava la musica all'infinito, in quanto capace di suscitare quella *unendliche Sehnsucht*[3] intesa come tensione nostalgica verso un'età respinta in un remoto passato, ma al tempo stesso meta di un imminente quanto inattingibile futuro; Eichendorff si rifugiava, invece, nella spiritualità della leggenda medioevale per cercare la serenità in un mondo fatto di suoni e allusioni ancestrali.

Per Novalis, addirittura, il concetto di *Ferne* (distanza) era l'emblema dello stesso spirito romantico, concepito come strumento attraverso cui rivestire di un'impronta poetica la realtà. «Nella distanza tutto diviene poesia»[4] scriveva in *Das Allgemeine Brouillon,* individuando in essa il culmine della poetica del vago e dell'indefinito, ovvero il mezzo in grado di trasformare la prosa in poesia e la parola in suono. Ogni oggetto distante, per Novalis, si rivelava più affascinante e carico di interesse, proprio per la sua facoltà di favorire il lavoro dell'immaginazione. Distanze spaziali nella percezione dei paesaggi, distanze temporali nella ricezione del passato e distanze personali nella separazione dagli affetti divennero così componenti rappresentative di una vera e propria «poetica del remoto»[5] tipicamente romantica; la loro intima fusione con lo stesso senso romantico di *Sehnsucht* alimentava una tensione nostalgica verso una meta tanto anelata quanto lontana e inarrivabile. Novalis definiva ogni tentativo di avvicinare ciò che è distante «actio in distans»[6], mediando il termine da Kant, che, in *Metaphysische Anfangsgründe der Naturwissenschaft,* del 1786, aveva così fissato ogni azione in grado di avvicinare due corpi non in contatto tra loro. L'idea, derivata dalle intuizioni di Newton in campo scientifico e dalla sua teoria della gravità, trovò particolare seguito, nel corso del Romanticismo, in campo filosofico; il fascino delle culture passate e le riflessioni sulla suggestione impressa nell'uomo dalla percezione di oggetti o suoni

[2] E. Fubini cit., p. 152.

[3] Ernest Theodor Amadeus Hoffmann, *Kreisleriana,* in *Sämtliche Werke,* München, Rösl 1924, II, p. 48 (*Kreisleriana,* trad. it. a cura di C. Pinelli, in *Gli Elisir del diavolo,* Torino, Einaudi 1969, I, p. 37).

[4] Novalis, *Das Allgemeine Brouillon,* in *Schriften,* Stuttgart, Kohlkammer 1960, III, p. 302: «So wird alles in der Entfernung Poesie: actio in distans».

[5] Berthold Hoeckner, *Schumann and Romantic Distance,* «Journal of the American Musicological Society», L, 1, 1997, pp. 55-132: «poetics of the remote».

[6] Novalis cit., III, p. 302.

in lontananza contribuirono a elevare il concetto di *Ferne* a componente fondante della sensibilità romantica. I poeti realizzarono il loro processo di *actio in distans* fondendo tutte le diverse forme della distanza in un unico istinto emotivo e interiorizzando simultaneamente spazi, tempi e affetti remoti. Heine costellò la sua poesia di riferimenti a suoni lontani, facendoli riecheggiare nel suo animo in relazione a stagioni temporalmente e affettivamente ormai trascorse; così come Jean Paul, in *Kleine Nachschule zur Ästhetischen Vorschule,* dedicò le sue riflessioni alla specifica qualità, propria di un suono che si spegne in lontananza, di ritornare più volte in dissolvenza, contribuendo a confondere passato e futuro nel presente.

La musica nel Romanticismo divenne, dunque, misterioso tramite lungo le varie stagioni della storia, riunendole in un ambito estraneo alla percepibilità del mondo sensibile: evocava stati emotivi inconsci, alludeva al tempo stesso al passato e al futuro ed esprimeva in maniera velata il mondo dell'ignoto.

Fu sulla spinta di questi stimoli che il musicista, resosi consapevole della propria diversità rispetto al passato, si sentì incitato a un confronto dialettico, da cui emerse completamente rinnovato e proteso verso il futuro. Cambiò radicalmente il rapporto della musica rispetto alla storia; se nel Settecento lo studio del passato si era generalmente ridotto ai pochi testi che si aveva l'occasione di avvicinare nei primi anni del proprio apprendistato musicale, il Romanticismo riteneva necessario uno studio approfondito della storia della musica.

Naturalmente non per tutti gli intellettuali di questo periodo valgono le stesse considerazioni. Ad esempio, i seguaci della cosiddetta "Giovane Germania" protestavano contro la storia, proclamando l'esigenza di liberarsi da una zavorra da loro definita ormai menzognera. Non così invece si può dire di Mendelssohn, che è ricordato per una delle operazioni di riscoperta più significative dell'Ottocento: nel 1829 la sua ripresa in pubblico della *Passione secondo S. Matteo* di Bach inaugurò un periodo di rivalutazione del grande compositore di Eisenach, che fino ad allora era stato sovrastato in notorietà dal figlio Carl Philipp Emanuel. La sua tecnica contrappuntistica, caduta nell'oblio nel corso di quasi tutto il Settecento, ridivenne oggetto di studio e riflessione accanita per Schumann, Mendelssohn e molti altri; le sue fughe in particolare affascinarono schiere di musicisti. La nascita della Bach-Gesellschaft in quegli anni rappresentò solo una delle tante iniziative destinate a rievocarne la grandezza.

La purezza dei procedimenti polifonici adottati da Palestrina incantò poi un po' tutto il Romanticismo. La chiarezza nell'organizzazione delle parti del suo contrappunto venne presa a modello nella speranza di riuscire a evocarne la

semplicità in nuovi canti corali. Hoffmann, nei *Dialoghi di un musicista*, parlò del periodo palestriniano come del più splendido della musica religiosa; egli attribuiva al cristianesimo e alle sue esigenze di culto la vera nascita della musica, trascurando completamente il periodo antico, fatto unicamente di concretezza corporea e sensibile. L'arte di Palestrina era apprezzata per la sua linearità basata su successioni di consonanze, senza ornamentazioni o trazioni melodiche forzate. L'opinione di Schumann in merito fu influenzata dalla cerchia di giuristi facente capo ad Anton Friedrich Justus Thibaut, conosciuto a Heidelberg nel periodo degli studi, che ammirava estaticamente la purezza dei modi liturgici palestriniani[7]. Anche Hoffmann sentiva la sua musica come immagine ed espressione dell'Eterno, pur auspicandone una rivisitazione in senso evolutivo.

Haydn, Mozart e Beethoven vennero infine esaltati per essere riusciti ad attribuire alla musica strumentale quel ruolo privilegiato che da sempre le era stato negato. In essi, gli autori della prima metà dell'Ottocento cercarono di individuare ogni sorta di componente moderna, identificandoli nelle tre tappe fondamentali destinate alla nascita del gusto musicale romantico: «Haydn sente romanticamente gli affetti umani. [...] Mozart sollecita già in maggior misura l'elemento sovrumano, meraviglioso, latente in noi. [...] La musica di Beethoven muove invece le leve del terrore, del brivido, del dolore, e appunto per questo suscita quel palpito di infinita nostalgia che è l'essenza stessa del romanticismo»[8]. È un percorso progressivo quello descritto da Hoffmann, che dall'espressione degli affetti umani, passando attraverso il sovrannaturale, arriva alla *Sehnsucht* beethoveniana, fatta di tensioni continue verso il regno spirituale dell'Infinito.

La musica del primo Ottocento quindi non poteva più fare a meno del suo passato. Esigeva un riferimento culturale e poetico con ciò che l'aveva preceduta, al fine di impostare un confronto dialettico teso verso l'innovazione. Prevaleva l'idea hegeliana della storia intesa come processo permanente di progresso spirituale, strettamente collegato all'operare dell'artista. Schumann, affermando che un compositore sta sulle spalle di un altro, esprimeva una forte coscienza della propria responsabilità e del proprio retroterra culturale; tuttavia l'affermazione suona soprattutto come un monito a evitare di abbandonarsi a libertà

[7] Anton Friedrich Justus Thibaut, *Über Reinheit der Tonkunst*, Freiburg im Breisgau – Leipzig, Mohr 1893[7].

[8] E.T.A. Hoffmann cit., p. 48: «Haydn fasst das Menschliche im menschlichen Leben romantisch auf. [...] Mozart nimmt mehr das Übermenschliche, das Wunderbare, welches im innern Geiste wohnt, in Anspruch. [...] Beethovens Musik bewegt die Hebel der Furcht, des Schauers, des Entsetzens, des Schmerzes, und erweckt eben jene unendliche Sehnsucht, welche das Wesen der Romantik ist» (trad. it. cit., I, p. 37).

troppo marcate e a tenere sempre presenti i propri riferimenti artistici. Schumann, probabilmente, voleva anche intendere che chi sta sulle spalle di un altro può vedere più in lontananza e in profondità; ma tale idea, di chiara impronta vichiana, affonda le sue radici soprattutto in una grande fiducia nella musica contemporanea, intesa come linguaggio in grado di costruire qualcosa di nuovo sul terreno già ampiamente dissodato dai maestri del passato. Bach, Mozart o Palestrina erano indubbiamente ammirati dai romantici, ma mai contemplati in una passività estatica; il loro linguaggio era studiato al fine di innovarlo con decisione e, se possibile, migliorarlo. Per Hoffmann era cosa certa che la musica strumentale si fosse elevata nei tempi moderni a un'altezza neppure immaginata dagli antichi maestri, così come era indubbio che i musicisti moderni avessero superato di gran lunga gli antichi in perfezione tecnica. Per avviare un'indagine verso territori nuovi e più complessi era dunque necessario prendere l'avvio da un saldo retroterra culturale, da considerare come fondamenta su cui edificare nuove strutture.

Tipologie della citazione

Come si manifesta il passato nelle opere dei compositori romantici? I modi nei quali si può palesare questo fenomeno sono moltissimi, e credo sia bene operare da subito una distinzione tra il concetto di "citazione testuale" e quello di "allusione decontestualizzata"; entrambi i casi determinano un'influenza evidente del passato sulla nuova composizione, ma, mentre l'allusione decontestualizzata rinvia a un autore o a un genere senza richiamare un momento ben preciso di quella produzione, la citazione testuale instaura un collegamento inequivocabile con il passo all'origine del riferimento. Le allusioni decontestualizzate sono sovente alla base della stessa genesi di una composizione, ma l'individuazione certa del loro referente può realizzarsi solo nella mente del compositore; le citazioni testuali sono invece simboliche apparizioni che rimandano a un passato ben determinato, recepibile da tutti e molto spesso dimostrabile.

Lo studioso Harold Bloom, nel suo saggio intitolato *The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry*[9], riflette approfonditamente sui rapporti che possono collegare un testo al suo modello, definendo *belatedness* quell'inevitabile distanza che esiste tra due opere in relazione tra loro: nemmeno un modello apertamente dichiarato è immune da tale filtro. Tra due opere d'arte in colle-

[9] Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press 1973 (*L'angoscia dell'influenza*, trad. it. M. Diacono, Milano, Feltrinelli 1983).

gamento reciproco non esiste solo la distanza dettata dal trascorrere del tempo, ma soprattutto quella che deriva dall'originalità della linea di lettura di ogni autore differente. La teoria di Bloom propone l'interpretazione di ogni fenomeno artistico come sostanziale "fraintendimento" (*misreading*) di un altro fenomeno precedente, secondo un procedimento che è direttamente proporzionale alla capacità creativa del compositore: maggiore è il fraintendimento, maggiore è il livello di originalità della creazione artistica. Supponendo di definire "testo" l'opera in esame e "ante-testo" il suo modello, si possono individuare sterminate forme di influenza tra questi due poli. Il legame può manifestarsi sia su un piano consapevole sia su un piano inconsapevole, ed è grazie alla mediazione di tali influenze con la personalità selettiva dell'autore che nasce quel fraintendimento che porta avanti il processo artistico.

Entrambe le categorie sopra citate (citazione testuale e allusione decontestualizzata) sono un simbolo concreto della distanza esistente tra testo e ante-testo, descritta da Bloom. Ogni citazione potrebbe essere definita una proiezione dell'ante-testo (modello della composizione nuova) sul testo, in una sorta di affioramento in superficie del sostrato che sta alla base dell'opera. La citazione testuale è il tramite concreto attraverso il quale scoprire l'oggetto di questo fraintendimento, in una simbolica relazione tra presente e passato; l'allusione decontestualizzata invece rimanda all'ante-testo senza precisare i confini del rapporto e mantenendo nebuloso il punto di origine del riferimento.

Tali categorie possono essere applicate completamente all'ambito musicale, dove il rapporto tra testo e ante-testo può manifestarsi sotto innumerevoli forme: tentare di darne una dettagliata suddivisione per tipologie sarebbe molto complesso, tuttavia si possono individuare degli ambiti generali di massima. Mi avvarrò dello studio di Leonard Meyer[10] sull'estetica della stabilità per proporre una schematica suddivisione di riferimento; i primi due casi sono ascrivibili all'ambito dell'allusione decontestualizzata, mentre i secondi due vanno inseriti in quello della citazione testuale.

La "Simulazione" (*simulation*)[11] non si serve di materiale preesistente, ma cerca di imitare la sintassi, l'organizzazione delle parti, la lunghezza delle frasi, il ritmo e l'armonia di uno stile del passato. Tale caso si avvicina molto alla categoria dell'allusione decontestualizzata, ma la sua apparizione è sempre mirata a individuare un modello ben preciso, seppur non chiarito testualmente. Si vedrà nei prossimi capitoli un caso come quello dello *Chopin* nel *Carnaval* di Schumann, che non prende a modello una specifica composizione, ma delle precise tecniche compositive del maestro polacco.

[10] Leonard B. Meyer, *Music, the Arts, and Ideas*, Chicago, University of Chicago Press 1967.

[11] *Ibid.*, p. 202.

L'"Adattamento" (*modeling*)[12] struttura la composizione musicale su una forma ormai appartenente al passato. Questo caso non allude a un autore ben preciso, ma a un modello formale evidente. Per esemplificarlo si potrebbero prendere in considerazione tutti gli innumerevoli casi di ripresa della Fuga, o del Corale, nel corso della storia; solo Beethoven, Schumann o Mendelssohn avvicinarono molto spesso questa categoria.

La "Parafrasi" (*paraphrase*)[13] consiste nell'adattamento di materiale musicale preesistente a un linguaggio o a una forma compositiva differente. I temi o gli elementi presi a prestito da autori precedenti, in questo caso, sono soggetti a una rivisitazione sintattica, ritmica e armonica secondo un'impronta stilistica moderna. All'interno di questo ambito formale vanno inserite le trascrizioni, gli arrangiamenti e le variazioni. Esempi del genere possono essere considerati gli *Schottische Lieder* di Haydn o gli *Studi* op. 10 sui *Capricci* di Paganini di Schumann. Questi lavori stabiliscono un legame su un piano ideale con l'autore o l'ambiente culturale da cui sono tratti e concentrano l'attenzione sulla tecnica compositiva. Chi compone opere come queste, utilizzando un motivo preesistente, ostenta disinteresse verso l'ispirazione tematica; il suo apporto creativo può così concentrarsi unicamente sull'elaborazione motivica, e quindi sull'aspetto più squisitamente tecnico della composizione.

Il "Prestito" (*borrowing*)[14] è il caso che interessa più da vicino questo studio, poiché comporta lo sfruttamento di materiale preesistente sotto forma di citazione. In questo caso, la scelta del motivo citato è strettamente connessa al significato che esso riveste nel contesto originale e alla finalità che dovrà assumere all'interno del nuovo. L'operazione porta a una stratificazione di due significati diversi, quello della composizione di partenza e di quella nuova, sui quali il compositore può giocare, assegnando al prestito finalità differenti a seconda delle sue esigenze. Come dice Meyer, in una composizione che fa uso di motivi preesistenti, il passato viene arricchito dal presente, venendo sostanzialmente modificato nel suo carattere. Nelle *Variazioni Diabelli* di Beethoven, ad esempio, la citazione dal *Don Giovanni* di Mozart ha un sapore tutto particolare, di ripensamento a un periodo ormai sentito lontano, e osservato dal compositore con ironia. Questo accade perché la citazione rimanda al contesto da cui proviene, instaurando un confronto da cui sorgono immedia-

[12] *Ibid.*, p. 205.

[13] *Ibid.*, p. 195.

[14] *Ibid.*, p. 199.

tamente sensazioni diverse. La ripresa di un motivo preesistente assume un significato particolare proprio a seconda dell'ambito in cui viene inserita. In letteratura avviene un fenomeno sovrapponibile: una citazione dal poeta del XVII secolo Andrew Marvell riportata da Thomas S. Eliot, ad esempio, ha una forma lievemente differente da quella posseduta dallo stesso testo scritto da Marvell. Benché la combinazione di parole sia la stessa, essa viene percepita dal lettore con un'impressione particolare. Il nuovo contesto in cui la citazione è inserita implica una diversa lettura di ciò che si avverte come familiare, subendo il filtro di nuove categorie interpretative. La riflessione riconduce alla particolarità estetica della citazione, in grado di riprendere le medesime combinazioni musicali o letterarie in un clima completamente differente, e di trasformare una stessa idea in maniera radicale. La natura dell'allusione si basa difatti su un confronto mentale tra situazioni diverse, da cui scaturisce un rapporto ambiguo e affascinante. Essa rivive pertanto simultaneamente passato e presente, ampliando la prospettiva temporale dell'opera in questione.

Criptomnesie

La citazione non sempre può essere ricondotta a un atteggiamento mentale di tipo consapevole. La meccanica che regola il funzionamento della nostra memoria è molto complessa e articolata in combinazioni psichiche frutto di intuizioni insieme consce e non consce. Uno dei più interessanti studi sull'argomento, a mio avviso, rimane quello di Carl Gustav Jung del 1905, intitolato *Criptomnesia*[15]. Tale termine definisce qualsiasi tipo di ricordo sorto nella nostra mente attraverso un meccanismo di tipo inconsapevole. Esistono, secondo Jung, due modalità di percezione della memoria: quella "diretta" e quella "indiretta". Due esempi di vita concreta tratti dal suo studio possono illustrarne le differenze: il primo descrive l'atteggiamento mentale di chi, vedendo la casa in cui una volta abitava un suo conoscente, improvvisamente si sovviene di una serie di episodi vissuti con lui; il secondo invece riferisce il caso in cui sempre la stessa persona, passando, questa volta senza accorgersene, davanti alla casa del suo conoscente, ricorda una conversazione assolutamente insignificante avuta con lui molto tempo prima, che ormai credeva di aver dimenticato. Il primo caso esemplifica l'affiorare del "ricordo diretto", cioè quello causato da un'associazione di idee tra due immagini mnemoniche assolutamente consce. Il secondo invece esemplifica il fenomeno più complesso del

[15] Carl Gustav Jung, *Criptomnesia*, in *Psychiatrische Studien*, Olten, Walter Verlag 1966 (*Studi psichiatrici*, trad. it. a cura di G. Bistolfi, Torino, Bollati Boringhieri 1970, pp. 108-17).

"ricordo indiretto", che, essendo causato dalla percezione di un oggetto a livello inconsapevole, favorisce la reminiscenza di azioni o pensieri immagazzinati nel serbatoio inconscio della memoria, ovvero nell'area in cui si accumulano tutti i ricordi esclusi dalla selezione della coscienza, e la cui conservazione avviene indipendentemente dalla volontà.

La combinazione di ricordi "diretti" e "indiretti" è un fenomeno abbastanza comune e verificabile concretamente nell'arco delle esperienze quotidiane di ognuno di noi. Tuttavia essa può dare degli esiti molto interessanti, se analizzata in rapporto all'attività mentale di chi compone opere d'arte. Jung osserva come spesso i poeti o i musicisti si siano lasciati ingannare dai doni illusori della loro psiche, ritenendo originali e moderne delle idee sovente frutto di un'azione "indiretta" della loro memoria. Chi cerca nuove combinazioni di materiale artistico, difatti, è spesso una persona intellettualmente dotata e particolarmente sensibile. È possibile allora che la sua psiche sia in grado di ricevere un numero maggiore di stimoli a livello inconscio rispetto alle persone comuni. Sempre Jung nota come spesso gli isterici siano dotati di una simile conformazione psichica: hanno una percezione di "ricordi indiretti" molto superiore alla media e una notevole sensibilità; tuttavia si sentono più che altro oppressi dal continuo riaffiorare dei loro ricordi, a causa di un radicamento troppo forte nella sfera affettiva della psiche. I geni, invece, riescono a combinare insieme tale capacità mnemonica e tale sensibilità al fine di creare opere d'arte, o lavori intellettualmente innovativi, convogliando la loro anormalità in direzione artistica.

Ciò non vuol dire, però, che le idee nate dall'elaborazione dell'artista siano sempre nuove e originali; originale è semmai il modo in cui egli le sa combinare tra di loro. I "ricordi indiretti" che possono sorgere nella mente di un musicista o di uno scrittore nel corso della sua azione creativa sono moltissimi, così come gli stimoli che possono provocare tali ricordi. Jung, per illustrare la questione, porta un esempio tratto dall'ambito letterario: il confronto tra le due descrizioni di discesa agli inferi che compaiono in *Also sprach Zarathustra* di Nietzsche e in *Blätter aus Prevorst* di Justinus Kerner. Entrambe le scene descrivono una ciurma che attracca in un'isola, una caccia di conigli e delle figure umane che si librano nell'aria dirette verso una montagna fumante. Contro la casualità di tali corrispondenze si pone la ripresa di particolari assolutamente insignificanti quali, ad esempio, quello della caccia di conigli, che certamente non rende più felice il passo a livello estetico, né serve in qualche modo a caratterizzare la situazione: il particolare è troppo superfluo per poter far pensare a una citazione volontaria, e oltretutto un'allusione a Justinus Kerner sarebbe stata riconoscibile per pochi, nonché lontana dai propositi letterari di Nietzsche. Occorre quindi ritenere questo caso, come osserva Jung, un esempio di criptomnesia:

Nietzsche aveva avvicinato la lettura di Kerner in gioventù, senza probabilmente riprenderla mai in seguito, immagazzinando il ricordo di quella sua descrizione di discesa agli inferi a livello inconsapevole. La ripresa nell'*Also sprach Zarathustra* si pone pertanto come un ricordo indiretto, sorto nella psiche di Nietzsche al momento del confronto con lo stesso luogo letterario avvicinato da Kerner.

Tali osservazioni possono essere integralmente applicate all'ambito musicale, dove restano valide le medesime riflessioni: lo potrebbero documentare i confronti del primo tema del *Concerto* K. 218 per violino di Mozart con quello dell'Ouverture *Leonore* n. 3 di Beethoven, del coro n. 11 di *Das Paradies und die Peri* di Schumann con l'inizio del terzo atto di *Die Walküre* di Wagner, oppure dello Scherzo della *Quarta Sinfonia* di Schumann in rapporto al Minuetto della *Prima Sinfonia* di Kalliwoda. Le affinità esistenti tra queste idee sollevano cumuli di interrogativi problematici, che, scartando l'ipotesi della citazione testuale, possono trovare una spiegazione indifferentemente nella criptomnesia o nella coincidenza casuale. Tuttavia, nonostante il grande fascino che emana dalle riflessioni affrontate in tale ambito, occorre cercare di resistere, a mio avviso, alla tentazione di trarre delle conclusioni affrettate; che si tratti di una criptomnesia, o di una coincidenza, gli strumenti di valutazione in nostro possesso sono estremamente poveri: addentrarsi in un territorio del genere può pertanto risultare paradossalmente utile solo nei limiti del dubbio e dell'incertezza. La grandezza del talento artistico non risiede, come si diceva prima, solo nella capacità di creare materiale nuovo, bensì anche nell'originalità dell'impegno in fase di rielaborazione. L'azione criptomimetica è, però, sempre in agguato nel corso della fase creativa dell'artista e non bisogna sminuire il valore di una composizione solo perché elabora idee non originali; sarebbe insensato tanto quanto disprezzare le *Variazioni Diabelli* di Beethoven, o gli *Studi Sinfonici* di Schumann, che sfruttano indubbiamente materiali preesistenti in maniera consapevole, organizzandoli però in modo assolutamente geniale.

È impervio e accidentato il cammino di chi si propone di studiare la matrice inconsapevole di una creazione artistica. La ricerca si scontra con il misterioso ambito dell'inconscio, lasciando perennemente incerta ogni conclusione definitiva; nel corso dei prossimi capitoli preferirò quindi evitare di rispondere in maniera affrettata agli interrogativi nati da tale genere di riflessioni. Questo studio si propone di leggere, dove possibile, la funzione concettuale delle citazioni inserite all'interno dell'opera di Schumann, e sarà pertanto principalmente incentrato sulla disquisizione dei casi che sono frutto di un'azione consapevole della mente del compositore; sarà tuttavia interessante poter riflettere, nei limiti del lecito, anche sul fascino esercitato da quelle riprese di materiale difficilmente giustificabili in una prospettiva conscia e volontaria.

Le funzioni della citazione

Le motivazioni da cui può scaturire una citazione consapevole sono molteplici. Tentare di catalogarne le diverse funzioni è un'operazione impegnativa perché strettamente connessa a quanto di più inafferrabile esista, vale a dire il procedimento interiore della creazione artistica. È tuttavia possibile classificare alcuni tipi.

La citazione può essere determinata da motivazioni di ordine *affettivo*. È il caso in cui un musicista, sentendosi legato a un altro, decide di tributargli un riconoscimento in una sua opera tramite una citazione-omaggio. Nel corso della storia della musica ci si può imbattere fin dall'antichità in esempi del genere e ancora ai giorni nostri questa può essere considerata una delle tipologie più frequentate. All'interno dello stesso ambito si possono poi inserire anche i molti casi in cui il fascino esercitato sul compositore da una determinata cultura origina citazioni di motivi popolari.

La genesi della diffusione del prestito melodico è affidata però a un altro tipo di motivazione, che si potrebbe definire *funzionale*. È il caso che si incontra con maggior frequenza in età antica, e che lascia ancora delle tracce successivamente nelle variazioni e nelle trascrizioni. Si tratta della situazione in cui una composizione intera viene strutturata su un prestito melodico in base a precise ragioni formali: è ciò che si verifica nelle prime composizioni strumentali, nelle trascrizioni e nelle variazioni, generi che nacquero proprio in funzione del prestito di materiale preesistente e non avrebbero potuto esistere indipendentemente da esso; la citazione è integrata all'interno della loro struttura e si rende inevitabilmente necessaria per la realizzazione dell'impianto formale.

A partire dalla prima metà dell'Ottocento sorse però un tipo di citazione destinato ad avere grande diffusione fino all'età contemporanea. Fu difatti con gli autori del primo Romanticismo che nacque il prestito melodico determinato da motivazioni di natura *concettuale*. Si tratta del caso in cui alla citazione è affidato il compito di veicolare un concetto, tratto da un ambito culturale, filosofico o estetico, inteso come serbatoio di contenuti da far rivivere nel presente. Le citazioni dotate di questa funzione aiutano a percepire l'ideale poetico che sta dietro l'intera composizione in cui sono inserite. Tale operazione si fonda su una profonda condivisione degli ideali dell'autore citato e sull'assimilazione completa della sua poetica musicale, dei suoi referenti letterari, del suo clima culturale. Da qui sorgono le riprese melodiche a sfondo letterario, quelle irridenti, le citazioni in grado di rivelare affinità estetiche e poetiche tra lavori diversi, o le autocitazioni. Queste ultime, ad esempio, come si vedrà ampiamente in seguito, in Schumann aiutano a instaurare un legame tra la poetica espressa in tutte le opere del suo catalogo, sostenendo l'idea di una

continuità di discorso attraverso composizioni anche cronologicamente lontane. Allo stesso modo le citazioni-omaggio, nonostante il loro radicamento nella sfera affettiva, possono essere dotate di tale funzione concettuale; e molti dei prestiti tratti da Beethoven in Schumann non appaiono solo destinati all'omaggio affettuoso, ma anche a stabilire un senso di continuità estetica e culturale tra i due compositori. L'operazione avviene pertanto sul piano dell'identificazione ideale, oltre che su quello emotivo: ogni citazione dotata di funzione concettuale aiuta così a cogliere la poetica che sta dietro un brano musicale, dimostrandosi uno strumento importante per il lavoro interpretativo.

Il passaggio epocale

La svolta del fenomeno si ebbe con lo slittamento, databile intorno alla prima metà dell'Ottocento, dalla motivazione affettiva o funzionale della citazione verso quella concettuale. Schumann raccolse in pieno gli stimoli di questo passaggio, rendendo sostanziale e mai meramente decorativo l'utilizzo dei prestiti nella sua musica; ogni citazione vive in simbiosi con la poetica delle opere in cui è inserita ed evita lo sterile sfoggio erudito: mira a veicolare concetti utili al fine di chiarire meglio le intenzioni poetiche di fondo della composizione. Raramente era avvenuto qualcosa di simile in precedenza: fino a Mozart tale utilizzo della citazione era rimasto pressoché sconosciuto ai musicisti, e a prevalere erano state le motivazioni affettive o funzionali del prestito melodico. Lo dimostra il celeberrimo caso della scena finale del *Don Giovanni*, con i prestiti tratti da *Una cosa rara* di Martín y Soler e da *Fra i due litiganti il terzo gode* di Giuseppe Sarti, evidenziati dai commenti di Don Giovanni: «Bravi! Cosa rara!»[16] ed «Evvivano i litiganti»[17]. Il loro inserimento può trovare una giustificazione di tipo funzionale, visto che si tratta di un momento di intrattenimento musicale eseguito, durante il banchetto, da una piccola orchestrina di fiati. Tutta la situazione, tuttavia, ha un sapore umoristico che converge nel «Questa poi la conosco»[18] di Don Giovanni riferito all'autocitazione da *Le Nozze di Figaro*. La ripresa della melodia dell'aria di Figaro assume quindi anche il tono del divertito ripensamento alla fortunata ispirazione melodica solo di un anno precedente, esprimendo tutto il radicamento affettivo che Mozart nutriva verso quel motivo. È evidente però come tale esempio manifesti una sostanziale estraneità all'uso della funzione concettuale della citazione

[16] Lorenzo Da Ponte, *Don Giovanni*, Milano, Ricordi 1979, p. 84.

[17] *Ibid.*, p. 85.

[18] *Ibid.*, p. 86.

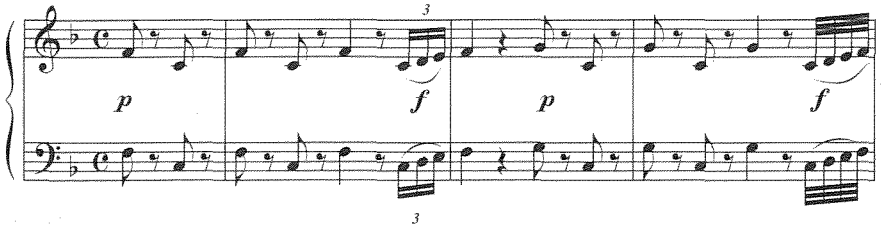
sopra descritto, trascurando ogni collegamento ideale alla poetica sottostante la composizione.

Poco più di un ventennio dopo fu Beethoven invece, nelle sue *Variazioni Diabelli* op. 120, a fare della parodia uno strumento di ripensamento ideologico del passato, più chiaramente indirizzato verso lo schumanniano sfruttamento della funzione concettuale dell'allusione musicale. La ripresa testuale del «Notte e giorno faticar» di Leporello nella XXII Variazione si potrebbe difatti prendere a modello per delineare il carattere raccolto da Schumann e dal Romanticismo in relazione all'uso della citazione. Beethoven, attraverso questo prestito melodico, stabilisce un contatto ideale con Mozart e con il suo Leporello, trasmettendo, tramite l'insieme delle variazioni, la sua idea estetica e morale del *Don Giovanni* e quindi del genio mozartiano. Non è un tema preso come spunto per una rielaborazione personale, come avviene nel caso della parafrasi, o una semplice citazione omaggio determinata da una motivazione di attaccamento affettivo; è invece la ripresa di una melodia filtrata attraverso la coscienza personale del compositore. Forse si potrebbe credere a quegli studiosi citati da William Kindermann[19] che vedono in tale citazione un riferimento alla dura fatica affrontata da Beethoven nel corso della composizione della sua op. 120; ma, a mio avviso, si può ritenere più convincente pensare che il riferimento sia diretto alla psicologia di Leporello e alla sua capacità di distacco ironico dalle vicende in cui si imbatte il suo padrone. Il rapporto Mozart-Beethoven sembra ricalcare sorprendentemente quello Don Giovanni-Leporello, in relazione al distacco e all'ironia. Come la posizione del servo rispetto al suo padrone è critica, ma indubbiamente anche fedele, così Beethoven si sente successore di Mozart, ma attraverso un rapporto problematico, senza accettarlo cioè *in toto* e ingenuamente. La sua visione del *Don Giovanni* come opera portatrice di contenuti immorali, verso i quali si sentiva profondamente ostile, ne è l'attestazione più evidente. La citazione favorisce pertanto un'interpretazione concettuale della composizione, avvicinando l'ascoltatore alla natura intima della poetica del compositore. È proprio in questo che si può cogliere il passaggio, di lì a poco recepito da Schumann in maniera sostanziale, dalla motivazione affettiva o funzionale della citazione verso quella concettuale. Nel XIX secolo, come si è già detto, la ripresa di materiale preesistente portò il passato a essere filtrato attraverso la coscienza soggettiva dell'individuo romantico, e una semplice ripresa melodica, attraverso questo processo, cominciò a essere arricchita di significati di cui prima non era assolutamente dotata. Il prestito assunse dunque un valore centrale all'interno della composizione in

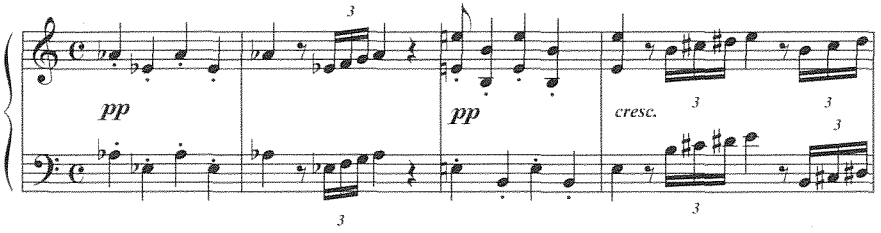
[19] William Kindermann, *Beethoven's Diabelli Variations*, Oxford, Claredon Press 1987, p. 235.

cui veniva inserito, aiutando a inquadrare l'ideale espresso dall'autore. Schumann seguì le orme di Beethoven e l'intera interpretazione della sua opera non può sottovalutare la funzione poetica delle citazioni; per questo nei prossimi capitoli si avrà modo di osservare ampiamente come egli sia stato in grado di accogliere tutta questa rinnovata maniera di intendere l'allusione musicale, rendendola un elemento fondante della sua stessa ispirazione musicale.

Es. 1a. W.A. Mozart, «Notte e giorno faticar» da *Don Giovanni*, batt. 1 sgg.



Es. 1b. L. van Beethoven, *Variazioni Diabelli* op. 120, Var. XXII, batt. 9 sgg.



Schumann e la citazione

Come si è visto nel corso del precedente capitolo, l'astro di Schumann nacque in una fase cruciale del percorso di sviluppo della citazione musicale. Il suo modo di sfruttare il materiale preesistente al fine di veicolare un'idea o un concetto deve essere inserito a pieno titolo all'interno della dialettica romantica tra passato e presente. Qualunque sia il sentimento provocato nell'individuo dal confronto storico, nessuna creazione artistica può mai prescindere dal rapporto con ciò che l'ha preceduta. Tuttavia, nel Romanticismo l'artista sentì la particolare esigenza di giustificare la propria opera innestandola su radici solide, e affidando al proprio retroterra il compito di esprimere una determinata idea. L'autore romantico era sempre alla ricerca di stimoli esterni, mirando a comunicare concetti extramusicali tramite il suo lavoro e avvalendosi di un conforto nel passato. Il prestito di materiale musicale fece parte di questo fenomeno e divenne tramite ideologico fondamentale per il musicista del primo Ottocento. Schumann non poteva più permettersi, stando alle parole di Paul Bekker[1], di limitarsi all'elementarità della musica, come avevano fatto Haydn o Mozart. Egli non poteva più avvicinare quella purezza di concezione; sentiva il bisogno di chiarire l'ambito poetico, letterario, extramusicale così come quello sonoro. La sua natura non era più squisitamente musicale, ma molto più complessa e articolata. Come si evince da certe lettere a Clara, per

[1] Cfr. la prefazione a Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, a cura di P. Bekker, Berlin, Wegweiser-Verlag 1922 (*Robert Schumann. La vita e la personalità*, trad. it. a cura di C. Parvopassu, in *Robert Schumann: i generi vocali*, a cura di L. Mennuti e C. Parvopassu, Torino, Stampatori 1998).

Schumann la musica era uno sbocco per tutto ciò che accadeva nel mondo e che colpiva la sua mente: egli assimilava tali stimoli esterni in un modo particolare, per poi tramutarli in musica[2]. Il suono, dunque, era solo l'ultimo passaggio di un percorso che nasceva da esperienze perlopiù extramusicali. La musica era per lui «un'altra forma delle idee, come il vapore è un'altra forma dell'acqua»[3], il riflesso della natura delle cose, della realtà nel suo insieme, e pertanto non poteva esistere da sola: esigeva un sostegno extramusicale su cui impiantarsi. La citazione poteva fungere allora da appoggio nel passato, come solido retroterra su cui basarsi. Ma oltre a ciò essa, pur consistendo in una ripresa di altra musica, si rivestiva di una forte componente extramusicale. Riprendendo una melodia di un maestro del passato, difatti, Schumann non solo rievocava l'ambito culturale in cui questo era inserito, ma nello stesso tempo esprimeva un confronto con il presente. Come si vedrà, la melodia dell'*Egmont* di Beethoven citata nel *Carnaval* stabilisce contatti con tutto il retroterra poetico e ideale che sta dietro l'Ouverture, facendolo rivivere in maniera attuale: tale citazione sembra essere lo spunto per la rievocazione di tutta quanta l'etica beethoveniana dello scontro titanico contro le avversità, alludendo insieme a Goethe, Beethoven e alla loro concezione dell'esistenza. È anche per questo che Schumann non coglieva alcuna differenza tra l'ispirazione fornitagli da Schubert o da Jean Paul: suonando Schubert egli pensava di leggere una novella di Jean Paul trasformata in musica[4]; nel primo, per lui, si poteva ascoltare come la musica parlasse, nel secondo come la letteratura suonasse. Ogni citazione di Schubert in Schumann nasce pertanto da una profonda condivisione dei valori poetici ed estetici della sua opera. Il prestito schumanniano rappresenta la rievocazione dello spirito di un determinato autore, dei suoi ideali, della sua estetica. Non bisogna pertanto pensare che il riferimento sia solo motivato da una particolare devozione affettiva verso il tema citato. L'operazione del compositore è molto più complessa e apre sempre a una lettura culturale oltre che musicale.

Molto spesso la citazione in Schumann si può considerare anche una manifestazione di quella che Novalis definiva *actio in distans*[5], in grado di collegare ambiti musicali lontani tra loro. Essa rimanda a qualcosa che affiora nella composizione in una forma imprecisa, come se provenisse da lontano, incarnando in sé il senso romantico di *Ferne*. Distanze spaziali, temporali ed emotive si fondono insieme nel messaggio spirituale contenuto nella citazione, animandolo di *Sehnsucht* e di tensione nostalgica. Le opere di Schumann sembrano riprendere le idee di Novalis sul concetto di distanza, inteso come principio poetico fondante dell'ispirazione artistica; ma è in particolare il prestito di materiale preesistente che esprime tale tensione verso il ripensamento del passato in funzione del presente. Era proprio la poetica del remoto che spingeva il compositore a innestare il contributo dell'immaginazione, assimilando la facoltà di trasformare poeticamente il materiale proveniente dal passato o da luoghi lontani, al fine di avvicinare le distanze nel tempo e nello spazio. Hoeckner osserva come tali riflessioni filosofiche possano essere applicate anche all'attività critica e letteraria di Schumann, in cui il concetto di *Ferne* è sempre presente: la lettura della celeberrima recensione del 1840 della *Sinfonia* in do maggiore di Schubert può dimostrarlo ampiamente, con le sue descrizioni immaginifiche di paesaggi in lontananza ritenuti la migliore ispirazione per il compositore viennese; così come, all'interno della stessa corrispondenza privata, la descrizione delle sensazioni provate in seguito all'osservazione delle montagne distanti, in grado di far scorrere in un'unica corda tutti i suoni del passato, del presente e del futuro[6], rimandano a Jean Paul e alle sue suggestioni musicali fuori dal tempo.

Per meglio comprendere questo modo di interpretare il concetto di distanza attraverso la citazione può essere utile considerare la distinzione operata da Walter Benjamin tra *Spur* e *Aura*[7]. La prima viene definita «Erscheinung einer Nähe»[8] (apparenza della vicinanza), la seconda «Erscheinung einer Ferne»[9] (apparenza della distanza). Queste due categorie manifestano modalità differenti di lettura della realtà, proponendo una dialettica tra l'indagine di tipo analitico e quella poetica. La prima ha la prerogativa di dare l'impressione della vicinanza rispetto all'oggetto della riflessione, anche quando questo è in realtà estremamente lontano; mentre la seconda fa apparire lontano ciò che in realtà è molto vicino, interpretando così l'essenza stessa dell'opera d'arte. L'uso della citazione da parte di Schumann si inserisce a pieno titolo in questa seconda categoria, mirando a imprimere un'aura di imprecisione e di lontananza su

[2] Eric Sams, *Schumann and The Tonal Analogue*, in *Robert Schumann. The Man and His Works*, a cura di A. Walker, London, Barrie & Jenkins 1972, p. 389.

[3] *Ibid.*, p. 389: «Music is for him another form of ideas, as vapour is another form of water».

[4] Joan Chissel, *Schumann Piano Music*, London, British Broadcasting Corporation 1972, p. 8.

[5] Cfr. p. 2.

[6] Robert Schumann, *Tagebücher*, a cura di G. Eisemann, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik 1971, I, pp. 126-7.

[7] Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag 1982, V, p. 560 (*L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. a cura di E. Filippini, Torino, Einaudi 1999, p. 22).

[8] *Ibid.*, p. 560.

[9] *Ibid.*

materiale che in realtà è molto vicino, e attribuendo quindi allo strumento allusivo una funzione intimamente artistica. L'analisi di *Wie aus der Ferne* dai *Davidsbündlertänze* op. 6 chiarirà bene quanto detto, tramite la percezione di quel senso del remoto di cui è avvolta la citazione del terzo brano della stessa raccolta ascoltato pochi minuti prima; e accade esattamente lo stesso nel finale del *Dichterliebe*, o di *Frauenliebe und -leben*. Tale modo di operare esprime la grande suggestione suscitata in Schumann proprio da ciò che è distante, mirando a far apparire remoto anche ciò che in realtà non lo è. In questo modo l'aura di cui sono rivestite le sue composizioni riunisce in sé l'insieme delle svariate componenti spaziali, temporali e affettive della distanza, mettendole in contatto tra loro e fungendo da *actio in distans* proprio nell'individuazione di un contatto emotivo con ciò che è distante, o piuttosto con ciò che Schumann vuole farci apparire distante.

Oltre alla distanza, vi è poi anche la riflessione personale e soggettiva della citazione. L'anima squisitamente romantica di Schumann non può essere mai completamente svincolata dall'idea di soggettivismo, inteso come fondamento della concezione artistica. Il proverbiale rapporto tra arte e vita che accomuna gli autori del primo Ottocento non esclude di certo la sua opera; egli stesso chiarì i nessi tra le sue vicende biografiche e le sue composizioni, interiorizzando in maniera soggettiva anche le proprie esperienze culturali. Così come individuava in Jean Paul le componenti contrastanti del suo carattere (Vult e Walt), allo stesso modo Schumann filtrava attraverso la sua coscienza personale anche i maestri che aveva elevato a modello: vedeva in Beethoven un umorismo simile a quello di Jean Paul e Shakespeare, in Haydn un tono epico affine a quello di Goethe e in Mozart un pathos lirico di tipo schilleriano[10]. Tuttavia, non era solo l'ambito ideale a essere influenzato, ma anche l'esperienza concreta della sua vita: Clara è infatti sempre presente nelle sue opere, affiancata a questi grandi riferimenti culturali. La citazione contribuisce in maniera forte a evidenziare tale rapporto, in quanto esprime con estrema precisione e nettezza il collegamento tra l'ambito culturale evocato e la vicenda personale del compositore. Si vedranno tra poco nel dettaglio casi come quello della citazione del Lied di Beethoven *An die ferne Geliebte* nella *Fantasia* op. 17, assieme ad altri esempi altrettanto significativi di quanto detto.

Il prestito assume quindi un significato particolare nell'opera di Schumann, veicolando un'idea che scaturisce dal rapporto tra il mondo culturale rievocato dalla citazione, l'esperienza soggettiva del compositore e l'immagine della *Ferne* romantica. Tuttavia occorre sempre valutare con molta calma i casi in cui ci si imbatte, evitando di trarre delle conclusioni affrettate. Larry Todd, ad esempio[11], invita a porre molta attenzione nelle distinzioni tra citazioni, allusioni e reminiscenze inconsce. Talvolta ci si accosta a Schumann partendo dal presupposto che certi riferimenti siano assolutamente certi, perché decenni di storiografia musicale si sono soffermati su di essi; ma la citazione scaturisce da un procedimento interiore della mente creativa del compositore, il cui funzionamento è difficilmente ricostruibile. Per questo affronterò con scetticismo certi esempi di citazioni riportati da Adolf Schubring sulla «Neue Zeitschrift für Musik» tra il 1860 e il 1869, o l'analisi di Marcel Schneider sulla persistenza di alcuni motivi ricorrenti nel catalogo delle opere di Schumann. Occorre infatti sempre tenere presente la forte influenza della componente inconscia della mente del compositore, non escludendo mai la possibilità di trovarsi di fronte a un caso di criptomnesia.

[10] Arnfried Edler, *Robert Schumann und seine Zeit*, Laaber, Laaber-Verlag 1982 (*Schumann e il suo tempo*, trad. it. a cura di L. Dallapiccola, Torino, EDT 1991, p. 51).

[11] Larry Todd, *On Quotation in Schumann's Music*, in *Schumann and His World*, a cura di L. Todd, Princeton, Princeton University Press 1994.

Le citazioni-omaggio

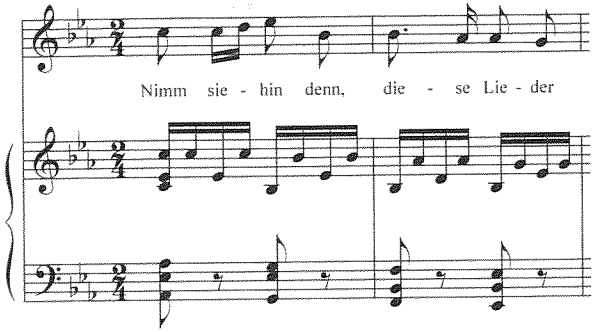
Beethoven

Se il prestito in Schumann esprime generalmente la volontà di veicolare un'idea, sia essa estetica, filosofica o poetica, le citazioni-omaggio presenti nelle sue opere raccolgono in pieno tale prerogativa. La rievocazione di un compositore, difatti, non esprime solo un legame affettivo verso la sua musica, ma anche un'assimilazione completa dei suoi ideali culturali e poetici. Il caso di Beethoven è forse il più evidente: le citazioni dalle sue opere, presenti nella musica di Schumann, mirano a far rivivere il suo carattere combattivo, la sua tendenza a vincere le avversità avvalendosi dei valori estetici dell'arte; rievocano anche il suo "umorismo", inteso come strumento di distacco dalla degradazione della società moderna; oppure si riallacciano agli ideali eroici della sua musica, collegati al mondo epico di Goethe e dei suoi drammi. Ogni citazione celebra la sua «forza morale che non ha mai avuto tregua»[1], stando alle parole di Florestano, e in tal modo una semplice melodia ha il potere di trasmettere l'intero spirito beethoveniano. Il significato del prestito, però, non si ferma mai a questo livello, perché, come si è visto nel capitolo precedente, subisce anche il filtro della soggettività di Schumann; instaura cioè delle corrispondenze forti tra il clima culturale evocato e l'esperienza personale del compositore. In questo modo gli ideali dell'autore citato vengono interiorizzati, dando vita

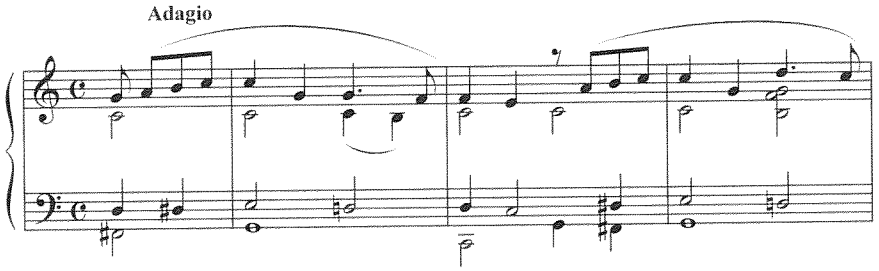
[1] Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, a cura di M. Kreisig, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1914, I, p. 17: «[...] und verehrt seine nie rastende moralische Kraft» (*Gli scritti critici*, a cura di P. Rattalino, trad. it. a cura di G. Taglietti, Milano, Unicopli 1991, I, p. 142).

a significati e veicolando concetti assolutamente originali rispetto al modello. Una delle citazioni beethoveniane più note in Schumann è quella tratta dal ciclo di Lieder *An die ferne Geliebte* (es. 1), ripresa nella *Fantasia* op. 17 (es. 2). Il primo studioso che la rilevò fu Hermann Abert nel 1910[2].

Es. 1. L. van Beethoven, *An die ferne Geliebte* op. 98, batt. 9 sgg.



Es. 2. R. Schumann, *Fantasia* op. 17, I mov., batt. 307 sgg.



An die ferne Geliebte op. 98 è basato sui versi dello studente di medicina Aloys Isidor Jeitteles, che avevano suscitato l'interesse di Beethoven nel 1816. La melodia ripresa da Schumann compare nel VI Lied del ciclo, associata ai versi «Accetta questi canti che ti dedico, o amata»[3]; tali parole sembrano esprimere l'idea di un contatto, attraverso il potere comunicativo della musica, con l'amata lontana, sottintendendo quindi una funzione di tramite per due interlocutori lontani.

[2] Hermann Abert, *Robert Schumann*, Berlin, Harmonie 1910.

[3] Aloys Isidor Jeitteles, *An die ferne Geliebte*, in *Lieder*, a cura di V. Massarotti Piazza, Milano, Garzanti 1982, p. 21: «Nimm sie hin denn, diese Lieder / Die ich dir, Geliebte, sang».

L'intento, da parte di Schumann, di omaggiare il maestro è apparentemente evidente; lo dimostra la stessa genesi della *Fantasia*, nata come brano da offrire per un monumento a Beethoven eretto nel 1835 a Bonn; le opinioni in proposito, riportate nel 1836 sulla «Neue Zeitschrift für Musik»[4], sono le testimonianze più significative del suo grande interesse verso questa proposta. Florestano, pur senza condannarla, aveva messo in risalto l'ipocrisia di alcuni sostenitori dell'iniziativa che, dopo aver dimostrato scarso interesse per un genio nel corso della sua vita, facevano a gara per innalzargli un monumento *post mortem*. Eusebio, invece, aveva plaudito all'idea, augurandosi che le Muse del Parnaso venissero associate alle sue sinfonie, e invitando i cantori tedeschi a recarsi presso il mausoleo periodicamente, per eseguire le opere di Beethoven nella maniera più perfetta. Il risultato di queste riflessioni sulle componenti contrastanti della mente di Schumann avrebbe dovuto concretizzarsi praticamente in una grande sonata per pianoforte in tre parti: *Ruinen, Trophaeen, Palmen* (Rovine, Trofei, Palme). Le vicende editoriali tra il 1836 e il 1839, tuttavia, lo portarono ad abbandonare l'idea originale, per approdare a definire l'insieme dei tre pezzi con il nome di *Fantasia*, dapprima corredata dai sottotitoli *Ruinen, Siegesbogen und Sternbild* (Rovine, Arco di trionfo e Costellazione), poi, su probabile imposizione dell'editore Kistner, aboliti completamente nell'ultima versione. Si può pensare che tali sottotitoli mirassero a soddisfare il desiderio di Schumann di esaltare le tappe della lotta beethoveniana per la vita attraverso lo scontro con le avversità, la sofferenza e la consacrazione nella vittoria. Era il suo epico rapporto con l'esistenza che doveva essere celebrato e, non a caso, in una delle fasi della pubblicazione, Schumann aveva detto all'editore Kistner di preferire il termine "Poemi"[5], invece di "Fantasie", per i tre pezzi in questione. La stessa prima versione della *Fantasia* del 1836 era con tutta probabilità portatrice di tali significati allusivi, essendo dotata nel finale di una chiara citazione dell'Allegretto della *Settima Sinfonia*; una lettera a Kistner del 1836 lo rivela, facendo riferimento a un'allusione testuale a quella composizione, di cui, tuttavia, nella revisione del 1839 non resta più traccia.

Comunque, la citazione da *An die ferne Geliebte*, oltre a rievocare, come si diceva, la grandezza di Beethoven, si presta bene a essere filtrata attraverso l'esperienza personale di Schumann. I versi stessi sopra citati del Lied sembrano rimandare immediatamente alla sua intricata vicenda con Clara; proprio in quegli anni, difatti, il dispotico atteggiamento di Wieck li obbligava alla lon-

[4] R. Schumann, *Gli scritti critici* cit., I, pp. 293-4.

[5] Arnfried Edler, *Robert Schumann und seine Zeit*, Laaber, Laaber-Verlag 1982 (*Schumann e il suo tempo*, trad. it. a cura di L. Dallapiccola, Torino, EDT 1991, p. 110).

tananza forzata, e, addirittura, alla sospensione della corrispondenza scritta. Si capisce, allora, come solo attraverso la musica potessero sperare in qualche tipo di contatto, e come quindi tale citazione potesse rappresentare per Robert un modo di comunicare all'amata la tristezza per la sua lontananza. Clara appariva agli occhi del compositore dell'op. 17 come "ferne Geliebte", attirando su di sé la convergenza di significato tra l'esperienza culturale beethoveniana e quella individuale di Schumann. D'altra parte egli stesso parlò dell'ispirazione ricevuta da Clara per l'intera composizione, scrivendo qualche tempo dopo: «Certo puoi capire la *Fantasia* solo se ti riporti a quell'infelice estate del 1836 in cui rinunciai a te»[6]; o dichiarando a Clara, nel 1839, di identificarla nel *leiser Ton* (lieve suono[7]) di cui parlano i versi di Friedrich Schlegel nel motto della *Fantasia* stessa.

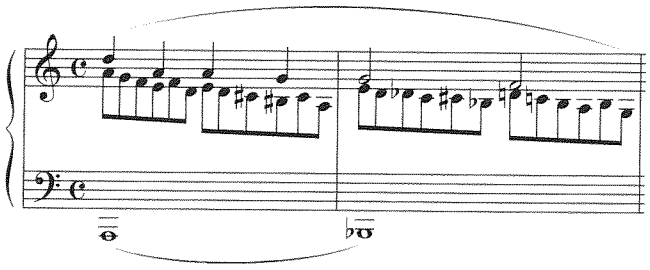
L'esempio chiarisce bene ciò che si diceva in apertura di capitolo, rappresentando un perfetto caso di assimilazione interiore romantica di un grande Maestro, finalizzata a una rivisitazione personale e soggettiva. La morale beethoveniana della lotta epica contro le avversità della vita viene così trasposta nell'orizzonte personale dell'esperienza di Schumann e della sua contesa per ottenere Clara. Tuttavia ciò non provoca un appiattimento del significato della citazione su una sfera puramente biografica; ma arricchisce l'esperienza individuale del compositore su un piano culturale e ideale esteso verso il recupero del passato in funzione del presente.

Sul terreno compositivo è interessante osservare come l'allusione sia preparata nel corso di tutto il primo movimento della *Fantasia*: la prima volta alle battute 49-50 (es. 3a), dove si propone come sviluppo del secondo tema, cioè di quell'idea che Schumann diceva di apprezzare più di tutte, tra quelle contenute nell'opera.

[6] Robert e Clara Schumann, *Briefwechsel*, a cura di E. Weissweiler, Frankfurt am Main, Stroemfeld/Roter Stern 1987, II, p. 495: «Die Phantasie kannst Du nur verstehen, wenn Du Dich in den unglücklichen Sommer 1836 zurückversetzt, wo ich Dir entsagte».

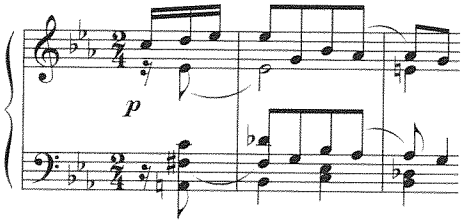
[7] Il motto della *Fantasia* op. 17 recita i seguenti versi di Friedrich Schlegel: «Durch alle Töne tönet / Im bunten Erdentraum / Ein leiser Ton gezogen / Für den, der heimlich lauschet» (Attraverso tutti i suoni, nel multicolore sogno della terra, un lieve suono può essere colto da chi ascolta segretamente).

Es. 3a. R. Schumann, *Fantasia* op. 17, I mov., batt. 49-50.



Oppure alle battute 156-157 (es. 3b), dove la figura melodica della parte superiore ricorda molto, per durate e linea, la citazione beethoveniana del finale.

Es. 3b. R. Schumann, *Fantasia* op. 17, I mov., batt. 156 sgg.



Ciò concorre a dimostrare l'importanza non marginale del riferimento a Beethoven, vista la sua preparazione nel corso di tutto il movimento; e illustra come l'intenzione di riprendere tale melodia fosse ben presente nella mente di Schumann fin dalle prime battute della creazione della *Fantasia*. L'idea tratta da *An die ferne Geliebte* funge da materiale di partenza per nuove e continue elaborazioni. È anche questo che aiuta a realizzare quell'impressione unitaria dell' op. 17, tipica di tutta la musica di Schumann, nella sua tendenza a rilevare sempre legami di "parentela", più o meno stretti, tra le varie idee contenute all'interno della composizione.

Marco De Natale, nel suo saggio sull'analisi musicale[8], tenta di spiegare questa citazione, facendo riferimento al carattere spesso "vocale" del pianismo di Schumann. La sua indagine mette in rilievo la propensione schumanniana

[8] Marco De Natale, *L'analisi musicale: modello o occasione*, Napoli, Morano 1981.

a «esprimersi al modo di una *vox humana*»[9]; ciò sarebbe confermato dalla limitata estensione della sua scrittura melodica, che, rimanendo vincolata alla regione per lo più media della tastiera sarebbe, secondo De Natale, indice del suo modo di pensare la musica in una prospettiva squisitamente vocale. Per questo motivo, dunque, le citazioni sarebbero in gran parte derivate da Lieder, arie d'opera o canzoni; Schumann avrebbe sfruttato materiale vocale, anche in sede di prestito, proprio in virtù di questo suo modo di interpretare il pianoforte in stretta connessione con la voce. Egli definisce questo procedimento «tecnica trasformativa»[10], intesa come capacità, da parte del compositore, di rendere sulla tastiera ciò che nasce per la voce; più specificamente, analizzando la ripresa di *An die ferne Geliebte* nella *Fantasia* op. 17, parla di una trasformazione della melodia di partenza realizzata grazie alla mancanza dei vincoli dovuti alla presenza delle parole (si veda ad esempio l'inserimento in Schumann della ripetizione del do, non presente nell'originale beethoveniano, che sarebbe stata improponibile sulla parola "hin"), e alla peculiarità timbrica del pianoforte, nel quale un ribattuto provoca un effetto ben diverso, più naturale e interessante che nella voce.

A proposito della consapevolezza della citazione, ci sono poi molti elementi che concorrono a sostenere tale ipotesi: a partire dalla genesi del brano per il monumento di Bonn, passando attraverso l'importanza compositiva assunta dalla citazione nel corso di tutto il primo movimento, arrivando all'attinenza con le vicende personali di Schumann in quegli anni. È comunque lecito porsi una domanda: se il primo studioso a rilevare questa citazione è stato Hermann Abert nel 1910, come è possibile che nel corso di tutto il XIX secolo la *Fantasia* op. 17 sia stata interpretata e ascoltata all'oscuro di questo importante riferimento? Tutto sommato era proprio la cultura ottocentesca quella a cui Schumann si rivolgeva con tale allusione, essendo di certo molto più vicina al suo bagaglio di conoscenze musicali, che non quella del primo Novecento. Si tratta allora di un riferimento realmente creato da Schumann, o piuttosto inventato dalla critica di un periodo di molto successivo? Queste sono le domande che sostanzialmente si pone Larry Todd[11], la cui analisi porta a chiedersi perché non si debba considerare la melodia inserita nel finale del primo movimento della *Fantasia* op. 17 un prestito, invece che da Beethoven, dal Lied *An die Musik* di Schubert (es. 4a), oppure dalla *Sinfonia* n. 97 di Haydn (es. 4b). Gli

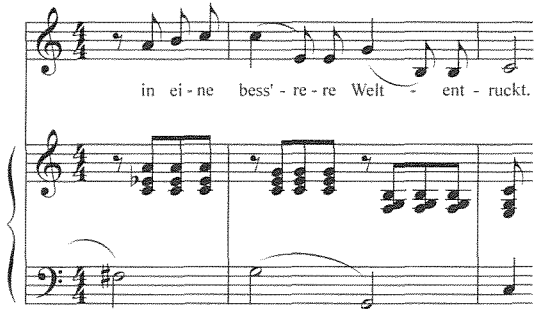
[9] *Ibid.*, p. 46.

[10] *Ibid.*, p. 46.

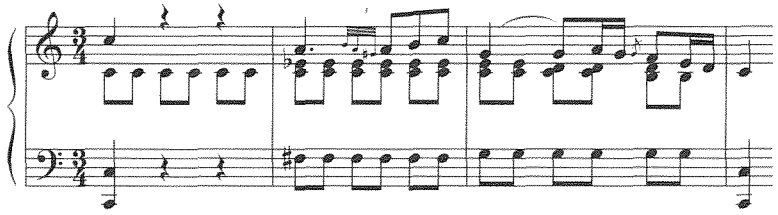
[11] Larry Todd, *On Quotation in Schumann's Music*, in *Schumann and His World*, a cura di L. Todd, Princeton, Princeton University Press 1994, p. 94.

esempi che riporta sono molto interessanti e sollevano molti dubbi sulla melodia oggetto della discussione.

Es. 4a. F. Schubert, *An die Musik*, batt. 37-39.



Es. 4b. F.J. Haydn, *Sinfonia* n. 97, I mov., batt. 1 sgg.



Non credo si possa pensare di dare una risoluzione definitiva a tale questione; l'intelligenza musicale di Schumann era più propensa ad annebbiare che a chiarire questioni del genere. Egli era sostanzialmente insofferente verso ogni tipo di testo esplicativo della musica, e per lui l'ispirazione poteva provenire da qualsiasi idea extramusicale, a patto che non venisse chiarita in maniera pedante attraverso dichiarazioni programmatiche simili a quella della *Symphonie fantastique* di Berlioz. Per questo lavorare sulle citazioni è estremamente difficile, perché ci si scontra con l'affascinante ambiguità del carattere di Schumann, attratto dall'allusione, ma nello stesso tempo preoccupato di avvolgerla in una patina di incertezza.

Si può comunque considerare, a mio avviso, una risposta valida a tali interrogativi l'analisi del brano condotta da Berthold Hoeckner: egli considera il ciclo beethoveniano un esempio pertinente di *actio in distans*, secondo la definizione sopra riportata, indicando nello stesso *topos* del lamento trasformato in canto, che il testo poetico esprime, l'idea del messaggio inviato dall'innamora-

to in lontananza nella speranza di raggiungere così simbolicamente la sua amata; esprime cioè l'idea della musica intesa come comunione simbolica di sentimenti, racchiusi in corpi costretti alla lontananza fisica da forze esterne (*actio in distans*). Beethoven, nella sua realizzazione musicale, avrebbe raccolto a pieno questo concetto, avendo addirittura previsto nella prima stesura, come dimostra lo schizzo autografo pervenutoci, di lasciare al pianoforte il compito di riprendere da solo la melodia della prima strofa nel finale; tale chiusura avrebbe proprio testimoniato la volontà di mettere in rilievo la concezione della musica quale forza in grado di avvicinare le distanze, rimandando implicitamente ai contenuti del testo.

Ma anche nella *Fantasia* op. 17 di Schumann si può leggere questa stessa concezione della distanza, intesa come rapporto di natura nostalgica verso un'indefinita meta fatta di confuse allusioni alla grandezza di Beethoven, all'affetto di Clara o alla ricerca di una *Heimat* (patria), sentita come necessaria, ma nello stesso tempo inarrivabile. Hoeckner individua nella tecnica compositiva di Schumann tre modi di esprimere tale percezione della distanza nella *Fantasia*: con il termine di origine jeanpauliana *Witz* (*ingenium*)[12] egli definisce l'abilità nell'individuare le analogie tra ciò che è distante, riflettendo sulle relazioni che possono intercorrere a livello tematico tra le differenti sezioni del brano musicale; con *Tiefsinn*[13] (senso profondo), invece, la propensione a rilevare l'unità e la somiglianza tra tutto ciò che la percezione dei sensi unisce, ma che la ragione disunisce, combinando insieme caratteri contrastanti; con *Arabesque*[14], infine, la distanza dialettica attraverso le stagioni della storia, incarnata nell'interpolazione *im Legendenton*, che, frammentando il discorso musicale in maniera brusca, precisa un senso di distanza storica con ciò che la precede. Grazie all'azione, nel corso del primo movimento, di queste tre componenti, il culmine della *Fantasia* corrisponderebbe proprio alla citazione del Lied beethoveniano *An die ferne Geliebte*, che, nel finale del primo movimento, esprime il nesso più evidente con il concetto romantico di *Ferne*. Hoeckner non ritiene però che questo senso di distanza abbia un referente preciso, o sia da identificare in un oggetto ben determinato; lo collega piuttosto alla ricerca frustrante di una meta indefinita, nella quale si inseriscono indistintamente tutte le nostalgiche tensioni affettive, poetiche ed esistenziali proprie dello spirito romantico. Egli avvalora la tesi

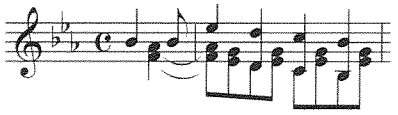
[12] Berthold Hoeckner, *Schumann and Romantic Distance*, «Journal of the American Musicological Society», L, 1, 1997, p. 120.

[13] *Ibid.*

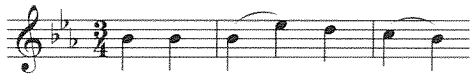
[14] *Ibid.*

della *Fantasia* op. 17 come realizzazione musicale del concetto romantico di *Ferne*, individuando molti altri riferimenti al ciclo beethoveniano, oltre a quello ormai noto del finale. Ad esempio, alla battuta 253 del primo movimento della *Fantasia* compare una realizzazione del secondo tema che denota forti somiglianze con quello presente alle misure 314 sgg. del ciclo *An die ferne Geliebte*:

Es. 4c. R. Schumann, *Fantasia* op. 17, I mov., batt. 253 sgg.

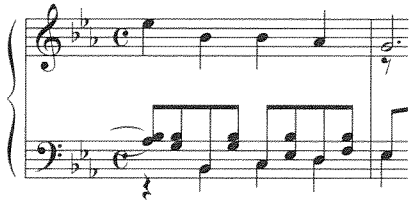


Es. 4d. L. van Beethoven, *An die ferne Geliebte* op. 98, batt. 314 sgg.



così come evidenti analogie emergono anche dal confronto delle battute 266 sgg. di Beethoven e delle battute 260 sgg. di Schumann:

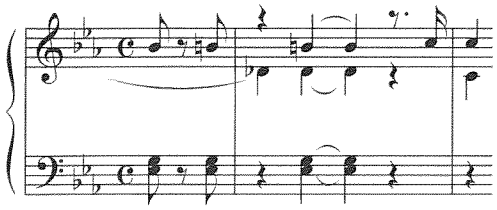
Es. 4e. R. Schumann, *Fantasia* op. 17, I mov., batt. 260 sgg.



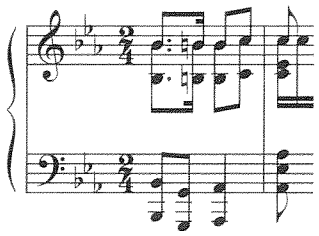
Es. 4f. L. van Beethoven, *An die ferne Geliebte* op. 98, batt. 266 sgg.

E anche il cromatismo ascendente delle battute 267 sgg. di Beethoven, confrontato con quello delle battute 283 sgg. di Schumann, si rivela simile:

Es. 4g. R. Schumann, *Fantasia* op. 17, I mov., batt. 283 sgg.



Es. 4h. L. van Beethoven, *An die ferne Geliebte* op. 98, batt. 267 sgg.

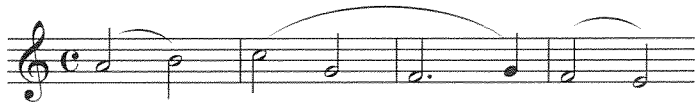


Hoeckner mira dunque a rilevare non solo l'importanza del prestito del finale del primo movimento come simbolo di una concezione della distanza di cui la *Fantasia* sarebbe l'eco musicale; ma sottolinea anche la forte presenza del ciclo beethoveniano nella sua interezza all'interno del primo movimento della *Fantasia*, contribuendo a rafforzare l'ipotesi della piena consapevolezza del riferimento.

Quello della *Fantasia* op. 17 non è però l'unico caso in cui si incontra una citazione da *An die ferne Geliebte*. Mosco Carner fu il primo, difatti, a individuare un altro riferimento alla melodia beethoveniana nella *Seconda Sinfonia* in do maggiore op. 61. Quest'opera, nata in «tempi bui»[15], come scrisse lo stesso Schumann, venne presentata dall'autore come una sorta di *Iupiter*, e il paragone, più che all'identità tonale, sembra riferirsi alla polarizzazione di tutta la tensione nel finale. Tuttavia, osservando tale composizione, la tecnica elaborativa sembra riallacciarsi piuttosto a Beethoven, la cui influenza è ravvisata da Edler soprattutto nella contrapposizione continua di sezioni tra di loro contrastanti e nella continuità del discorso tra i vari movimenti. Il tema che compare nel finale di questa *Sinfonia* è il risultato di una progressiva elaborazione di materiale contrastante, che porta all'abbandono completo del motivo presentato nella parte iniziale del movimento. Mosco Carner individuò proprio qui la citazione dal Lied di Beethoven, ovvero nel tema che compare nei primi violini alle battute 390-393 (es. 5):

[15] A. Edler cit., p. 141.

Es. 5. R. Schumann, *Sinfonia* n. 2 op. 61, IV mov., batt. 390-393.



L'allusione, secondo Edler, mirerebbe a esprimere la prevalenza di quei «suoni di dolore»[16], citati da Schumann nella lettera al direttore musicale Otten di Amburgo nel 1849, riferendosi ai tempi bui della sua malattia del 1845. Il dolore è certamente ravvisabile nel terzo movimento, vero cuore pulsante di tutta la composizione, non a caso citato testualmente, come si vedrà in seguito, all'interno dell'illusoria festosità dell'inizio del quarto movimento. Ma è solo dopo le tre nettissime pause che segnano la fine dell'episodio d'apertura del quarto movimento che ritorna la reale sofferenza esistente nella mente del compositore. Il nostalgico tono della melodia, che, anche per Edler, sarebbe da riferire ad *An die ferne Geliebte*, riporta al vero ambito emotivo della *Sinfonia*, intriso di angoscia e tormento.

Naturalmente ci possono essere anche qui dei dubbi sull'effettiva testualità del riferimento, meno netto ed evidente di quello dell'op. 17; i valori ritmici non sembrano rispettare il modello e anche la linea presenta qualche diversità. Tuttavia all'ascolto l'insieme della frase rivela forti affinità, polarizzando tutta la sua carica dolente nella centralità dell'intervallo discendente di quarta e nell'appoggiatura della quarta sulla terza (priva in questo caso del ribattuto originale) con cui si chiude. Non a caso poi la melodia si ripresenta nella medesima tonalità di do maggiore con cui era stata sfruttata nella *Fantasia* op. 17; per Schumann ogni tonalità aveva una propria connotazione emotiva[17], pertanto il riutilizzo di una stessa melodia, con la stessa impronta nostalgica, e per di più nella stessa tonalità, potrebbe avvalorare l'ipotesi della citazione consapevole.

[16] *Ibid.*, p. 144.

[17] R. Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* cit., I, p. 104 (trad. it. cit., I, p. 255).

Di Benedetto parla di questa citazione come strumento di rinvio «non tanto [verso il] modello, quanto piuttosto [verso un] ideale archetipo, carico di un'affascinante ambiguità, di una *Sehnsucht* schiettamente romantica»[18]. Per lui Schumann, raccogliendo nella *Sinfonia* le sembianze di una melodia beethoveniana, avrebbe cercato di attingerne l'essenza poetica, la natura intima, attraverso un richiamo non a caso impreciso e non netto. La sua idea sarebbe difatti quella di un riferimento larvato, una sorta di «maschera»[19], sotto la quale nascondere un impulso inattingibile verso l'idea musicale di un grande del passato, ma irripetibile nel presente; esprimerebbe cioè la concezione schumanniana dell'inevitabilità del confronto con gli autori precedenti, finalizzato e improntato però al rinnovamento.

Edler ravvisa un'altra citazione del medesimo Lied anche nel *Quartetto per archi* op. 41 n. 2. Nel Finale (es. 6), compare la seguente melodia:

Es. 6. R. Schumann, *Quartetto* op. 41 n. 2, IV mov., batt. 36-38.

Sulla carta sembrano più evidenti i legami con la citazione della *Sinfonia* in do maggiore che con lo stesso Lied di Beethoven. I rapporti ritmici sono gli stessi, seppur diminuiti, e ricompare quella piccola variazione nella successione dei suoni che è stata notata per la *Sinfonia*; scompare solo l'appoggiatura della quarta sulla terza, che là individuava una delle caratteristiche fondanti della frase. Essendo il *Quartetto* del 1842, allora, si potrebbe ipotizzare che la prima rielaborazione di *An die ferne Geliebte*, dopo la *Fantasia* op. 17, sia proprio questa, e che il tema del finale della *Sinfonia* op. 61, del 1845, ne sia la successiva ripresa. In questo modo si instaurerebbe una sorta di corrispondenza interna all'opera di Schumann, in stretto rapporto con Beethoven e con il suo ideale musicale: come se tra i due vi fosse un rapporto di continuità, di condivisione di valori e di stretta dipendenza. D'altra parte lo stesso Schumann aveva chiarito il suo rapporto con Beethoven, e in particolare con i suoi ultimi quartetti, a proposito dell'op. 41[20]; è all'umorismo beethoveniano che egli voleva riferirsi, inteso, secondo la definizione di Jean Paul, come arte del «sublime capovolto»[21], e come assunzione totale della realtà nella sua molteplicità di aspetti. I netti contrasti che animano le varie sezioni dei suoi quartetti, secondo un disegno compositivo teso verso il continuo progresso tematico, esprimono con chiarezza questo rapporto. Anche a livello tecnico tutti e tre i lavori op. 41 manifestano forti legami con la pratica dell'ultimo Beethoven, attraverso l'imitazione delle voci prive di una precisa consolidazione tematica, la ripetizione iterata di frammenti ritmici e melodici elementari, i forti accenti e contrasti dinamici e le brusche progressioni per intervalli dissonanti.

[18] Renato Di Benedetto, *Romanticismo e scuole nazionali nell'Ottocento*, Torino, EDT 1991², p. 126.

[19] *Ibid.*

[20] A. Edler cit., p. 133.

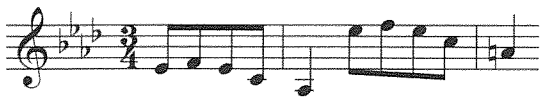
Dunque in questo caso la citazione del Lied *An die ferne Geliebte* tenderebbe a rievocare un'altra componente del carattere beethoveniano, quella umoristica, rivelandosi un tramite poetico non solo rivolto al semplice interesse celebrativo. Essa viene riproposta nei vari casi esaminati, con un valore simbolico sempre diverso che, partendo da Beethoven, passa attraverso le opere di Schumann, veicolando contenuti ogni volta nuovi. La *Fantasia* op. 17 filtra i valori etici di Beethoven attraverso l'esperienza personale di Schumann; il *Quartetto* op. 41 n. 2 ne rievoca, come si è detto, la componente umoristica; mentre il finale della *Sinfonia* in do maggiore maschera, come si diceva, un riferimento alla sua natura poetica, tanto anelata quanto inattingibile. La citazione, in questi vari casi, esprime quello spirito combinatorio profondo (*Tiefcombinatorisch*) che Schumann mutuava da Friedrich Schlegel, nella sua prerogativa di abbracciare i caratteri più disparati della realtà, combinandoli umoristicamente nell'arte. Le varie allusioni al Lied di Beethoven sopra descritte rievocano, attraverso l'opera schumanniana, ogni volta componenti diverse del suo spirito, amalgamandole in un insieme inestricabile, fatto di continue corrispondenze interne. Schumann "combina" tutte queste componenti con la sua esperienza personale, dandone una lettura sempre nuova e soggettiva, priva di un carattere storicistico, ma protesa a far rivivere il passato nel presente in una maniera nuova e originale, e senza far affidamento alle categorie chiuse di "prima" e "poi".

Se le citazioni-omaggio in Schumann si fanno sempre portatrici di un valore simbolico, stabilendo un contatto di tipo concettuale e rievocando un insieme di componenti poetiche, talvolta Beethoven funge addirittura, in un certo senso, da tramite per far rivivere tutto l'universo letterario cui era legato. La sua visione epica dell'esistenza implica un contatto soprattutto con gli eroi dei drammi di Goethe, innestando un rapporto culturale che arriva a Schumann e al suo filtro soggettivistico. Si prenda il caso del primo brano del

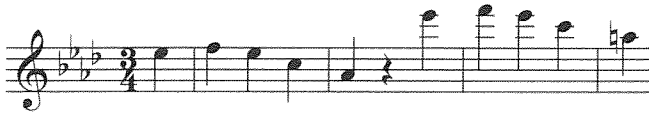
[21] R. Di Benedetto cit., p. 119.

Carnaval op. 9 (es. 7a) dove, secondo Sams[22], compare un'allusione all'Ouverture *Egmont* op. 84 di Beethoven (es. 7b):

Es. 7a. R. Schumann, *Carnaval* op. 9, *Préambule*, batt. 30 sgg.



Es. 7b. L. van Beethoven, Ouverture *Egmont* op. 84, batt. 125 sgg.



Qui il prestito da Beethoven potrebbe fungere da mediazione per risalire alla tragica vicenda del governatore delle Fiandre Egmont, giustiziato nel 1568, narrata da Goethe nel dramma omonimo. I personaggi di quest'opera erano particolarmente amati sia da Clara Wieck sia da Robert Schumann; facevano parte del loro bagaglio culturale intimo e familiare. Nella loro corrispondenza epistolare sono molti i riferimenti in proposito: ad esempio Robert indirizzava indifferentemente le sue lettere a Clara scrivendo l'iniziale del suo nome con la "C" o con la "K", dimostrando così la sua volontà di accostare la figura della fidanzata a quella di Klärchen grazie alla corrispondenza esistente tra i due nomi. In alcuni versi indirizzati a lei nel 1838 si legge: «L'amata di Egmont si chiamava Klärchen, / Oh nome di squisita dolcezza! / Klärchen Schumann / un angelo inventò tale nome»[23]. Si fa allora chiaro il parallelo tra Robert-Egmont e Clara-Klärchen, identificando la vicenda di prigionia e tortura dell'eroe goethiano, comminata dal duca d'Alba, con quella di proibizioni imposte da Friederich Wieck ai due amanti. Non è un caso poi che la stessa Clara chiuda in questo modo la lettera indirizzata a Robert nel 1839: «Mille baci dalla tua fedele sposa Clara Schumann, che nome di squisita dolcezza»[24],

[22] Eric Sams, *Schumann and The Tonal Analogue*, in *Robert Schumann. The Man and His Works*, a cura di A. Walker, London, Barrie & Jenkins 1972, p. 389.

[23] R. e C. Schumann, *Briefwechsel* cit., I, p. 312: «Egmont's Geliebte Klärchen hieß / O Namen wundersüß! / Klärchen Schumann / Ein Engel den Namen ersann».

[24] *Ibid.*, II, p. 376: «Tausend Küsse von Deiner treuen Braut Clara Schumann oh, welch ein Name wundersüß».

citando proprio i versi scritti un anno prima dal suo futuro marito; e giocando sull'ambiguità tra la dolcezza di potersi firmare "Schumann", anticipando il prossimo matrimonio, e di essere associata a Klärchen e all'amore elevato provato per lei da Egmont.

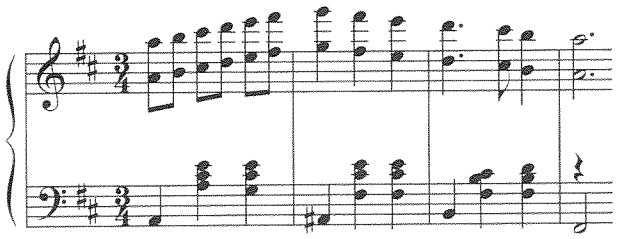
Risulta dunque difficile pensare che il riferimento del *Carnaval* all' Ouverture per l'*Egmont* di Beethoven sia privo di un'allusione alla vicenda goethiana, filtrata attraverso l'esperienza personale di Schumann. Eric Sams ritiene che la nobiltà del primo soggetto dell'Ouverture sia da associare alla tragicità di Egmont e che il secondo tema, quello citato da Schumann, con l'intimità della sua dolcezza, sia invece più vicino alla sensibilità di Klärchen; l'indicazione *dolce e piano* che l'accompagna ne chiarirebbe il carattere. Sarebbe dunque, secondo Sams, Klärchen, *alias* Clara, a comparire nel primo brano del *Carnaval*, dando l'avvio alla danza di maschere e volti che si combinano e mescolano enigmaticamente nel corso di tutta l'opera. L'allusione è piuttosto evidente in partitura, vista la corrispondenza della tonalità di la bemolle maggiore e l'identica successione delle note, sottoposte a diminuzione in Schumann. Tuttavia all'ascolto le corrispondenze sono molto meno chiare, anche perché la linea di Beethoven è in levare, mentre quella di Schumann in battere; il *Préambule* del *Carnaval* inoltre riprende la melodia beethoveniana, inserendola in un clima completamente diverso, cioè sostituendo furore ed esuberanza festosa a intimismo e delicatezza. Il procedimento corrisponde bene all'idea insita nella poetica stessa dell'op. 9, intesa come rappresentazione mascherata dei volti e dei caratteri dei *Davidsbündler*. In essa, sotto velate allusioni, si muovono tutti i personaggi che animano lo spirito di Schumann, e il ballo mascherato dà continui appigli all'ascoltatore attento, per aiutarlo a cogliere la vera identità dei personaggi. L'allusione a Clara-Klärchen nel *Préambule*, allora, si inquadrerebbe perfettamente all'interno di questo disegno, manifestandosi in maniera velata e imprecisa, così come potrebbe accadere a un particolare che sfugge al travestimento di una maschera, una ciocca di capelli o un atteggiamento tipico, il cui riconoscimento possa essere riservato solo a pochi intimi. Non è una citazione «posta tra virgolette»[25], apertamente dichiarata, ma una reminiscenza labile e inafferrabile, in analogia al principio poetico del *Larventanz*, del ballo mascherato, fatto di ambiguità e imprecisione.

L'allusione a Clara, passando attraverso Beethoven e Goethe, è avvalorata da un altro riferimento raggiunto ancora attraverso la citazione: esattamente nella sezione successiva del *Préambule* compare, infatti, un'autocitazione ancora una volta nascosta e mascherata dai *Papillons*; l'apparizione del tema d'aper-

[25] R. Di Benedetto cit., p. 120.

tura dell'op. 2 rimanda immediatamente a Jean Paul Richter, al suo Vult Harnisch e indirettamente quindi allo stesso Schumann. I *Papillons*, nella loro trascrizione musicale del capitolo *Larventanz* dal romanzo di Jean Paul *Flegeljahre*, avevano messo difatti in scena nei due protagonisti Vult e Walt i caratteri contrastanti dello spirito di Schumann (Eusebio e Florestano). La citazione allora potrebbe rimandare in forma larvata a quelle due nature della sua personalità, fondendole in maniera impercettibile con quella di Clara nel vorticoso scorrere musicale dell'apertura del *Carnaval*. La melodia, come si vedrà più avanti, viene ripresa in seguito nel corso della composizione, chiarendo con precisione il suo valore di strumento di agnizione della figura di Schumann. Tuttavia, in questo primo esempio, l'allusione è molto meno marcata, trovando una realizzazione ritmica diversa nella fase discendente dell'arco melodico e inserendosi in un clima espressivo lontano da quel senso di morbidezza estatica proprio dei *Papillons* (ess. 8a-8b).

Es. 8a. R. Schumann, *Papillons* op. 2 n. 1, batt. 1 sgg.

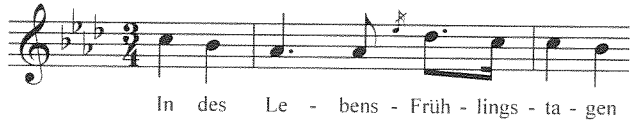


Es. 8b. R. Schumann, *Carnaval* op. 9, *Préambule*, batt. 46 sgg.

Ma, se il parallelismo tra la visione che Schumann aveva delle sue vicissitudini autobiografiche e quelle di Egmont appare manifesto anche proprio grazie a una citazione, lo stesso si può pensare per il Florestano del *Fidelio* di Beethoven. Cambiano i nomi, ma i ruoli si mantengono affini, con Don Pizarro al posto del Duca d'Alba, Florestano al posto di Egmont e Leonora di Klärchen. Addirittura nell'ambito della corrispondenza tra Robert e Clara si viene a verificare una situazione simile a quella esaminata prima; basti prendere in considerazione la lettera del dicembre 1837 che 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»[26]. Esattamente come era accaduto per Klärchen, anche Leonora è associata a Clara, seppur sotto lo pseudonimo di Julius Kraus, inventato da lei stessa per sfuggire al controllo del padre. Entrambi i drammi mettono infatti in scena una vicenda di prigionia, di eroismo contro la tirannide e di esaltazione del valore della libertà. Le corrispondenze con l'esperienza personale di Schumann appaiono allora evidenti, attraverso il suo tipico modo di filtrare la letteratura in un rapporto sempre fondato sul nesso tra arte e vita. L'idea che Schumann aveva della sua lotta per Clara, della forza del loro amore, della fedeltà dei loro sentimenti e della durezza repressiva dell'azione di Wieck trova certo analogie con la vicenda del *Fidelio*.

Nell'apertura del secondo atto Florestano esprime tutti i suoi tormenti interiori, in un'accorata scena intessuta di rimpianto del passato e di commiserazione del presente, cui segue una misteriosa visione di Leonora nella sua mente annebbiata. Alle battute 44-45, in corrispondenza delle parole «nella primavera della vita la buona sorte è fuggita lontano da me»[27], compare una melodia nella tonalità di la bemolle che assomiglia moltissimo a quella del tema del *Concerto* per pianoforte e orchestra op. 54 di Schumann. Non è certo un'idea da ritenere secondaria nell'ambito dell'orizzonte creativo dell'opera di Beethoven, visto che è uno dei pochi temi presenti nel corso dell'opera a essere ripreso anche nell'Ouverture alle battute 181 sgg. L'allusione di Schumann, nel suo *Concerto*, alle battute 156 sgg., trasportata nella tonalità di la bemolle (la stessa della scena di Florestano), spinge il livello della citazione pressoché alla testualità.

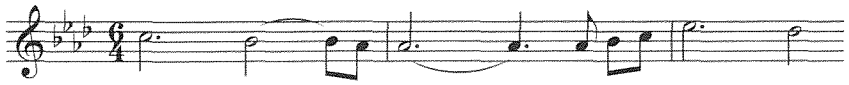
Es. 9a. L. van Beethoven, *Fidelio*, n. 11, batt. 44 sgg.



[26] R. e C. Schumann, *Briefwechsel* cit., II, p. 53: «Adieu, mein Fidelio in Gestalt v. Julius Kraus und bleib treu wie Leonore ihrem Florestan Deinem Robert».

[27] Joseph Sonnleithner – Georg Friedrich Treitschke, *Fidelio*, Wien, Universal-Edition 1900, p. 78: «In des Lebens Frühlingstagen ist das Glück von mir gefloh'n» (trad. it. *Fidelio*, Milano, Ricordi 1960, p. 39).

Es. 9b. R. Schumann, *Concerto* op. 54, I mov., batt. 156 sgg.



Schumann sembra essersi servito del tema utilizzando le note cardine della linea melodica arricchite solo tra il la bemolle e il mi bemolle da tre note di passaggio. L'allusione poetica allora si può spiegare alla luce di quanto detto prima a proposito della visione schumanniana della vicenda del *Fidelio*, filtrata attraverso la propria esperienza personale. La rievocazione di Florestano e Leonora poteva esaltare il valore della fedeltà coniugale, e al tempo stesso esaudire il desiderio nutrito da Clara di ottenere dall'amato un concerto tagliato sulle sue qualità musicali di pianista: scritto cioè esplicitamente per lei. «Certo molto delle battaglie che mi è costata Clara può essere contenuto nella mia musica ed Ella può averlo capito. Il Concerto, la Sonata, i Davidsbündler, i Kreisleriana e le Novelletten devono la loro nascita quasi soltanto a lei»[28]. Il riferimento al *Fidelio* sarebbe allora assolutamente pertinente all'esaltazione del valore della fedeltà coniugale, e in particolare del rapporto con Clara; addirittura Edler ritiene che questa citazione sia da assimilare anche alla *Stimme aus der Ferne* delle *Novelletten* op. 21, cioè alla citazione dal *Notturno* op. 6 n. 3 di Clara di cui si dirà in seguito, e che qui simboleggerebbe l'immagine di Clara finalmente coniugata a quella di Robert.

Es. 9c. R. Schumann, *Novellette* op. 21 n. 8, *Stimme aus der Ferne*, batt. 301 sgg.

La successione delle note iniziali segue lo stesso andamento, ma è forse un po' poco per azzardare l'ipotesi che si tratti di una citazione. In fondo sembra sufficiente l'allusione a Florestano per rimandare a Leonora, alla loro vicenda esemplare di fedeltà coniugale e quindi, indirettamente, a Schumann e Clara. Un ulteriore riferimento avrebbe reso troppo esplicito il rapporto, contravvenendo così alla natura dell'allusione schumanniana, sempre velata e incerta.

È da sottolineare poi il fatto che tutto il concerto sia strutturato su uno stretto senso di unità raccolto proprio intorno a questo tema principale, secondo un procedimento tipicamente schumanniano (come si vedrà, le *Sonate* op. 14 e op. 11 sono anch'esse unite formalmente da un motivo conduttore nato da un prestito), anche attraverso i tre movimenti di cui è composto; quasi come se la presenza del velato riferimento beethoveniano fosse stata di conforto per la prima esperienza di Schumann nell'ambito del concerto. Dal punto di vista compositivo l'op. 54 dimostra un'impronta del tutto innovativa nell'organizzazione formale, riflettendo l'idea originale di brano in un unico movimento, poi abbandonata per motivi di maggiore aderenza alla tradizione. Anche in questo Schumann denota il suo tipico modo di rapportarsi al passato: studiandolo, assimilandolo, riprendendolo anche sotto forma di citazione, ma rinnovandolo fortemente. L'allusione può così divenire un significativo strumento di collegamento con la tradizione, rievocando non solo l'ambito culturale di un maestro del passato, poi sottoposto al filtro della propria soggettività, ma anche gli aspetti tecnici e formali della sua opera complessiva. Una citazione, in Schumann, può dimostrare la conoscenza di ciò che lo ha preceduto, rivelando al tempo stesso la volontà di apportarvi delle innovazioni sostanziali e di protendere verso il progresso; può quindi essere considerata un sostegno ideale da cui partire per operare trasformazioni rilevanti. Come si vedrà nei prossimi capitoli, il prestito in Schumann assume spesso la funzione di collante tra le varie parti delle composizioni nate su strutture formali di stampo tradizionale. Il *Concerto*, esattamente come le *Sonate* op. 11 e op. 14, raggiunge un moderno senso di collegamento tra i suoi tre movimenti[29], facendo leva proprio su metamorfosi, riprese e rielaborazioni del tema principale di origine beethoveniana. Tale procedimento merita quindi di essere studiato, proprio perché mette in rilievo la funzione centrale della citazione all'interno delle opere di Schumann, evidenziandone le potenzialità combinatorie e facendo luce sulle influenze esercitate sull'intera genesi della composizione. Ogni prestito assume così una nuova finalità all'interno dell'opera in cui viene inserito, trovando dei legami forti con il restante materiale e assumendo una posizione privilegiata agli occhi del compositore così come dell'interprete.

[28] A. Edler cit., p. 112.

[29] Rudolph Réti, *The Thematic Process in Music*, London, Faber & Faber 1961, pp. 95-9.

Schubert

Oltre a Beethoven, l'altro grande modello della poetica musicale romantica di Schumann fu indubbiamente Schubert. «Come multiformi sono i pensieri e le azioni dell'uomo, altrettanto molteplice è la musica di Schubert. Ciò che egli vede con l'occhio, tocca con la mano, si trasforma in musica; dalle pietre che egli lancia sorgono, come per Deucalione e Pirra, figure umane viventi»[30]; così scrisse Schumann, recensendo alcune sue sonate, a proposito dell'identificazione della sua arte musicale con il più profondo senso del "caratteristico", vale a dire con la capacità di rendere in musica contemporaneamente tutte le componenti più disparate del reale; quell'arte di cui in letteratura era stato maestro Shakespeare. Schubert era per Schumann il musicista che sapeva "combinare" insieme umoristicamente tutte le componenti opposte della realtà; Florestano vi coglieva a volte una sorta di satira del noiosissimo stile di Pleyel e di Vanhal[31], Eusebio sorrideva invece di fronte a certi passi simili alle «smorfie con cui si vuol spaventare i bambini»[32]. Tutt'e due queste impressioni scaturivano dall'ideale dell'umorismo, visto come unica arma per combattere il nemico filisteismo. «Se ancora vivono artisti simili a Schubert, la vita vale la pena di essere vissuta»[33]; a questa conclusione arrivò Schumann nel 1835, ancor prima di scoprire le «celestiali lunghezze»[34] della *Sinfonia* in do maggiore nel 1840, quando avrebbe dichiarato scarso conoscitore della vera opera di Schubert chiunque vivesse ancora all'oscuro di quella sublime composizione, rimasta inspiegabilmente inedita.

Di Schubert, Schumann non amava solo le opere tratte dai generi liederistico, sonatistico o sinfonico; la condivisione di valori con il maestro viennese era per lui così intensa, da rendere integralmente valido e interessante l'intero catalogo delle sue opere. In particolare egli aveva una precisa idea del cosiddetto «pezzo caratteristico»[35], inteso come brano dotato di un proprio interiore e inconfondibile carattere, seppur costituito da componenti largamente consumistiche, se non addirittura dozzinali. Certa musica di Schubert era un ottimo serbatoio di questi aspetti, dimostrando la sua grandezza proprio attraverso la capacità di rielaborare in maniera geniale materiale povero e talvolta banale. Di qui derivava l'entusiasmo dello Schumann critico per le *Deutsche Tänze* D. 365, in cui vedeva la manifestazione più schietta di quello spirito carnevalesco da cui tanto era affascinato. Tale musica da ballo suscitava nella sua immaginazione un turbinio di figure e volti nel quale non mancava nessuno dei fratelli della Lega di Davide: «al pianoforte Cilia (Clara), tra i capelli la rosa che ferisce, Eusebio in redingote di velluto nero appoggiato alla seggiola, Florestano (nello stesso abbigliamento) ritto sul tavolo ciceroneggia»[36]. Tale chiassosa atmosfera di festa nascondeva, dietro alla goliardia, la purezza dei sentimenti, le ambiguità dello spirito umano e il calore confortante della cultura popolare. Schubert fu per Schumann il principale ispiratore del *Carnaval* o dei *Davidsbündlertänze*: la quadratura ritmica a volte evidente, la sentimentalità facile di alcuni motivi o la sagomatura melodica scontata si elevano, trasfigurate dal genio, attraverso finezze inaspettate, modulazioni o rielaborazioni cariche di interesse. Non a caso Schumann scrisse nel 1829 a Wieck, chiedendo che gli venissero inviati tutti i *walzer* di Schubert, precisando, nella stessa lettera, la concezione sopra riportata, basata sulla fusione ideale di Schubert e Jean Paul in un unico istinto poetico[37]. Non è un caso il fatto che di lì a poco sarebbero nati i *Papillons*, creati sulla spinta delle suggestioni simultanee del capitolo *Larventanz* dello stesso Jean Paul e delle musiche da ballo schubertiane.

Ma se l'op. 2 fu ispirata da tali stimoli, non si può pensare diversamente del *Carnaval*. Questo capolavoro pianistico, concluso nel 1835, fu nella sua stessa genesi intessuto di riferimenti a Schubert; pare difatti che inizialmente fosse stato concepito come serie di variazioni intitolate *Scenen* sul *Trauerwalzer* dello stesso Schubert, ribattezzato da Schumann *Sehnsuchtwalzer*. L'idea poi di servirsi delle "lettere danzanti", derivate dalla fusione del nome Schumann con quello della città di Ernestine von Friecken, fiamma giovanile del compositore, Asch, provocò uno spostamento dei piani organizzativi dell'opera verso la forma con cui ci è pervenuta. Tuttavia il *Préambule* utilizza ben 24 battute delle accantonate *Scenen*, nelle quali, accanto alle figure di

[30] R. Schumann, *Ein Quellenwerk über sein Leben und Schaffen*, a cura di G. Eismann, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1956, II, p. 50: «So tausendgestaltig sich des Menschen Dichten und Trachten bricht, so vielfach die Schubertsche Musik. Was er anschaut mit dem Auge, berührt mit der Hand, verwandelt sich zu Musik; aus Steinen, die er hinwirft, springen, wie bei Deukalion und Pyrrha, lebendige Menschengestalten».

[31] R. Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* cit., I, p. 126.

[32] *Ibid.*, I, p. 124: «Grimassen, mit denen man Kinder zu erschrecken pflegt» (trad. it. cit., I, p. 285).

[33] *Ibid.*, I, p. 125: «[...] (daß), wenn noch solche leben wie jener, von dem wir vorher gesprochen, das Leben noch lebenswert genug ist» (trad. it. cit., I, p. 285).

[34] *Ibid.*, I, p. 463: «himmlische Länge» (trad. it. cit., II, p. 727).

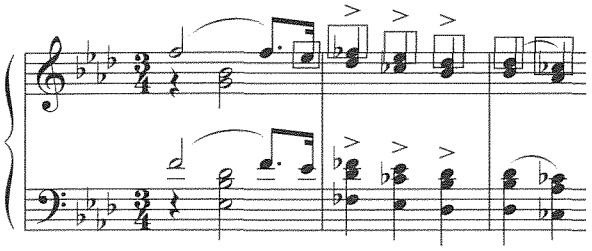
[35] R. Di Benedetto cit., p. 118.

[36] R. Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* cit., I, p. 203: «am Klavier Zilia, die verwundende Rose in den Locken - Eusebius im schwarzen Samtrock über den Stuhl gelehnt - Florestan (desgleichen) auf dem Tische stehend und ciceronesierend -» (trad. it. cit., I, p. 381).

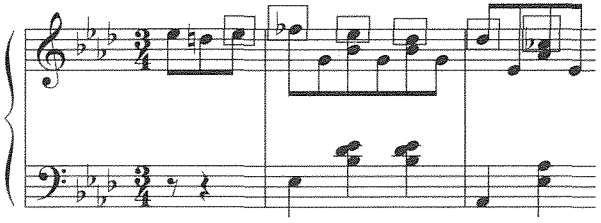
[37] Cfr. p. 17.

Clara e Schumann, identificabili nelle citazioni di cui si è già parlato, compare anche quella di Schubert:

Es. 10a. R. Schumann, *Carnaval* op. 9, *Préambule,* batt. 10 sgg.



Es. 10b. F. Schubert, *Sehnsuchtwalzer* D. 365, batt. 9 sgg.



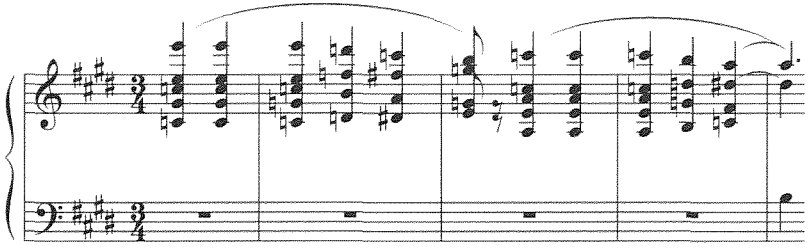
I due motivi sono collocati nella stessa posizione, cioè all'inizio della seconda sezione del brano, e per di più nella stessa tonalità di la bemolle minore. Tuttavia, nel *Préambule* del *Carnaval* la linea è trasfigurata in maniera tale da essere resa pressoché impercettibile, ed è inserita nella fase conclusiva di una frase del tutto differente da quella schubertiana. Quest'ultima infatti comincia con un morbido disegno privo di accompagnamento e prosegue con l'andamento tipico della musica da ballo; mentre Schumann inizia la frase riprendendo il sontuoso inciso d'apertura della prima sezione e adattando la melodia del *Sehnsuchtwalzer* a un disegno rigidamente accordale. Lo spirito di Schubert è così rievocato in maniera difficilmente decifrabile e fuso in maniera inestricabile con l'idea musicale schumanniana.

Non è forse da ritenere casuale allora che l'allusione al compositore sia affiancata da Schumann, proprio nel brano d'apertura del *Carnaval,* a quelle di Clara e di se stesso[38]; quasi come se si trattasse di una dichiarazione programmatica degli stimoli poetici che stanno alla base di tutta la composizione. L'operazione tende a sottolineare l'intimità ostentata con la sensibilità musicale schubertiana e la profonda condivisione della sua anima romantica, proiettando ancora una volta in direzione concettuale il senso della citazione-omaggio; vale a dire, non semplice allusione affettuosa e nostalgica a un compositore amato, ma reale assimilazione del suo bagaglio di ideali, addirittura sfruttato come spunto per trarre l'ispirazione dell'intera composizione. Difatti, benché Schubert sia citato concretamente solo nel primo brano del *Carnaval,* la sua presenza sembra aleggiare nel corso di tutta la composizione, nei ritmi di danza, filtrati dal contrappunto schumanniano, o nell'estatica leggerezza di alcune linee melodiche, come se si nascondesse misteriosamente ora dietro una maschera, ora dietro a un'altra, comparendo e scomparendo tra i travestimenti del ballo.

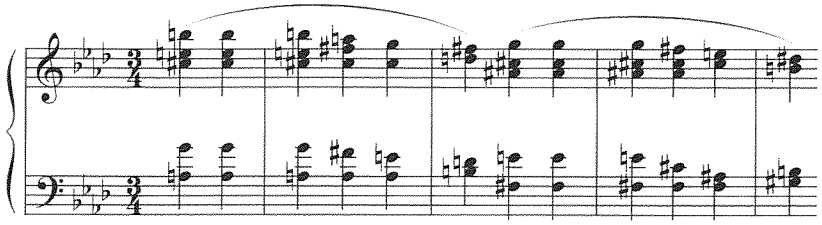
[38] Cfr. p. 33 sgg.

Un'altra citazione di Schubert, a mio avviso interessante, compare nel n. 3 degli *Intermezzi* op. 4. Nella sezione centrale del brano affiora una misteriosa allusione all'*Impromptu* op. 90 n. 4, di cui viene ripresa sia la melodia sia l'articolazione omoritmica dell'accompagnamento (es. 11b). La concatenazione armonica manifesta qualche differenza: in Schubert l'accordo di nona di dominante costruito sul la, passando attraverso una terza e sesta di passaggio, risolve attraverso una cadenza d'inganno su una triade di si minore; Schumann invece parte da una triade maggiore costruita su do per arrivare, attraverso una settima diminuita, alla triade di mi minore: evita quindi di riprendere le caratteristiche armoniche dell'*Impromptu* di Schubert, polarizzate attorno alla nona di dominante e alla cadenza d'inganno.

Es. 11a. R. Schumann, *Intermezzo* op. 4 n. 3, batt. 71 sgg.



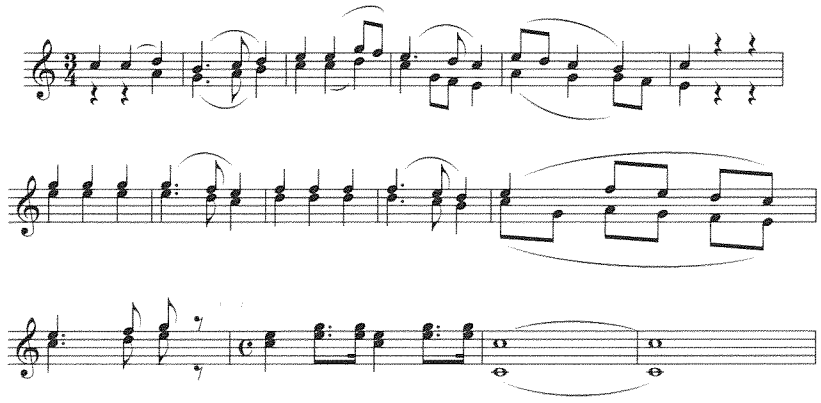
Es. 11b. F. Schubert, *Impromptu* op. 90 n. 4, batt. 23 sgg.



La linea superiore invece coincide precisamente, essendo strutturata sulla medesima triplice ribattuta della nota iniziale ed essendo seguita dalla stessa discesa per grado congiunto; la frase è inoltre ripetuta due volte in tutti e due i casi, anche se in Schumann, la seconda volta, sembra rimanere sospesa sul la; non scende cioè per grado congiunto individuando un moto cadenzale, come accade in Schubert, ma è legata alla nota successiva cui segue una pausa. La realizzazione lascia la frase in sospeso, quasi a voler significare l'ambiguità dell'allusione e la misteriosità del riferimento sorto nella mente di Schumann, e restituendo l'impressione dell'imprecisione del ricordo. È difficile dire se tale procedimento sia scaturito da meccanismi mentali inconsci o se invece sia stato frutto di un artificio da parte di Schumann. Spesso accade che un compositore, citando una melodia, tenti di rendere più opaco e impreciso il ricordo. Tale risultato può essere ottenuto attraverso una ripresa armonicamente deformata, apportando qualche variante nella successione delle note della linea, oppure proprio interrompendo bruscamente la reminiscenza melodica. Quest'ultimo procedimento, di cui si serve appunto Schumann, era piuttosto diffuso per esprimere tale senso di nebulosità del ricordo. Beethoven opera in questo modo citando l'inno inglese nella sua *Vittoria di Wellington* (es. 12).

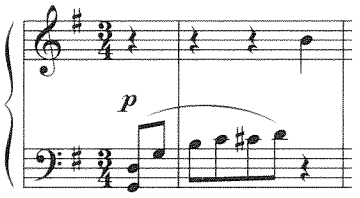
Qualora invece non si tratti di un artificio voluto dal compositore, ma di una sorta di ricorso mnemonico inconsapevole, l'ipotesi della criptomnesia resta valida. Difficilmente si può ritenere che gli *Impromptus* op. 90 fossero conosciuti poco da Schumann; egli recensì solo la seconda raccolta di *Impromptus* op. 142, tuttavia è probabile che avesse studiato con altrettanta attenzione anche l'op. 90. La dimostrazione è data proprio dalla stessa citazione, che riprende non il motivo principale della prima o della seconda sezione del brano di Schubert, bensì un episodio secondario, che funge da connettivo verso la ripresa del primo tema. La citazione, consapevole o inconsapevole che sia, evidenzia come lo studio del brano da parte di Schumann sia stato approfondito, e forse non è casuale che l'allusione sia inserita in brani come gli *Intermezzi*, che dal punto di vista formale riflettono molto della struttura generalmente tripartita degli *Impromptus* di Schubert.

Es. 12. L. van Beethoven, *La vittoria di Wellington*, batt. 425 sgg.



Un altro caso può rivestire un certo interesse nell'ambito della trattazione delle citazioni da Schubert contenute nelle opere di Schumann: quello del primo brano dei *Davidsbündlertänze* op. 6. Quest'opera, come si vedrà più avanti, si apre con una citazione del motto di Clara Wieck, cui segue una seconda sezione dal carattere straordinariamente guizzante e spensierato. La figura che produce tale sensazione è questa:

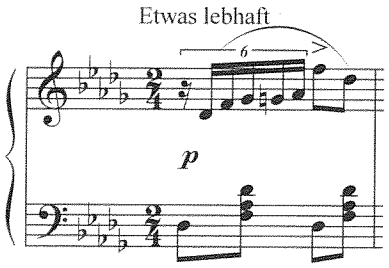
Es. 13a. R. Schumann, *Davidsbündlertänze* op. 6, *Lebhaft*, batt. 29-30.



Si contrappone umoristicamente alla figura del motto di Clara, individuando un ambito espressivo del tutto differente, e animando l'accompagnamento fino alla fine del brano. Essa, per successione di intervalli, è assolutamente assimilabile a quella che compare nell'introduzione del Lied di Schubert *Die Forelle*, costituita da una terza maggiore, seguita da un cromatismo ascendente

e conclusa da un intervallo di sesta maggiore. Visivamente il ritmo sembra diverso, visto che in Schumann non compare la sestina; ma all'ascolto lo stretto senso di continuità tra il basso e la successiva linea superiore trova delle corrispondenze in entrambi i passi.

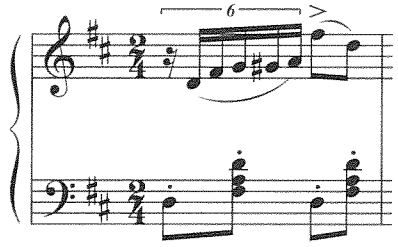
Es. 13b. F. Schubert, *Die Forelle*, batt. 1.



Ciò che sembra più convincente è l'impressione di freschezza e di scorrevolezza che emana da entrambe le figure in questione. In Schubert l'idea riprende in maniera raffinata il senso racchiuso nelle parole del testo del Lied, esprimendo in poche note l'idea del torrente di montagna, o degli sguscianti movimenti della trota. Schumann invece imprime la medesima sensazione di leggerezza nel brano d'apertura della prima vera opera rappresentativa di tutti i volti della sua personalità. Come avviene anche nel *Préambule* del *Carnaval* tale esordio fonde insieme Clara e Schubert, individuandoli come fonti prime della sua ispirazione e avvicinandoli quasi programmaticamente agli stimoli poetici del suo lavoro. Essi sembrano vivere nella mente di Schumann, confondendosi intimamente con la sua personalità e producendo idee ricche di riferimenti extramusicali. A mio avviso non è da ritenere casuale che, come si è visto per il *Carnaval*, il primo brano dell'opera contenga questi riferimenti; è una sorta di dichiarazione di intenti, protesa verso il fine di combinare insieme componenti eterogenee dell'ispirazione sotto il filtro di una personale idea musicale. Per questo ritengo che anche questa citazione vada letta, secondo le categorie sopra esposte, in maniera concettuale: la ripresa di questa figura tratta da *Die Forelle* stabilisce un contatto con l'estetica musicale di Schubert, fatta di realizzazioni musicali non piattamente descrittive del senso contenuto nel testo del Lied, ma anche degli stati d'animo che tale testo suscita nel compositore, riflettendo un'idea certamente raccolta dai *Davidsbündlertänze* op. 6. L'opera sembra rivivere dalla memoria della musica di Schubert attraverso i principi poetici dell'ispirazione di Schumann.

Il riferimento a *Die Forelle* nell'op. 6 si può allora idealmente collegare a tutta quella componente della creatività musicale di Schubert protesa verso il vagabondaggio apparentemente spensierato attraverso i luoghi della natura. Tale aspetto è magistralmente incarnato nel *Quintetto* op. 114 sottotitolato *Forelle-Quintett*, scritto per l'amico Paumgartner non a caso particolarmente innamorato del Lied *Die Forelle*. Il legame tra queste due opere si estende, a livello musicale, alla ripresa testuale della melodia del Lied nel quarto tempo, dove viene sottoposta a limpide variazioni. Si può così ritenere che Schumann, riprendendo una figura del Lied, simbolicamente abbia voluto alludere a tutta quella componente schubertiana che anche il *Quintetto* incarna, dimostrando una completa assimilazione dei valori musicali di Schubert, a partire dalle composizioni da ballo o di impronta descrittiva, per arrivare a quelle più intimamente connesse al senso del vagabondaggio esistenziale. Oltretutto nell'ultima variazione, sempre del quarto tempo del *Forelle-Quintett*, ricompare anche la figura leggiadra e pulsante dell'inizio del Lied, favorendo l'ipotesi dell'allusione da parte di Schumann anche a tale opera cameristica:

Es. 13c. F. Schubert, *Forelle-Quintett* op. 114, IV mov., V Var., batt. 36.



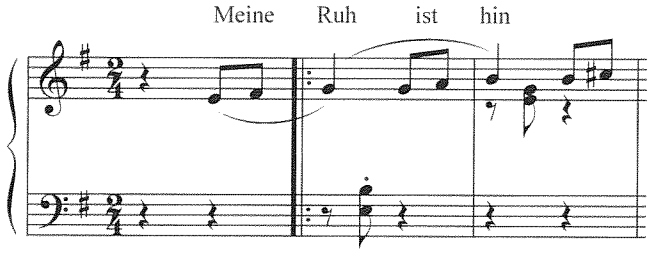
Schubert partecipava della natura compositiva schumanniana in tutte le sue forme, fondendosi con essa inestricabilmente, ma anche inconsapevolmente. L'assimilazione della sua musica era così integrale da mediare facilmente anche "ricordi indiretti" in grado di insinuarsi ingannevolmente nell'immaginazione creativa di Schumann. Non è quindi nemmeno tanto interessante, a mio avviso, chiedersi quale livello di consapevolezza vi sia in simili riferimenti; tali prestiti, consci o inconsci che siano, esprimono comunque, da parte di Schumann, una forte condivisione della concezione musicale ed esistenziale di Schubert, e avvicinano l'estetica e la poetica dei due compositori, producendo un'impressione di continuità che annulla quasi il concetto stesso di citazione ed esprime una sorta di comunione intellettuale romantica. Credo sia pertanto sufficientemente affascinante potere pensare a simili connessioni tra le loro

opere, notando delle corrispondenze concrete, utili a chiarire il significato di intere composizioni.

Schubert o Goethe?

Nel corso dell'analisi degli *Intermezzi* ci si imbatte in un altro caso degno di nota, anche se particolarmente problematico. L'opera fu composta nel 1832; la stagione dei Lieder, cui Schumann si sarebbe dedicato intensamente solo dopo il matrimonio, era ancora lontana, ma nel secondo brano compare un riferimento estremamente interessante a tale genere, di cui Schubert era stato grande maestro. Alle battute 65 sgg., sopra la linea superiore, è riportata la citazione del primo verso del Lied *Gretchen am Spinnrade* di Goethe.

Es. 14. R. Schumann, *Intermezzo* op. 4 n. 2, batt. 65 sgg.



L'importanza di questo testo, tratto dalla prima parte del *Faust*, è notevole dal punto di vista letterario, trattandosi di uno dei più precoci esempi di "lamento" femminile romantico, provocato dai tormenti della fiamma della passione; certamente un componimento simbolo per tutta una generazione di poeti, ma anche, e forse soprattutto, per molti musicisti. Spohr lo musicò nel 1809 (op. 25 n. 3), Loewe nel 1822, mentre Schubert, nel 1814, a soli diciassette anni (op. 2), ne fece un capolavoro di liederistica destinato a lasciare il segno nella storia del genere. Mario Bortolotto[39] considera questo brano il vero e proprio battesimo del genere liederistico romantico, individuando nella composizione di Schubert la capacità di rendere musicalmente il senso delle parole di Goethe in una maniera assolutamente geniale. Basti solo pensare al drammatico spezzarsi della musica, proprio nel momento culminante del Lied,

[39] Mario Bortolotto, *Introduzione al Lied romantico*, Milano, Adelphi 1984.

vale a dire al ricordo del bacio cui si abbandona Margherita, quasi sopraffatta dall'emozione.

Ora, dal momento che il testo di Goethe era notissimo, e certamente faceva parte del bagaglio intimo degli studi di Schumann, è assolutamente impensabile che egli non ne conoscesse la versione di Schubert. Benché il Lied, nel 1832, non fosse certo in cima ai suoi interessi, egli restava pur sempre forse il più grande estimatore schubertiano dell'epoca. Da chiarire è piuttosto se, con il secondo brano degli *Intermezzi* op. 4, insieme a Goethe, egli abbia voluto citare Schubert, Spohr, Loewe oppure nessuno dei tre. Edler osserva come in tale caso la musica si proponga di raccontare in maniera originale la poesia, evitando di riprodurla piattamente in forma pittorica, ma esprimendo piuttosto come essa si rifrange sul soggetto; tuttavia non fa riferimento a un'ipotetica allusione a uno dei due musicisti; così come non si accenna a una simile ipotesi nemmeno nei saggi sull'opera pianistica di Schumann di Chissel[40] e Beaufils[41]. Non è stato possibile reperire nessuno studio specifico sull'op. 4 che ipotizzi l'idea di una citazione musicale oltre che letteraria. Tuttavia questo sembra contraddire l'ideale schumanniano, basato sulla stretta compenetrazione tra letteratura e musica, secondo principi poetici assimilabili a quelli sopra esposti per il *Préambule* dell'op. 9 con quel riferimento simultaneo all'*Egmont* di Goethe e Beethoven.

Schumann nutriva la sua ispirazione indifferentemente di idee musicali o extramusicali; Jean Paul, Schubert, Goethe, Beethoven si confondono nella sua opera sotto forma di stimoli poetici, i quali si riflettono come idee sulla sua sensibilità personale, dando esiti musicali personali e soggettivi. La musica era per lui il mezzo attraverso il quale dare forma concreta a tali idee, o, come dice Sams, lo strumento grazie al quale trasformarle da crisalidi in farfalle, producendo un *élan vital* leggero, allusivo e in continuo divenire, il cui risultato è il *Papillon musical*. Non bisogna pensare che tale nome sia da riferire al genere musicale nato con Daniel Steibelt[42], o al preesistente pezzo lirico per pianoforte della tradizione viennese (Tomasek e Vorisek), quanto piuttosto a un principio poetico di fondo che permea un po' tutte le composizioni di Schumann. Non è un caso che gli *Intermezzi* op. 4 siano stati chiamati nella loro prima edizione anche *Längere Papillons*[43], riflettendo chiaramente l'intento di collegarsi idealmente all'op. 2 del 1832, intitolata appunto *Papillons*. La migliore

[40] Joan Chissel, *Schumann Piano Music*, London, British Broadcasting Corporation 1972.

[41] Marcel Beaufils, *La musique de piano de Schumann*, Paris, Phoebus 1979.

[42] Daniel Steibelt aveva intitolato *Papillons* la sua opera 69.

[43] *Papillons* più lunghi.

traduzione che si potrebbe attribuire alla parola è probabilmente quella usata da Schumann stesso per definire ogni nuova idea annotata sui propri *Tagebücher*: *Gedankenanflug*[44], ovvero "volo del pensiero". In quest'accezione, la poetica del *papillon musical* sarebbe da identificare nella trasposizione sonora delle idee scivolate nell'immaginazione di Schumann, intesa non come pedissequa rappresentazione imitativa, bensì come realizzazione musicale degli stati emotivi interiori suscitati da tali idee. Goethe e Schubert allora, così come Beethoven o Jean Paul, potrebbero essere considerati il simultaneo stimolo ideale del *papillon* del secondo brano dell'op. 4, nato da un *Gedankenanflug* istintivo. La citazione del primo verso di *Gretchen am Spinnrade* potrebbe esprimere la suggestione creata dai versi del Lied, tramite la conseguente realizzazione musicale sorta nell'immaginazione del compositore. L'idea goethiana sembra cioè aver "sorvolato" la mente di Schumann in maniera impercettibile e inspiegabile, lasciando un segno piccolo, ma inequivocabile.

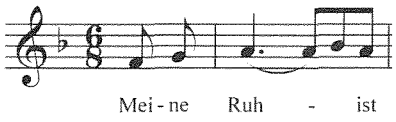
Il lavoro mentale del compositore appare pressoché illogico, attraverso condizionamenti extramusicali che seguono il flusso irrazionale dei suoi pensieri. Schumann, come stupito dell'inaspettata intrusione del suo *Gedankenanflug*, sembra "essersi appuntato" l'idea extramusicale da cui era stata stimolata la sua ispirazione, riflettendo un atteggiamento del tutto diverso dai casi sopra esaminati, e destinato a rimanere pressoché isolato nel corso della sua opera. Siamo, infatti, proprio di fronte al caso di «citazione [...] posta fra virgolette»[45], che per Di Benedetto è atipico in Schumann, e la cui motivazione può essere proprio ascritta all'istintività dell'allusione, affiorata in maniera sorprendente nel corso dell'ispirazione, e riportata apertamente dal compositore sulla partitura.

Ma se si può ritenere che l'allusione dell'*Intermezzo* op. 4 n. 2 sia frutto di un *papillon*, o *Gedankenanflug*, provocato dallo stimolo ideale di Goethe, il dubbio è che, assieme a Goethe, si debba cogliere anche un riferimento a una delle riduzioni musicali che del Lied erano state fatte. La successione di tre note che compare alle battute 65-66, senza il supporto letterario, potrebbe essere un'idea melodica autonoma. Tuttavia l'esordio della frase fa pensare che si possa trattare di un'allusione alla realizzazione musicale del Lied di Schubert, nonostante la mancata corrispondenza nell'ordine degli intervalli:

[44] R. Schumann, *Tagebücher*, a cura di G. Nauhaus, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik 1982, I, p. 184.

[45] R. Di Benedetto cit., p. 120.

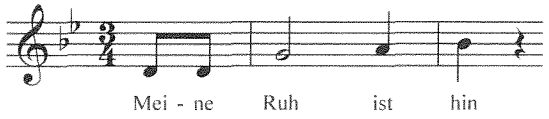
Es. 15. F. Schubert, *Gretchen am Spinnrade*, batt. 2-3.



L'inciso di Schubert è in re minore, mentre quello di Schumann è in mi minore; la differenza è importante e pone molti dubbi sull'ipotesi della citazione.

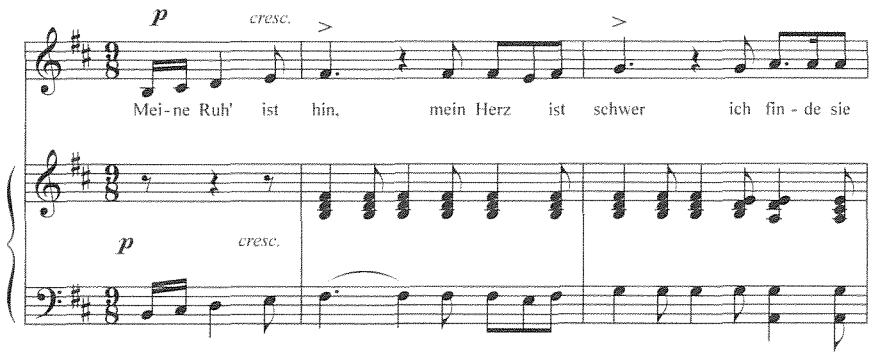
Lo stesso discorso vale per la versione del Lied di Spohr in sol minore. Anche qui il disegno melodico sulle parole del primo verso è proiettato in senso ascendente, ma la corrispondenza tra le linee è compromessa dalla presenza dell'intervallo di quarta giusta tra re e sol.

Es. 16. L. Spohr, *Meine Ruh' ist hin* op. 25 n. 3, batt. 1 sgg.



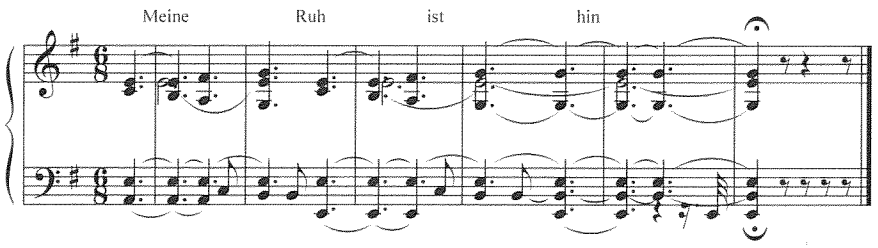
E anche per quanto riguarda la realizzazione di Loewe il semplice movimento ascendente in si minore della linea melodica non basta a provare l'idea della citazione.

Es. 17. C. Loewe, *Meine Ruh' ist hin*, batt. 1 sgg.



La questione non trova prove sufficienti a far propendere per una delle possibili interpretazioni. Resta di fatto evidente la volontà di alludere a Goethe; il resto appartiene al campo delle illazioni. Certamente le ipotesi delle citazioni da Spohr e da Loewe sono da scartare, dal momento che le divergenze nella linea sono troppo evidenti; per quanto riguarda Schubert la questione resta a mio avviso aperta, in quanto, al di là delle somiglianze melodiche, mi sembra impossibile che Schumann abbia potuto pensare al primo verso di *Gretchen am Spinnrade* senza rievocare in se stesso anche la realizzazione schubertiana del Lied. Oltretutto l'allusione, fugace e passeggera in apparenza, secondo il principio ideale del *papillon* inteso come "volo del pensiero", in realtà si dimostra un'idea portante di tutto il brano. Basti osservare il finale, alle battute 200 sgg., dove ricompare la stessa frase, comprensiva di ripresa del verso di Goethe.

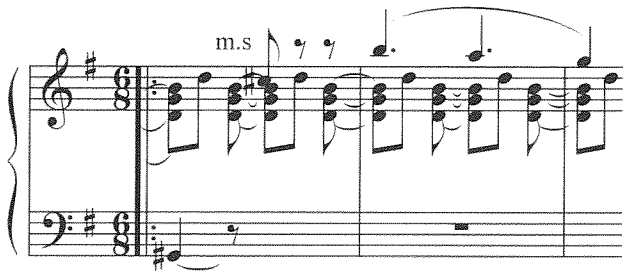
Es. 18a. R. Schumann, *Intermezzo* op. 4 n. 2, batt. 200 sgg.



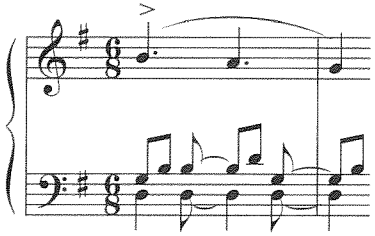
La fissità dell'armonia e delle linee sul pedale di mi dà l'impressione di una reminiscenza vaga, ancora più incerta e ambigua di quella precedente. Il netto cambiamento di agogica, poi, dal Presto a capriccio all'Adagio, sembra quasi voler concentrare l'attenzione su questo passo, eleggendolo a fulcro emotivo di tutto l'*Intermezzo*.

Anche la seconda sezione comincia con una linea di tre note alla parte superiore, che è l'inverso della linea accompagnata dalla citazione del verso di Goethe, una quinta giusta sopra. L'idea si presenta alle battute 19 sgg. e 140 sgg.

Es. 18b. R. Schumann, *Intermezzo* op. 4 n. 2, batt. 19 sgg.



Es. 18c. R. Schumann, *Intermezzo* op. 4 n. 2, batt. 140 sgg.



È pertanto una situazione simile a quella riscontrata nel corso dell'analisi della citazione del Lied *An die ferne Geliebte* nell'op. 17, quando si è notata l'anticipazione in due casi della linea poi presa in prestito per esteso da Beethoven. Questo esempio può aiutare a capire come anche un materiale tutto sommato secondario, come un semplice inciso di tre note, forse nato addirittura come prestito, debba essere considerato parte del serbatoio delle idee di Schumann fin dall'inizio della composizione, secondo un'organizzazione mentale articolata con precisione ancor prima dell'esordio del lavoro. Benché la poetica del *papillon* preveda l'abbandono al fluire delle idee "in volo" nell'immaginazione del compositore, in realtà quel senso di scorrevolezza è frutto di un lavoro tutt'altro che spontaneo, ma calcolato minuziosamente in ogni dettaglio. Schumann era maestro nel pervenire alla semplicità paradossalmente proprio attraverso il calcolo e l'artificio, e questo esempio, assieme a quello della *Fantasia* op. 17 citato sopra, credo possa illustrarlo adeguatamente.

Tali elementi di indagine aiutano a sottolineare la centralità della citazione all'interno della composizione, aggiungendo elementi utili alla discussione; tuttavia penso debba essere ritenuta incerta ogni risposta che si voglia dare alla domanda con cui ho scelto di intitolare questo paragrafo. L'ambiguità del

riferimento è a mio avviso palesemente cercata da Schumann, tramite una citazione certa da Goethe, mentre solo probabile da Schubert. Qualsiasi tentativo di risposta definitiva, a mio avviso, non farebbe altro che ledere quel senso di incertezza voluto dal compositore, distruggendo tutto il fascino insito in un'allusione ostentatamente imprecisa. Personalmente non ritengo possibile che Schumann abbia potuto pensare a quel verso di Goethe senza richiamare alla memoria anche Schubert, tuttavia la mancanza di elementi in grado di provarne le corrispondenze credo esiga un'astensione dal giudizio. Il seducente sapore che emana da tale misterioso riferimento contribuisce ad arricchire il fascino di questa pagina: sarebbe pertanto quasi un peccato riuscire a razionalizzarne i contenuti chiarendo quell'alone di indefinitezza che la contraddistingue.

Bach

Benché per Schumann il legame con Bach fosse assolutamente sostanziale, citazioni testuali dalle sue opere sono difficili da cogliere. Sono pochi i casi specifici in cui mi sono imbattuto, nel corso del mio studio, e mi limiterò a riportarne solo alcuni. Nonostante ciò, è tuttavia incontestabile che l'opera di Schumann appaia costellata di riferimenti a quello che per lui era l'unico maestro da cui «si potrebbe sempre attingere»[46]. L'assimilazione dei suoi procedimenti contrappuntistici, della sua arte nello scrivere fughe e nell'organizzare polifonie complesse, è evidente in ogni opera musicale schumanniana; è pertanto come se Bach fosse continuamente citato, o l'allusione fosse sempre sottintesa. Le poche citazioni testuali non aggiungono nulla al riferimento sempre latente verso il compositore del Settecento, e non sono pertanto sentite come necessarie da Schumann. Bastano il fugato del n. 7 dei *Kreisleriana*, la *Toccata* op. 7 o l'organizzazione contrappuntistica delle parti nell'Intermezzo della *Novellette* n. 2, o ancora il Finale del *Quintetto* op. 44 a far pensare a Bach e a rievocarne la grandezza; una citazione aperta sarebbe solo superflua.

Schumann condivideva con Bach tutto, lo riteneva il vero ispiratore di ogni suo ideale poetico, individuava in lui il miglior musicista mai stato in grado di riunire e "combinare" in sé la scienza e la fantasia musicale, il gioco e il profondo impulso religioso[47]. Ogni opera bachiana racchiude in sé tutti i caratteri fondanti della personalità musicale di Schumann, e il rapporto è così intimo da

[46] R. Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* cit., I, p. 18: « Nur aus einem wäre immer von neuem zu schöpfen» (trad. it. cit., I, p. 142).

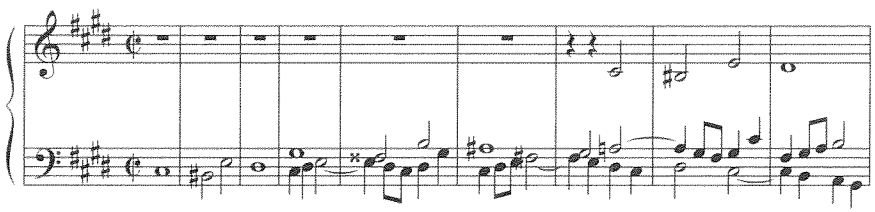
[47] R. Di Benedetto cit., p. 113.

essere sottinteso in ogni pagina delle sue composizioni; l'arte dell'«orecchio interiore»[48], il «combinatorio profondo» (*Tiefcombinatorisch*)[49], il «caratteristico» sono tutti aspetti mediati da Bach e che si fondono in continuazione nell'ambito di tutte le opere del catalogo schumanniano. La sua presenza è dunque costante attraverso riferimenti sia impliciti sia espliciti. Tra questi ultimi ho scelto alcuni esempi da prendere in esame.

Il primo si incontra nell'apertura del quarto movimento della *Terza Sinfonia* (Renana) del 1850. L'esempio è considerato da Larry Todd un significativo caso di allusione allo stile antico, e in particolare a quello di Johann Sebastian Bach. Il motivo ispiratore stesso della *Sinfonia* sembra giustificare tale tipo di riferimento, trattandosi di un brano nato per la solenne circostanza della nomina a cardinale dell'arcivescovo di Colonia. La visione del Duomo in costruzione e la suggestione religiosa che pervasero Schumann in quell'occasione lo spinsero a ideare un lavoro sinfonico di impronta sacrale, spiegando così l'intenzione di rifarsi ai modi tipici della tradizione liturgica, da sempre paladina delle consuetudini musicali antiche. Lo stesso motto che, nelle originarie intenzioni del compositore, doveva essere posto in testa al quarto movimento, «Accompagnamento per una solenne cerimonia»[50], contribuisce a dimostrare quanto detto.

Nel corso dell'opera si possono riscontrare molti riferimenti alla tecnica compositiva bachiana, ma il quarto movimento contiene un'allusione molto esplicita alla *Fuga* in do♯ minore dal *Clavicembalo ben temperato*. Benché l'andamento contrappuntistico del quarto movimento della *Sinfonia* op. 97 sia evidente, non ci troviamo di fronte a una fuga rigorosa; tuttavia la linea della parte superiore manifesta una successione intervallare assolutamente sovrapponibile a quella del soggetto della *Fuga* in do♯ minore di Bach.

Es. 19a. J.S. Bach, *Il clavicembalo ben temperato*, I libro, *Fuga* in do♯ minore, batt. 1 sgg.

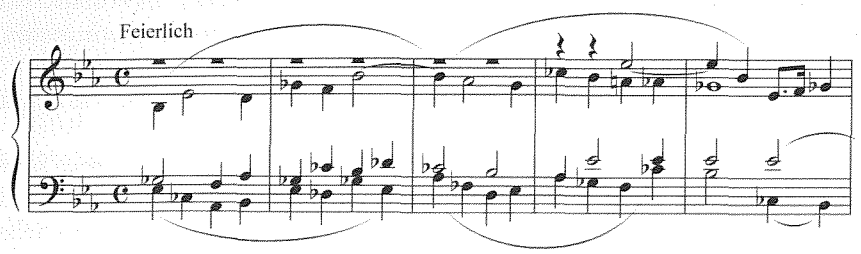


[48] A. Edler cit., p. 147.

[49] R. Di Benedetto cit., p. 113.

[50] L. Todd cit., p. 99.

Es. 19b. R. Schumann, *Sinfonia* n. 3 op. 97 (Renana), IV mov, batt. 1 sgg.



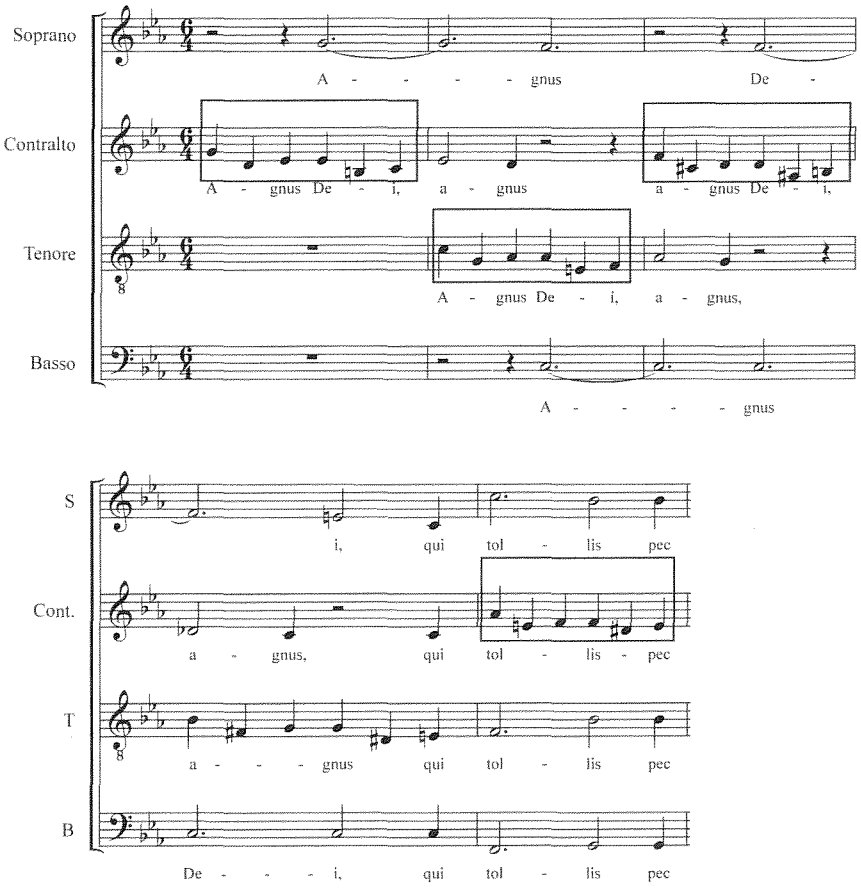
La progressione ascendente di entrambi i brani si compone di una concatenazione melodica di quarte giuste e quarte diminuite alternate. Schumann comincia con la quarta giusta si♭-mi♭, cui segue quella diminuita re-sol♭ e poi quella di nuovo giusta fa-si♭; mentre Bach comincia con una quarta diminuita si♯-mi cui segue quella giusta re♯-sol♯, per continuare sulla diminuita fa𝄪-si. L'analogia è netta, e sappiamo quanto Schumann venerasse *Il clavicembalo ben temperato* di Bach; dall'anno del matrimonio, il quaderno di annotazioni diurne redatto insieme a Clara dimostra quanto sia stato accanito il loro studio di quest'opera monumentale. In particolare la *Fuga* in do♯ minore doveva essere tra le più studiate da Clara, tanto che nel 1838 Robert si sentì obbligato a chiederle in una lettera di suonare anche le altre fughe: «Perché continui a suonare solo la *Fuga in do♯ minore*? [...] Ci sono almeno un migliaio di suoi pezzi che puoi eseguire in concerto»[51]; e nella stessa lettera continua dicendo: «Bach è il mio pane quotidiano; mi nutre e mi dà nuove idee. Io penso che Beethoven abbia detto: "siamo tutti bambini di fronte a lui"»[52].

Larry Todd individua un'altra citazione dello stesso soggetto di fuga nell'Agnus Dei, dalla *Messa* op. 147 (es. 19c).

[51] R. e C. Schumann, *Briefwechsel* cit., I, p. 126: «Warum spielst Du denn immer nur die Fuge in Cis? [...] Und dann gibt's ja wirklich wenigstens tausend Stücke / von ihm / mit denen Du auch im Konzert auftreten kannst».

[52] *Ibid.*, p. 126: «Bach ist mein täglich Brot; an ihm erlabe ich mich, hole mir neue Gedanken – "gegen den sind wir alle Kinder" hat glaube ich Beethoven gesagt».

Es. 19c. R. Schumann, *Messa* op. 147, Agnus Dei, batt. 2 sgg.



L'allusione qui è molto meno marcata, trattandosi di una ripresa del tema di Bach rovesciato; tuttavia occorre rilevare il mantenimento, seppur in senso discendente, della successione quarta giusta-quarta diminuita. Essa compare la prima volta nella linea dei contralti, dando vita a una sequenza di giochi imitativi con i tenori nel corso dell'episodio. La presenza di un prestito da Bach all'interno della *Messa* non stupisce certamente; la spiritualità che emana da tutte le sue opere non poteva non suggestionare Schumann alle prese con la composizione della sua prima *Messa*. Tuttavia è molto difficile poter asserire con certezza che si tratti di una citazione testuale. Come si è visto sopra, Bach

è sempre citato implicitamente nelle opere di Schumann; e la sua presenza non necessita di una ratificazione formale tramite un riferimento testuale.

Maggiormente evidente è invece la citazione nella *Fuga* op. 72 n. 2 del soggetto della *Fuga XXII* del primo volume del *Clavicembalo ben temperato.* L'opera risale al 1845, quando Schumann ricominciò a dedicarsi alla musica per tastiera, dopo averla trascurata per qualche tempo. Le esperienze accumulate nel corso degli anni della produzione liederistica e cameristica lo spinsero a definire un nuovo modo di affrontare la composizione, basandosi su un tipo di rielaborazione esclusivamente mentale; l'idea affondava le sue radici nella cosiddetta arte dell'«orecchio interiore»[53], quell'arte che egli vedeva incarnata proprio in Bach[54], intesa come capacità di creare artifici percepibili anche solo con l'aiuto dell'occhio. Non è un caso che fosse proprio l'autore del *Clavicembalo ben temperato* a essere particolarmente studiato in quegli anni da Schumann; soprattutto la sua arte nello scrivere fughe lo affascinava, ed è dall'analisi maniacale di queste che egli derivò tale nuovo modo di intendere la composizione. Abbozzi di fughe si trovano abbondantemente nei suoi quaderni di schizzi già dall'adolescenza, anche se in catalogo, prima delle *Fughe* sul nome B-A-C-H op. 60, si può segnalare la presenza di due soli esempi del genere: la *Fughetta* dell'op. 32, e la *Kleine Fuge* dell'op. 68 (quest'ultima più che altro assimilabile a un'invenzione a tre voci). Negli esemplari bachiani Schumann individuava la massima espressione di quel senso del poetico, del caratteristico e del combinatorio di cui sono dotate solo le composizioni più elevate. Tuttavia riteneva che la fuga migliore fosse sempre quella che gli ascoltatori scambiano per un valzer di Strauss[55] e le cui radici rimangono coperte come quelle di un fiore.

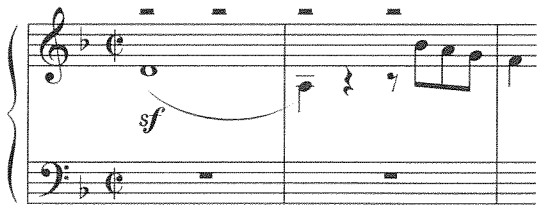
Ecco perché non stupisce il riferimento a Bach nell'op. 72 n. 2; l'allusione è implicita nell'intera composizione: nel 1845 nessun compositore poteva più affrontare l'incontro con la fuga senza sentire come inevitabile il confronto con Bach, e Schumann non lo evitò, anzi lo cercò con tutte le sue forze. Il soggetto dell'op. 72 n. 2 lo dimostra con evidenza, manifestando delle analogie nette con il notissimo *incipit* della *Fuga XXII* del *Clavicembalo ben temperato.*

[53] A. Edler cit., p. 178: «Die Kunst des inneren Ohres».

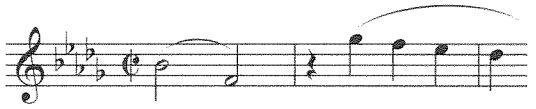
[54] R. Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* cit., II, p. 81.

[55] Schumann si riferisce indubbiamente a Johann Strauss padre.

Es. 20a. R. Schumann, *Fuga* op. 72 n. 2, batt. 1 sgg.



Es. 20b. J.S. Bach, *Il clavicembalo ben temperato,* I libro, *Fuga XXII,* batt. 1 sgg.



L'inizio del soggetto bachiano è trasportato precisamente da si♭ minore a re minore, rendendo l'analogia pressoché incontestabile. Tuttavia Schumann, partendo da questo *incipit,* inventa un tema di fuga di impronta assolutamente divergente rispetto al modello; all'asciutta concisione di Bach preferisce una connotazione più estesa e magniloquente, rendendo il soggetto di tre battute più lungo rispetto a quello della *Fuga XXII* del *Clavicembalo ben temperato.* L'impronta si riflette nell'arco di tutta la composizione, che, già nell'impianto polifonico di partenza a tre voci invece che a cinque, denota un netto scarto rispetto all'apparente modello. Bach, nonostante i richiami poetici e la testuale citazione, in realtà, a livello compositivo, si manifesta poco nella fuga di Schumann; quest'ultima è completamente priva di quella carica drammatica che scaturisce dall'incontro polifonico delle voci nel *Clavicembalo ben temperato.* In essa mancano il senso di sorpresa che in Bach ogni ingresso tematico provoca nell'ascoltatore, la carica dinamica dei suoi divertimenti in grado di preparare al meglio ogni riproposizione del soggetto, e anche la forza conclusiva degli stretti sembra compromessa dall'eccessiva prolissità del tema. A venir meno è proprio quel senso del combinatorio profondo che per Schumann era esemplarmente incarnato proprio nelle fughe di Bach; non c'è una simultaneità di caratteri contrastanti, umoristicamente combinati in maniera unitaria, bensì un'uniformità espressiva che assoggetta tutta la composizione dall'inizio alla fine. Nemmeno il rapporto tra soggetto e controsoggetto sembra riflettere qualche tipo di contrasto, dando un'impressione generale omogeneamente piatta, lontana da quella delle fughe di Bach. Manca un culmine dell'elabora-

zione contrappuntistica, generalmente individuabile nel *Clavicembalo ben temperato* in corrispondenza della cadenza alla dominante o degli stretti, così come una fase dialettica tra divertimenti ed esposizioni tematiche. La fuga ha un andamento rigorosamente lineare senza picchi espressivi, ed esprime un carattere che si mantiene pressoché immutato dall'inizio alla fine.

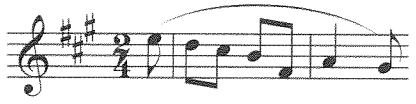
Questi esempi di citazioni da Bach contribuiscono a dimostrare, quindi, quale sia il senso concettuale da attribuire all'allusione schumanniana, intesa come spunto attraverso il quale veicolare un'idea fondata sulla condivisione poetica, estetica e filosofica del modello citato. Ogni aspetto della sua mentalità viene assimilato, e il riferimento esplicito costituisce un appiglio concreto grazie al quale risalire alla sua arte. I valori poetici letti da Schumann nell'opera di Bach sono lo spunto per creare opere animate dagli stessi principi. Tuttavia l'esempio sopra esaminato della *Fuga* op. 72 n. 2 mette in luce, a mio avviso, come non sempre vi sia uniformità tra intento poetico e realizzazione concreta. Nonostante la totale sottomissione ai valori estetici dell'arte bachiana, esplicata anche attraverso la citazione del tema dal *Clavicembalo ben temperato*, la realizzazione concreta della fuga appare nettamente divergente. Sulle motivazioni di questo scarto fu forse proprio Schumann a darci indirettamente dei ragguagli quando, recensendo la pubblicazione dei *Preludi e Fughe* op. 35 di Mendelssohn, disse di ritenere particolarmente efficaci quelle situazioni in cui la fuga sembra confondersi con la romanza senza parole, facendo dimenticare il riferimento alla forma richiamata nel titolo. L'affermazione indica come il miglior modo per rievocare lo spirito di Bach potesse solo più consistere nel cercare di camuffare l'arte del suo contrappunto in composizioni ormai libere dai vincoli formali della fuga, manifestando in questo modo la piena condivisione dei suoi ideali estetici e poetici. Per Schumann addirittura bisognava saper leggere quanto di bachiano vi fosse in Chopin e viceversa, evitando di farsi confondere dalle vaghe indicazioni contenute nel titolo delle loro composizioni o nelle delimitazioni formali di appartenenza. Non c'è da stupirsi allora, nella recensione già citata dei *Preludi e Fughe* op. 35 di Mendelssohn, quando si legge quale compiacimento celi la rievocazione da parte di Schumann dell'episodio del buon conoscitore di musica che scambia una fuga di Bach per uno studio di Chopin; per lui un simile errore non aveva fatto altro che rendere onore a entrambi. È per questo che egli non riteneva necessario rievocare i principi formali delle fughe di Bach, ma il loro carattere sostanziale, cercando di sfruttarlo per realizzare composizioni anche formalmente e musicalmente molto lontane. L'idea riconduce a un'assimilazione totale dello spirito bachiano, a prescindere da legami specifici con particolari opere: la personalità di Schumann era intimamente animata dalla natura musicale bachiana, ed è per questo che ogni riferimento esplicito a composizioni di Bach risulta in sostanza meno convincente di ogni allusione implicita al significato complessivo della sua musicalità.

Simulazioni-omaggio

Tra i casi di omaggio più significativi che si possono riscontrare nell'opera di Schumann il ventottesimo brano dei *Klavierstücke für die Jugend* op. 68 è uno dei più noti. Il titolo stesso *Erinnerung* (Rimembranza), così come il sottotitolo, che riporta la data del decesso di Mendelssohn, avvenuta il 4 Novembre 1847, indicano un chiaro riferimento all'amico musicista tanto ammirato. Nonostante le forti somiglianze riguardo alla tecnica compositiva, il brano non presenta citazioni letterali. De Natale vede in questo caso un esempio evidente del procedimento musicale della metamorfosi[56], in sostituzione di quello più tradizionale della variazione. Schumann, a suo avviso, non si serve più di materiale preesistente, presentandolo oggettivamente nella composizione, ma di idee derivate dalla propria memoria e quindi filtrate attraverso la sua immaginazione soggettiva; non più «elaborazione» (come in Beethoven), ma «fantasticità non-costruttiva»[57]. La definizione che Schumann stesso dà del *Blumenstück* come «Varazioni su nessun tema», o del terzo movimento della *Sonata* in fa minore op. 14 come «Quasi Variationen», sembra confermare quest'idea. La mia opinione è che tale brano possa essere inserito a pieno titolo nella categoria della simulazione, trattandosi di un'allusione ai modi e alle tecniche compositive di un altro autore attraverso procedimenti di tipo imitativo.

A proposito di *Erinnerung* dell'op. 68, sempre De Natale ipotizza che il referente mendelssohniano principale sia la *Romanza senza parole* op. 19 n. 1. Confrontando i due brani effettivamente si possono individuare analogie evidenti, come accade per la figurazione presente nell'accompagnamento dei due brani, o nella linearità del fraseggio principale discendente, che, pur non potendo essere inteso come una citazione, è estremamente affine:

Es. 21a. R. Schumann, *Album für die Jugend* op. 68, *Erinnerung*, batt. 13 sgg.



[56] M. De Natale cit., p. 79.

[57] *Ibid.*, p. 80.

Es. 21b. F. Mendelssohn, *Lied ohne Worte* op. 19 n. 1, batt. 2 sgg.

L'uso degli abbellimenti, poi, denota una raffinatezza elegante tipica del genere del *Lied ohne Worte*, secondo un uso che invece è meno proprio dell'estetica di Schumann. Infine l'organizzazione formale del brano, nettamente diviso in due sezioni, con la seconda parte che si pone come sviluppo della prima, può evidenziare altre analogie.

Tuttavia, nonostante la chiara intenzione di omaggiare Mendelssohn, non si ritrovano citazioni testuali: è per questo che ritengo di dover considerare il brano, secondo le categorie di Meyer enunciate nel primo capitolo di questo lavoro, un esempio di simulazione più che di prestito.

Un caso simile è quello del dodicesimo brano del *Carnaval* op. 9, per l'appunto intitolato *Chopin*. Anche qui l'intenzione da parte di Schumann di omaggiare il compositore polacco è evidente già nel titolo, e risponde all'esigenza di inserire all'interno del *Larventanz* anche la sua presenza, secondo i principi della poetica del *Carnaval*, fondata sulla presentazione all'interno del ballo di tutti i personaggi in grado di stimolare l'immaginazione di Schumann; e tra i musicisti Chopin non poteva mancare, assieme a Schubert, come abbiamo già visto, e Paganini. L'ammirazione nei suoi confronti era stata manifesta sin dall'entusiastica recensione delle *Variazioni* su «Là ci darem la mano» op. 2, anche se nel corso degli anni era stata in parte ridimensionata. Negli *Studi* op. 25 difatti Schumann riscontrò un leggero calo della vena creativa rispetto alla prima raccolta op. 10; nello *Scherzo* op. 31, nonostante il paragone con il calore emotivo di una lirica di Lord Byron, individuò poche componenti innovative rispetto al precedente *Scherzo* op. 20; addirittura sul quarto tempo della *Sonata* op. 35 si spinse ad affermare: «questa non è musica»[58].

Nonostante tale non uniforme continuità di giudizio nei confronti di Chopin, Schumann restò comunque affascinato dalla sua produzione nel corso di tutta la vita. Forse, come osserva Piero Rattalino, la proclamazione del genio chopiniano, già dall'op. 2, derivava da una sorta di fraintendimento della sua vera natura musicale: l'ammirazione verso il compositore polacco sarebbe nata cioè da una componente in realtà tutt'altro che innovativa della sua personalità

[58] R. Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* cit., II, p. 15: «[...] denn Musik ist das nicht» (trad. it. cit., II, p. 814).

artistica; l'impronta delle sue prime opere appare influenzata da Hummel, Moscheles, Kalkbrenner, e non di certo da Beethoven o Weber. Di qui allora deriverebbe in un certo senso il raffreddamento degli entusiasmi proprio nel periodo più maturo della creatività chopiniana, finalizzata all'abbandono dello stile iniziale a vantaggio della ricerca di nuovi orizzonti espressivi[59].

Tuttavia, se la seduzione esercitata dalle opere di Chopin non si mantenne ugualmente forte nel corso di tutta la vita di Schumann, certamente quantomeno l'interesse verso la sua produzione rimase costante. Parlare delle influenze che la musica di Chopin può aver esercitato su quella di Schumann sarebbe un argomento molto interessante, ma non pertinente ai contenuti di questo studio; tuttavia, il lavoro sulle citazioni del musicista polacco, contenute nelle opere schumanniane, si è rilevato tra i meno redditizi, e l'unico esempio che può in parte rientrare, come quello di Mendelssohn, all'interno della trattazione, è proprio quello dell'evidente omaggio identificabile nel dodicesimo brano del *Carnaval* op. 9.

Questa perla di concentrazione espressiva riesce in poche battute a rievocare lo spirito chopiniano, gettando per un attimo sull'opera intera una luce diversa. L'apparizione aforistica dello stile di Chopin dimostra quanto fosse profonda in Schumann l'interiorizzazione del suo linguaggio; bastano poche note per permetterne il riconoscimento, secondo un'idea che nelle recensioni compare spesso proprio a proposito delle composizioni del musicista polacco: «Chopin ormai non può più scrivere nulla che alla settima od ottava battuta debba farci esclamare: "è suo"»[60], o «Chopin potrebbe pubblicare ogni cosa senza il suo nome tanto lo si riconoscerebbe subito egualmente»[61].

Lo stesso accade in *Chopin*, che in sole quattordici battute ricostruisce a pieno alcune caratteristiche dello stile chopiniano, alludendo fulmineamente al sapore modale delle sue melodie, al suo modo di condurre le armonie, all'originalità dei suoi archi melodici. Già dall'attacco del brano, la larghezza degli intervalli degli arpeggi in funzione di accompagnamento, che coprono un'estensione superiore a quella delle due ottave, può ricordare molti passi delle opere di Chopin. Basti pensare alle battute 75-77 della *Ballata* in sol minore op. 23 (ess. 22a-b). Così come la volata perlacea discendente della

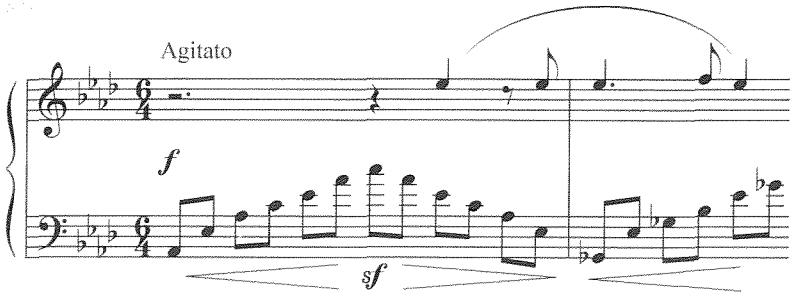
[59] Piero Rattalino, prefazione a R. Schumann, *Gli scritti critici* cit., pp. 15-116.

[60] R. Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* cit., I, p. 370: «Chopin kann schon gar nichts mehr schreiben, wo man im siebenten, achten Takte ausrufen müsste: "Das ist von ihm!"» (trad. it. cit., I, p. 600).

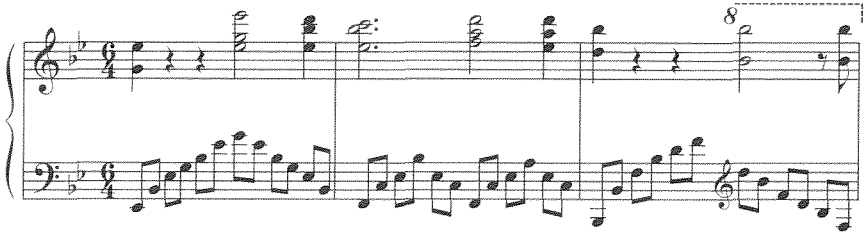
[61] *Ibid.*, 2, p. 31: «Chopin könnte jetzt alles ohne seinen Namen herausgeben, man würde ihn doch gleich erkennen» (trad. it. cit., II, p. 837).

decima battuta è un retaggio evidente delle componenti dello stile chopiniano, che nella seconda metà dell'Ottocento sarebbero state classificate come *Biedermeier*, in cui la melodia viene riempita da inserti melodici rapidissimi e ricchi di cromatismi (ess. 22 c-d); un esempio tra i tanti che si potrebbe citare è quello della *Ballata* op. 52 alle battute 159 sgg.

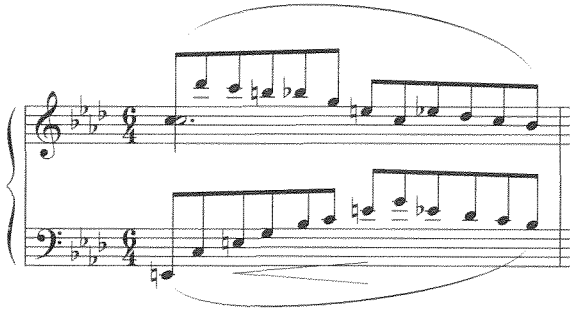
Es. 22a. R. Schumann, *Carnaval* op. 9, *Chopin*, batt. 1 sgg.



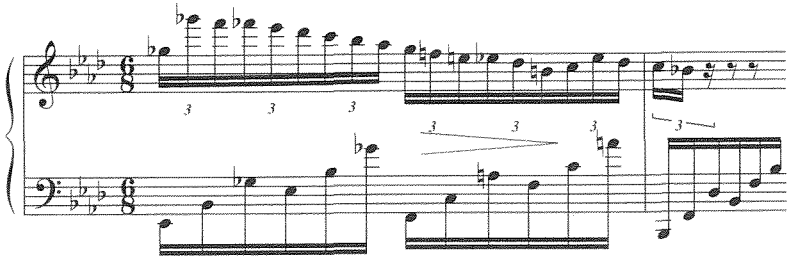
Es. 22b. F. Chopin, *Ballata* op. 23, batt. 75-77.



Es. 22c. R. Schumann, *Carnaval* op. 9, *Chopin*, batt. 10.



Es. 22d. F. Chopin, *Ballata* op. 52, batt. 159 sgg.



Le somiglianze con lo stile di Chopin sono dunque evidenti in questo brano, anche se, come si è detto sopra, non compaiono citazioni letterali. La chiarezza del riferimento già espressa attraverso il titolo rende inutile e scontata ogni allusione testuale, la quale anzi, qualora sia esistita nella mente di Schumann, certamente deve essere stata accuratamente mascherata. Il brano va piuttosto valutato per la sua impronta intimamente chopiniana, nella rievocazione fulminea e immediata delle svariate componenti della sua tecnica compositiva. Esso si propone all'interno del *Carnaval* secondo le modalità proprie della simulazione, e con la finalità di omaggiare Chopin; anche il compositore polacco viene così riconosciuto all'interno del ballo mascherato dell'op. 9, lasciando cadere per qualche istante gli abiti del suo travestimento.

Una parafrasi-omaggio

Oltre ai prestiti e alle simulazioni-omaggio, ritengo interessante accennare anche alle composizioni di Schumann che si possono far rientrare all'interno della penultima categoria proposta da Meyer[62], ovvero quella della parafrasi. Certamente i casi più noti sono gli *Studi sui Capricci di Paganini* op. 3 e op. 10, ma occorre rilevare quanto sia stata fitta la produzione in quest'ambito rimasta inedita. Schumann compose difatti le già citate *Sehnsuchtswalzervariationen* su un tema di Schubert nel 1833, delle *Variations sur un Nocturne de Chopin* nel 1834, delle *Variationen zum Preziosmarsch* di Weber e le *Variationen über das Thema des Allegretto aus der Siebten Symphonie von Beethoven* nel 1831-32. La maggior parte di questi lavori nacque con la finalità del miglioramento dei propri strumenti tecnici; in particolare il ciclo di variazioni sul tema dell'Alle-

[62] Cfr. p. 7.

gretto di Beethoven risale al periodo dell'apprendistato presso Heinrich Dorn a Lipsia. Quest'ultimo, direttore del Teatro di Lipsia, compositore e teorico affermato, aveva iniziato il giovane Schumann allo studio del contrappunto. La particolare predilezione di Dorn per lo studio minuzioso dell'arte della fuga provocò dei dissapori tra i due, tanto che, al momento della conclusione dei loro rapporti, Schumann manifestò, a parole, una sorta di disgusto verso quel tipo di insegnamento esclusivamente dedicato alle grandi strutture polifoniche. Nel corso di tutta la sua carriera, tuttavia, non celò di certo la propria ammirazione verso i grandi maestri del contrappunto, avvicinati per la prima volta proprio in quegli anni.

L'unico saggio pervenutoci delle esercitazioni di quel periodo è proprio il ciclo di variazioni sull'Allegretto di Beethoven. Prenderò in esame solo quest'opera[63], tra quelle sopra elencate, proprio perché ritengo possa esemplificare in maniera convincente la tipologia della parafrasi-omaggio. Non è una trascrizione pianistica di un'idea nata per un altro strumento, come accade negli *Studi sui Capricci di Paganini*, bensì una serie di variazioni intimamente collegate al sinfonismo beethoveniano. In esse, cioè, il tema principale si pone in una prospettiva simbolica, destinata a rievocare simultaneamente l'intero ciclo delle sinfonie di Beethoven. Non bisogna pertanto analizzare con superficialità il lavoro, cercando di cogliervi solo i bagliori di un genio ancora neonato. È piuttosto l'atteggiamento intellettuale di fondo che appare stupefacente in un semplice esercizio di composizione e che rivela quanto fosse già matura nel 1832 l'indole musicale di Schumann.

Gli unici tre autografi esistenti dell'opera sono stati conservati fino al 1974 presso la collezione privata Wiede a Bonn. Due di essi sono stati donati in quell'anno alla *Universitätsbibliothek* di Bonn e alla *Bayerische Staatsbibliothek* di Monaco di Baviera, mentre il terzo è stato acquistato da Günter Henle, a cui si deve la prima pubblicazione presso l'omonima casa editrice. Dal confronto dei tre autografi, svolto dalla Henle Verlag, è nata la pubblicazione dell'opera, con quindici variazioni, nel 1976. Come osserva Robert Münster nella prefazione all'edizione[64], l'analisi comparata di tutto il materiale pervenutoci su questo lavoro dimostra come Schumann sia ritornato più volte sull'opera, riscrivendo le medesime variazioni e aggiungendone di nuove. Egli non considerò pertanto le *Variationen über das Thema des Allegretto aus der Siebten Symphonie von Beethoven* come un semplice esercizio di composizione, ma come

[63] Cfr. Appendice.

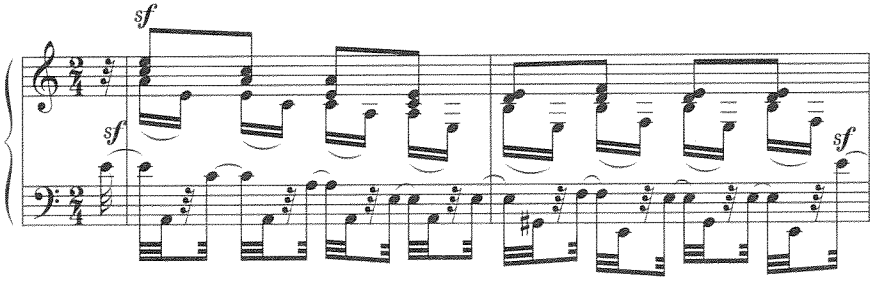
[64] R. Schumann, *Etüden in Form freier Variationen über ein Thema von Beethoven*, München, Henle Verlag 1976.

un'opera da affinare per un'eventuale pubblicazione (peraltro mai avvenuta). L'analisi delle variazioni più interessanti[65] aiuterà a sostenere tale ipotesi.

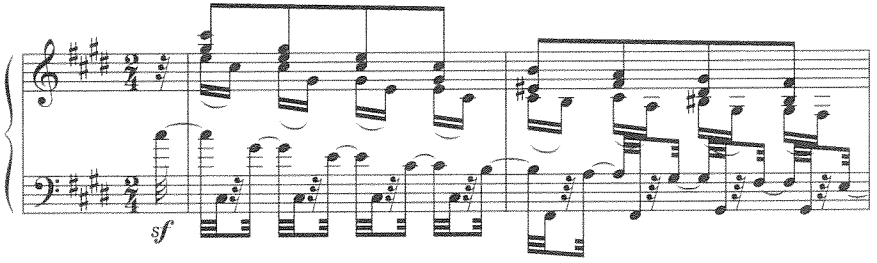
La prima è molto affascinante per la carica emotiva che racchiude; essa parte dallo stesso accordo in quarta e sesta con cui inizia il tema di Beethoven, ma segue poi strutture melodiche e armoniche indipendenti. La melodia principale si trova nel registro medio della tastiera, mentre il restante materiale funge da riempitivo. L'impetuoso andamento della variazione anticipa il clima espressivo dei momenti più struggenti delle composizioni successive di Schumann.

La terza è invece il modello evidente della quinta variazione degli *Studi Sinfonici.*

Es. 23a. R. Schumann, *Variationen über das Thema des Allegretto aus der Siebten Symphonie von Beethoven*, III Var., batt. 1 sgg.



Es. 23b. R. Schumann, *Studi Sinfonici* op. 13 n. 5, batt. 1 sgg.



La tecnica compositiva è assolutamente la stessa e obbliga l'esecutore a un impegno notevole nella mano sinistra, soggetta a spostamenti orizzontali rapidi e continui.

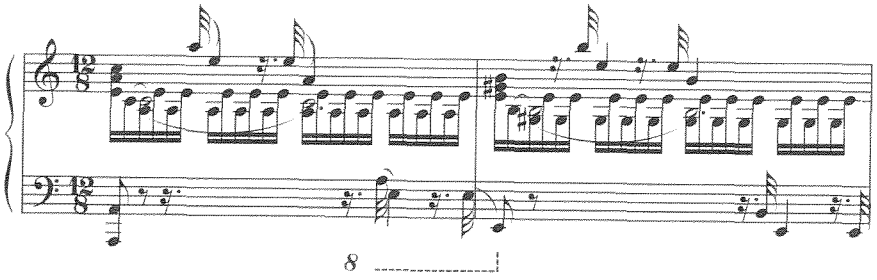
[65] Cfr. Appendice.

Il confronto dimostra quanto fosse già matura in Schumann, ancora nel periodo dello studio, la tecnica della composizione per pianoforte. Tuttavia, ciò derivava più dalle sue personali conoscenze nell'ambito del virtuosismo pianistico di Czerny, Moscheles e Hummel, che dal bagaglio di nozioni acquisite nel corso dell'apprendistato presso Dorn.

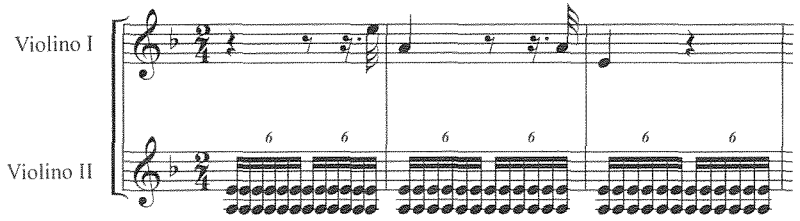
È semmai la quinta variazione che riflette le direttive musicali del maestro di Schumann, attraverso un'organizzazione contrappuntistica delle parti e una struttura omofonica della polifonia. Benché sulla carta la composizione possa ricordare la linearità dei modi compositivi palestriniani, all'ascolto si evidenzia un'impostazione essenzialmente organistica del tessuto sonoro. L'accumulo di linee nel registro basso fa pensare alla pedaliera dell'organo, ottenendo, per la verità, un effetto piuttosto confuso nel pianoforte. Manca a questo brano proprio quel senso di leggerezza tipico dello stile di Palestrina: il risultato sonoro è pesante e poco chiaro nell'indipendenza delle parti.

Ma è la settima variazione la prima che aiuta a capire il sostrato ideale dell'intera opera. Essa riprende l'impianto armonico in la minore del tema dell'Allegretto, facendo ostinatamente uso, però, di un'idea che proviene da un'altra sinfonia di Beethoven, la *Nona*. Si tratta dell'inciso di due note in levare che costella l'enigmatica apertura del primo movimento.

Es. 23c. R. Schumann, *Variationen über das Thema des Allegretto aus der Siebten Symphonie von Beethoven*, VII Var., batt. 1 sgg.

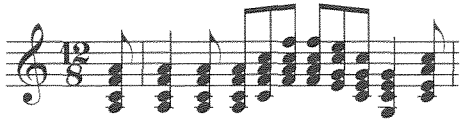


Es. 23d. L. van Beethoven, *Sinfonia* n. 9, I mov., batt. 1 sgg.



L'inciso scivola dal registro acuto fino a quello basso, seguendo lo stesso andamento dell'inizio della *Nona Sinfonia*. Il prestito è evidentissimo; Schumann non sembra aver ancora acquisito quella straordinaria abilità nel camuffare le citazioni che contraddistingue la maggior parte delle allusioni presenti nelle opere successive. Questa settima variazione presenta una «citazione tra virgolette»[66], che riporta alla *Nona Sinfonia*, pur mantenendo evidente il collegamento con la *Settima*. Schumann difatti non si accontenta di riprendere la stessa concatenazione di accordi dell'Allegretto, ma introduce addirittura un'ulteriore citazione alla battuta 9, tratta da un altro movimento sempre della *Settima Sinfonia*.

Es. 23e. R. Schumann, *Variationen über das Thema des Allegretto aus der Siebten Symphonie von Beethoven*, VII Var., batt. 9 sgg.



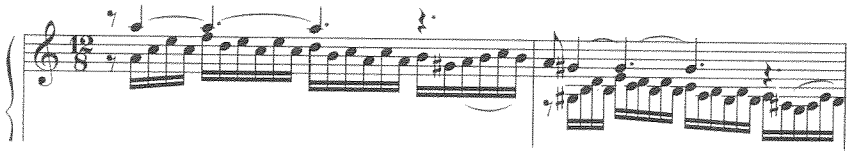
Es. 23f. L. van Beethoven, *Sinfonia* n. 7, I mov., Vivace, batt. 12-13.

[66] R. Di Benedetto cit., p. 109.

Anche in questo caso la citazione è esplicita; addirittura, Schumann interrompe improvvisamente il flusso del discorso della variazione per inserire queste due battute *ad libitum*, in un ambito espressivo completamente diverso dal precedente. Lo scarto emotivo porta l'episodio a un inevitabile isolamento, che contribuisce a mettere in luce l'origine dell'allusione. Inutile notare quanto appaia brusco, in questo caso, il passaggio; ma è comunque interessante rilevare come anche questo giovanile saggio nell'ambito della composizione pianistica presenti dei modi tecnici tipici di tutta la produzione successiva di Schumann. In fondo l'apparizione del frammento della *Settima Sinfonia* non è meno improvvisa di quella di *An die ferne Geliebte* nella *Fantasia* op. 17; manca però ancora quel sostegno dato dalla preparazione progressiva della citazione, di cui Schumann sarebbe diventato maestro negli anni successivi (*Fantasia* op. 17, o *Florestan* nel *Carnaval*).

L'ultima variazione, la cui analisi può risultare utile ad approfondire le argomentazioni di questo studio, è l'undicesima dell'edizione Henle. Anch'essa sfrutta del materiale tratto da una sinfonia di Beethoven, e questa volta si tratta della sesta. Il pezzo è uno studio finalizzato all'alleggerimento dell'accompagnamento nel registro medio della tastiera, che riprende ancora una volta la successione delle concatenazioni armoniche del tema dell'Allegretto in la minore. La melodia all'acuto, molto statica e poco particolare, funge da bordone per il vero centro compositivo del pezzo, individuabile nel motivo centrale. Questo deriva da una forma leggermente variata del delicato tema che apre il secondo movimento della "Pastorale".

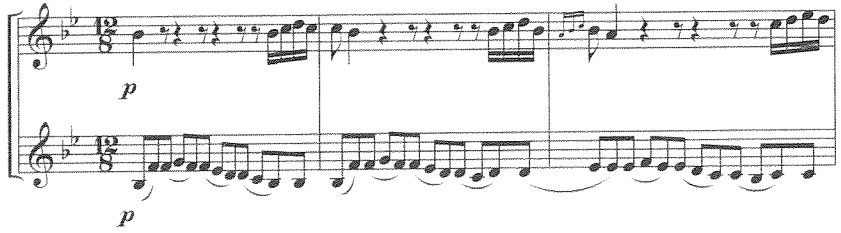
Es. 23g. R. Schumann, *Variationen über das Thema des Allegretto aus der Siebten Symphonie von Beethoven*, IX Var., batt. 1 sgg.



Considerando solo le note che compaiono sui tempi forti del disegno della variazione, si osserva l'affinità con il motivo della "Pastorale" (es. 23h). Addirittura Schumann fonde insieme le idee che in Beethoven appaiono separate tra primi e secondi violini, inserendo, in corrispondenza degli ultimi due ottavi della battuta, un frammento della linea superiore.

Anche questo caso conferma quanto si è detto sopra: quest'opera sfrutta il tema dell'Allegretto della *Settima Sinfonia* come pretesto per riallacciarsi all'intero ciclo delle sinfonie di Beethoven. Non si tratta dunque di una semplice serie di variazioni su quel motivo, ma piuttosto di un omaggio all'intera concezione sinfonica beethoveniana. Schumann non pensava solo a un mero esercizio tecnico, ma mirava a imprimere all'opera anche un contenuto concettuale. Certo l'idea che sta dietro questo lavoro non gode della stessa organicità che contraddistingue la maggior parte delle opere successive; tuttavia bisogna ammirare la volontà da parte del giovane Schumann di ricercare un impianto concettuale di fondo anche in una composizione nata principalmente per esigenze di studio.

Es. 23h. L. van Beethoven, *Sinfonia* n. 6 (Pastorale), II mov., batt. 1 sgg.



Altri autori: citazioni, criptomnesie o corrispondenze casuali?

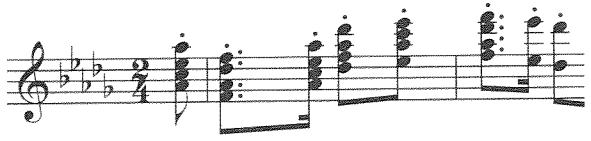
Tra le varie citazioni presenti nelle composizioni di Schumann, una di cui conosciamo abbastanza precisamente l'origine è quella contenuta nell'ultimo brano degli *Studi Sinfonici* op. 13. Tale opera ebbe una gestazione piuttosto complessa attraverso due rivisitazioni sostanziali nel 1837 e nel 1852. L'ispirazione derivava da una circostanza particolare della vicenda biografica di Schumann, relativa al periodo degli stretti rapporti intrattenuti con la famiglia del barone von Friecken intorno all'estate del 1834. L'infatuazione giovanile per Ernestine von Friecken favoriva i contatti anche con suo padre, il barone, amante della musica e buon dilettante di flauto. Proprio nel corso di quell'estate di intense relazioni, quest'ultimo decise di intraprendere l'ambizioso progetto di scrivere una serie di variazioni per flauto. Egli le inviò a Schumann, il quale non solo gli rispose nel settembre dello stesso anno con una critica profonda e dettagliata, ma fu stimolato a scrivere a sua volta delle variazioni sul tema del barone, cui diede il titolo di *Variations pathétiques*. La stessa origine di tale composizione è legata pertanto a materiale non originale, inserendosi all'interno della categoria dei prestiti attinti da un ambito strettamente legato all'esperienza personale, esattamente come accade nell'*Offerta musicale* di Bach.

La prima rivisitazione che Schumann fece delle sue variazioni nel 1837 determinò dei cambiamenti sostanziali, portando all'espunzione di ben otto studi su dieci delle precedenti *Variations pathétiques* e all'inserimento di altri dieci brani composti *ex novo*; anche il titolo venne modificato in *Zwölf Davidsbündler Etüden* cui venne aggiunto il sottotitolo *Etüden im Orchester charakter von Florestan und Eusebius*. Successivamente nel 1852 Schumann ritornò sull'opera, dandole il nuovo titolo di *Études en forme de variations*, per abolire semplicemente un paio di studi e per rivedere il finale. La versione che oggi generalmente si esegue è quella edita da Clara nel 1862, che prevede il reinserimento dei due studi esclusi nel 1852 e il mantenimento dell'ultimo finale composto da Schumann. Cinque tra gli studi della prima versione furono infine salvati da Brahms nel 1893, anno in cui furono pubblicati postumi.

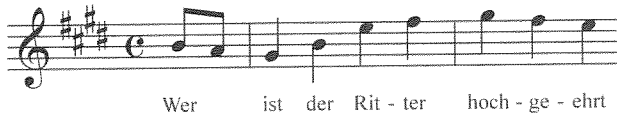
Dal confronto di tutto il materiale sorto grazie all'ispirazione fornita dal soggetto del barone von Friecken si può notare come l'idea della variazione su un tema non originale sia interpretata in maniera molto particolare da Schumann. Egli indubbiamente sfrutta il motivo dato in alcuni studi secondo le modalità più canoniche della tradizione della variazione: il primo, il terzo o il quinto brano dell'edizione del 1852 lo dimostrano, essendo strutturati in maniera da rendere evidente la ripresa del tema principale, seppur in un ambito molto differente sia dal punto di vista espressivo sia dal punto di vista tecnico; altri studi, invece, sembrano addirittura elaborare un tema assolutamente nuovo e privo di parentele con quello esposto nell'introduzione, come accade nel secondo, ancora dell'edizione del 1852, o nel primo dei due brani esclusi da Schumann sempre in quell'anno. Ciò dimostra il tentativo di far coincidere, negli *Studi Sinfonici*, il tradizionale schema della variazione su un tema dato con le più moderne acquisizioni tecniche nell'ambito del pianoforte, fondendo Moscheles, Hummel e Chopin con Beethoven.

Schumann raccolse lo spirito delle ultime sonate di Beethoven assieme all'idea di variazione intesa come motore che fa progredire l'intera composizione, e non come semplice filtro attraverso cui proiettare luci ogni volta diverse sullo stesso materiale. Beethoven prendeva lo spunto da un tema per avviare un discorso multiforme, poliedrico, ma in continuo progresso: attribuiva cioè alla variazione un carattere dinamico, proteso verso una meta intesa come culmine emotivo dell'intera composizione, e dopo la quale può solo esistere il silenzio. Schumann, nonostante la statica immagine delle variopinte vetrate in grado di far apparire il panorama ora di un colore, ora di un altro, con cui aveva definito nel 1834 le sue *Variations pathétiques*, in realtà, con le successive rivisitazioni, dimostrò un atteggiamento molto vicino a quello di Beethoven; i suoi *Studi Sinfonici* evidenziano un percorso di tipo dinamico e, partendo dal tema affettivamente coinvolgente del barone von Friecken, progressivamente si spingono lontano, riutilizzando, ora in maniera evidente ora in maniera velata, il materiale di partenza, per culminare in un trionfale finale. È proprio quest'ultimo brano, rivisto profondamente nel 1852, a suggerire la chiave di lettura dell'intera composizione. Il suo ritmo puntato incalzante si allinea perfettamente con gli esempi del finale del *Carnaval*, o dei *Papillons*, sottolineando il senso di continuità tra le opere del catalogo schumanniano e la vicinanza con l'ideale musicale di un progressivo orientamento delle varie parti di una composizione verso un culmine espressivo. Proprio come accade nei finali di *Carnaval* e *Papillon*, anche gli *Studi Sinfonici* presentano nell'ultimo brano un prestito: a essere citato non è più però il motivo popolare, di cui si parlerà in seguito, del *Grossvatertanz*, ma l'opera di Heinrich Marschner del 1829 *Der Templer und die Jüdin*.

Es. 24a. R. Schumann, *Studi Sinfonici* op. 13, Finale, batt. 1 sgg.



Es. 24b. H. Marschner, *Der Templer und die Jüdin*, III atto, n. 14, batt. 133 sgg.



L'idea per questa citazione provenne dall'amico musicista Sterndale Bennet, dedicatario dell'edizione del 1857, il quale propose tale riferimento a Schumann in virtù del carattere trionfale del finale dell'opera *Der Templer und die Jüdin*. Gli *Studi Sinfonici* manifestano difatti un senso di continua tensione che sembra esigere un adeguato sfogo emotivo nel finale, proprio come accade nel *Carnaval* o nel *Faschingsschwank aus Wien*.

Tuttavia Schumann non si preoccupa di ottenere questo effetto tramite un'idea non originale; il prestito da Marschner è dotato già in sé di quella forza espressiva esultante e vittoriosa necessaria al finale schumanniano, e le

stesse parole del testo la manifestano: «Fiera Inghilterra, rallegrati»[67]. Anche il ritmo puntato si inserisce perfettamente nell'ambito delle figurazioni tipicamente utilizzate da Schumann per esprimere quel senso di esultanza nato in seguito alla sconfitta delle avversità: il fatto che i finali sia dei *Papillons* sia del *Carnaval* seguano tale andamento ritmico contribuisce a sostenere l'ipotesi di un ideale musicale schumanniano continuo, anche attraverso composizioni diverse del suo catalogo.

Eric Sams dà un'originale lettura della citazione di Marschner dal finale degli *Studi Sinfonici*, sostenendo un legame attraverso un tipo di letteratura crittografica, con cui Schumann sarebbe entrato in contatto negli anni dell'Università a Heidelberg. Egli è stato lo studioso che ha proposto un'interpretazione degli scritti di Schumann, così come della sua musica, secondo un'analisi di tipo crittografico, e cioè correlata attraverso simboli nascosti in grado di unire segretamente esperienze culturali, letterarie e musicali alla sua vita[68]. In particolare, secondo Sams, uno specifico testo, sicuramente posseduto da Schumann, e da lui studiato approfonditamente negli anni universitari, sarebbe da considerare il referente specifico di tale idea: *Kryptographik* di Johann Ludwig Klüber. Quest'opera semiologica, contenente un metodo di interpretazione della scrittura fondato sulla ricerca dei segni nascosti all'interno delle combinazioni di parole, sarebbe stato uno degli stimoli per la composizione del *Carnaval* sopra le quattro lettere della parola "Asch", riprendendo una tecnica estremamente moderna già anticipata nelle *Variazioni ABEGG* op. 1. In queste due opere le note corrispondenti alle lettere ricompaiono in maniera nascosta nel corso di tutta la composizione, evidenziando una tecnica compositiva intessuta di riferimenti cifrati e simbolici, percepibili solo attraverso la lettura della partitura. Sams ritiene che anche la citazione del finale degli *Studi Sinfonici* sia interpretabile in senso simbolico, leggendo l'allusione a Marschner come un segno cifrato da riferire piuttosto a Sterndale Bennet. Egli intende la citazione come un omaggio non tanto al compositore sassone, quanto all'amico di Lipsia. Tale ipotesi contribuirebbe a delineare, una volta tanto, una funzione affettiva del prestito schumanniano, in cui Marschner sarebbe il simbolo che riconduce al vero obbiettivo dell'omaggio, vale a dire al legame di amicizia con Bennet, filtrando il significato della citazione attraverso l'ambito delle esperienze personali di Schumann.

[67] Adolf Wilhelm Wohlbrück, *Der Templer und die Jüdin*, Leipzig, Hoffmeister 1885, p. 178: «Du stolzes England freue dich».

[68] Eric Sams, *A Schumann Primer?*, «The Musical Times», CXI, 1533, 1970, p. 1096.

La mia opinione è però diversa. L'ipotesi di Sams individua infatti Marschner come uno spunto per un collegamento simbolico utile solo per rimandare all'amico Bennet. Ma in realtà lo stesso Marschner, indipendentemente da Bennet, potrebbe essere considerato l'oggetto dell'allusione; Schumann ammirava molte delle sue composizioni, lodandone soprattutto la pregevolezza melodica e l'originalità delle invenzioni. In riferimento al *Grande Trio* op. 111, ad esempio, egli parlava entusiasticamente delle preziose linee superiori, pur rimanendo perplesso di fronte al superficiale trattamento del contrappunto, così come spesso si meravigliava di notare nella sua musica immensi contrasti tra i lampi di talento di alcune parti e l'impronta sbrigativa di altre. Certamente riconosceva in Marschner dei limiti, criticando la sua incapacità di affrontare l'insieme delle varie parti di una composizione con l'atteggiamento organico proprio del genio, ma vedeva in lui anche del talento. A proposito dell'opera *Der Templer und die Jüdin*, citata nel finale degli *Studi Sinfonici*, alternava giudizi di merito e di demerito: ne esaltava la forza drammatica e la genialità melodica, ma criticava l'orchestrazione, l'organizzazione delle parti vocali e i quadri corali. Sul «Taccuino teatrale»[69] del 1847-1850 scrisse: «è una pietra preziosa che non si è potuta liberare interamente dal suo rozzo involucro»[70], sottolineando proprio l'atteggiamento contraddittorio della natura musicale di Marschner. Tuttavia, la serie delle annotazioni in proposito si chiude con un elogio a quella che per Schumann era da considerare la più importante opera tedesca dopo quelle di Weber.

Per questo occorre, a mio avviso, valutare l'allusione del finale degli *Studi Sinfonici* come un omaggio non solo a Bennet, ma anche a Marschner e alla sua intraprendenza in campo operistico. Il prestito fa rivivere il carattere nazional-popolare del suo dramma in musica, individuando in un prosecutore di Weber un altro pilastro dell'ancora gestante teatro musicale tedesco. La citazione attinge da un repertorio che il romanticismo tedesco esaltava al fine di ampliare quei modelli storici in campo operistico ancora scarseggianti ai primi dell'Ottocento, operando in linea con il processo di ricerca del concetto di nazione nelle proprie radici culturali. Per questo ritengo che l'allusione a *Der Templer und die Jüdin* vada letta piuttosto in senso concettuale, come spunto per evocare tutto un mondo di aspirazioni culturali *in fieri* filtrato attraverso l'esperienza personale di Schumann. Marschner, all'interno di questa operazione, viene come strumentalizzato al fine di veicolare idee strettamente correlate alla

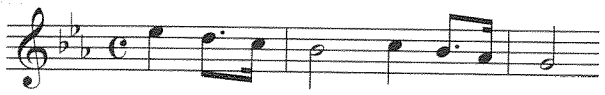
[69] R. Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* cit., II, p. 160: «Theaterbüchlein», (trad. it. cit., II, p. 1015).

[70] *Ibid.*: «Ein Edelstein, der sich nicht ganz von seiner rohen Hülle hat befreien können».

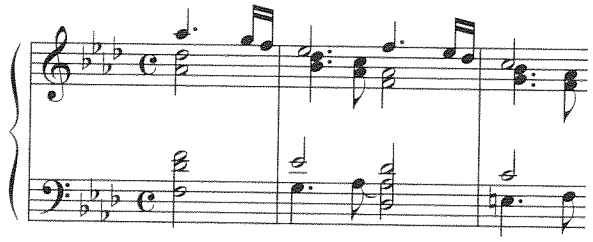
concezione musicale di Schumann; la sua opera *Der Templer und die Jüdin* è quindi oggetto di un omaggio, non solo grazie a un materiale melodico funzionale alle esigenze compositive del finale degli *Studi Sinfonici*, ma anche, a mio avviso, per le sue aspirazioni storiche nell'ambito del teatro musicale.

Un'altra analogia curiosa ravvisata da Eric Sams riguarda il *Lied* op. 37 n. 1 su testo di Rückert, scritto per Clara poco dopo il loro matrimonio. Nel postludio lasciato al pianoforte solo compare una linea melodica sovrapponibile a quella dell'aria di Giuseppe Giordani «Caro mio ben / credimi almen / senza di te languisce il cor»:

Es. 25a. G. Giordani, «Caro mio ben», batt. 1 sgg.



Es. 25b. R. Schumann, *Lied* op. 37 n. 1, batt. 26 sgg.



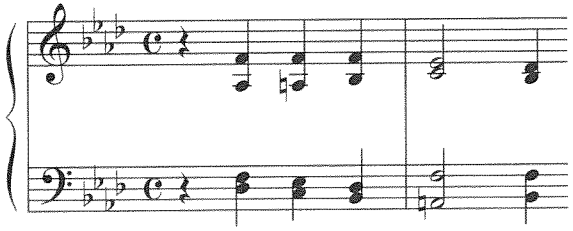
Per Eric Sams il riferimento a Giordani e alla sua aria sarebbe da leggere nuovamente come un riferimento cifrato a Clara e a tutte le sofferenze trascorse in mancanza del suo affetto. D'altra parte l'intero *Lied* fu sentito da Schumann come un omaggio alla sua sposa, essendo del gennaio 1841, cioè poco più di un anno dopo il matrimonio. Il bellissimo testo di Rückert[71] esprime il

[71] Friedrich Rückert, *Der Himmel hat eine Träne*, in *Lieder*, a cura di V. Massarotti Piazza, Milano, Garzanti 1982, p. 150: «Der Himmel hat eine Träne geweint / Die hat sich ins Meer zu verlieren gemeint; / Die Muschel kam, schloss sie ein / Du sollst nun meine Perle sein / Du sollst nicht vor den Wogen zagen / Ich will hindurch dich ruhig tragen, / O du, mein Schmerz, o du, meine Lust, / Du Himmelsträn' in meiner Brust! / Gib, Himmel, dass ich in reinem Gemüte / Den reinsten deiner Tropfen hüte» (Il cielo ha versato una lacrima / ha creduto di perdersi nel mare / la conchiglia venne e la richiuse in sé / ora dovrai essere la mia perla / non devi temere le onde / tranquilla tra loro ti

romantico senso del dolore esistenziale interiorizzato liricamente dal soggetto; ma l'immagine della lacrima scesa dal cielo rinchiusa come una perla dentro una conchiglia sembra far pensare a un'angoscia relegata in un luogo e in un tempo ormai lontani. Schumann nel gennaio del 1841 avvertiva ancora il dolore degli anni passati, ma cominciava anche a sentirlo remoto e distante: le gioie della sua vicenda affettiva lo influenzavano così anche nella scelta dei testi da mettere in musica.

Eric Sams ritiene che i riferimenti a Clara contenuti all'interno del *Lied* op. 37 n. 1 siano molteplici. A parte l'avvicinamento del testo di Rückert all'esperienza personale di Schumann, egli prende in considerazione altri due fattori: l'affinità delle prime tre battute del Lied con quelle d'esordio del pianoforte nel duetto op. 37 n. 12, la cui origine sarebbe da individuare, a suo avviso, proprio in un'idea di Clara[72]; e la comparsa al basso, alle battute 20-21, di una linea che nelle opere di Schumann è ricorrente e che, sempre per Sams, indica proprio la figura di Clara.

Es. 25c. R. Schumann, *Lied* op. 37 n. 1, batt. 20-21.



Le corrispondenze tra prima, terza e quinta lettera del motivo inducono Sams a considerare tale analogia un riferimento di tipo criptografico a Clara, del resto molto ricorrente all'interno delle composizioni di Schumann. L'esempio più palese è la *Quarta Sinfonia* op. 120 in re minore, che è cosparsa di motivi costruiti su quest'inciso di cinque note, anche nei temi principali[73].

La citazione da Giordani potrebbe allora essere letta come il culmine simbolico di questi riferimenti criptati: essa compare in chiusura del *Lied*, quasi a voler rievocare fugacemente un tempo di sofferenze ormai trascorso, e propo-

porterò / o tu mia pena, o tu mia gioia, / tu lacrima del cielo nel mio seno! / Concedi, o cielo, che con animo puro / io custodisca la più pura delle tue gocce).

[72] Eric Sams, *The Songs of Robert Schumann*, London, Methuen 1969, p. 180.

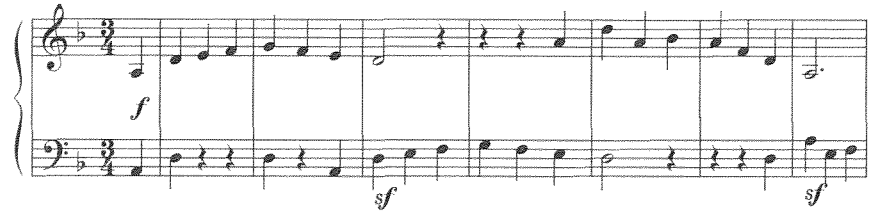
[73] Cfr. R. Schumann, *Sinfonia* n. 4 op. 120, batt. 23-24, 30-31, *passim*.

nendo una linea del tutto diversa rispetto a quelle esposte nel corso del brano. Proprio per questo difficilmente si può pensare che l'affinità melodica sia frutto di una casuale elaborazione motivica, ottenuta partendo dal materiale precedente. Il postludio nasce con un'impronta che suona immediatamente nuova e che non rielabora niente di quanto esposto in precedenza.

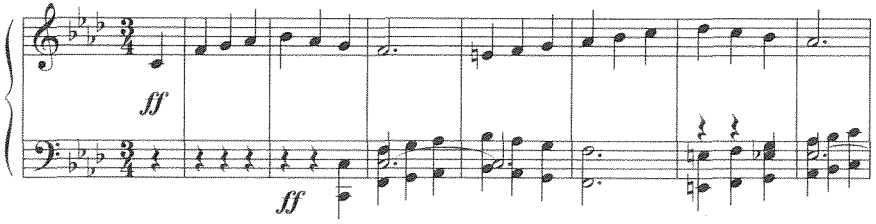
Pensare però che Schumann abbia voluto omaggiare proprio il compositore napoletano Giuseppe Giordani, morto nel 1798, mai citato né nei suoi scritti critici, né nella sua corrispondenza privata, sarebbe azzardato. Oltretutto l'aria «Caro mio ben» è di dubbia attribuzione e non sappiamo quanto Giordani potesse essere apprezzato da Schumann. Il prestito può più tranquillamente essere valutato in funzione della sua natura simbolica correlata a Clara e all'ormai trascorso dolore del passato. Lo stesso testo si chiude con un'allusione all'ambiguo rapporto tra la gioia e il dolore incarnati nella preziosa perla di lacrime descritta da Rückert: l'auspicio che tale pianto si possa custodire e racchiudere nell'animo del poeta in maniera segreta si collega all'idea melodrammatica esposta nell'aria di Giordani, come un ricordo che affiora da lontano.

Altrettanto sorprendente ritengo la citazione, individuata da Larry Todd[74], della *Sinfonia* n. 1 op. 7 di Johann Wenzel Kalliwoda nello Scherzo della *Sinfonia* n. 4 op. 120 di Schumann.

Es. 26a. R. Schumann, *Sinfonia* n. 4 op. 120, Scherzo, batt. 1 sgg.



Es. 26b. J.W. Kalliwoda, *Sinfonia* n. 1 op. 7, Minuetto, batt. 1 sgg.



[74] L. Todd cit., p. 103.

Benché tale nome sia pressoché dimenticato dai repertori contemporanei, nel primo Ottocento riscosse una certa notorietà, peraltro ben presto ridimensionata. Lo stesso Schumann poté assistere, nel corso della sua pur non lunga vita, all'ascesa e al declino di Kalliwoda, dimostrando stupore verso il bizzarro atteggiamento musicale di tale compositore, incapace di migliorare e di sfruttare a pieno il suo talento pur evidente dalle prime sinfonie. Egli lo definiva un rappresentante della categoria moderata della nuova generazione di compositori: vedeva in lui il conservatore delle forme tradizionali, il paladino dello stile classico, un nostalgico dei tempi passati. Ma evidenziava anche la frequente banalità dei suoi propositi artistici, troppo lontani dalla sensibilità beethoveniana ammirata dai romantici. In particolare si dispiaceva per la sua inettitudine a portarsi oltre i confini tecnici della composizione per violino, strumento che Kalliwoda maneggiava con abilità straordinaria; i suoi *3 Assolo* op. 68 furono recensiti da Schumann con un pizzico di delusione, quasi con rimpianto per il fatto che tanto talento violinistico si fosse concentrato esclusivamente nel volto dell'esecutore e non del compositore. Tuttavia l'attestazione più grande di stima, o quanto meno di simpatia nei suoi confronti, arrivò con la dedica degli *Intermezzi* op. 4 del 1833.

Risale al 28 aprile 1829, invece, la dimostrazione della conoscenza da parte di Schumann della *Quarta Sinfonia* di Kalliwoda: in quella data egli ebbe l'occasione di ascoltarla in un concerto tenuto a Lipsia, apprezzandone alcune parti, seppur con qualche riserva[75]. Si tratta di molto tempo prima, rispetto alla data di composizione della sua *Quarta Sinfonia*, terminata, nella prima versione, nel 1841, cioè ben 12 anni più tardi. Non sappiamo se Schumann abbia avuto altre occasioni per riascoltare quel particolare lavoro, ma certamente continuò a seguire la produzione sinfonica di Kalliwoda fino all'ultimo, notando, come si diceva, il suo progressivo irrigidimento su schemi ormai stereotipi.

Osservando gli esempi sopra riportati, però, risulta veramente difficile contestare l'idea dell'allusione testuale: non solo l'assoluta analogia delle linee fa propendere per tale idea, ma anche l'organizzazione imitativa del motivo e la sua collocazione in apertura di movimento corroborano l'ipotesi che Kalliwoda sia stato il referente diretto per questa composizione. L'imitazione incomincia a due parti anticipando il carattere contrappuntistico del trio in forma di canone e, anche nella collocazione delle entrate di *dux* e *comes*, manifesta sorprendenti analogie; il tema è in levare in entrambi i casi, e sia in Schumann sia in Kalliwoda il *comes* entra alla terza battuta, partendo dalla dominante per arrivare alla tonica.

[75] R. Schumann, *Tagebücher* cit., I, p. 192.

Larry Todd evince una conclusione interessante dal confronto dei due brani: egli ritiene che Kalliwoda, adottando un'organizzazione contrappuntistica delle parti per il Minuetto della sua *Sinfonia*, avvicini tutta una precisa tradizione del genere, che, passando attraverso Haydn (*Sinfonie* nn. 3, 23, 44), Mozart (*Quartetti* K. 406 e K. 593), e Beethoven (*Quinta Sinfonia*), aveva fatto del Minuetto un momento di serena allusione alla pratica imitativa delle parti. Pertanto Schumann, alludendo a Kalliwoda, avrebbe mirato a pagare un omaggio anche a tutta la tradizione sinfonica che stava dietro il compositore boemo, e di cui egli era strenuo difensore.

L'idea è certamente accettabile, ma occorre sempre tenere presente quanto conti, nel corso dell'attività compositiva di un genio, l'influenza dei ricordi indiretti[76] accumulati nell'area inconscia del cervello: questi talvolta si manifestano con una precisione sorprendente di dettagli. Si è già ricordato sopra quanto spesso accada che un artista venga incantato dai doni illusori della memoria, avendoli ritenuti frutto della propria fantasia, proprio come succede nell'esempio tratto dall'*Also sprach Zarathustra* sopra riportato; tuttavia è estremamente difficile addentrarsi nell'interpretazione delle reazioni emotive inconsce della mente di un artista nel momento della composizione: sono forti difatti i rischi di fraintendimento.

Il caso specifico denota due fattori da valutare in relazione a quanto detto: la collocazione della citazione in sede di apertura di movimento e la fama non molto estesa delle composizioni di Kalliwoda. Aprire un brano con una citazione, infatti, può suscitare in un certo tipo di ascoltatore un'accusa di povertà di idee; è pertanto rischioso scegliere di seguire questa strada consapevolmente. Tuttavia, a livello inconscio, la memoria può operare in maniera ingannevole, proponendo come nuovo del materiale in realtà già conosciuto in passato. Naturalmente tale meccanismo non avrebbe potuto innestarsi in relazione all'Allegretto della *Settima Sinfonia* di Beethoven, allo Scherzo della *Quinta*, o a tutti quei brani che facevano parte del bagaglio dei "ricordi diretti"[77] della mente di Schumann. Soltanto un motivo derivato da un'opera incontrata da lui di sfuggita e, probabilmente, non approfondita in seguito, avrebbe potuto dar vita a una criptomnesia. Egli ammirava Kalliwoda, pur riconoscendo dei significativi limiti alla sua produzione, ma l'unica circostanza di cui abbiamo notizia in cui egli ebbe l'occasione di ascoltare la *Prima Sinfonia* del compositore boemo è quella del concerto, sopra testimoniato, al Gewandhaus di Lipsia il 28 aprile del 1829. Non sappiamo se vi siano state delle altre circostanze in

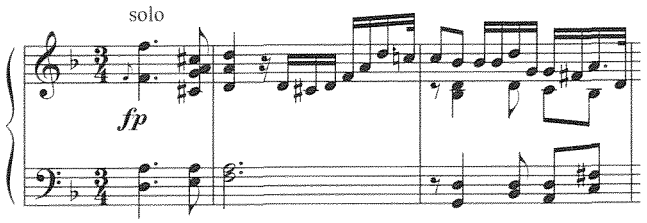
[76] Cfr. pp. 8-9.

[77] *Ibid.*

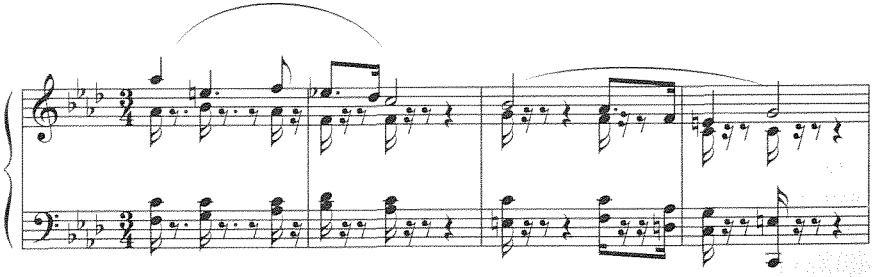
cui Schumann abbia potuto riascoltare tale lavoro sinfonico, ma difficilmente si potrebbe pensare che abbia sentito in seguito l'esigenza di approfondirne lo studio. Per questo ritengo sia possibile pensare che lo Scherzo della *Quarta Sinfonia* op. 120 sia stato oggetto di un'azione criptomimetica della memoria di Schumann, fondata su un "ricordo indiretto" originato da un ascolto lontano nel tempo, ma rimasto sepolto a livello inconscio. Schumann probabilmente sarebbe stato in grado di riconoscere una *Sinfonia* di Kalliwoda all'ascolto, ma difficilmente avrebbe potuto credere di conservarne il ricordo nella sua memoria; egli non si sarebbe dunque preoccupato di fondare l'intero movimento della sua *Sinfonia* su tale idea, proprio per la natura inconsapevole di tale operazione.

Meno evidente è invece la citazione rilevata sempre da Todd[78] nel *Konzert-Allegro mit Introduktion* op. 134 dal *Konzertstück* op. 79 di Carl Maria von Weber.

Es. 27a. R. Schumann, *Konzert-Allegro mit Introduktion* op. 134, batt. 4 sgg.



Es. 27b. C.M. von Weber, *Konzertstück* op. 79, I mov., batt. 1-4.



[78] L. Todd cit., p. 97.

L'inciso con cui si aprono entrambe le frasi del pianoforte manifesta la stessa successione intervallare, con la discesa della quarta diminuita che si appoggia sulla sensibile risolvendo cromaticamente; tuttavia, sia a livello ritmico, sia a livello fraseologico, sono sensibili le differenze. La frase, in Weber, non si conclude con il movimento della sensibile verso la tonica, ma prosegue con un inciso discendente; Schumann invece chiude la frase principale con l'inciso di tre note presente anche in Weber, ma poi, dopo la pausa di un sedicesimo, prosegue con un disegno rapido e sinuoso lontano dalla linearità della melodia del *Konzertstück*.

Nonostante ciò è molto probabile che Schumann abbia tenuto saldamente presente il modello di Weber, affrontando il suo ultimo lavoro nell'ambito del concerto per pianoforte e orchestra. Egli, con il *Konzert-Allegro* op. 134, realizzò l'obbiettivo di spostare l'impronta formale del concerto per pianoforte e orchestra verso una struttura in un solo movimento. Tale proposito era stato già alla base della concezione formale iniziale del *Concerto* op. 54, poi abbandonata per motivi editoriali, così come del *Konzertstück* op. 92 del 1849. Ma la poetica schumanniana non poteva permettersi di proporre una nuova idea formale senza segnare un profondo collegamento con il passato, e, nel caso specifico, con i modelli romantici del concerto per pianoforte e orchestra. Il *Konzertstück* di Weber rappresentava un riferimento significativo per la tradizione del genere nel corso dell'Ottocento; Schumann ne rilevò l'importanza recensendo nel 1839 un concerto tenuto dalla pianista Camille Marie Playel, che aveva eseguito assieme al *Konzertstück* il *Concerto* in sol minore di Mendelssohn[79]. Dalla lettura di quest'articolo si evince l'idea schumanniana che tale brano di Weber sia precursore del concerto per pianoforte e orchestra romantico. La sua maggiore libertà dai presupposti formali è considerata indicativa del momento di svolta del genere verso un'impronta meno rigorosamente predefinita. Tuttavia, secondo Schumann, il *Konzertstück* non poteva nemmeno essere paragonato per grandezza artistica al *Concerto* in sol minore di Mendelssohn, essendo privo in molte parti della medesima finezza e delicatezza di costruzione.

Questo giudizio non elimina tuttavia l'idea secondo la quale il percorso del concerto per pianoforte e orchestra romantico sia stato originato proprio dal *Konzertstück* di Weber. Schumann apprezzava tale lavoro per la sua carica emotiva dirompente, come si deduce dalla sua recensione dell'interpretazione di Liszt nel 1840[80]. Ma vi riconosceva soprattutto una portata storica di mediazione tra la stagione classica e quella romantica del genere. È per questo che Schumann potrebbe aver affrontato la composizione del *Konzert-Allegro* op. 134 tenendo ben presente il modello weberiano. Nonostante le differenze notate sopra a proposito della presupposta citazione, all'ascolto l'apertura della frase affidata al pianoforte solo, con quell'intervallo di quarta diminuita discendente, evidenzia delle notevoli affinità. Schumann affida all'esordio della parte pianistica l'inciso tratto da Weber, ma se ne allontana subito seguendo degli schemi melodici, formali e armonici molto differenti; il riferimento è posto all'inizio proprio come Weber si era posto all'inizio del nuovo modo di affrontare il concerto per pianoforte nell'Ottocento. Si può considerare allora un omaggio alla sua veste di iniziatore del nuovo genere, ma nello stesso tempo a tutti i successori che contribuirono a portare avanti il suo discorso musicale: una sorta di *ipse dixit* che si richiama all'autorità di un grande iniziatore.

Il senso di quest'allusione rimanderebbe così ancora una volta alla funzione concettuale della citazione schumanniana. Il riferimento a Weber, volendo accettarne la consapevolezza, infatti non rinvia solo al suo *Konzertstück*, ma anche a tutta la successiva produzione ottocentesca collegata al genere del concerto per pianoforte e orchestra, a Mendelssohn, Moscheles, Hummel. Esso veicola un'idea che si identifica nel sentimento di adesione ai valori musicali del concerto preromantico di Weber, riflettendo anche il gusto per il progresso formale verso nuove mete. È così grazie anche a questa citazione che l'op. 134 di Schumann si collega con la tradizione senza creare delle spaccature troppo nette; arriva all'organizzazione formale del concerto in un solo movimento, senza soluzione di continuità con ciò che lo ha preceduto, e incarna in sé l'ideale del progresso radicato su solide fondamenta storiche. L'opera presuppone pertanto un rapporto con la tradizione di cui la citazione potrebbe essere considerata solo un simbolo; essa si inserisce all'interno di un solco già aperto da altri autori, proponendo nuovi punti di vista ancorati alle salde radici del passato.

Una simile convinzione, assieme a quelle esposte precedentemente, non deve tuttavia sminuire l'opinione scettica di quei lettori che troveranno forzate le mie interpretazioni, o che penseranno alla casualità di tali corrispondenze. La mia intenzione è solamente quella di sollevare dubbi che vanno al di là dell'aspetto musicale apparente che tutti quanti conosciamo, rilevando come la genesi di un'idea musicale sia sempre collegata ad aspetti e forme della conoscenza talvolta ignoti allo stesso compositore; mi pare affascinante quindi poter sondare, nei giusti limiti, il campo delle ipotesi, supponendo che l'origine del tema della *Quarta Sinfonia* di Schumann sia derivato da Kalliwoda, o che quello del *Konzert-Allegro* op. 134 abbia subito l'influenza di Weber. Ogni critica a tali argomentazioni potrebbe essere accettata serenamente, ma difficil-

[79] R. Schumann, *Gli scritti critici* cit., p. 701.
[80] *Ibid.*, p. 758.

mente potrebbe dimostrarne la totale infondatezza. Il campo in cui ho scelto di inoltrarmi solleva in continuazione degli interrogativi, ai quali occorre cercare di ipotizzare delle risposte plausibili in base agli elementi disponibili. Tale rapporto domanda-risposta, tuttavia, non deve essere valutato in maniera rigida o univoca; il vero nodo affascinante dell'argomento consiste nella molteplicità di spiegazioni che possono derivare da un'unica questione. Notare quali misteriose corrispondenze si potrebbero celare dietro la musica di Schumann può aiutare a capire meglio i meccanismi più reconditi della sua mente; pertanto le ipotesi che derivano da una simile operazione sono certamente contestabili, ma possono contribuire in maniera seducente ad ampliare il possibile panorama di riferimento collegato alla genesi delle sue idee musicali.

Citazioni da Clara

Parlare di citazioni dalle opere di Clara nell'ambito del repertorio schumanniano potrebbe sembrare, a un'indagine superficiale, ozioso se non addirittura irrilevante. La condivisione delle esperienze musicali di Robert Schumann e Clara Wieck fu così completa e organica da rendere inestricabili le fitte corrispondenze tra le loro opere; persino l'origine dell'ispirazione appare talvolta comune e di difficile attribuzione. Ma la totale unione e la completa identificazione dei loro spiriti, nell'intensità dei sentimenti così come nell'originalità dei frutti della fantasia, li rendeva per molti versi complementari anche a livello musicale. Liszt[1] ammirava la diversità dei loro orientamenti artistici sorti da un istinto poetico comune, teso verso il raggiungimento di un ideale di bellezza condiviso da entrambi. Egli, per descriverne la natura complementare, ricorreva alla celebre parabola di Menenio Agrippa in cui lo stomaco rivendica la sua importanza biologica di fronte alle altre parti del corpo, invidiose del suo ruolo improduttivo all'interno del metabolismo. Come nessuna delle parti del corpo avrebbe senso di esistere senza lo stomaco in grado di raccogliere il cibo da loro procurato, così anche l'esistenza dello stomaco sarebbe inutile, se non ci fossero altri organi deputati a fornirgli il nutrimento necessario per il sostentamento dell'intero organismo. Per Liszt in musica succederebbe qualcosa di estremamente simile nel rapporto tra opera d'arte e virtuosismo: quest'ultimo non può essere considerato una componente esornativa della musica, ma la sua stessa sostanza.

[1] Franz Liszt, *Robert e Clara Schumann*, a cura di S. Chiappari e P. Rattalino, Firenze, Passigli 1994.

Il virtuoso è colui che penetra i contenuti dell'opera d'arte nella maniera più intensa, dando vita alle idee nate nell'animo dell'artista e proponendo di trasferirle dal mondo dell'astrazione al mondo sensibile: mette cioè in atto ciò che il compositore-artista ha lasciato in potenza. Liszt trovava che tale rapporto di complementarità tra l'invenzione di un'idea e la sua perfetta esecuzione si incarnasse alla perfezione in Robert e Clara Schumann. Le loro sensibilità musicali prendevano forza dal reciproco scambio di idee e dal legame su cui si fondavano le loro specifiche attitudini, attraverso una dialettica tesa tra forma e rappresentazione. Clara dava una rappresentazione alla forma dei frutti della mente di Robert, ma lo stesso Robert lasciava stimolare la sua fantasia da idee provenienti da Clara. «Lei è la stessa poesia»[2], scriveva nel 1833 recensendo le sue prime apparizioni in concerto, a confronto con la pianista Anna Belleville, e l'affermazione riporta alla forza suggestiva che, per Schumann, si trovava racchiusa in ogni immagine poetica. Clara era certo una di queste immagini, affiancata all'opera dei grandi poeti o dei grandi compositori, ma anche la sua musica era un patrimonio di idee poetiche in grado di ispirare l'immaginazione del compositore. Le sue creazioni stimolavano Robert non tanto per la loro specifica qualità musicale, ma in quanto prodotto di una natura intimamente poetica e dotata in sé di una spinta ispiratrice. Nella «Neue Zeitschrift für Musik» il massimo slancio poetico è riservato proprio alla descrizione delle composizioni di Clara, la quale viene sempre accostata a figure letterarie protagoniste di dolorosi sacrifici, quali Mignon o Psiche[3]; la sua immagine non poteva essere distinta da idee poetiche perché lei stessa era poesia, così come inevitabilmente lo erano anche i frutti della sua creatività.

L'attività nell'ambito della composizione cominciò per Clara precocemente e in maniera spontanea; all'età di cinque anni scriveva cadenze in progressione in tutte le tonalità maggiori e minori e improvvisava su temi propri o dati. Tale capacità si inseriva però a maggior diritto nell'ambito delle prerogative proprie del buon esecutore piuttosto che del compositore, vista la grande diffusione, nell'Ottocento e non solo, dell'abitudine di accostare nei programmi da concerto brani di repertorio a improvvisazioni estemporanee su temi dati. Clara infatti continuò a dedicare del tempo all'improvvisazione nel corso di tutta la vita, anche dopo aver smesso definitivamente di comporre in seguito alla morte del marito. Nel 1895, pochi mesi prima di morire, i suoi

[2] Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, a cura di M. Kreisig, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1914, I, p. 21: «Jene ist Dichterin, diese Dichtung» (*Gli scritti critici*, a cura di P. Rattalino, trad. it. a cura di G. Taglietti, Milano, Unicopli 1991, I, p. 146).

[3] *Ibid.*, pp. 259-60.

figli la spinsero a mettere per iscritto alcuni dei preludi che eseguiva prima di cominciare a studiare; ma tale proposito le riuscì particolarmente difficoltoso, proprio per la natura stessa dell'improvvisazione, riluttante a essere immortalata su carta.

Clara iniziò seriamente lo studio dell'armonia e del contrappunto all'età di dieci anni, sotto l'insegnamento del padre Friedrich Wieck. Le sue prime composizioni apparvero da subito nei repertori delle sue esibizioni: tra il 1830 e il 1838 tutti i programmi dei suoi concerti, di cui ci siano pervenute delle testimonianze, comprendevano una sua opera o una sua improvvisazione. Ma solo a partire dal 1837 il suo stile sembrò cominciare a staccarsi dalle influenze Biedermeier di Henry Herz, Ignaz Moscheles o Friedrich Kalkbrenner. In quell'anno difatti apparve sul giornale praghese «Die Wiener Theaterzeitung»[4] un articolo, probabilmente scritto su esortazione del padre, in cui Clara veniva inserita a pieno titolo tra i rappresentanti della scuola romantica assieme a Chopin, Mendelssohn e allo stesso Schumann. Certamente la sua vena melodica risentiva delle influenze del melodramma italiano di Bellini, Donizetti e Rossini, anche se indubbiamente tra i suoi punti di riferimento si potrebbero individuare gli stessi modelli di Mendelssohn o di Schumann, con un particolare interesse verso la musica di Beethoven e Bach.

Dopo il matrimonio Robert cercò di assecondare il più possibile l'attività di Clara nel campo della composizione; tuttavia anch'egli si dovette rendere conto ben presto di quanto fosse difficile per sua moglie provvedere al sostentamento della famiglia con la sua attività di concertista e nello stesso tempo occuparsi dei bambini. Robert era peraltro perfettamente consapevole di quanto gravasse su di lei il peso di un marito dall'indole scarsamente pragmatica e sognatrice, poco avvezza ad accollarsi le responsabilità di *pater familias*. Le parole scritte sul diario di matrimonio il 17 febbraio 1843 suonano come un *mea culpa* recitato da chi sa di avere delle responsabilità, ma non è in grado di cambiare il suo temperamento: «[...] avere dei figli e un marito che si dedica costantemente alla sua fantasia non si accorda con la composizione. Le manca l'esercizio continuativo e questo spesso mi fa soffrire perché tante ispirazioni del suo cuore vanno perdute semplicemente perché lei non ha la possibilità di esprimerle»[5]. Robert sapeva bene quale impegno mentale occupasse l'attività della composizione, e si doleva nel vedere quante distrazioni minacciassero la quiete di Clara. Tuttavia non era in grado di aiutarla: la concretezza spesso prosaica dei doveri del coniuge non poteva

[4] Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben*, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1925, I, p. 139.

[5] Robert e Clara Schumann, *Tagebücher*, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik 1987 (*Casa Schumann*, trad. it. a cura di Q. Principe e A. Rastelli, Torino, EDT 1998, p. 141).

avvicinare la sua indole essenzialmente poetica, e ricadeva quindi tutta sulle spalle della moglie. Per questo la produzione di Clara nel campo della composizione subì un brusco arresto proprio in coincidenza con il matrimonio, lasciando pochi esempi dopo il 1839.

Clara riteneva che la composizione fosse lo sbocco più adeguato per lo spirito di un artista. Le sue entusiastiche dichiarazioni di soddisfazione, depositate per iscritto, in seguito alla stesura dei *Lieder* op. 23 o del *Trio* op. 17, attestano una gioia impareggiabile provocata dalla sensazione di aver creato della musica propria. Tuttavia restava per lei indiscutibile che si trattasse di un'attività riservata esclusivamente all'animo maschile, meno predisposto verso il sentimentalismo e le sdolcinatezze. Tutto l'entusiasmo manifestato per il suo *Trio* op. 17 si ridimensionò in seguito alla presentazione di quello in re minore op. 63 di Schumann, scritto pressoché in contemporanea nel 1846. Clara, impressionata dall'eccellenza della scrittura del marito, si sentì costretta a ripensare alla propria opera, riaffermando l'inettitudine femminile verso la composizione. Tale idea faceva parte del bagaglio delle sue convinzioni intime, dal momento che già nel 1839 aveva confidato al suo diario di aver pensato, un tempo, di avere del talento creativo, ma di aver ormai rimosso quest'idea; una donna, a suo avviso, non dovrebbe voler comporre, visto che non ce n'è mai stata una in grado di farlo[6].

Il fatto di essere la moglie di un grande compositore la rendeva particolarmente felice, e la faceva sentire in qualche modo partecipe di quell'indole creativa di cui si sentiva priva. La trepidazione con cui attendeva sempre le opere del marito denotava un senso di partecipazione estremamente coinvolta verso la sua attività, con quel pizzico di compiacimento proprio di chi sente di avere dei meriti nel lavoro di un altro. Forse anche per questo si doleva molto per le critiche, a volte particolarmente dure, di Robert verso il suo modo di comporre; pur essendo consapevole dei propri limiti, accettava con scarso favore certe correzioni troppo invadenti, come dimostrano le parole con cui espresse un certo risentimento al marito in occasione della sua revisione delle *Tre romanze* per pianoforte op. 11; in quell'occasione, infatti, si sentì quasi umiliata dall'atteggiamento del marito, che aveva completamente alterato il finale della composizione, senza tenere in minima considerazione le sue opinioni[7].

Robert esortava Clara a perseverare nello studio della composizione, proprio perché si dispiaceva che idee spesso dotate di un senso del "caratteristico"

[6] Nancy B. Reich, *Clara Schumann, The Artist and The Woman*, London, Cornell University Press 1985, p. 228.

[7] *Ibid.*, p. 229.

profondo fossero mal utilizzate, o non sfruttate in tutta la pienezza delle loro potenzialità. Egli, pur notando le carenze della moglie, riusciva a cogliere la natura poetica dei suoi motivi e si proponeva di avvicinarli al suo istinto creativo, unendoli alla sua sensibilità musicale. Tra il 1830 e il 1836, prima delle lotte con Wieck, Robert e Clara lavorarono quasi in simbiosi, tanto che talvolta risulta addirittura problematico stabilire l'origine di alcune idee musicali. Schumann spesso utilizzò citazioni da altri autori (come si è già visto) o motivi simbolici (come si vedrà) per incorporare nei suoi lavori la figura di Clara, tuttavia non esitò anche a ricorrere a citazioni testuali.

La *Sonata* op. 14

Se un'opera come la *Fantasia* op. 17 presenta continui richiami simbolici alla figura di Clara, chiariti in sede extramusicale dallo stesso Robert, in molti altri casi i riferimenti provengono da prestiti specifici tratti dal repertorio delle composizioni della pianista. Tra i casi che si possono prendere in esame, la *Sonata* op. 14 presenta caratteristiche estremamente interessanti: questa composizione non solo contiene una citazione inequivocabile tratta da un pezzo pianistico di Clara, ma è nella sua interezza intimamente connessa a tale motivo. Schumann offre all'ascoltatore la chiave di lettura della composizione nel terzo movimento, titolandolo *Quasi Variationi: Andantino de Clara Wieck*: struttura cioè il brano secondo lo schema della serie di variazioni su un tema di Clara. La parola "quasi" sembra indicare la diversità dell'atteggiamento del compositore rispetto alla tradizione, poco attento a riportare in maniera rigorosa gli elementi strutturali del tema nelle variazioni, ma più propenso a riviverli in maniera soggettiva. Egli adotta il procedimento, già analizzato sopra, definito da De Natale «metamorfosi tematica»[8], in sostituzione dell'elaborazione tematica: non ripresenta cioè il materiale di partenza in maniera oggettiva, ma lo ripropone filtrato attraverso la sua immaginazione personale, secondo un meccanismo assimilabile a quello degli *Studi Sinfonici.*

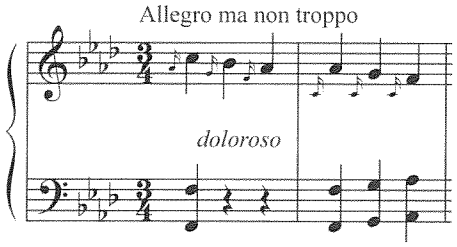
Benché Schumann non lasci dubbi sull'origine del tema delle sue «Quasi Variazioni», risulta oggi piuttosto difficile risalire con precisione al brano specifico citato nell'op. 14. Nancy B. Reich[9] spiega come nessuno degli autografi di Clara Wieck pervenutici riporti testualmente il tema preso in considerazione. Tuttavia diversi sono gli studiosi che ipotizzano di riferire l'allusione a una sorta di "motto di Clara" riscontrabile in tutto il catalogo delle opere di Schu-

[8] Marco De Natale, *L'analisi musicale: modello o occasione*, Napoli, Morano 1981, p. 79.

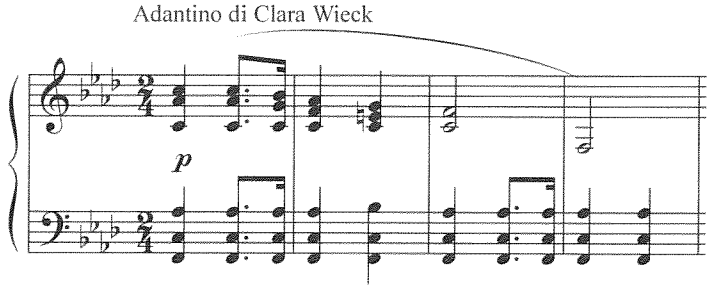
[9] N.B. Reich cit., p. 232.

mann. Michel Schneider[10], così come Joan Chissel[11] ritengono che tale motto, fatto di una successione discendente di cinque note, si debba riferire al settimo brano dei *Caprices en forme de valse* op. 2, scritti da Clara dodicenne. Effettivamente il motivo iniziale presenta una linea melodica discendente, ma appare spezzato in due parti dal la ribattuto.

Es. 1a. C. Wieck, *Caprices en forme de valse* op. 2 n. 7, batt. 1 sgg.



Es. 1b. R. Schumann, *Sonata* op. 14, Andantino di Clara Wieck, batt. 1 sgg.

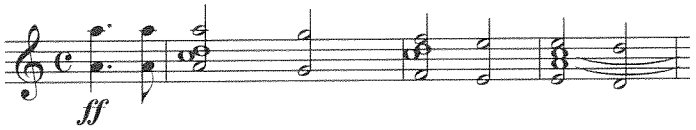


In particolare Schneider ritiene che tutta una serie di episodi nel catalogo delle opere di Schumann siano generati da questa cellula melodica: nella *Fantasia* op. 17, nel primo tempo della *Sonata* op. 22, negli *Albumblätter* o nei *Phantasiestücke*:

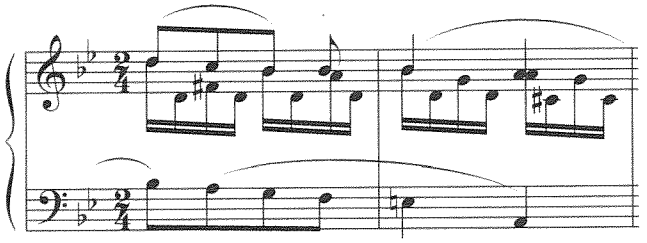
[10] Michel Schneider, *La tombée du jour*, Paris, Editions du Seuil 1989.

[11] Joan Chissel, *Schumann Piano Music*, London, British Broadcasting Corporation 1972.

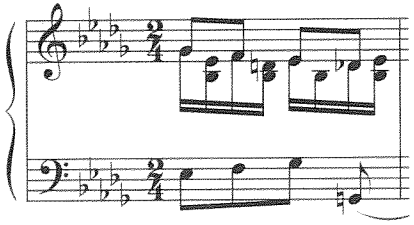
Es. 1c. R. Schumann, *Fantasia* op. 17, batt. 1 sgg.



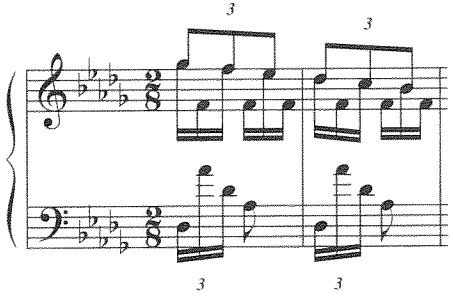
Es. 1d. R. Schumann, *Sonata* op. 22, I mov., batt. 207-208.



Es. 1e. R. Schumann, *Blumenstück* op. 19, batt. 4.



Es. 1f. R. Schumann, *Phantasiestücke* op. 12, *Des Abends*, batt. 1-2.

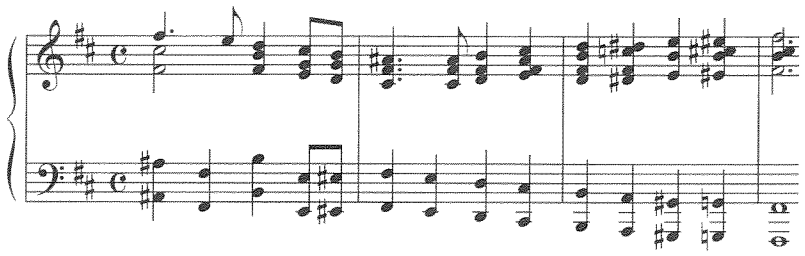


Schneider considera tale disegno una sorta di grido di dolore riferito alle vicende di sofferenza vissute a causa della separazione da Clara: una voce che declina verso il basso come un singhiozzo che si attenua progressivamente.

L'ipotesi è indubbiamente affascinante, ma ritengo eccessivo ritenere che tutti questi episodi siano frutto di un'unica cellula melodica. Forse si possono considerare espressione di un istinto poetico comune; Schumann stesso individuava in Clara una delle più stimolanti ispirazioni dei suoi lavori. Ma penso sia riduttivo parlare di "motto di Clara" in termini così estesi: vorrebbe dire accomunare motivi e idee dotati di forma espressiva spesso molto lontana, se non opposta.

Roger Fiske[12] individua invece nell'ultimo brano dell'op. 5 di Clara, intitolato *Le ballet des revenants*, la cellula melodica che dà l'avvio alla citazione della *Sonata* op. 14, considerando la prima parte della frase d'apertura l'oggetto dell'allusione di Schumann.

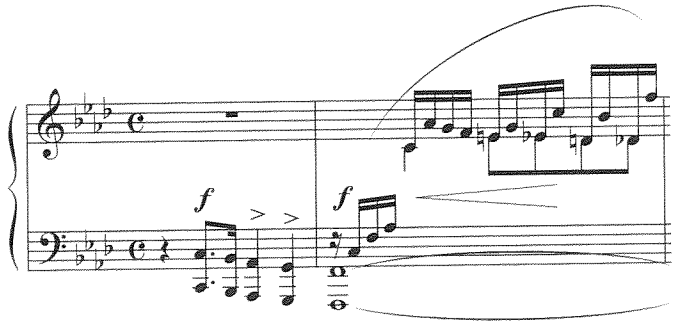
Es. 1g. C. Wieck, *Le ballet des revenants* op. 5 n. 4, batt. 1 sgg.



A mio avviso, però, è da considerare più convincente la tesi di Edler che ritiene il terzo movimento della *Sonata* op. 14 un'allusione a un Andantino di Clara rimasto inedito. Benché spesso si possano riscontrare nei lavori di Schumann temi improntati su linee melodiche discendenti, questa *Sonata* appare tutta organizzata intorno alle caratteristiche specifiche dell'Andantino, sulla sua particolarità melodica così come sul suo andamento puntato in apertura di frase. L'esordio del primo tempo sottolinea in maniera ostentata il legame con il tema di Clara, che aggredisce l'ascoltatore dal registro basso della tastiera.

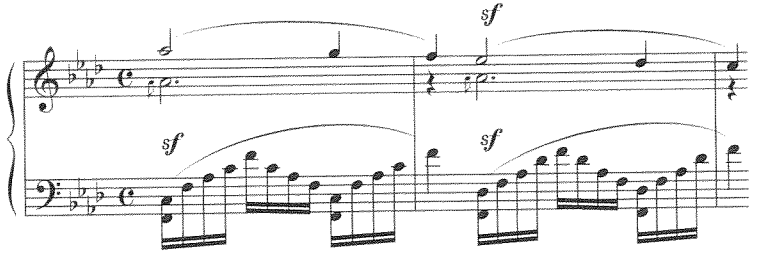
[12] Roger Fiske, *A Schumann Mistery*, «The Musical Times», CX , 1518, 1969, p. 575.

Es. 2a. R. Schumann, *Sonata* op. 14, I mov., batt. 1-2.



Schumann chiarisce subito la fonte della sua ispirazione, rivestendo la citazione dell'Andantino di Clara di una forza impetuosa e travolgente. La linea discendente è messa in risalto dall'indicazione dinamica forte ed è lasciata completamente allo scoperto; l'ascoltatore non può non rendersi immediatamente conto che questa sarà l'idea portante di tutta la composizione. Per le prime 27 battute compaiono solo frammenti melodici discendenti che ricordano quello d'apertura: alla battuta 2 la linea cromatica di cinque note sembra una sorta di risposta al primo tema, mentre l'episodio che comincia alla battuta 8 continua proseguendo l'andamento discendente dell'inizio.

Es 2b. R. Schumann, *Sonata* op. 14, I mov., batt. 8 sgg.



La prima frase ascendente compare solo alla battuta 28, quando nasce una sorta di secondo tema di carattere contrastante rispetto al primo, che precede una sezione in mi bemolle più ritmata e dal sapore umoristico.

Tutto il primo tempo si struttura su questo scarso materiale di partenza, su cui regna sovrano il tema di Clara sotto svariate formulazioni ogni volta dotate di una diversa connotazione: l'impetuosità dell'apertura fa pensare a un dolore

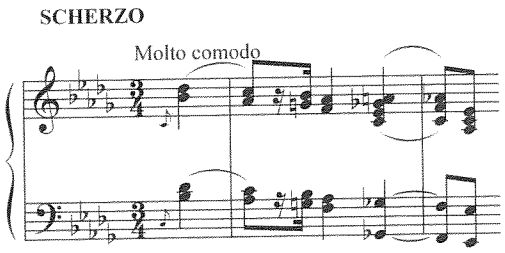
scomposto, urlato, assimilabile a quello della *Fantasia* op. 17; l'andamento sofferente della frase che comincia a battuta 8, sottolineato dalla frammentarietà dell'accompagnamento, rinvia invece a un'angoscia più contenuta, sebbene più prolungata nel tempo; mentre alla battuta 20 l'andamento del tema, proseguito da una sezione di crome puntate, rovescia il clima presentato poche battute prima, fungendo da connettivo verso la componente umoristica delle parti successive; nel corso dello sviluppo delle varie idee è interessante poi rilevare come il tema acquisti connotati ancora diversi alle battute 62-63, dove la trasposizione da fa minore a la bemolle, unita a un accompagnamento più continuo, restituisce un'impressione di maggiore distensione rispetto a prima.

Clara è dunque sempre presente nel primo movimento della *Sonata* op. 14; la sua idea melodica non è inserita all'interno di un episodio secondario della composizione, né ripresa con l'intenzione dell'omaggio velato e impreciso. È la stessa ispirazione di Schumann a essere influenzata nella sostanza dall'Andantino di Clara, non solo a livello tematico, ma anche poetico. La multiforme versatilità di ogni sua apparizione restituisce un'immagine emotiva ogni volta diversa, ora impetuosa, ora sofferente, ora più distaccata. Schumann non rievoca Clara in maniera univoca, ma prova a rappresentarla sotto molteplici luci diverse: cerca di sentire separatamente i singoli stati affettivi che si combinano in lui al pensiero della donna che ama e di fonderli insieme con umorismo jeanpauliano. Ne scaturisce un calderone di caratteri contrastanti che precisano una realtà emotiva estremamente complessa, fatta di dolore, rabbia, ma anche serenità e gioia.

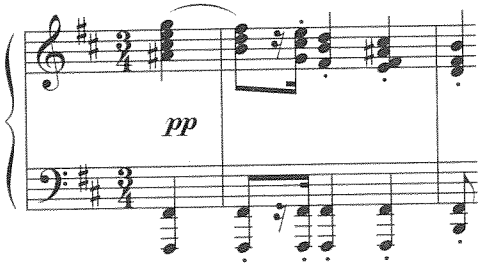
La sensibile "metamorfosi" cui viene sottoposto il tema di Clara in apertura di secondo movimento avvicina un clima più ingenuamente scherzoso; anche la struttura delle frasi appare più semplice e quadrata. La tensione dinamica degli sforzati sui tempi deboli, accostata alla saltellante discesa dei bassi, fa pensare a una sorta di anticipazione del sapore musicale delle *Kinderszenen*. La stessa Clara, nel 1836, anno della stesura della prima versione della *Sonata*, aveva solo diciassette anni, e non mi pare azzardato poter pensare che in questo secondo movimento Schumann sia stato ispirato da quanto di infantile cogliesse nel suo carattere (es. 3a).

Nella parte centrale il clima si sposta su un tono più riflessivo e composto. Alla battuta 88 compare un disegno melodico (ancora una volta discendente) che sembra anticipare l'arco di *Des Abends* di un anno dopo (es. 1f). Ma è nella sezione di avvicinamento alla ripresa che spicca più volte un'altra formulazione del tema di Clara, che riporta sorprendentemente all'esordio della *Sonata*; una nona presa senza preparazione mette in risalto l'episodio che, privo dello sforzato sul tempo debole della battuta, rimanda più all'apertura del primo movimento che del secondo (es. 3b).

Es. 3a. R. Schumann, *Sonata* op. 14, II mov., batt. 1 sgg.



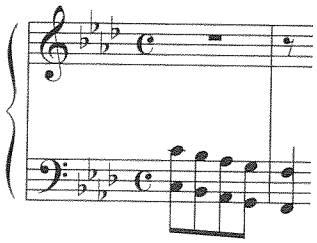
Es. 3b. R. Schumann, *Sonata* op. 14, II mov., batt. 43 sgg.



Le quattro «Quasi Variazioni» del III tempo rivestono poi il ruolo di cuore pulsante dell'intera composizione; non solo l'apparizione testuale della citazione dell'Andantino di Clara funge da chiave di lettura dell'intera *Sonata*, ma le stesse variazioni appaiono quasi necessarie al fine di caratterizzare la molteplicità di componenti emotive racchiuse nell'allusione. Il tema rievoca Clara in maniera oggettiva e concreta; le variazioni sono invece il risultato della soggettiva riflessione di Schumann. La complessità dell'idea di Clara viene scomposta nella mente del compositore nelle sue svariate componenti: le quattro «Quasi Variazioni» in fa minore scaturiscono dal tema come i colori dalla luce attraverso il prisma. Esse non sono vere e proprie variazioni, ma atteggiamenti emotivi diversi che provengono da una stessa idea. La prima riprende interamente il tema di Clara, rendendolo irrequieto attraverso una sinuosa linea al basso; la seconda lo combina con altre due voci in maniera contrappuntistica, procedendo a un'elaborazione più sontuosamente accordale nella sezione centrale; l'accompagnamento saltellante della terza variazione riprende l'atmosfera più umoristica di alcuni episodi del primo movimento; l'ultima rinvia inve-

ce all'impetuoso esordio della *Sonata*, riproponendo il tema nel registro medio basso da solo e in ottave (es. 4).

Es. 4. R. Schumann, *Sonata* op. 14, III mov., IV Var., batt. 25.



Ritengo meno lecito trovare dei legami con il tema di Clara anche nel IV movimento della *Sonata*[13], che appare piuttosto un brano a sé stante, funzionale al ruolo di precipitosa chiusura per una composizione dalle proporzioni estese. Non bisogna dimenticare che nel 1835 Schumann aveva concepito la *Sonata* in cinque movimenti con due Scherzi che poi furono rimossi su richiesta dell'editore, e che la versione che oggi noi conosciamo è quella pubblicata nel 1853, in cui ricompare uno dei due Scherzi eliminati diciotto anni prima. La prima intenzione del compositore era stata quella di pubblicare un'opera estesa: il finale doveva pertanto racchiudere in sé la carica della stretta conclusiva rapida e spettacolare, senza necessariamente cercare dei nessi compositivi con i movimenti precedenti.

L'aspirazione all'unità formale di tutte le parti della composizione fu, tuttavia, sempre viva nella mente di Schumann, e forse mai pienamente realizzata come nella *Sonata* op. 14. Egli era insofferente verso ogni sorta di limitazione all'estro creativo dell'autore, e sentiva come vincolanti i parametri strutturali delle forme tradizionali; per questo fu un compositore cruciale nel corso dell'Ottocento, e maturo fin dalle prime opere. A soli nove anni dalla morte di Beethoven raccoglieva a pieno la sfida lanciata dalle sue ultime sonate e apriva nuovi orizzonti musicali verso la struttura ciclica della composizione. Anticipava conflitti e tensioni che avrebbero trovato risposte definitive solo nel corso della seconda metà del secolo, favorendo un ripensamento generale dell'atteggiamento del musicista moderno rispetto al passato. La *Sonata* op. 14 aspira a tali obbiettivi, facendo leva proprio sulla carica unificante di una citazione tratta da un'opera di Clara, e rilevando la funzione centrale dei

[13] J. Chissel cit., p. 32.

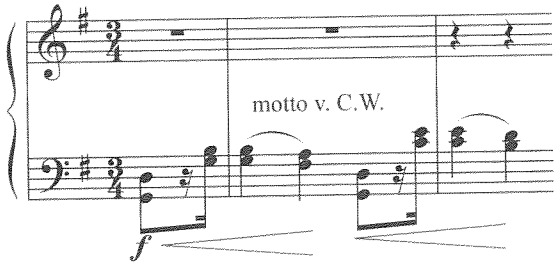
prestiti all'interno dell'intera organizzazione delle sue composizioni. L'idea citata non è solo un omaggio affettuoso rivolto alla donna amata, ma un motivo portante di tutta la *Sonata*, che ne influenza la forma e i contenuti su un piano sostanziale.

Davidsbündlertänze

Come si è visto, la *Sonata* op. 14 sembra interamente ispirata da Clara e dalla sua idea; la composizione fu completata nel 1835, anno in cui Schumann per la prima volta colse la vera natura dei suoi sentimenti, troncando la relazione con Ernestine von Friecken e stringendo rapporti più intimi con Clara, e suona come una dedica al rinnovato slancio di sentimenti sorto in lui in maniera impetuosa e travolgente proprio in quell'anno. Appartiene invece al periodo della separazione forzata la successiva op. 6 *Davidsbündlertänze*, composta nell'autunno del 1837 in seguito a un periodo meno repressivo, nel controllo di Clara, da parte di Friedrich Wieck. Nella lettera del 6 febbraio 1838 Schumann definiva giorni felici quelli della stesura dei *Davidsbündlertänze*, esortando Clara a immergersi nella musica come in un «Polterabend»[14], vale a dire un'età fantastica, secondo il folklore tedesco, animata da spiriti e folletti scherzosi.

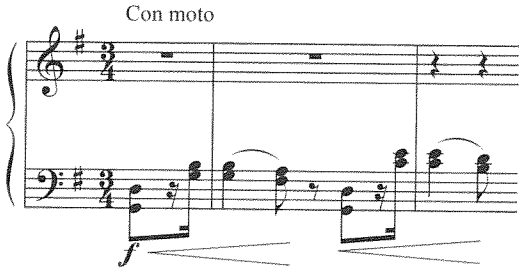
L'ispirazione proveniente da Clara non è celata nemmeno in questo caso dall'autore, e anche qui l'apertura è affidata proprio a una sua idea. Il disegno è definito dallo stesso Schumann «Motto von C. W.», e non lascia nessun dubbio sulle sue origini: si tratta del quinto brano delle *Soirées musicales* op. 6 intitolato *Mazurka*.

Es. 5a. R. Schumann, *Davidsbündlertänze* op. 6, *Lebhaft*, batt. 1 sgg.



[14] Robert e Clara Schumann, *Briefwechsel*, a cura di E. Weissweiler, Frankfurt am Main, Stroemfeld/Roter Stern 1987, I, p. 93: «Was aber in den Tänzen steht, das wird mir meine Clara herausfinden, [...] ein ganzer Polterabend nämlich ist die Geschichte».

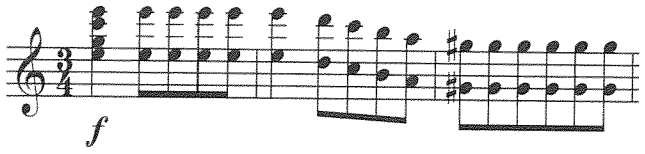
Es. 5b. C. Wieck, *Soirées musicales* op. 6, *Mazurka*, batt. 1 sgg.



Clara viene citata in apertura proprio per alludere al potere evocativo della sua figura, intesa come forza ispiratrice dell'intera raccolta. Ma la sua comparizione in sede proemiale non appare certo sconvolgente vista l'abitudine, piuttosto frequente da parte di Schumann, di inserire i propri riferimenti ideali all'inizio dei suoi lavori. Nel *Préambule* del *Carnaval* compaiono Beethoven e Schubert, qui Clara e Schubert (della citazione dal Lied *Die Forelle* si è parlato sopra[15]). Il motto in particolare assume un valore simbolico per l'impronta ideale di tutta la composizione, fungendo da emblema della capacità evocativa di Clara. Risulta, tuttavia, piuttosto problematico cercare riprese di tale disegno nell'arco dei diciotto brani che compongono l'op. 6; talvolta certi accompagnamenti possono ricordarlo vagamente, ma non c'è un punto preciso in cui si possa ritenere di individuarne una testuale ripresa.

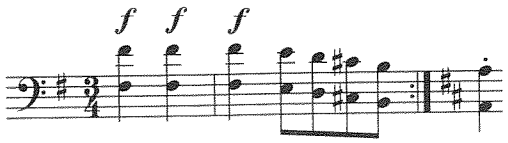
La continua presenza della figura di Clara è piuttosto affidata a un'altra citazione che compare alle battute 7-8 del terzo brano della raccolta: si tratta di un frammento melodico del disegno contenuto alle battute 7-10 delle *Valses romantiques* op. 4 di Clara del 1833.

Es. 6a. C. Wieck, *Valses romantiques* op. 4, batt. 7 sgg.



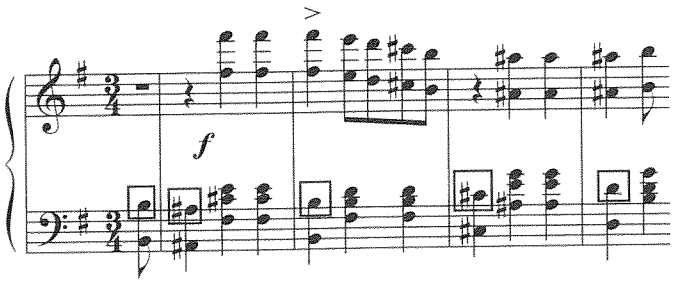
[15] Cfr. p. 45 sgg.

Es. 6b'. R. Schumann, *Davidsbündlertänze* op. 6, *Mit Humor*, batt. 7-8.



Il finale del brano presenta la ripresa della stessa melodia in maniera meno frammentaria e pressoché testuale.

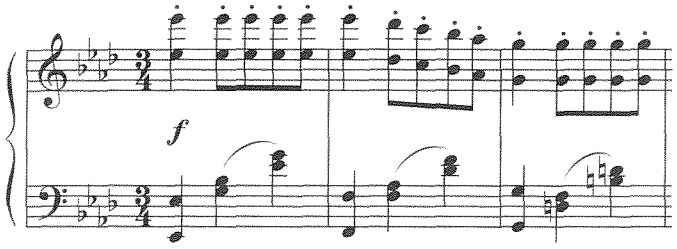
Es. 6b''. R. Schumann, *Davidsbündlertänze* op. 6, *Mit Humor*, batt. 79 sgg.



La citazione è estremamente interessante non solo perché rinvia ancora una volta a Clara e alla sua funzione ispiratrice di tutta la raccolta, ma anche perché innesta una rete di allusioni che contribuiscono a esprimere simbolicamente l'idea dell'identificazione spirituale delle anime di Clara e Robert. Difatti il terzo brano dei *Davidsbündlertänze* cita non solo la *Valse romantique* di Clara, ma anche il *Carnaval* dello stesso Schumann, e più precisamente la *Valse allemande* (es. 6c).

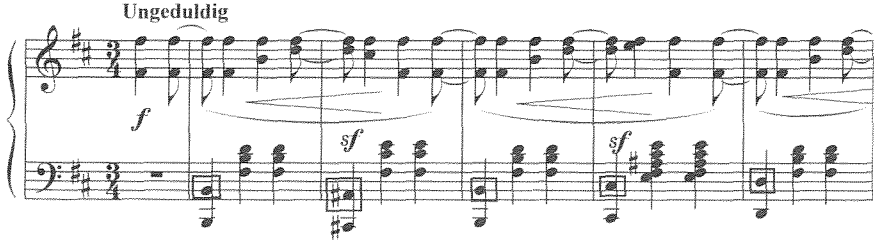
Il prestito non mira a evocare solo l'amata secondo una motivazione di ordine affettivo, né soltanto a chiarirne la funzione ispiratrice dell'intera opera, ma assume una funzione ancora una volta leggibile in senso concettuale; veicola cioè l'idea dell'identificazione spirituale di Clara e Robert attraverso un legame racchiuso in un preciso motivo musicale come quello della *Valse romantique*. Il motivo era già stato citato nel *Carnaval* e quindi era entrato a far parte anche del bagaglio delle melodie di Robert; ma tale autocitazione sottintende un'altra citazione, tratta da una composizione di Clara, creando una catena di rapporti che tende a identificare il materiale compositivo assieme alle esperienze musicali ed emotive.

Es. 6c. R. Schumann, *Carnaval* op. 9, *Valse allemande*, batt. 1 sgg.



La rete di corrispondenze è, però, arricchita da un altro elemento che ricorre frequentemente nell'op. 6, contribuendo a definire meglio il senso di continuità interno alla composizione, e rinviando indirettamente a Clara. Si tratta di un motivo di cinque note che Roger Fiske[16] ed Eric Sams[17] considerano centrale nell'ambito del repertorio delle composizioni di Schumann e in particolare di quelle maggiormente legate alla figura di Clara. Esso compare nel terzo brano dei *Davidsbündlertänze* al basso proprio in corrispondenza della melodia citata dalle *Valses romantiques*; apre il quarto brano in ottave nella linea inferiore (es. 7a), l'undicesimo in forma leggermente variata (es. 7b), mentre nel tredicesimo appare in forma retrograda e invertita (es. 7c).

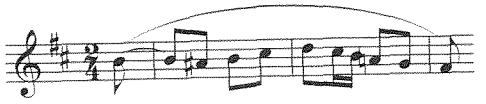
Es. 7a. R. Schumann, *Davidsbündlertänze* op. 6, *Ungeduldig*, batt. 1 sgg.



[16] R. Fiske cit., pp. 574 sgg.

[17] Eric Sams, *Schumann and The Tonal Analogue*, in *Robert Schumann, The Man and His Works*, a cura di A. Walker, London, Barrie & Jenkins 1972, p. 399.

Es. 7b. R. Schumann, *Davidsbündlertänze* op. 6, *Einfach*, batt. 1 sgg.

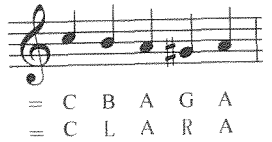


Es. 7c. R. Schumann, *Davidsbündlertänze* op. 6, *Nicht schnell*, batt. 1 sgg.

Questo disegno è considerato da Roger Fiske una sorta di «motivo-sfinge» intimamente correlato a tutta la composizione e assimilabile alle «note-sfingi» del *Carnaval*. Ma se nell'op. 9 era stata Ernestine von Fricken l'oggetto simbolico del richiamo codificato di Schumann, nei *Davidsbündlertänze* tale ruolo spetta a Clara. La dimostrazione non risiede solo nel motto d'apertura, o nell'allusione testuale alla *Valse romantique*, ma anche in questo stesso motivo di cinque note in si minore. Fiske ritiene addirittura di potervi trovare un riferimento preciso all'ultimo brano dell'op. 5 di Clara intitolato *Scène fantastique: Le ballet des revenants*; nell'episodio d'apertura la sezione centrale della frase presenta la stessa successione di note si-la♯-si-do♯-re, che costituisce il corpo del motivo-sfinge dei *Davidsbündlertänze*.

Ancora più ingegnosa è l'ipotesi di Eric Sams[18] che ritiene di riscontrare il collegamento con Clara sul piano crittografico, individuando nel disegno un riferimento cifrato al suo nome (es. 7d): il motivo-sfinge è difatti l'inverso di quello riportato nell'esempio, trasportato in si minore.

Es. 7d. Motivo di Clara secondo Eric Sams.



[18] E. Sams, *The Songs of Robert Schumann*, London, Methuen 1969, p. 24.

Tali ultime due ipotesi appaiono piuttosto contorte, ma mi sembra comunque interessante rilevare la ricorrenza del motivo-sfinge nel corso dei *Davidsbündlertänze*, non tralasciando il fatto che la sua prima apparizione avvenga in corrispondenza della citazione dalla *Valse romantique*, di cui si sono già illustrati i collegamenti simultanei con l'opera di Clara e con il *Carnaval*. Schumann infatti struttura tutta la sua op. 6 secondo una fitta ramificazione di corrispondenze che portano a Clara e a se stesso. Ogni ripresa del motivo-sfinge riporta anche alla citazione della *Valse* di Clara, di cui esso costituisce il basso nell'armonizzazione del terzo brano, *Mit Humor*, costituendo un richiamo ogni volta indiretto, ma comunque sempre presente. I *Davidsbündlertänze* sono un racconto in cui ogni singolo episodio mette in scena personaggi e volti già conosciuti in precedenza, dipingendoli secondo stati emotivi ogni volta differenti. I brevi testi inseriti in chiusura di alcuni brani riflettono l'andamento letterario della composizione, rinviando alla presenza di un narratore esterno che combina insieme gli stati d'animo dei *Davidsbündler*; Clara è uno di questi personaggi, e la sua presenza si rivela continua nell'arco della composizione, confondendosi con le personalità di Eusebio e Florestano, e quindi dello stesso Schumann.

Stimme aus der Ferne

Le *Novelletten* op. 21 sono del 1838, forse il periodo più duro della separazione da Clara, visti i sempre più restrittivi divieti imposti da Friedrich Wieck; quest'ultimo interveniva direttamente anche sulla corrispondenza privata della figlia, evitando di farle pervenire le lettere di Robert e contribuendo così a rendere fitta di incomprensioni e malintesi la loro relazione a distanza. La musica poteva dunque prestarsi facilmente a divenire un mezzo di contatto spirituale tra i due, potendo racchiudere messaggi in codice interpretabili esclusivamente da loro. Schumann nel febbraio del 1838 descrisse le *Novelletten* a Clara, definendole un insieme composito di «cose spassose, storie di Egmont, scene di famiglia con padri, un matrimonio»[19], tutte quante collegate alla loro esperienza personale. Il riferimento a Egmont rinvia difatti anche alla sua tragica lotta per l'amata Klärchen, i cui nessi con Clara si sono già discussi sopra[20], così come l'immagine della scena di famiglia con padre rimanda a Wieck e al suo inquisitorio atteggiamento nei confronti della figlia. L'intera

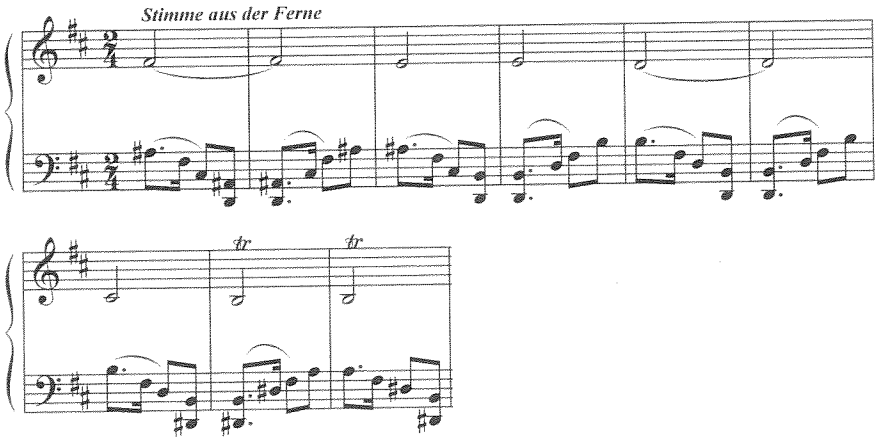
[19] R. e C. Schumann, *Briefwechsel* cit., I, p. 90: «Spaßhaftes, Egmontgeschichten, Familienszenen mit Vätern, eine Hochzeit».

[20] Cfr. p. 34.

opera è intessuta di riferimenti biografici ed è nella sua stessa sostanza ispirata al dolore provocato dalla lontananza forzata da Clara. Edler definisce questi pezzi delle lettere musicali per l'amata, scritte al fine di intrattenerla con storie emozionanti e umoristiche. Se la *Sonata* op. 14 o la *Fantasia* op. 17 immergono l'ascoltatore nei suoni del dolore, le *Novelletten* cercano una via di fuga nell'umorismo e nella storiella fantasiosa, lasciando trapelare la sofferenza solo da lontano, come un ricordo confuso.

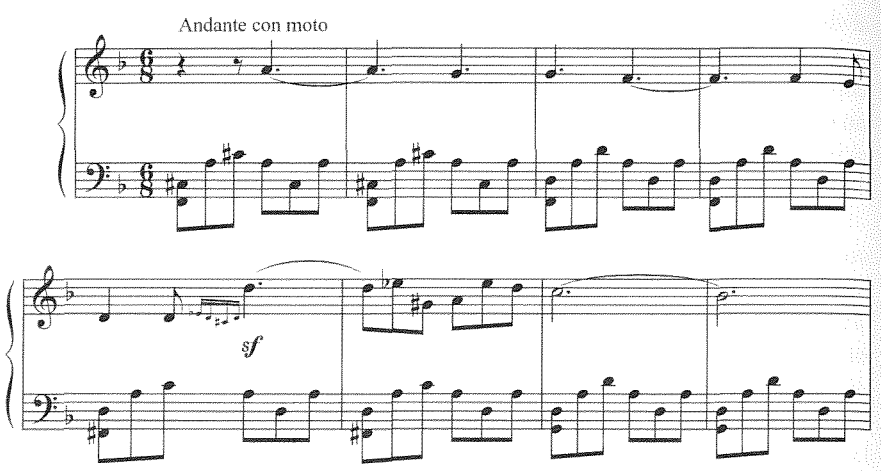
L'ottava *Novellette* contiene uno di questi ricordi: essa aggredisce impetuosamente l'ascoltatore con un arco melodico soffocato nel primo episodio, ma lascia che i veri suoni del dolore provengano da lontano, nel mezzo dell'atmosfera più ingenuamente distaccata del secondo Trio, affidati a una *Stimme aus der Ferne* che sorge dal nulla. Il passo è in realtà una citazione da una melodia di Clara ben conosciuta da Schumann e tratta dal *Notturno* inserito nelle *Soirées musicales* op. 6. Sempre nel febbraio del 1838, e solo cinque giorni dopo la lettera di presentazione a Clara delle *Novelletten*, Schumann dimostrava di aver apprezzato in particolare il *Notturno* dalle *Soirées musicales*, definendolo un pezzo «particolarmente malinconico»[21].

Es. 8a. R. Schumann, *Novellette* op. 21 n. 8, *Stimme aus der Ferne*, batt. 301 sgg.



[21] R. e C. Schumann, *Briefwechsel* cit., I, p. 100: «Schwermühtig ist es hinlänglich, meine ich».

Es. 8b. C. Wieck, *Soirées musicales* op. 6, *Notturno*, batt. 1 sgg.



Lo stesso sapore emana dall'ultima *Novellette*, in cui la citazione apre uno squarcio emotivo in forte contraddizione con il clima che domina nel corso della maggior parte delle pagine precedenti. L'apparizione della melodia di Clara porta con sé un emozionante miscuglio di nostalgia, amore, speranza frustrata, e a buon diritto potrebbe essere considerata rappresentativa di quel sentimento tipicamente romantico detto *Sehnsucht*. La voce proviene da lontano ed è quindi accostata al senso dell'inattingibile e dell'inarrivabile perennemente anelato dall'individuo romantico. Stando alla terminologia di Hoeckner, si potrebbe individuare per questa citazione una funzione di *actio in distans*[22], intesa come tramite ideale verso ciò che è distante. Schumann tenta di nascondere il dolore con l'arma del distacco ironico, ma questo si ripresenta in lontananza sotto forma di *Stimme*, come un ricordo che non può essere rigettato e che vive latente nell'animo del compositore. Si tratta, pertanto, di una lontananza apparente, in quanto la voce di Clara grida silenziosamente nel corso di tutte le *Novelletten*, trapelando qua e là attraverso la superficie umoristica dei vari episodi che la compongono. Per questo, a mio avviso, la citazione dell'ottava *Novellette* è da ritenere immersa in un'aura, secondo la definizione di Benjamin[23], di distanza; quella *Stimme* non è poi così lontana come ci vuol far apparire Schumann, perché è la voce di Clara, la quale è anche lo

[22] Cfr. p. 2.

[23] Cfr. la definizione di aura come «apparenza della distanza» a p. 17.

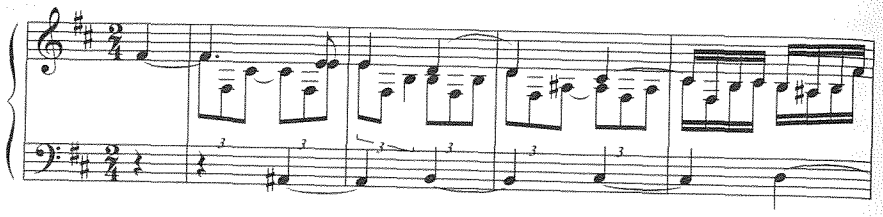
stimolo di tutta la composizione, venendo simbolicamente evocata dal riferimento a Egmont, dalla solennità da marcia nuziale dell'esordio della settima *Novellette* o dall'apparizione del motivo-sfinge in si minore nella quarta (battute 53-55). La *Stimme aus der Ferne* è solo la comparsa a livello manifesto del contenuto latente di tutti gli altri sette brani precedenti: riflette cioè una lontananza apparente e poco credibile a livello emotivo.

Sotto il profilo tecnico-compositivo Schumann ottiene l'effetto della voce in lontananza, attraverso un procedimento di tipo "combinatorio"; fonde cioè insieme due idee dal sapore contrastante, accostando l'accompagnamento ritmato del primo episodio del Trio alla lineare regolarità della melodia di Clara. L'ascoltatore sente uno stridente contrasto tra queste due componenti e nota subito l'indipendenza della linea superiore rispetto a quella inferiore; la citazione da Clara si inserisce come un elemento estraneo, che tocca solo di sfuggita l'immaginazione del compositore, apparentemente troppo concentrato a elaborare l'idea iniziale; ne deriva un effetto umoristico, in grado di far scoccare una scintilla tra poli espressivi opposti, e che restituisce pienamente l'impressione della lontananza. Clara sorge da lontano progressivamente, come dal nulla, grazie all'assoluto silenzio della parte superiore nelle quattro battute immediatamente precedenti la citazione; l'episodio sembra descrivere una momentanea perdita di ispirazione, dovuta in realtà alla distrazione provocata dal ricordo di Clara. Basta una semplice concatenazione quinta giusta-quinta eccedente per dar l'avvio alla memoria emotiva del compositore, che, pur mantenendo la conformazione ritmica dell'accompagnamento iniziale, riprende anche l'armonia del *Notturno* dell'amata, strutturata su una successione di quinte eccedenti e seste maggiori.

L'idea di Clara si impossessa così in maniera tutt'altro che fugace della mente di Schumann, non solo riproponendosi con precisione a livello sia melodico sia armonico, ma anche divenendo preminente nel corso del successivo finale della *Novellette*. Ricompare difatti nella sezione immediatamente seguente, *Fortsetzung*[24], con un accompagnamento più lineare, che propone al basso un contrappunto nota contro nota per moto contrario, mentre nella parte centrale una linea sostanzialmente dotata di una funzione riempitiva; anche il trillo viene evocato, sotto forma misurata, dal disegno alla quinta battuta (es. 8c).

[24] Prosecuzione.

Es. 8c. R. Schumann, *Novellette* op. 21 n. 8, *Fortsetzung*, batt. 333 sgg.



Alle battute 326 e seguenti compare nuovamente la *Stimme*, ancora adattata all'accompagnamento della sezione immediatamente precedente. La melodia è ora più chiara essendo messa in evidenza dalle ottave e dall'indicazione *Innig*[25]. Dopo non compare più, ma sembra influenzare il clima espressivo delle ultime battute, soprattutto nella linea del basso che si muove in molti punti per grado congiunto e in sincope, proprio come accade nella citazione da Clara.

L'idea di fandango

Nel maggio 1832 Schumann scrisse all'editore Hoffmeister per informarlo di essere stato ispirato da un'«idea di fandango»[26] piovutagli misteriosamente addosso in un lampo di creatività. Ne sarebbe dovuto derivare un *Allegro di bravura* brillante e virtuosistico, destinato a infiammare gli entusiasmi del pubblico contemporaneo; e invece nacque una delle composizioni più sentitamente poetiche del catalogo schumanniano, la *Sonata* in fa♯ minore op. 11.

Era il periodo della progressiva presa di consapevolezza della natura del sentimento per Clara, in seguito anche alla partenza di Ernestine von Friecken per la sua città Asch; la dedica stessa della *Sonata*, essendo rivolta proprio alla giovane figlia di Friedrich Wieck da parte di Eusebio e Florestano, suona come una sorta di invito ufficiale da parte della lega dei *Davidsbündler*. Clara viveva ormai nella mente di Schumann completamente formata nella sua veste poetica di musa ispiratrice, e la sua presenza si può palpare in ogni angolo della *Sonata*, tanto che la dedica si potrebbe ritenere sottintesa.

Non ritengo casuale il fatto che una delle prime apparizioni ufficiali di Clara in una composizione di Schumann sia accostata a citazioni testuali; gli stessi *Impromptus* op. 5, nati poco prima, avevano preso lo spunto dal prestito dalla *Romance variée pour le piano* op. 3, sempre di Clara. In effetti la spinta

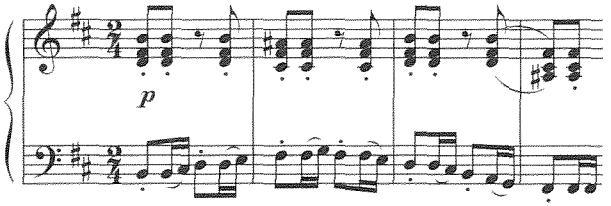
[25] Intimo.

[26] J. Chissel cit., p. 58.

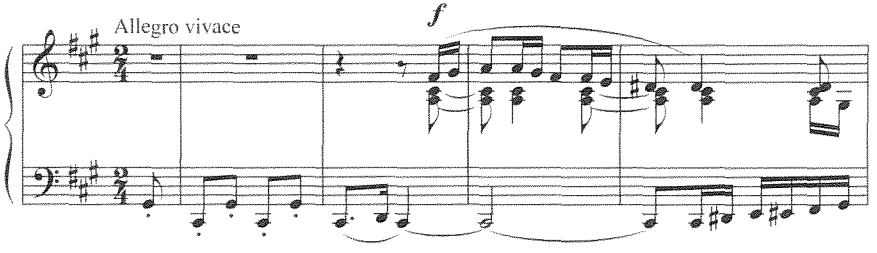
ispiratrice derivava, per Schumann, da immagini o figure poetiche, così come da precise idee melodiche, da cui trarre sensazioni musicali originali; il prestito fungeva cioè da oggetto concreto dal quale astrarre intuizioni soggettive dotate di una connotazione personale.

Nella *Sonata* op. 11 tale ruolo sembra rivestito dall'idea di fandango del primo tempo, ritenuta da Schumann particolarmente stimolante, forse anche per la carica esotica contenuta nella sua definizione. Ma, a ben vedere, tale disegno ritmicamente non è dotato dell'impostazione metrica ternaria propria del fandango, essendo inserito in un movimento strutturato su un andamento binario della battuta (2/4); la sola successione di ottavi e sedicesimi non basta a restituire l'impronta della danza spagnola magistralmente evocata da Mozart nel terzo atto delle *Nozze di Figaro*. L'origine di quest'idea va probabilmente cercata molto meno lontano, e cioè nel già citato ultimo brano dell'op. 5 di Clara intitolato *Le ballet des revenants* alle misure 44-47, dove al basso compare una figura dotata dello stesso andamento ritmico.

Es. 9a. C. Wieck, *Le ballet des revenants* op. 5 n. 4, batt. 44-47.

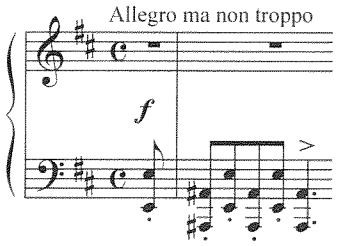


Es. 9b. R. Schumann, *Sonata* op. 11, Allegro vivace, batt. 1 sgg.



L'allusione a tale brano è resa maggiormente esplicita dalla stessa apertura dell'Allegro vivace lasciata a una figura in levare al basso molto simile a quella d'esordio del *Ballet des revenants*; Schumann si limita a trasformare le quinte diminuite in quinte giuste, mantenendone la posizione *a solo* e in aggetto, già proposta dalla composizione di Clara.

Es. 9c. C. Wieck, *Le ballet des revenants* op. 5 n. 4, batt. 1-2.



«Un unico grido di dolore nato dal mio cuore per te, nel quale il tuo tema appare in tutte le forme possibili»[27]; questo è quanto Robert scrisse a Clara descrivendole la sua *Sonata* in fa♯ minore, e mettendo in risalto la sua presenza simbolicamente identificabile a livello tematico nell'arco dell'intera composizione. L'apertura dell'Allegro vivace fonde insieme le due idee tratte dal *Ballet des revenants*, proponendole come materiale di partenza da cui derivare tutta la *Sonata*. La prima parola è proprio lasciata al disegno strutturato su intervalli di quinta inseriti al basso, come accade nel brano di Clara, e tale idea trova continui richiami nel corso dell'esposizione, ponendosi ora come motivo principale (battuta 22), ora come accompagnamento alla linea superiore (battuta 44); essa funge anche da motivo-cornice delle varie sezioni della composizione, definendo i confini dell'esposizione, dello sviluppo e della ripresa. Clara apre e chiude i vari episodi della *Sonata* apparendo come una sorta di narratore esterno alle vicende, che interviene di tanto in tanto per notificare la sua presenza. Schumann si serve di quest'idea per dare una forma più quadrata alla sua ispirazione e per ottenere una maggiore coesione interna al primo movimento. Naturalmente lo sviluppo sfrutta abbondantemente l'idea, avvolgendola in climi espressivi ogni volta differenti; e anche il finale lascia la parola a Clara chiudendo ciclicamente il brano.

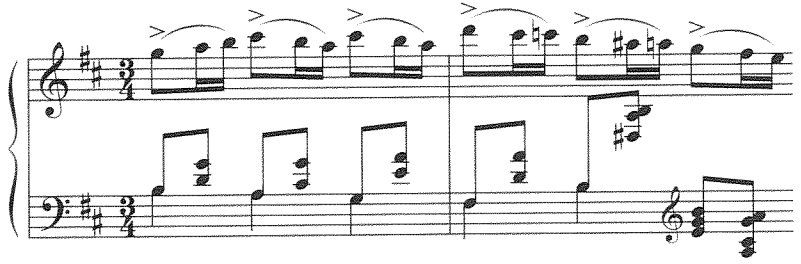
Ancora più spazio viene lasciato all'idea di fandango, la quale sommerge l'intero primo movimento in miriadi di conformazioni differenti; essa sfrutta soprattutto la sua impronta ritmica, particolarmente incline a essere ripresa da linee melodiche anche differenti. La vera particolarità del tema di Clara non sta difatti nella sua successione di altezze, ma di durate; l'idea di fandango è più un prestito ritmico che melodico. Essa influenza tutto lo sviluppo proponendosi in maniera continuamente differente e riflettendo la concezione umoristica

[27] B. Litzmann cit., p. 109: «Einen einzigen Herzensschrei nach Dir, [...] in dem dein Thema in allen möglichen Gestalten zum Vorschein kommt».

dell'unità interna di stati emotivi contrastanti; è un tappeto ritmico che continua inesorabile sotto le contraddittorie sensazioni della mente del compositore.

La sua importanza non si esaurisce tuttavia all'interno dell'Allegro vivace, ma contribuisce a esprimere un senso di coesione interno alla *Sonata*. Ricompare infatti nell'Intermezzo dello Scherzo.

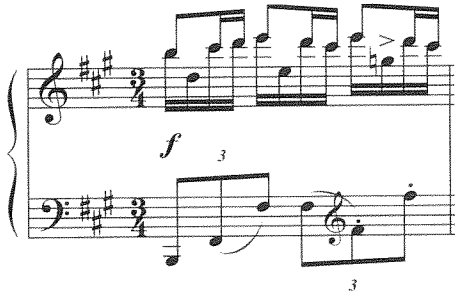
Es. 9d. R. Schumann, *Sonata* op. 11, Intermezzo, batt. 2 sgg.



La particolarità ritmica dell'idea non rende necessaria una ripresa anche melodica del tema; l'allusione è evidente proprio per l'immediata percepibilità del ritmo, che appare in evidenza proprio per il forte contrasto con l'andamento delle misure precedenti.

Anche il Finale vi allude, stabilendo però questa volta anche una somiglianza melodica oltre che ritmica con l'Intermezzo dello Scherzo.

Es. 9e. R. Schumann, *Sonata* op. 11, Finale, batt. 149.



Clara funge dunque anche in questo caso da collante interno alle varie parti che costituiscono la composizione. Come nella *Sonata* op. 14, la sua idea aiuta Schumann a realizzare quell'obbiettivo di continuità e di coesione che spiana la strada verso il rinnovamento delle forme tradizionali. La ricorrenza del motivo conferma quanto detto sopra a proposito del potenziale musicale racchiuso nelle idee di Clara; Robert era impressionato dal loro contenuto poetico, e ne faceva spesso uso come materiale di partenza per intere composizioni. L'efficacia degli episodi musicali sopra riportati dovrebbe difatti essere rapportata all'azione congiunta di entrambe le loro personalità; Robert metteva in atto ciò che la creatività di Clara aveva lasciato solo in potenza, riuscendo così a sfruttare nel miglior modo tutta la carica espressiva delle sue idee. Egli riusciva cioè a cogliere la vera natura musicale di quei motivi, vedendoli come simboli della personalità intimamente poetica dell'amata: in questa maniera la sua creatività veniva stimolata e la sua ispirazione rafforzata. La *Stimme aus der Ferne*, l'Andantino della *Sonata* op. 14, o l'idea di fandango sono indubbiamente prestiti melodici tratti dal repertorio delle composizioni di Clara, ma la loro funzione va ben al di là di questo; rifacendoci alle categorie esposte nel capitolo iniziale, si potrebbe dire che non riflettono esclusivamente una finalità di tipo affettivo, ma che tendono piuttosto a veicolare un'idea di tipo poetico-concettuale simbolicamente riferita all'amata. Clara viveva nella mente di Schumann nutrendo la sua ispirazione allo stesso modo di Jean Paul, Beethoven o Bach; la complessità della sua personalità influenzava la sensibilità del compositore, fino ad arrivare a essere stigmatizzata in una sorta di icona dotata di infiniti volti in continua combinazione. Ancor prima che la loro vicenda sentimentale si approfondisse, Schumann aveva già poeticamente celebrato le componenti romantiche del loro rapporto, fatto di passionalità struggenti, di difficoltà e di mete felici apparentemente irraggiungibili: una sorta di *cliché* da letteratura ottocentesca. È difficile dire quanto di reale ci fosse in questa immagine, e quanto contasse la distorsione poetica di un uomo sognatore. Clara dopo il matrimonio si dimostrò una donna estremamente concreta, e dotata di un istinto pragmatico lontanissimo da quello del marito. Tuttavia noi ci possiamo semplicemente limitare a godere i frutti nati dall'ispirazione di quel sogno, senza doverne soppesare le componenti reali o fittizie. La mente di Schumann era perennemente animata da immagini poetiche; Clara era una di queste immagini, e i prestiti dalle sue opere aiutano a cogliere la poetica che sta dietro molte composizioni, combinando simultaneamente in musica ideali astratti ed esperienze concrete.

Le autocitazioni

Ritengo che anche uno studio sulle autocitazioni presenti all'interno delle opere di Schumann possa aiutare a definire meglio la tesi di fondo di tutto questo lavoro. Un'analisi in quest'ambito può contribuire, difatti, ad avvalorare quanto già evinto dagli esempi delle citazioni tratte dalle opere di grandi compositori o di Clara, a proposito della funzione concettuale del prestito in Schumann. Quest'ultimo, nell'allusione a idee sia proprie sia di altri compositori, mirava allo stesso obbiettivo, ovvero veicolare concetti utili al fine di far comprendere meglio le sue intenzioni poetiche. La citazione non era per lui il semplice affettuoso omaggio rivolto a una persona ammirata, ma un mezzo simbolico tramite il quale poter esprimere i propri ideali musicali. Autocitarsi pertanto equivaleva a identificare dei legami interni a più composizioni, esprimendo il concetto di una continuità ideale ed estetica tra lavori diversi. La fitta trama di corrispondenze che collega i *Davidsbündlertänze* al *Carnaval*, ad esempio, aiuta a comprendere meglio entrambe le opere: lo stesso Schumann diceva che l'op. 9 sta all'op. 6 come le maschere stanno ai volti. L'allusione a se stesso non comporta quel tipo di compiacimento proprio di chi rievoca orgogliosamente un'opera già felicemente conclusa, ma serve a stabilire collegamenti ideali utili a chiarire il *continuum* poetico tra le due composizioni. Ciò non vuol dire che i *Davidsbündlertänze* e il *Carnaval* siano l'espressione delle stesse identiche idee: si tratta piuttosto della successione di pensieri musicali diversi, nati però da un concetto comune. Tali opere, pertanto, si spiegano a vicenda, appoggiandosi proprio ai collegamenti testuali racchiusi nelle autocitazioni.

Schumann scrisse tutte le sue maggiori opere pianistiche tra il 1829 e il 1839, vale a dire nel decennio esclusivamente dedicato allo studio delle poten-

zialità espressive dello strumento a tastiera; è pertanto facile ipotizzare una fase di continuità tra gli ideali poetici di tali lavori, nati sulla spinta di motivi ispiratori comuni. Le autocitazioni sottolineano questi contatti, instaurando reti di corrispondenze fittissime e sottolineando l'idea dell'impronta unitaria dell'ispirazione di quegli anni.

Il fenomeno non va però valutato esclusivamente nella sua facoltà di mettere in contatto opere diverse: esso può difatti manifestarsi anche significativamente all'interno di una sola composizione, come si vedrà tra poco, instaurando delle corrispondenze interne o favorendo una lettura di tipo ciclico. Non mi riferisco evidentemente alle riprese o metamorfosi tematiche che prendono vita in qualunque composizione nella fase di elaborazione del materiale presentato, ma alle rievocazioni testuali che compaiono in chiusura di diversi cicli pianistici e liederistici. Alcune opere riprendono frammenti particolarmente significativi di brani presentati nel corso della raccolta, orientando l'ascoltatore verso una lettura unitaria dell'intera composizione.

L'analisi dei procedimenti armonici, ritmici e dinamici delle autocitazioni schumanniane metterà in evidenza l'atteggiamento del compositore verso tale pratica; egli non cercava di camuffare le allusioni, preferiva lasciarle allo scoperto, riuscendo però nello stesso tempo ad avvolgerle di un alone di lontananza e incertezza estremamente poetico: «non un ritorno formale, o un *da capo* o una ricapitolazione, ma un ricordo»[1]. Schumann cercava tale ricordo attraverso un moto artificialmente criptomimetico della sua memoria, facendo cioè apparire come involontario un processo in realtà perfettamente consapevole. Egli avvolgeva l'autocitazione di un'aura di lontananza benjaminiana, cercando di rendere l'indefinitezza di un ricordo attraverso un uso raffinato dei mezzi musicali a sua disposizione. Conosceva il potenziale poetico di tutto ciò che sembra provenire da lontano, e tentava di applicarlo anche a materiale in realtà molto vicino.

Alcuni casi hanno un sapore addirittura proustiano, richiamando nel presente un materiale appartenente in qualche modo alla sfera temporale passata; nonostante la testualità della ripresa melodica o armonica, l'effetto emotivo suscitato dall'autocitazione si rivela sempre diverso da quello originale. Ogni prestito sottintende, difatti, un confronto istintivo tra il vecchio e il nuovo contesto in cui compare il tema citato, riflettendo un clima espressivo che è figlio di questo rapporto. La particolarità di un'autocitazione interna è infatti proprio quella di essere inevitabilmente percepibile; essa allude a materiale

[1] Charles Rosen, *The Romantic Generation*, London, HarperCollins 1996, p. 233: «not a formal return, or a *da capo*, or a recapitulation, but a memory» (*La generazione romantica*, trad. it. a cura di G. Zaccagnini, Milano, Adelphi 1997, p. 265).

presentato nel corso dello stesso brano, e non presuppone quindi un ipotetico bagaglio di conoscenze estranee a quell'opera. L'ascoltatore attento è quindi tenuto a coglierne le corrispondenze interne, instaurando dei confronti immediati tra i diversi contesti in cui compare lo stesso motivo; l'autocitazione racchiude cioè in sé un incontro-scontro tra tale diversità contestuale, producendo un effetto dal sapore particolare. Chi ascolta non può non rilevare questo tipo di confronto, avvertendo una sensazione profondamente umoristica; la sua mente è portata istintivamente a paragonare momenti diversi dell'opera che sta ascoltando, recependo simultaneamente stati emotivi contrastanti.

Non bisogna tuttavia limitarsi a confrontare opere cronologicamente vicine tra di loro o sezioni diverse di un'unica composizione; si trovano difatti autocitazioni anche tra lavori del catalogo schumanniano piuttosto lontani nel tempo. In questi casi, però, è più difficile riscontrare delle relazioni evidenti di tipo poetico: le differenze di genere e di ambito espressivo sono sovente radicali. Occorre piuttosto tenere in considerazione la lineare semplicità di molte melodie schumanniane (*Des Abends*, il primo movimento della *Fantasia* op. 17 o della *Sonata* op. 14), senza cercare necessariamente delle corrispondenze tra idee nate probabilmente in completa indipendenza.

Inoltre la stessa psiche di Schumann, sempre in bilico tra genialità e nevrosi, poteva essere vittima dell'azione criptomimetica della memoria, ed essere ingannata da doni apparentemente originali della propria fantasia. Quanto detto sopra a proposito della labilità dei confini tra la citazione e la criptomnesia ritengo dovrebbe essere preso in maggior considerazione nello studio di questi argomenti; Schumann era soggetto al flusso dei propri ricordi inconsci, esattamente come accade a ognuno di noi, e sarebbe pertanto errato ritenere di dover dare a ogni suo gesto compositivo una spiegazione del tutto cosciente e razionale.

Una trilogia pianistica

La lettera del 1829, sopra citata[2], in cui il giovane Schumann richiedeva a Wieck la raccolta completa delle danze di Schubert, dimostra quanto questo genere di musica abbia contribuito a formare l'ispirazione dei suoi primi anni di attività. Il senso del "caratteristico", che egli recepiva dalla lettura di quei lavori schubertiani, si dimostrò uno stimolo per creare composizioni dalla natura intimamente poetica. La presenza di elementi spesso rozzi e dozzinali nella musica da ballo favoriva l'intervento trasfigurante della fantasia del com-

[2] Cfr. p. 41.

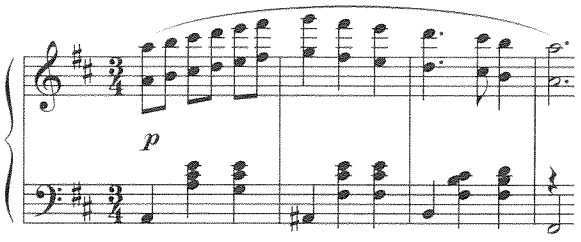
positore, in grado di elevare il pezzo con idee geniali. Schumann, in questo tipo di musica, vedeva la possibilità di arrivare a una sorta di mediazione kantiana tra necessità e libertà, adeguando il proprio estro compositivo alle strutture condizionanti della danza: dando sfogo cioè alla propria inventiva attraverso modulazioni o contrasti ritmici raffinati, pur mantenendo le convenzioni più limitanti del genere, quali la quadratura ritmica o la chiarezza armonica.

I *Papillons* e il *Carnaval* sono il primo prodotto di questa fase creativa; i primi con la loro stretta connessione letteraria con il capitolo *Larventanz* da *Flegeljahre* di Jean Paul, il secondo con la sua genesi collegata al *Sehnsuchtwalzer* di Schubert. Ma anche la comune struttura aforistica, unita alla conformazione musicale da ballo della maggior parte dei brani, individua delle chiare corrispondenze.

Il confronto si può comunque spingere a un livello più specifico, proprio attraverso l'individuazione delle autocitazioni testuali presenti nel *Carnaval*. Schumann, come si è detto sopra[3], riprende già nel *Préambule* la melodia del primo brano dei *Papillons*, inserendola al basso, attraverso una rielaborazione dei suoi valori ritmici. L'allusione mira a inserire se stesso accanto a Beethoven, Goethe e Schubert nella presentazione dei riferimenti ideali inseriti in apertura di composizione. Tuttavia la sua individuazione è molto poco evidente nell'impetuoso scorrere della sezione centrale del brano.

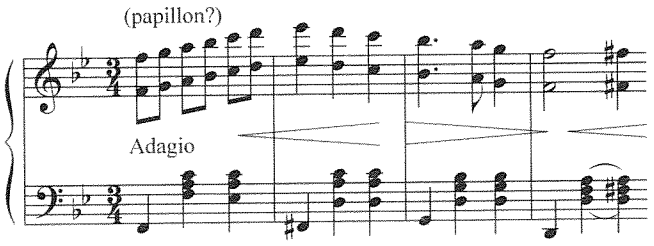
Assolutamente inequivocabile è invece il riferimento del quinto brano del *Carnaval*, *Florestan*, in cui la melodia dell'esordio dei *Papillons* è ripresa letteralmente.

Es. 1a. R. Schumann, *Papillons* op. 2 n. 1, batt. 1 sgg.



[3] Cfr. p. 35 sgg.

Es. 1b. R. Schumann, *Carnaval* op. 9, *Florestan*, batt. 19 sgg.



Joan Chissel[4] ritiene che nei *Papillons* tale linea melodica sia da accostare a un preciso passo di *Larventanz* identificabile nelle parole: «Si sentì come un eroe, assetato di fama, che parte per la sua prima battaglia»[5]. Io, però, ritengo una forzatura ogni tentativo di individuare dei nessi univoci tra eventi musicali e narrativi; nella musica di Schumann bisogna piuttosto cercare di cogliere le linee generali dell'ispirazione del compositore, senza forzare il livello dell'analisi su un piano troppo specifico. Egli recepiva, difatti, le immagini poetiche nella loro complessità, evitando di rappresentarle secondo una concatenazione logica di tipo prosastico.

L'episodio deve essere piuttosto considerato un'allusione simbolica all'estetica del *Papillon*, secondo la definizione data dallo stesso Schumann di *Gedankenanflug*[6], o volo del pensiero; non è infatti da considerare casuale il fatto che proprio in *Larventanz*, da *Flegeljahre*, Jean Paul alluda a questo concetto, a proposito delle parole polacche che ogni tanto istintivamente Vult, ballando con Wina (la donna contesa insieme al fratello Walt) inserisce nei suoi discorsi come «farfalle di un'isola lontana, che si sono smarrite sul mare, sospinte dal vento»[7]. Le idee di Schumann nascono nelle sue composizioni esattamente come quelle parole che sfuggono involontariamente ai discorsi di Vult in maniera istintiva, come se provenissero da lontano. L'autocitazione presente in *Florestan* riflette allora un concetto ideale, immergendosi in un clima emotivo fatto di *Ferne* romantica e "apparenza della

[4] Joan Chissel, *Schumann Piano Music*, London, British Broadcasting Corporation 1972.

[5] Jean Paul Richter, *Flegeljahre*, in *Werke*, München, Carl Hanser Verlag 1959, II, p. 1048: «es war ihm wie einem ruhmdurstigen Helden, der in seine erste Schlacht auszieht» (*Anni acerbi*, trad. it. a cura di M. Rubino, Napoli, Guida 1990, p. 624).

[6] Cfr. p. 50.

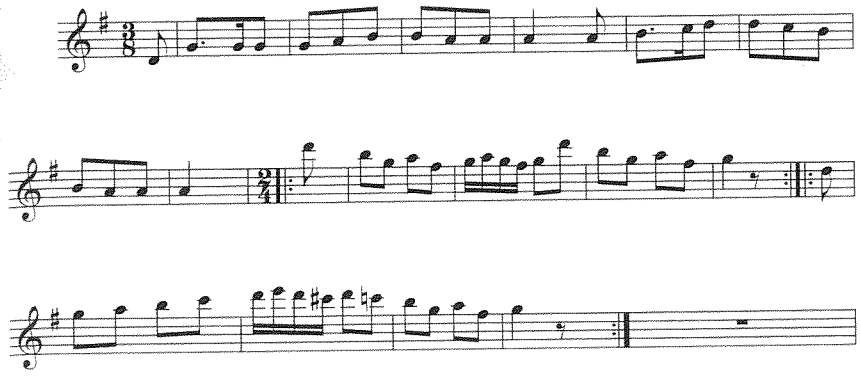
[7] J.P. Richter cit., p. 1055: «nur irre, aufs Meer verwehte Schmetterlinge einer fernen Insel» (trad. it. cit., p. 633).

distanza"[8]: allude al volo istintivo del pensiero che influenza la mente del compositore, veicolando un'idea che unisce l'estetica dei due cicli pianistici in questione, rievocando in lontananza la forma di quel ricordo confuso. Il flusso dei pensieri musicali è istintivo tanto nei *Papillons* quanto nel *Carnaval*, e le idee sembrano spesso affiorare in maniera irrazionale. In *Florestan* il prestito si definisce cioè in maniera progressiva, proprio come accade a chi tenta di rendere più precisi i contorni di una reminiscenza lontana: comincia a comparire alla battuta 9 in corrispondenza dell'indicazione "Adagio", anche se viene subito stroncato dalla ripresa del focoso tema di Florestano; mentre ritorna in maniera più netta e compiuta alla battuta 19, dove lo stesso Schumann scrive tra parentesi: «papillon?». Il punto di domanda sembra indicare lo stupore dell'autore verso tale ricordo, ma a ben vedere l'episodio è dotato di un consapevole significato. Se infatti nei *Papillons* il tema era stato accostato alla figura di Walt, inteso come *figura* di Eusebio, nel *Carnaval* viene inserito all'interno di un brano dedicato a Florestano, in un atteggiamento profondamente umoristico. Esso contrasta fortemente il clima espressivo generalmente impetuoso di tutto il brano, aprendo uno scorcio di pacata riflessività; si pone cioè in un rapporto speculare rispetto alle tinte esuberanti di Florestano, veicolando l'idea del contrasto tra due caratteri fusi in un unico brano, esattamente come in un'unica personalità. Pertanto Eusebio e Florestano, ovvero gli aspetti contradditori della natura di Schumann, compaiono insieme nello stesso episodio del *Carnaval*, e la loro individuazione è resa possibile proprio da un'autocitazione. Walt, ora sotto le spoglie di Eusebio, sorge sotto forma di *papillon*, precisando un volo del pensiero istintivo e illogico, e rafforzando l'idea della sua complementarità rispetto a Florestano.

Altrettanto evidente è poi l'allusione del finale del *Carnaval*, che sfrutta lo stesso tema presentato nella chiusura dei *Papillons*, vale a dire la melodia popolare, detta *Grossvatertanz*, utilizzata nei balli del XVII secolo come ultima danza; la sua esecuzione avveniva solitamente a fine serata, dopo la mezzanotte, segnando la conclusione dei divertimenti, e la sua melodia era formata da due sezioni, un Andante e un Allegro, differenti nella stessa struttura ritmica.

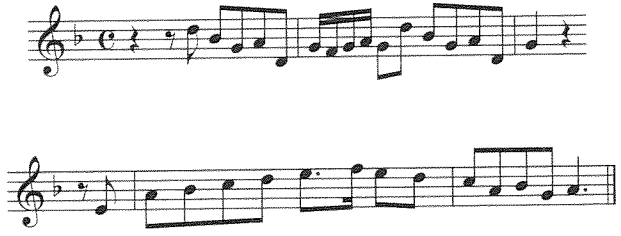
[8] Cfr. la definizione benjaminiana di "aura" a p. 17.

Es. 2a. *Grossvatertanz.*



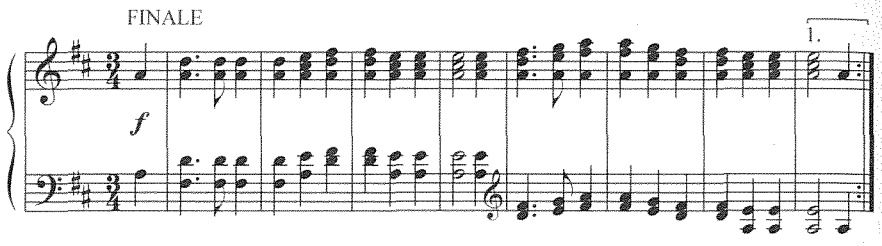
Tutta la melodia ricompare nei *Papillons*, mentre solo l'Andante è citato nel *Carnaval*, ma è improbabile che la conoscenza del *Grossvatertanz* da parte di Schumann derivasse esclusivamente dalla citazione presente nel primo recitativo della *Bauernkantate* BWV 212 del 1742. Bach aveva sfruttato difatti solo la melodia dell'Allegro, proponendola leggermente variata e nettamente separata nei due episodi da cui è composta: alle battute 6-7 con il primo frammento della melodia proposto nella linea del violino e della viola e alle battute 14-16 in chiusura di recitativo.

Es. 2b. J.S. Bach, *Bauernkantate* BWV 212, batt. 6-7, 14-16.

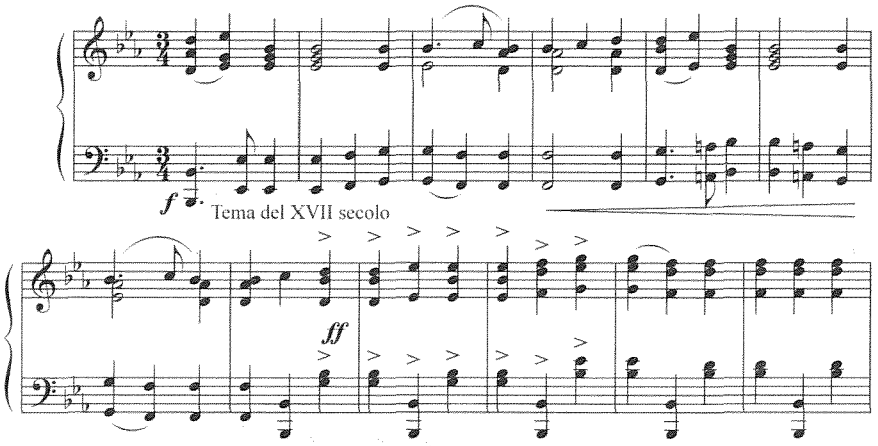


Il dodicesimo brano dei *Papillons* e la *Marche des Davidsbündler contre les Philistins* riprendono invece anche la prima sezione del *Grossvatertanz.*

Es. 2c. R. Schumann, *Papillons* op. 2 n. 12, batt. 1-9.



Es. 2d. R. Schumann, *Carnaval* op. 9, *Marche des Davidsbündler contre les Philistins*, batt. 54 sgg.



Nell'op. 2 il tema diviene l'idea portante di tutto il brano conclusivo del ciclo, venendo presentato in una conformazione accordale e solenne, priva di particolari rielaborazioni. La melodia conclude la serie di danze, rievocando il suo ruolo nei balli popolari del XVII secolo, e ammiccando così a un mondo lontano nel tempo, la cui memoria storica sembra scivolare nella visione sognante di Walt. Alla battuta 22, però, compare una reminiscenza dell'idea d'apertura, che sposta altrove l'interesse del compositore, impedendogli di sottoporre il *Grossvatertanz* a metamorfosi armoniche o contrappuntistiche.

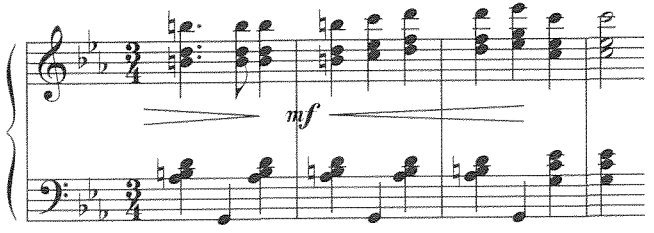
La ripresa del *papillon* del primo brano del ciclo funge, infatti, da connettivo con quell'epoca remota, accostando l'esperienza individuale del personaggio jeanpauliano a un secolo lontano. Appare quindi come una celebrazione

delle proprie radici culturali, finalizzata a fondere cultura passata e presente in un unico ideale musicale.

La *Marche des Davidsbündler contre les Philistins* del finale dell'op. 9 riflette un uso del *Grossvatertanz* nettamente diverso. Il brano comincia con una melodia organizzata in maniera accordale, ideata con tutta probabilità dallo stesso Schumann, e divisa chiaramente in due sezioni; si differenzia quindi dal finale dei *Papillons*, dove è unicamente affidato al *Grossvatertanz* il compito di trasmettere un senso di solennità alla partitura. La danza del XVII secolo si insinua progressivamente nella sezione che comincia a battuta 28, formandosi prima ritmicamente e poi, a partire da battuta 55, anche melodicamente; l'andamento dell'episodio comincia a essere turbato dall'inserimento di valori puntati, e poi è il basso a proporre per primo la melodia del *Grossvatertanz*, aprendo la strada all'installazione del tema come idea dominante del brano. Le successive riprese sono frutto di una continua metamorfosi del motivo iniziale, realizzata soprattutto sotto il profilo ritmico; Schumann sembra ritenere sufficientemente caratterizzante la successione di altezze della danza, e si permette quindi di modificarne i valori, trasformando le semiminime con il punto in semiminime (battuta 61 sgg.).

Considero affascinante l'ipotesi sostenuta da Edler[9] e Barrie Jones[10], i quali vedono in tale allusione al *Grossvatertanz* un riferimento indiretto anche a Beethoven; nella sezione di avvicinamento alla citazione testuale del tema della danza, infatti, compare un arco melodico, indubbiamente derivato dal motivo popolare, che rinvia a una frase del tema principale dell'ultimo movimento del quinto *Concerto* per pianoforte e orchestra op. 73 di Beethoven.

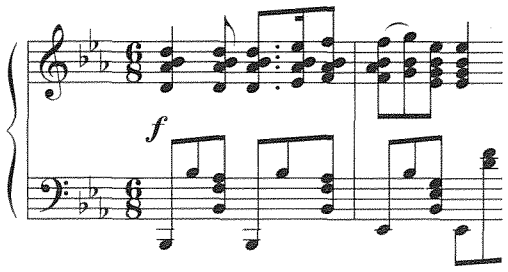
Es. 2e. R. Schumann, *Carnaval* op. 9, *Marche des Davidsbündler contre les Philistins*, batt. 28 sgg.



[9] Arnfried Edler, *Robert Schumann und seine Zeit*, Laaber, Laaber-Verlag 1982 (*Schumann e il suo tempo*, trad. it. a cura di L. Dallapiccola, Torino, EDT 1991, p. 95).

[10] James Barrie Jones, *Beethoven and Schumann: Some Literary and Musical Allusions*, «Music Review», IL, 2, 1988, p. 120.

Es. 2f. L. van Beethoven, *Concerto* op. 73 n. 5, Rondò, batt. 11-12.



La tonalità è trasportata da mi bemolle maggiore a do minore, ma la frase è la stessa. Essa si pone come una sorta di motivo speculare al *Grossvatertanz*, agendo non solo da connettivo con l'idea iniziale di Schumann, ma anche proponendosi come melodia alternativa al motivo popolare: ritorna, infatti, anche alle battute 130 e 152, costituendosi non come semplice materiale funzionale a esigenze di collegamento tra diverse sezioni del brano, ma come idea indipendente. Barrie Jones trova la spiegazione a quest'allusione nel titolo stesso del brano, vale a dire nell'indicazione di uno scontro vittorioso dell'arte contro i valori meschini e mediocri della borghesia contemporanea; egli intende cioè il *Grossvatertanz* come campione rappresentativo del gusto musicale di quella classe sociale, Beethoven come espressione della lotta in sostegno dei grandi ideali estetici. La melodia del *Grossvatertanz* era stata adattata infatti nel 1812 a un testo[11], scritto dal poeta August Langbein, in linea con la tradizionale ripresa Biedermeier dei «buoni tempi antichi», in cui si celebravano i valori ancestrali della modestia, della semplicità e della virtù domestica. Questa danza si era diffusa molto, all'inizio del XIX secolo, presso gli ambienti della media borghesia, divenendo una sorta di inno celebrativo delle origini umili di quella classe. Era come il canto del nonno che portano con sé i nipoti in ricordo delle proprie radici culturali. Schumann se ne servì proprio per stigmatizzare l'ambito sociale piccolo-borghese, cercando di ridicolizzarne la

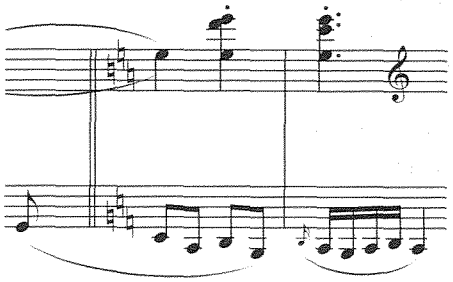
[11] August Langbein, *Das Grossvaterlied*, 1812: «Als der Grossvater die Grossmutter nahm, / da wusste man nichts von Mamsell und Madam: / Die züchtige Jungfrau haüsliches Weib, / sie waren echt deutsch noch an Seel' und an Leib. / Als der Grossvater die Grossmutter nahm, / da herrschte noch sittig verschleierte Scham; / man trug sich fein ehrbar, und fand es nicht schön, / in griechischer Nacktheit auf Strassen zu geh'n.» (Quando il nonno prese la nonna, / non sapeva nulla di "Mademoiselle" e di "Madame"; / la modesta fanciulla e la donna di casa / erano ancora vere tedesche nel corpo e nell'anima. / Quando il nonno prese la nonna, / una modestia virtuosa e velata regnava ancora; / ci si vestiva modestamente e dignitosamente, e non si trovava bello / mostrarsi in strada con nudità greca).

convenzionale indifferenza verso gli alti valori estetici. La combinazione delle citazioni del *Grossvatertanz* e del *Concerto* di Beethoven aiuta allora a decifrare i propositi ideali contenuti nel titolo stesso del brano, proponendo un atteggiamento di conflittualità tra due visioni dell'arte contrastanti (quella dei *Davidsbündler* e quella dei Filistei). Il passo può essere letto cioè in una prospettiva parodica, considerando l'allusione a Beethoven una trasformazione ironica finalizzata a deridere il *Grossvatertanz*. Il simbolo musicale di una mentalità artistica piccolo-borghese viene rovesciato in un'idea beethoveniana; l'incontro-scontro si costituisce così in un ambito simbolico utile a rappresentare i contrasti interni a una società filistea sempre meno interessata all'elevazione dei veri valori artistici.

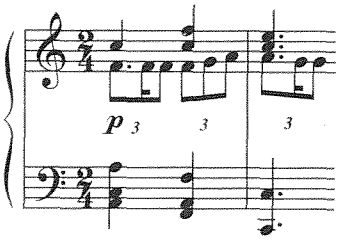
La melodia di tale danza sarebbe stata destinata a essere ripresa anche in un'altra occasione, ovvero nel secondo *Winterszeit* dell'*Album per la gioventù* op. 68. L'opera fu pubblicata nel 1848, in un periodo di riflessione nostalgica da parte di Schumann, ormai deluso dalla situazione politica e culturale contemporanea. Essa rievoca il mondo infantile in una maniera completamente diversa da come era accaduto nelle *Kinderszenen* op. 15, non riflettendo più una reale regressione al livello emotivo del bambino, ma un atteggiamento piuttosto distaccato che evita l'identificazione tra soggetto e oggetto. Schumann sembra descrivere da lontano le emozioni infantili, sfruttando le componenti ingenue ed elementari della musica; non si cala cioè nella psicologia del bambino cercando di rivelarne i collegamenti con il mondo degli adulti, ma ripensa al passato con nostalgico distacco.

Winterszeit II esprime bene questo atteggiamento, proprio perché può essere concretamente messo a confronto con le opere del periodo giovanile di Schumann. Esso instaura dei collegamenti con i *Papillons* e con il *Carnaval* basati proprio su citazioni testuali, non solo riprendendo frammenti del *Grossvatertanz* in due episodi della seconda sezione (ess. 2g-2h), ma sfruttando anche l'idea dell'Allegro come punto di partenza per la genesi della prima sezione (es. 2i).

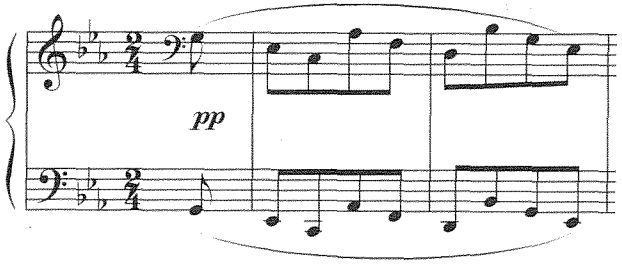
Es. 2g. R. Schumann, *Winterszeit II*, batt. 50 sgg.



Es. 2h. R. Schumann, *Winterszeit II*, batt. 61 sgg.



Es. 2i. R. Schumann, *Winterszeit II*, batt. 1-3.



Il tema principale con cui si apre il pezzo è direttamente derivato dalla seconda sezione del *Grossvatertanz*, e ciò evidenzia quale ruolo centrale abbia avuto la danza del XVII secolo nella composizione di *Winterszeit*. Non si tratta di una reminiscenza improvvisa e inspiegabile, di un *Gedankenanflug* nato spontaneamente nella mente di Schumann; è piuttosto il frutto di un atteggiamento premeditato proteso verso l'individuazione di legami intimi con *Carnaval* e *Papillons*. Nonostante ciò in *Winterszeit* manca quel fervore entusiastico

che trapela dalle due opere giovanili; tutto il dinamismo del *Grossvatertanz* viene quasi congelato in un'atmosfera rigida e statica, in cui ogni movimento appare stanco e trattenuto. Quando a battuta 50 compare al basso la linea della seconda sezione della danza in un improvviso do maggiore, diventa chiara l'origine del disegno della prima sezione; ma il clima che si instaura resta lontanissimo da quello dei finali di *Carnaval* e *Papillons*. La festosità esultante si tramuta in un calmo richiamo maturo, esprimendo tutta la nostalgia di un nonno che rievoca le avventure giovanili. L'atmosfera accogliente della famiglia riunita intorno al caminetto, descritta nelle indicazioni di Schumann inviate al pittore Richter[12], non si rivela poi tanto lontana dai contenuti di *Winterszeit*. Schumann sembra rievocare i lavori scritti quindici anni prima con lo stesso raffreddamento emotivo proprio della persona matura che ripensa al passato. All'umorismo canzonatorio del *Carnaval* si sostituisce così la serena allusione ai tempi antichi; il borghese filisteo non è più l'oggetto della marcia combattiva di Schumann, ma piuttosto l'espressione di una categoria sociale anch'essa vinta dai tempi, e contro la quale è ormai vano combattere in maniera aggressiva. È per questo che l'*Album für die Jugend* appare per molti versi l'opera più spiccatamente vicina agli ideali estetici Biedermeier della musica da salotto, strutturandosi come una raccolta di pezzi brevi dalla tessitura intima e contenuta. Il 1848 aveva vanificato anche per Schumann ogni velleità rivoluzionaria e l'unica soluzione era quella di adeguarsi serenamente alla situazione sociale instauratasi.

Winterszeit quindi rievoca con delicatezza il materiale di *Carnaval* e *Papillons*, ripensando alle due opere come a un lavoro unico, che si fonda su ideali estetici comuni. La citazione del *Grossvatertanz*, contenuta nel brano dell'op. 68, nonostante le sue particolarità espressive contribuisce a evidenziare le connessioni esistenti tra i due cicli. La danza del XVII secolo, unita al tema di Walt, resta così, anche per lo Schumann maturo, uno degli emblemi del collegamento ideale tra i due lavori giovanili, che si manifesta a livello non solo tematico, ma anche concettuale e poetico. L'atmosfera del ballo mascherato è solo l'aspetto più evidente e banale di una condivisione di contenuti certamente più profonda. Walt e Vult prefigurano le personalità opposte e complementari di Eusebio e Florestano, indicando una continuità interna ai due cicli. Il sentimento per Wina anticipa letterariamente la dimensione tormentata delle vicende sentimentali per Clara. La stessa struttura generale delle due composizioni manifesta delle forti affinità: se Schumann nel *Carnaval* si serve del procedimento tecnico delle note-sfinge per garantire una coesione interna al-

[12] A. Edler cit., p. 155.

l'insieme dei brani, nei *Papillons* alcuni temi sono sottoposti a riprese testuali, utili a individuare un andamento narrativo dell'opera (il decimo brano riprende il sesto alle battute 17 sgg., e alle battute 70-72 cita il ritmo di mazurca dell'ottavo); entrambe le composizioni riprendono poi, nel Finale, materiale esposto in apertura, manifestando un'organizzazione strutturale di tipo ciclico (come si vedrà nel paragrafo successivo, il finale dei *Papillons* cita il tema con cui inizia il primo brano dell'opera, mentre la *Marche des Davidsbündler contre les Philistins* richiama alla memoria alcuni episodi del *Préambule*); infine lo stesso movente delle due opere, individuabile nella musica da ballo, precisa una forte identità di contenuti nell'esaltazione delle potenzialità insite nel pezzo "caratteristico".

Le strette connessioni che emergono dalla lettura comparata delle due opere favoriscono quindi l'individuazione di ideali programmatici comuni. Le autocitazioni sono l'aspetto concretamente tangibile di questo cumulo di corrispondenze, proponendo richiami istantanei e immediati. Esse sono inserite da Schumann nel corso della composizione, come dei *papillons* spontanei e istintivi, ma sottintendono in realtà un atteggiamento mentale perfettamente consapevole, figlio di una concezione delle due opere strettamente collegata.

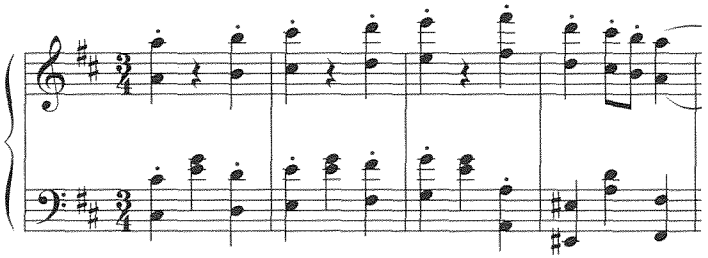
Ma se *Papillons* e *Carnaval* nacquero sulla spinta dell'ispirazione derivata dalla comune relazione con la musica da ballo, ritengo opportuno verificare le eventuali connessioni con l'altro grande ciclo pianistico legato a quest'ambito, ovvero i *Davidsbündlertänze* op. 6. La loro origine collegata al mondo ideale schumanniano dei fratelli di Davide è esplicita nel titolo stesso, e la prima edizione del 1837 evidenziava tale rapporto, recando in chiusura di ogni pezzo la firma di un membro della lega (Eusebio, Florestano o entrambi). L'opera sembra quindi collocarsi nello stesso solco aperto dall'ispirazione letteraria dei *Papillons*, e proseguita dal turbinio di personaggi immaginari del *Carnaval*. Lo stesso Schumann aveva affermato in sede epistolare di ritenere che i *Davidsbündlertänze* stessero in rapporto al *Carnaval* «come volti alle maschere»[13]. Tale corrispondenza rimanda indirettamente anche ai *Papillons*, i cui nessi inestricabili con il *Carnaval* sono già stati analizzati sopra, scoprendo non solo i volti nascosti dietro le maschere dell'op. 9, ma facendo luce anche sui personaggi del *Larventanz* dell'op. 2, dove Wult e Walt anticipavano idealmente Eusebio e Florestano; i *Davidsbündler* abbandonano quindi in questa composizione ogni velo, presentandosi limpidamente e senza reticenze all'ascoltatore. Per questo ritengo affascinante considerare i *Davidsbündlertänze*

[13] Robert e Clara Schumann, *Briefwechsel*, a cura di E. Weissweiler, Frankfurt am Main, Stroemfeld/Roter Stern 1987, I, p. 127: «wie Gesichter zu Masken».

come l'opera conclusiva di una trilogia pianistica fatta di corrispondenze interne, ambiguità e interrogativi, che trovano una spiegazione solo attraverso il confronto reciproco. L'op. 6 è difatti animata dagli stessi principi ideali delle op. 2 e 9, ma abbandona lo spirito carnevalesco, trasformando il *Larventanz* in *Davidsbündlertanz*, ovvero lasciando la parola alle anime smascherate di Eusebio e Florestano; la sua adesione al principio dell'esaltazione poetica del "caratteristico", la fitta rete di collegamenti interni di cui è intessuta (basti pensare alla ricorrenza di quello che sopra è stato definito «motivo-sfinge»[14]) e la ripresa ciclica, di cui si parlerà tra poco, nel finale di un motivo presentato all'inizio denotano una forte affinità estetica con *Carnaval* e *Papillons*. Ma è ancora una volta il valore emblematico delle autocitazioni che favorisce la percezione di un concreto strato di corrispondenze.

Personalmente ritengo poco convincente quanto affermato negli studi di Chissel[15] e di Terenzio[16] a proposito di un'improbabile autocitazione dai *Papillons* nel terzo brano, *Mit Humor*, dell'op. 6. L'arco melodico in la maggiore che compare alle battute 9-13 è strutturato secondo uno schema ritmico completamente diverso da quello d'apertura dei *Papillons*, già citato nel *Carnaval*; e un'osservazione anche superficiale può darne un'adeguata dimostrazione.

Es. 3a. R. Schumann, *Davidsbündlertänze* op. 6, *Mit Humor*, batt. 10 sgg.



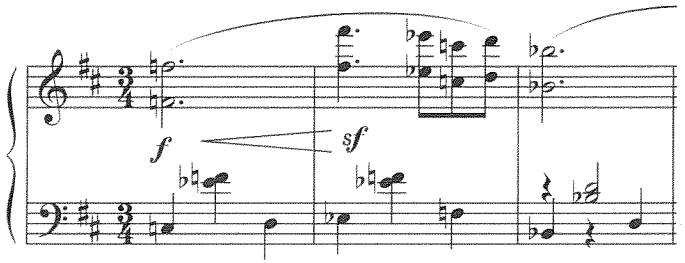
Vi sono molti meno dubbi sulla linea melodica che viene proposta alle battute 47-49 dello stesso brano, dove è piuttosto marcata l'allusione alla *Promenade* del *Carnaval*. Il tipo di accompagnamento, l'armonia che porta a si♭ minore, il ritmo e lo slancio dinamico sono gli stessi.

[14] Cfr. p. 101 sgg.

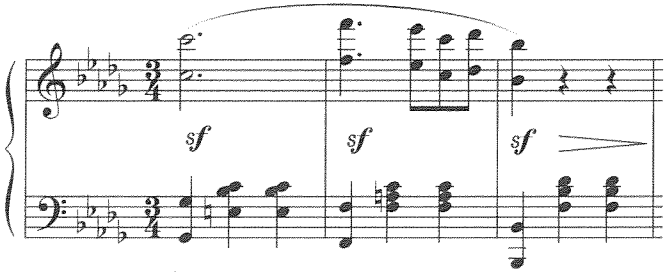
[15] Cfr. J. Chissel cit.

[16] Vincenzo Terenzio, *L'arte di Robert Schumann*, Bari, Laterza 1951.

Es. 3b. R. Schumann, *Davidsbündlertänze* op. 6, *Mit Humor*, batt. 47-49.



Es. 3c. R. Schumann, *Carnaval* op. 9, *Promenade*, batt. 5-7.



L'episodio appare in maniera quasi casuale nel corso del brano forse più ricco di idee di tutto il ciclo; Schumann lo propone come una sorta di momentaneo riflusso istintivo della memoria, facendolo derivare da una metamorfosi tematica del materiale esposto in precedenza. Ma la sua funzione consapevolmente simbolica è evidenziata dall'accostamento all'altra autocitazione, già analizzata sopra[17], e presente non a caso nello stesso brano, tratta dalla *Valse allemande* sempre del *Carnaval* (ess. 6a-6b'-6b'' del capitolo *Citazioni da Clara*). La ripresa di questi due episodi rinvia al clima carnevalesco che i *Davidsbündlertänze* tentano di dipanare, alludendo a una sorta di caduta metaforica delle maschere dei personaggi del *Carnaval*; i *Davidsbündler*, prima di palesare le loro identità, devono ricordare i travestimenti sotto cui si erano celati, rafforzando così il senso di continuità con i cicli pianistici precedenti. Questo terzo brano *Mit Humor* si propone dunque come una dichiarazione programmatica dei principi ispiratori dell'intera opera, rievocando il clima del *Carnaval* e quindi, indirettamente, anche dei *Papillons*. Esso instaura

[17] Cfr. pp. 98-9.

un collegamento concreto con l'aspetto esteriore dei *Davidsbündler* nel corso delle due precedenti opere, proponendo un umoristico confronto con la reale identità dei loro spiriti. Il riferimento indiretto a Clara dell'autocitazione della *Valse allemande* estende la rete di connessioni anche alla sua personalità, favorendone l'ingresso ideale nel mondo immaginario delle figure ispiratrici di Schumann. Le autocitazioni vanno così valutate nel loro insieme, secondo una fitta rete di rapporti, che rinvia simultaneamente a personalità diverse partorite da un'unica mente.

Autocitazioni interne

La propensione di Schumann verso una struttura formale di tipo unitario è evidente nella maggior parte delle sue composizioni; egli avvertiva il peso delle vecchie forme tradizionali e l'analisi anche solo superficiale di alcuni lavori può metterlo in luce. L'organizzazione aforistico-narrativa dei *Papillons*, la tendenza alla fusione in un'unica raccolta di episodi diversi nati da un ideale poetico comune (*Kreisleriana* o *Novelletten*) e la stessa ricerca di unità tematica tra i vari movimenti delle *Sonate* (op. 14 e op. 11) attestano un atteggiamento del compositore proteso verso la sperimentazione formale.

L'obbiettivo di tale sperimentazione va generalmente individuato nella coesione interna delle varie parti della composizione, che Schumann raggiungeva molto spesso attraverso il procedimento dell'autocitazione. Potrebbe sembrare contraddittorio parlare di una simile tecnica all'interno di una stessa opera, eppure, qualunque definizione si dia a tale meccanismo, la sua funzione è sempre assimilabile a quella di un prestito; le riprese di materiale tra diversi movimenti di una composizione o tra brani indipendenti di un unico ciclo instaurano delle reti di allusioni all'interno dell'opera, esattamente come accade per le citazioni che collegano lavori diversi. L'ideale di continuità veicolato dall'autocitazione viene cioè spostato a una dimensione più ristretta, in cui non interessano più le corrispondenze tra le varie opere dell'intero catalogo schumanniano, ma i collegamenti interni a una sola opera.

Schumann utilizzò sovente la citazione interna per dare alle sue composizioni un'impronta ciclica, inserendo cioè nei movimenti o nei brani conclusivi delle sue opere materiale già presentato all'inizio. La sua idea era quella di tentare di valicare i confini imposti dalle suddivisioni strutturali della composizione, cercando di avvicinare le parti formalmente indipendenti. La riproposizione nel finale di materiale esposto in apertura unisce ciclicamente inizio e fine, manifestando un senso di continuità tra passato e presente che diminuisce la distanza con le sezioni già ascoltate. Tale procedimento non fu certo inventato da Schumann, ma era già stato sfruttato in passato occasionalmente da

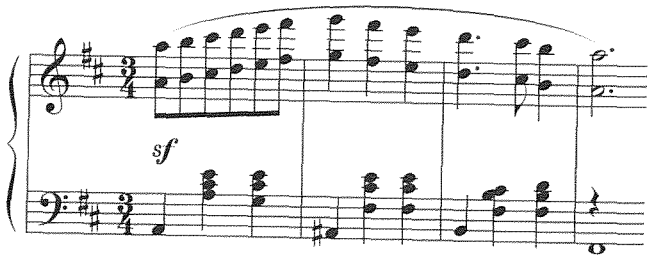
altri autori; l'esempio del finale della *Nona Sinfonia* di Beethoven, in cui vengono citati i temi principali dei tre movimenti precedenti, credo possa darne una dimostrazione efficace. Tuttavia l'uso che Schumann fece dell'autocitazione in funzione ciclica appare molto diverso: i suoi finali non si limitano a riprendere il materiale presentato nei movimenti o nei brani precedenti in un episodio indipendente dal resto, come accade nella *Nona Sinfonia*, ma lo rielaborano in combinazioni nuove e originali. Il prestito funge da ponte di collegamento con la fase iniziale, riproponendosi non in maniera statica, ma vivacemente dinamica all'interno del nuovo tessuto musicale.

Procederò prendendo in esame tre casi formali nei quali Schumann adottò l'autocitazione interna in funzione ciclica: la trilogia pianistica, un ciclo liederistico e alcuni esempi di forma-sonata.

Autocitazione interna e trilogia pianistica

Tra le varie motivazioni per le quali sopra ho sostenuto l'ipotesi di considerare una trilogia *Papillons*, *Carnaval* e *Davidsbündlertänze*, vi era anche quella dell'impronta ciclica di tutte e tre le opere. Tale impressione è evidente non solo per la fitta rete di richiami di cui sono intessute, ma soprattutto per la comune presenza nel finale di autocitazioni interne. I *Papillons* rinviano manifestamente proprio al motivo d'apertura dell'opera, vero tema-simbolo dell'intera composizione, vista la sua presenza anche nel *Carnaval*. Esso non è ripreso da Schumann in maniera celata, ma appare con evidenza nella sezione immediatamente successiva al *Grossvatertanz*, addirittura nella stessa tonalità di la maggiore (es. 4). Volendo accettare l'idea che questo tema sia il corrispettivo musicale della personalità di Walt, allora tale ripresa potrebbe trovare una motivazione anche sul piano narrativo, visto che proprio a lui è dedicata da Jean Paul la chiusura di *Larventanz*.

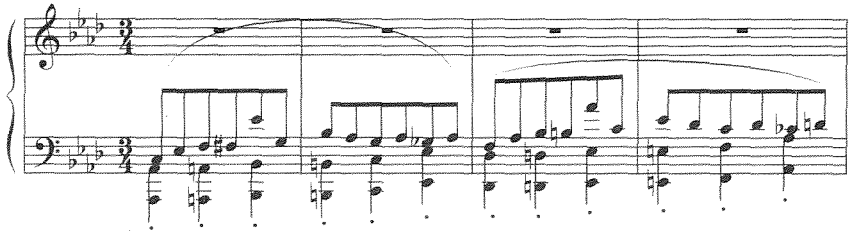
Es. 4. R. Schumann, *Papillons* op. 2, Finale, batt. 24 sgg.



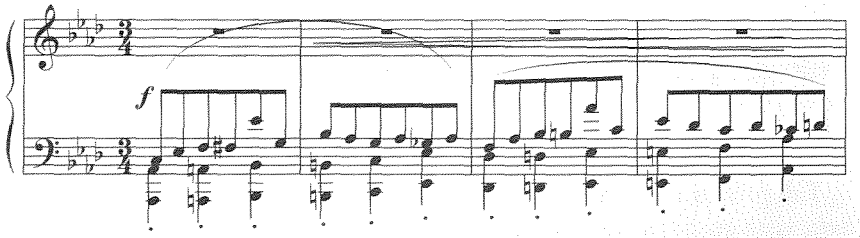
La rievocazione del tema d'apertura rimanda istintivamente alla trepidazione del suo stato d'animo prima del ballo, sollevando un umoristico confronto tra passato e presente; benché il tema sia ripreso in maniera identica, esso suscita un'impressione del tutto differente sull'ascoltatore, velando il passo di nostalgica *Sehnsucht*.

Più complessa è l'articolazione dell'autocitazione del finale del *Carnaval*; a darne l'avvio è il penultimo brano *Pause*, in cui ricompare la sezione del *Préambule* compresa tra le battute 89 e 115. L'intero brano è un'autocitazione; esso ripresenta in maniera fedele il materiale dell'esordio, senza ricercare combinazioni nuove. Lo stesso titolo del brano indica una sorta di pausa della creatività del compositore, prima della concentrazione di idee del finale, intesa come momentaneo arresto del flusso delle emozioni, prima della prorompente carica emotiva della chiusura. La ripresa delle battute del *Préambule* ritarda per un attimo il discorso, agendo come una cadenza d'inganno inserita prima della stretta finale di una composizione.

Es. 5a. R. Schumann, *Carnaval* op. 9, *Préambule*, batt. 89 sgg.

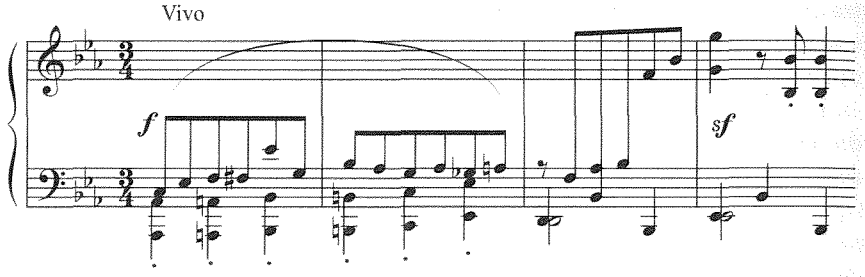


Es. 5b. R. Schumann, *Carnaval* op. 9, *Pause*, batt. 1 sgg.

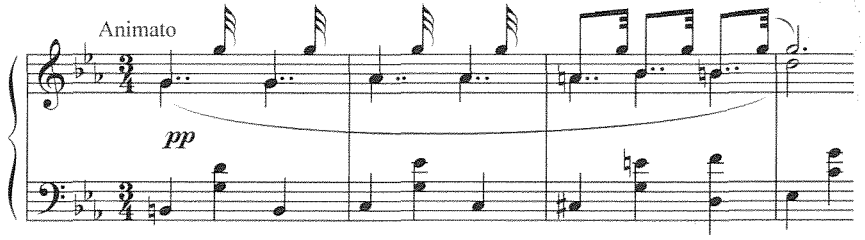


La successiva *Marche des Davidsbündler contre les Philistins* amplia l'ambito dell'allusione riprendendo non solo la sezione del *Préambule* già citata in *Pause* (battuta 104 sgg.), ma anche quella immediatamente precedente (battuta 88 sgg).

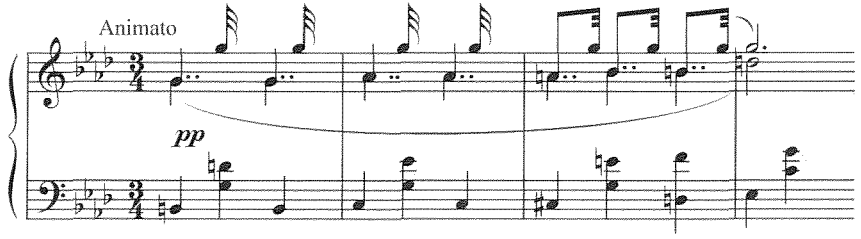
Es. 5c. R. Schumann, *Carnaval* op. 9, *Marche des Davidsbündler contre les Philistins*, batt. 104 sgg.



Es. 5d. R. Schumann, *Carnaval* op. 9, *Marche des Davidsbündler contre les Philistins*, batt. 88 sgg.

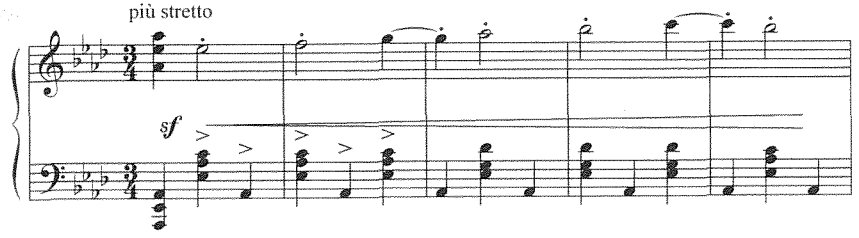


Es. 5e. R. Schumann, *Carnaval* op. 9, *Préambule*, batt. 73 sgg.

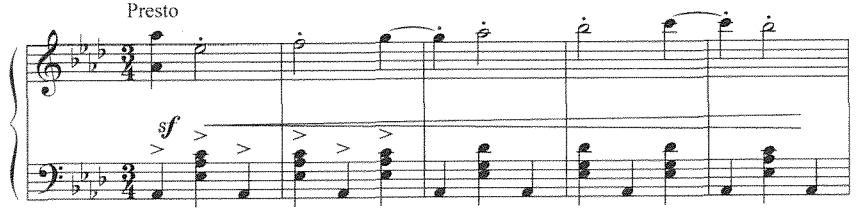


Tali prestiti non riflettono di certo una relazione passeggera con il *Préambule*, vista anche la ripetizione integrale della sezione a battuta 184 sgg., ma l'impronta ciclica più evidente è data proprio dalle ultime battute, che riprendono ancora una volta il *Préambule* nel suo episodio conclusivo.

Es. 5f. R. Schumann, *Carnaval* op. 9, *Marche des Davidsbündler contre les Philistins*, batt. 231-235.



Es. 5g. R. Schumann, *Carnaval* op. 9, *Préambule*, batt. 116 sgg.



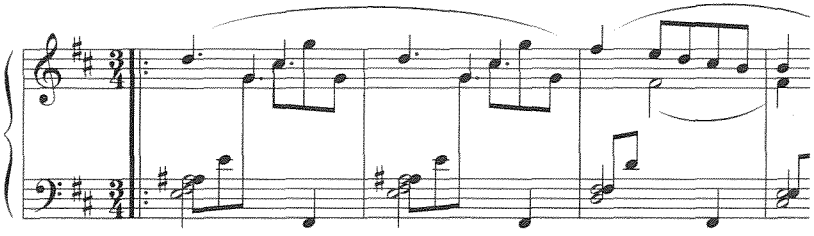
In sostanza, nel brano conclusivo del *Carnaval*, è presente solo un'idea completamente nuova, ovvero il tema di marcia dell'apertura; tutto il restante materiale o proviene dal *Préambule* o è frutto di una rielaborazione del *Grossvatertanz*. Ciò dimostra ampiamente quanto detto sopra a proposito della funzione tecnica dell'autocitazione, utile non solo al fine di stabilire una relazione simbolica tra sezioni distanti di uno stesso brano, ma anche al fine di offrire materiale già noto per nuove combinazioni musicali. L'atteggiamento di Schumann è diverso da quello di Beethoven nel finale della *Nona Sinfonia* proprio perché l'episodio dell'autocitazione non è isolato e indipendente dal resto; egli lascia piuttosto stimolare la sua fantasia da idee appartenenti a fasi precedenti della composizione, rielaborandole verso nuovi esiti musicali perfettamente aggregati al resto.

Il finale del *Carnaval* si riallaccia così all'apertura, riprendendo in maniera organica il materiale del *Préambule*; non lo cita in maniera frammentaria o cifrata, ma lo ripropone con completezza e fedeltà. Nonostante ciò è affascinante notare come gli stessi temi offrano delle sensazioni emotivamente diverse: sia il *Préambule* sia la *Marche des Davidsbündler contre les Philistins* esprimono un carattere solenne e trionfale, ma sul brano conclusivo del *Carnaval* soffia una vena umoristica e carnevalesca, derivata dalla memoria di tutti i brani

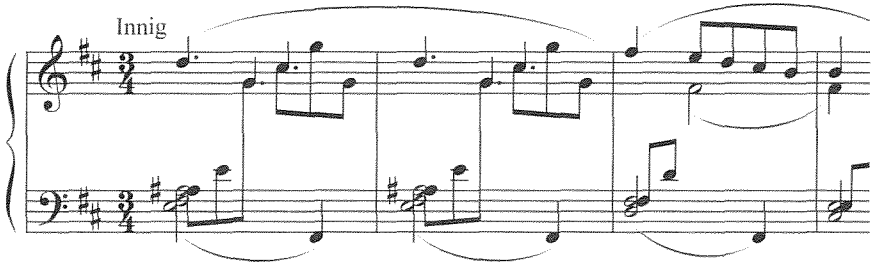
precedenti, ancora impercettibile nel *Préambule*. Il finale subisce l'influenza del clima generale regnante su tutto il *Carnaval* e che, inevitabilmente, non può essere ancora definito nel brano iniziale. L'autocitazione interna favorisce dunque l'instaurazione di un rapporto tra queste due parti dell'opera, utile a chiarirne le reciproche corrispondenze in una prospettiva ciclica.

Altrettanto evidente è l'autocitazione interna del finale dei *Davidsbündlertänze* (*Wie aus der Ferne*[18]), in cui ricompare l'incantevole melodia del secondo brano della raccolta.

Es. 6a. R. Schumann, *Davidsbündlertänze* op. 6, *Wie aus der Ferne*, batt. 51 sgg.



Es. 6b. R. Schumann, *Davidsbündlertänze* op. 6, *Innig*, batt. 1 sgg.



L'obbiettivo della ciclicità è raggiunto in questo caso in maniera particolarmente affascinante: Schumann arriva all'autocitazione gradualmente, cercando di avvolgere la reminiscenza in un'aura di lontananza. Il brano attribuisce un'impressione di distanza a un materiale in realtà molto vicino, perché ascoltato poco prima, facendo leva su meccanismi compositivi estremamente ricercati: l'apertura è costituita da dodici battute di pedale di si al basso, che, esprimendo un leggero senso di confusione armonica, restituiscono immediatamente l'idea di una musica proveniente da lontano; anche la linea centrale contribuisce a sortire lo stesso effetto, essendo legata all'ultima nota del brano precedente, e riverberandosi, attraverso un ritmo sincopato, su tutta la prima sezione; la vicinanza delle due linee superiori, infine, tende a confondere anche l'indipendenza delle varie parti della struttura polifonica.

[18] Come da lontano.

Il finale dei *Davidsbündlertänze* è pertanto animato da una sensazione di confusione e ambiguità che tende a far calare in un clima di opacità l'intero ciclo. L'autocitazione del secondo brano sorge a battuta 51, *Wie aus der Ferne*, apparendo come un ricordo lontano, in grado di imprimere un clima suggestivo alla chiusura dell'opera. Se nel *Carnaval* il prestito del finale sembra organizzato secondo le categorie della prosa, attraverso concatenazioni di idee logiche e limpide, in *Wie aus der Ferne* l'allusione appare più improntata ai modi della poesia; la melodia ritorna dopo un episodio nebuloso, ponendosi come un ricordo vago, ma estremamente toccante: la sua origine appare radicata in un mondo remoto evocato in maniera nostalgica. Scompare quella razionalità distaccata con cui si chiude il *Carnaval*, per lasciare spazio a un atteggiamento più intimamente poetico. Se *Pausa* propone una trascrizione logica di un episodio esposto precedentemente, *Wie aus der Ferne* rielabora il materiale del secondo brano del ciclo, immergendolo in una dimensione lontana e remota. Esso incarna cioè la tendenza dei *Davidsbündlertänze*, orientata ad allargare le distanze tra passato e presente e a esprimere un maggiore distacco, rispetto al *Carnaval* e ai *Papillons*, tra le varie fasi del tempo.

Autocitazione interna e ciclo liederistico

In campo liederistico, invece, uno dei più significativi casi di autocitazione interna in funzione ciclica si incontra in *Frauenliebe und -leben* op. 42. Il ciclo, composto sui versi di Adalbert von Chamisso, raccoglie in otto Lieder alcune allusioni liriche agli stati emotivi della vita di una donna: l'innamoramento, la felicità, il matrimonio, la gioia della procreazione e il dolore per la morte dell'amato. L'idea di fondo è quella della rivisitazione di un ciclo vitale compiuto attraverso alcuni momenti precisi: come un mosaico di cui si siano conservate solo alcune tessere, ma disposte in maniera tale da poterci dare un'idea complessiva dell'immagine originale. Chamisso sembra pensare a un racconto lineare costruito in base a una precisa scansione della successione degli eventi; immagina delle emozioni e le colloca nel tempo secondo uno schema diacronico. Schumann invece reinterpreta il testo poetico, proponendo una visione più ambigua dei nessi temporali; mette in rilievo ogni aspetto premonitore dell'esito doloroso del finale, evidenziando qualsiasi spunto amaro ravvisabile

anche dietro i momenti più sentitamente felici del ciclo: basti pensare alla sorprendente modulazione in sol bemolle maggiore nel finale del quinto Lied in corrispondenza delle parole «Aber Euch»[19]; o l'armonia della chiusura del terzo, dove una serie di accordi dissonanti rende ambigua l'appartenenza alla tonalità di do maggiore o minore, riflettendo la confusione emotiva dell'io lirico «in Tränen unendlicher Lust»[20].

Ma la premonizione del futuro si legge già nel primo Lied, dove l'accompagnamento del pianoforte ricorda in alcuni punti lo stile severo del corale protestante, anticipando un clima di afflizione e sacrificio presente in tutti i brani successivi. Il lavoro di reinterpretazione di Schumann si manifesta proprio nella ripresa di questo primo Lied nel postludio dell'ultimo; come accade anche in *Dichterliebe*, l'ultima parola del ciclo è lasciata al pianoforte solo, a cui il compositore affida il compito di riprendere ciclicamente un episodio esposto in precedenza. Non è solo una ricapitolazione che unisce formalmente l'intera composizione, ma anche un elemento concettuale utile a chiarire l'interpretazione dell'intero testo da parte di Schumann. Nel finale egli rinvia all'apertura del ciclo per collegare lo stato emotivo dei due momenti: come nel primo Lied l'io lirico assapora il dolore di un amore ancora non corrisposto, nell'ultimo avverte l'oppressione inconsolabile della sofferenza causata dalla morte dell'oggetto del proprio amore. Schumann riporta cioè l'ascoltatore alla natura struggente del primo sentimento provato, indicandone la veridicità: vede le gioie di oggi come potenziali amarezze del domani, e le descrive con il senno di poi.

L'autocitazione interna si fa pertanto portatrice anche di un significato poetico di fondo, rendendo a pieno lo scarto tra l'idea del poeta e quella del compositore. Non è da ritenere casuale che Schumann abbia deciso di eliminare l'ultima poesia del ciclo di Chamisso, in cui ricompare un clima più sereno motivato dalla consolazione della continuazione della vita nella prole; il suo *Frauenliebe und -leben* mette in scena una vicenda sentimentale dolorosa rivissuta con malinconia, nella quale tristezza e felicità si trovano intimamente fuse nel ricordo dell'io lirico. Nel momento stesso in cui si conclude l'ultimo Lied, l'ascoltatore è portato a ripensare al primo, arrivando a coglierne la natura profondamente turbata.

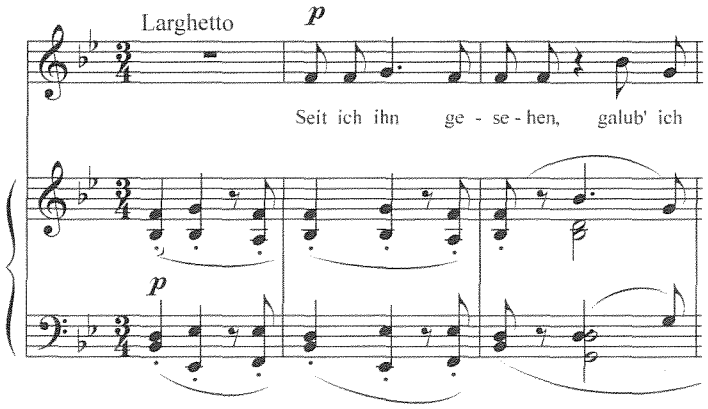
Si verifica così ancora una volta un confronto tra due episodi musicalmente uguali, ma in grado di sprigionare emozioni differenti a causa della loro diversa collocazione nel corso della composizione; inizio e fine descrivono

[19] Ma voi.

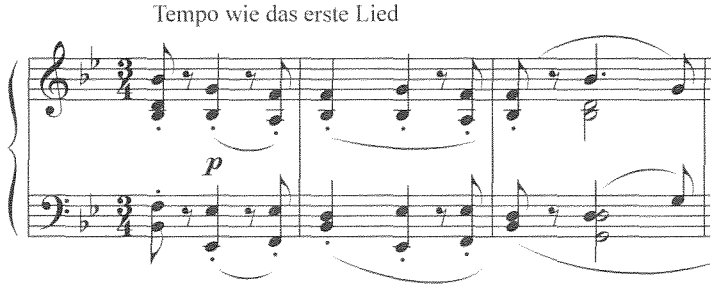
[20] In lacrime di infinito dolore.

due dolori diversi, ma che si spiegano a vicenda, instaurando un legame ideale tra passato e presente.

Es. 7a. R. Schumann, *Frauenliebe und -leben* op. 24 n. 1, batt. 1-3.



Es. 7b. R. Schumann, *Frauenliebe und -leben* op. 24 n. 8, batt. 24 sgg.



Autocitazione interna e forma-sonata

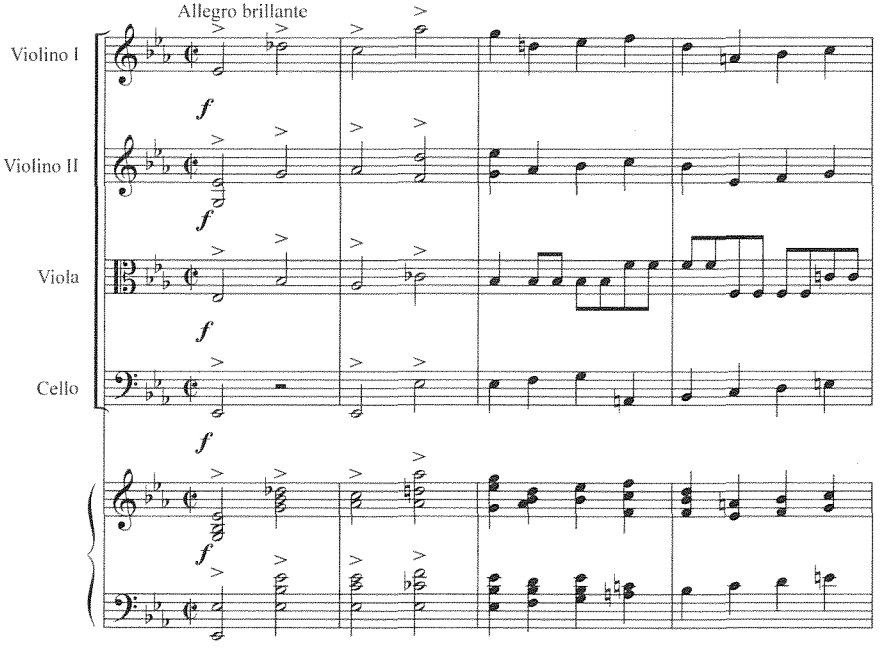
L'autocitazione interna con funzione ciclica viene applicata da Schumann anche alle composizioni strutturalmente imperniate sulle categorie formali della sonata. Si è già parlato sopra delle connessioni tematiche tra i vari movimenti dell'op. 14 e op. 11, ma si potrebbero prendere in esame molti casi simili: riportarne tre ritengo possa essere più che sufficiente.

Il Finale del *Quintetto* op. 44 è un felicissimo esempio di applicazione di questo tipo di tecnica; esso prepara il momento dell'autocitazione interna raggiungendo la tonalità di mi♭ dopo un ingegnoso ciclo di modulazioni con-

dotto attraverso do minore, sol maggiore, sol♯ minore e ancora do minore. La tonalità principale della chiusura viene raggiunta solo nella sezione in fugato (battuta 323), segnando un ripristino dell'area armonica del primo movimento, e quindi un legame ciclico tra inizio e fine dell'opera. Il collegamento è dunque chiarito sul piano armonico, ancor prima che sul piano tematico; la forte cadenza sospesa alla dominante di mi♭ a battuta 323 indica già in sé un ritorno all'area tonale dell'inizio del *Quintetto*. Le corone, prima sull'accordo e poi sulla pausa, evidenziano una cesura forte con quanto esposto in precedenza, anticipando solennemente il ritorno alla tonalità di mi♭ del primo tempo.

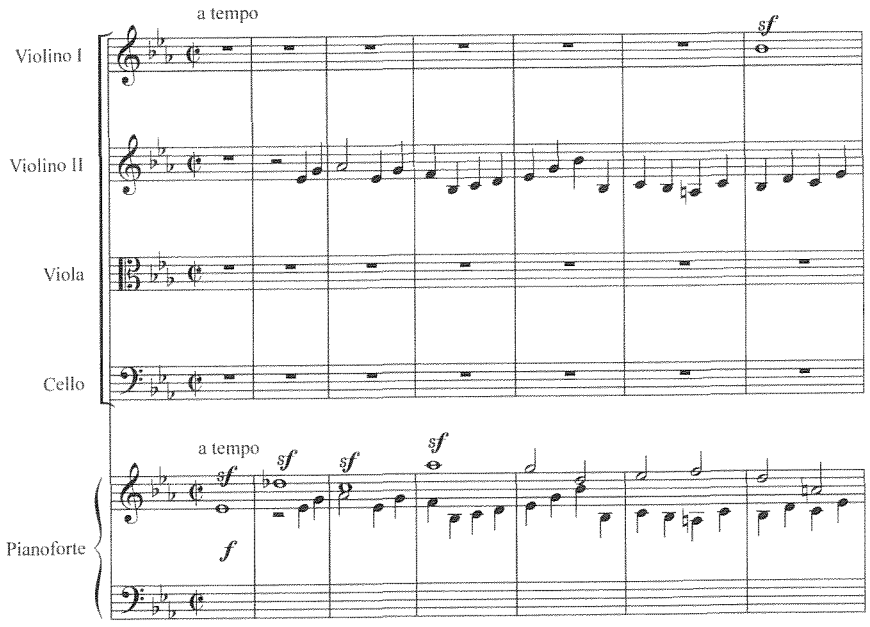
L'armonia si rivela solo un indizio, seppur significativo, delle intenzioni dell'autore, in quanto, dopo la lunga pausa, la ripresa del discorso è subito affidata all'autocitazione interna. Il pianoforte riprende *a tempo*, dando l'avvio a un episodio fugato che sfrutta simultaneamente due soggetti combinati contrappuntisticamente: il primo coincide con il tema d'apertura del primo movimento, mentre il secondo è direttamente derivato dall'idea iniziale del quarto.

Es. 8a. R. Schumann, *Quintetto* op. 44, I mov., batt. 1 sgg.



Naturalmente l'autocitazione interna tratta dal primo movimento è sottoposta ad aumentazione, ma la successione degli intervalli, e delle proporzioni dei valori, è inequivocabilmente la stessa. Anche l'indicazione *sforzato* delle prime quattro note rispetta l'accentazione della frase. Il secondo soggetto, invece, riprende fedelmente il ritmo dell'idea d'apertura del quarto tempo, pur inserendo delle mutazioni della melodia, imposte da esigenze contrappuntistiche: ad esempio, l'intervallo di terza minore tra la seconda e la terza nota del tema viene trasformato in un intervallo di seconda maggiore, onde evitare l'urto forte con la parte superiore. Ma è proprio la fusione dei due soggetti che esprime concretamente il collegamento ideale tra il primo e il quarto movimento. L'autocitazione interna funge da ponte ideale tra apertura e chiusura del *Quintetto*, superando le delimitazioni formali della composizione e favorendo una lettura ciclica dell'opera. Schumann rievoca il tema dell'introduzione, inserendolo in maniera dinamica all'interno del tessuto compositivo del quarto movimento: non lo isola dal resto, ma lo sfrutta al fine di creare delle combinazioni musicali nuove. La sua operazione tramuta l'idea melodica in soggetto di un episodio fugato, affidandole il ruolo di figura principale del finale.

Es. 8b. R. Schumann, *Quintetto* op. 44, IV mov., batt. 324 sgg.

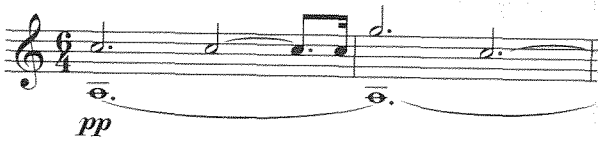


L'ascoltatore, così, è inevitabilmente portato a fare un confronto istintivo tra le due proposizioni del tema nel primo e nel quarto tempo; e l'effetto è estremamente contrastante. Alla coesione omofonica di tutti e cinque gli strumenti, il Finale del *Quintetto* oppone lo sfaldamento polifonico delle varie voci; mentre l'inizio dell'op. 44 espone il tema in cima a un agglomerato accordale, il Finale lo isola in una struttura polifonica rigorosa fatta di combinazioni imitative delle parti. Il contrasto è forte, ma qualunque ascoltatore è portato a fare questo tipo di confronto mentale tra i due usi differenti della medesima idea. Ne deriva un'impressione umoristica, che scaturisce dalle potenzialità combinatorie della musica di Schumann, in grado di suscitare emozioni diverse, pur attingendo da un unico referente tematico.

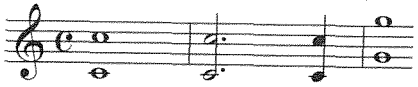
Anche la *Seconda Sinfonia* e la *Quarta Sinfonia* (op. 61 e op. 120) possono poi dimostrarsi utili per esemplificare l'uso in funzione ciclica dell'autocitazione da parte di Schumann. Entrambe, infatti, riprendono nel finale il materiale presentato nel corso del primo movimento, rafforzando l'idea unitaria dell'intera composizione.

La *Sinfonia* in do maggiore op. 61 si apre con un imponente inciso di corni e tromboni che mette in evidenza un intervallo ascendente di quinta giusta; è una sorta di motto che influenza ritmicamente l'intera composizione, lasciando strascichi evidenti nel corso dei movimenti successivi. La sua solennità dà la giusta carica emotiva all'introduzione, facendo pensare all'esordio di una sinfonia dalle grandi proporzioni: ritorna continuamente nel corso del primo movimento, divenendo uno degli spunti tematici più sfruttati, ma trova corrispondenze particolarmente evidenti nel finale, dove influenza ritmicamente la fase iniziale del movimento, fino a tornare sotto forma di autocitazione testuale a battuta 450.

Es. 9a. R. Schumann, *Sinfonia* n. 2 op. 61, I mov., batt. 1 sgg.



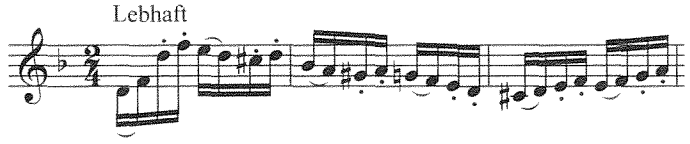
Es. 9b. R. Schumann, *Sinfonia* n. 2 op. 61, IV mov., batt. 450 sgg.



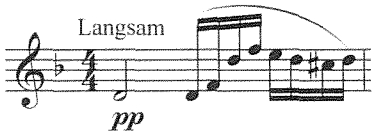
La ripresa aiuta a collegare formalmente il primo movimento della composizione all'ultimo, proponendo una lettura ciclica della *Sinfonia*; Schumann sembra cioè cercare una via di fuga dagli schemi tradizionali, evitando di considerare le varie parti della forma-sonata come dei contenitori stagni privi di possibilità di collegamento (ancora il suo contemporaneo Chopin sembra incapace di assecondare un simile atteggiamento nelle sue sonate); egli appare interessato piuttosto a ricercare le possibilità di incontro tra le sezioni indipendenti della composizione, senza precludersi mai la possibilità di instaurare collegamenti interni.

È un procedimento simile a quello che si riscontra analizzando la partitura della *Sinfonia* op. 120, il cui quarto tempo riprende il tema principale del primo.

Es. 10a. R. Schumann, *Sinfonia* n. 4 op. 120, I mov., batt. 30 sgg.



Es. 10b. R. Schumann, *Sinfonia* n. 4 op. 120, IV mov., batt. 1.



L'autocitazione in sé non sorprende più di tanto, vista la struttura estremamente aperta dell'insieme dei movimenti; è piuttosto il modo in cui il materiale d'apertura viene sfruttato che desta stupore. Schumann non riprende cioè il tema di sfuggita, ma lo ripropone come idea principale del finale, sottoponendolo a nuove rielaborazioni. Ciò mette in evidenza la concezione avanzata della struttura formale schumanniana, protesa verso il raggiungimento di un ideale unitario della composizione, privo di soluzione di continuità tra le varie parti che la compongono. Un finale simile appare perfettamente conforme all'impronta data ai movimenti precedenti, tra i quali il materiale viene scambiato apertamente, in un *continuum* fluido di idee musicali. La ripresa nella Romanza del tema dell'introduzione al primo tempo (battuta 12 sgg.), o nello Scherzo del motivo esposto dal violino solo nella Romanza (Trio, battuta 1 sgg.), credo

possano esemplificarlo adeguatamente. La *Sinfonia* op. 120, nel momento stesso in cui sfrutta l'autocitazione interna, sembra andare oltre tale procedimento, mirando a superarne i limiti: non rievoca cioè un episodio musicale appartenente a una sezione della composizione ormai considerata conclusa, ma rende tutte le parti della *Sinfonia* aperte a scambi di materiale, sottoponendole a contaminazioni reciproche. Ogni citazione, difatti, ha la caratteristica di alludere a un episodio compreso in un brano indipendente, mentre nella *Sinfonia* op. 120 i vari movimenti non appaiono assolutamente indipendenti gli uni dagli altri: essi sono strettamente collegati tra di loro e si sostengono reciprocamente. In maniera paradossale si può dire dunque che in questa composizione Schumann ha sfruttato solo in apparenza il procedimento dell'autocitazione interna, mirando in realtà a raggiungere esiti formali ben più impegnativi e rendendo le varie sezioni della *Sinfonia* aperte a scambi continui di materiale tematico.

Autocitazioni e rielaborazioni

Non tutte le autocitazioni presenti all'interno del catalogo delle opere di Schumann si propongono di instaurare delle corrispondenze estetiche o concettuali. Molto spesso si incontrano delle linee melodiche simili in lavori appartenenti ad ambiti espressivi molto lontani, e completamente privi di legami sostanziali. La natura "vocale" delle melodie schumanniane vibra all'interno di un registro spesso poco esteso, come si è osservato sopra[21], disegnando frasi generalmente brevi e dal profilo ad arco. È necessario pertanto valutare la naturale limitazione di tale ambito creativo, evitando di fare dei confronti avventati. La stessa propensione verso certe scelte melodiche qualifica la specificità delle idee di un autore rispetto a un altro, facilitando l'individuazione di affinità tra melodie diverse originate da un'unica mano. Oltretutto si è detto sopra quanto conti in fase creativa l'influenza dettata dall'attività criptomimetica della memoria, la quale, non innestandosi necessariamente su ricordi provenienti da composizioni altrui, può coinvolgere inconsciamente anche materiale proprio.

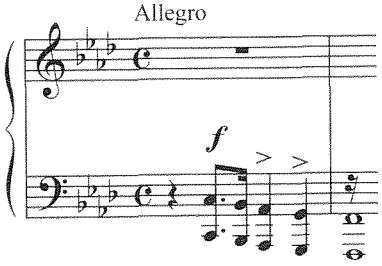
Occorre tuttavia prendere in considerazione i casi in cui Schumann decise consapevolmente di rielaborare in modo nuovo melodie già utilizzate in altre composizioni; tale procedimento non implica necessariamente connessioni a livello poetico tra le opere che condividono lo stesso tema, ma risponde più che altro a esigenze di tipo funzionale[22]. Schumann adottò questo atteggiamento generalmente per sfruttare meglio un'idea usata in maniera non soddisfacente

[21] Cfr. pp. 25-6.
[22] Cfr. pp. 15-6.

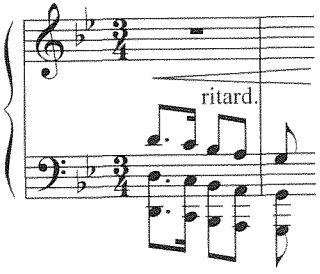
durante il periodo giovanile, per collegare generi musicali diversi (ad esempio quello vocale e quello strumentale), oppure per sottoporre una melodia già compiuta a rielaborazioni originali.

Si potrebbero citare molte composizioni di Schumann in cui alcuni episodi, pur manifestando analogie evidenti tra di loro, appaiono appartenenti ad ambiti poetici divergenti; attività criptomimetica e naturale predisposizione per la scelta di determinati esiti melodici possono esserne la causa. Schumann amava usare nei suoi lavori frasi generalmente brevi da sfruttare sotto forma imitativa: il suo interesse non era tanto rivolto all'originalità della linea melodica, quanto alla composizione nella sua interezza. Non è pertanto particolarmente sorprendente che opere totalmente diverse sfruttino materiale melodico simile. Le somiglianze indubitabili esistenti tra gli episodi riportati negli esempi sottostanti non stabiliscono necessariamente delle relazioni a livello di contenuti tra le opere di cui fanno parte; essi appaiono semplicemente dotati di caratteristiche simili proprio perché sono stati creati da un medesimo autore.

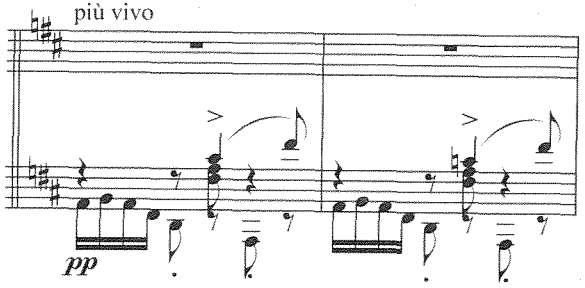
Es. 11a. R. Schumann, *Sonata* op. 14, I mov., batt. 1-2.



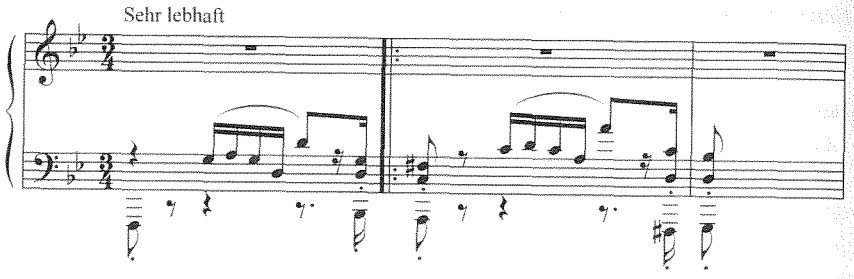
Es. 11b. R. Schumann, *Sonata* op. 22, III mov., batt. 44-45.



Es. 11c. R. Schumann, *Intermezzo* op. 4 n. 1, batt. 46 sgg.

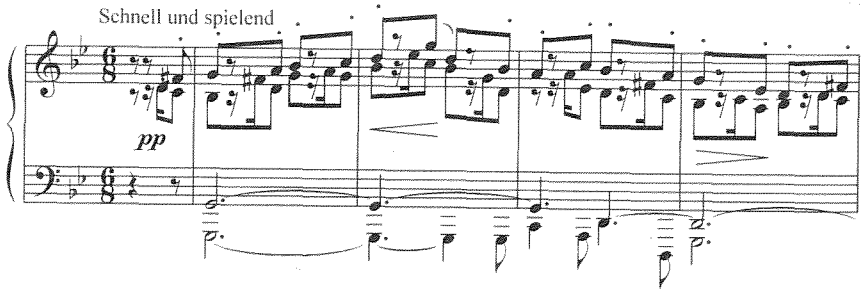


Es. 11d. R. Schumann, *Kreisleriana* op. 16 n. 5, batt. 1 sgg.

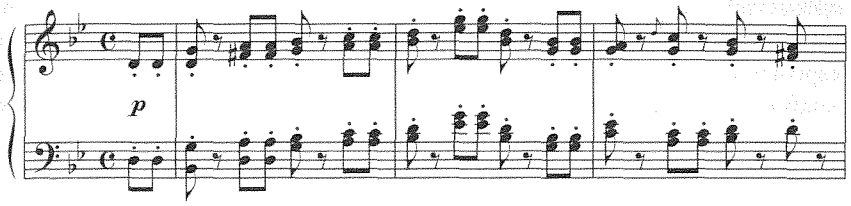


È più affascinante fare un confronto tra due figurazioni meno brevi, riflettendo sull'eventuale consapevolezza o inconsapevolezza delle relazioni (ess. 12a-12b).

Es. 12a. R. Schumann, *Kreisleriana* op. 16 n. 8, batt. 1 sgg.



Es. 12b. R. Schumann, *Sinfonia* n. 1 op. 38, IV mov., batt. 42 sgg.



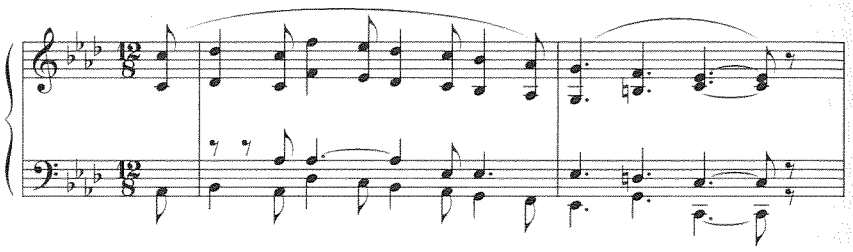
Le due linee, nonostante alcune differenze nell'impostazione ritmica, appaiono del tutto sovrapponibili (anche la tonalità è la stessa). Il prestito sembra però frutto di un atteggiamento pienamente consapevole, che allude a un concetto per Schumann idealmente collegato a tale motivo: la primavera. A questa stagione è dedicato difatti il sottotitolo della *Prima Sinfonia* in si♭ maggiore, e non a caso l'ultimo dei *Kreisleriana* avrebbe dovuto essere intitolato, stando alle prime intenzioni di Schumann, *Frühlingsabschied*[23]. Le due opere appaiono dunque collegate anche a livello contenutistico da un'allusione a un concetto comune. Ma è probabile che Schumann non mirasse a rendere esplicito all'ascoltatore tale collegamento: se noi non conoscessimo il titolo originale dell'ultimo brano dei *Kreisleriana* non potremmo infatti stabilire questo tipo di relazione concettuale tra le due opere. Egli probabilmente associava nella sua immaginazione l'idea della primavera a questa figura melodica, e decise di farne uso in due composizioni ispirate allo stesso concetto. Tale relazione poteva essere pertanto colta nella sua interezza dal solo Schumann, senza necessariamente rendersi utile al fine di chiarire i contenuti poetici delle due opere, e manifestando un atteggiamento opposto rispetto a quello sopra esaminato a proposito delle allusioni tra le opere della trilogia pianistica *Carnaval-Papillons-Davidsbündlertänze*. Non è più l'ascoltatore a dover cercare di decifrare la rete di connessioni, ma è l'autore stesso che fruga nella sua mente andando a riprendere un episodio musicale ispirato dalla nozione di primavera.

Una motivazione di ordine più chiaramente funzionale è invece quella che si incontra nel secondo movimento del *Quartetto* per archi op. 41 n. 2; si tratta di una serie di variazioni su un tema precedentemente composto, per l'esattezza nel 1832, e inserito poi nella raccolta degli *Albumblätter* op. 124 come brano autonomo. Schumann decise di sfruttarlo nel suo secondo *Quartetto* per una rielaborazione variata, la prima non pianistica. Il tema serve come spunto del discorso compositivo, ponendosi come materiale aprioristicamente defini-

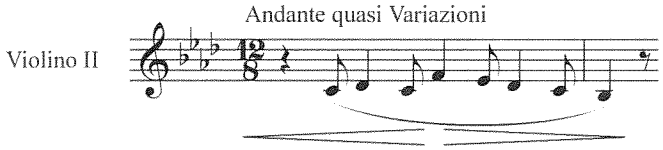
[23] J. Chissel cit., p. 45.

to. Schumann non sente nemmeno l'esigenza di esporlo in maniera completa, come accade ad esempio nell'op. 14: ne riporta solo la prima frase, e nemmeno nella parte più acuta, quasi come se si trattasse di un'allusione simbolica. Già l'esposizione, dunque, qualifica il carattere specifico del movimento fatto di metamorfosi tematiche impercettibili, che fondano il loro senso di unità su incisi desunti dal tema e fugaci riverberazioni melodiche. Non sono «Variazioni» ma, come nell'op. 14, «quasi Variazioni», ovvero sezioni di musica unite da impercettibili denominatori comuni, frutto della rielaborazione soggettiva del compositore. Anche in questo caso il tema è solo l'idea di partenza da sottoporre al filtro soggettivo della mente di Schumann; esso non ricompare cioè in maniera testuale, secondo schemi compositivi tradizionali (inversioni, riprese retrograde, aumentazioni, diminuzioni), ma in maniera frammentaria e impercettibile.

Es. 13a. R. Schumann, *Albumblätter* op. 124 n. 13, batt. 1 sgg.



Es. 13b. *Quartetto* op. 41 n. 2, II mov., batt. 1 sgg.

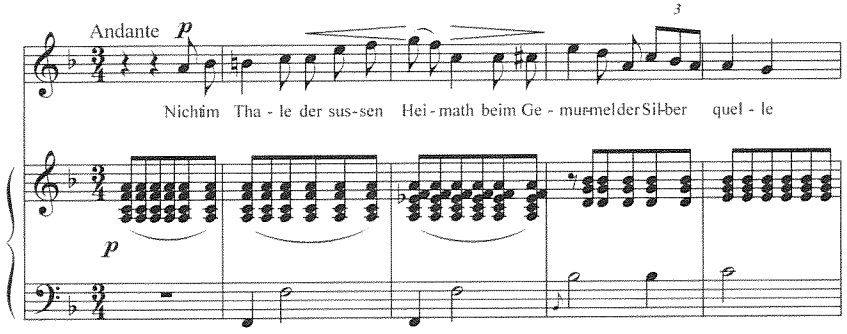


Vanno inseriti invece a pieno titolo nell'ambito delle rielaborazioni consapevoli l'Andantino della *Sonata* op. 22, basato sulla melodia del Lied giovanile *Im Herbste* del 1828, il quarto brano degli *Intermezzi* op. 4, originato dal Lied, sempre del 1828, intitolato *Hirtenknabe*, e l'Aria della *Sonata* op. 11, derivata dal Lied *An Anna*, ancora una volta del 1828. Non è un caso che tutti questi tre esempi derivino dalla stessa raccolta di Lieder del 1828; in quell'anno Schumann infatti aveva avvicinato per la prima volta l'ambito liederistico, scrivendo undici melodie per voce e pianoforte rimaste poi inedite. La conoscenza di

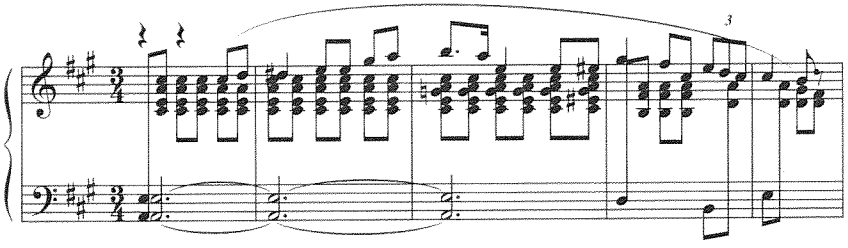
queste composizioni è stata resa possibile da Brahms, che, nell'edizione dell'opera completa di Schumann curata per la Breitkopf nel 1893, le inserì senza numero d'opera. Tali Lieder non solo sono indicativi della precoce predisposizione da parte del compositore verso questo genere, poi abbandonato per circa un decennio, ma aiutano anche a cogliere la riluttanza di Schumann ad accantonare idee potenzialmente interessanti. Egli vedeva sempre possibilità combinatorie nuove anche in materiale vecchio, ed è per questo che la citazione, il prestito e la rielaborazione motivica hanno un ruolo così importante nella sua musica.

Dei tre casi il più interessante è, a mio avviso, quello dell'Aria della *Sonata* op. 11 in fa♯ minore. Il titolo stesso fa pensare a un'origine vocale del brano, e anche la forma, nettamente tripartita secondo lo schema A-B-A, allude alla struttura elementare dell'Aria da camera. Schumann trasportò la melodia da fa maggiore a la maggiore, mantenendo però pressoché inalterata la successione degli intervalli.

Es. 14a. R. Schumann, *An Anna*, batt. 1 sgg.



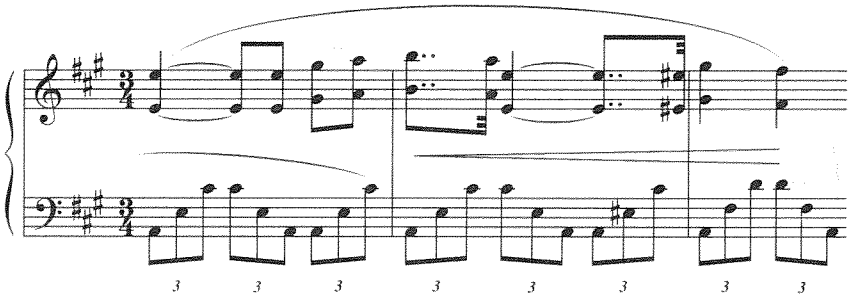
Es. 14b. R. Schumann, *Sonata* op. 11, Aria, batt. 1 sgg.



La struttura dell'Aria della *Sonata* ripete fedelmente la successione degli episodi di *An Anna*: non è un brano che prende in prestito il tema del Lied per proporlo sotto nuove forme di combinazioni, ma una vera e propria parafrasi pianistica, stando alle categorie di Meyer sopra descritte[24]. La stessa brevità del movimento precisa i confini formali della melodia per voce e pianoforte, rinviando alla struttura della pagina liederistica. Anche la netta prevalenza della linea superiore sul resto contribuisce a rafforzare tale impressione, rendendo minimi gli interventi polifonici, limitati solo a qualche risposta al basso. L'impostazione dell'accompagnamento si manifesta poi simile nel Lied come nel movimento della *Sonata*, attraverso una serie di accordi nel registro medio della tastiera che tendono quasi a confondersi con la linea principale.

Nonostante questi rapporti, non bisogna però pensare che Schumann abbia inserito una parafrasi pianistica di una melodia precedentemente composta nella sua prima *Sonata* senza curarne i collegamenti con le altre parti. L'Aria, pur ponendosi come una rielaborazione del Lied *An Anna*, non si rende affatto indipendente rispetto agli altri movimenti: si pone anzi come cuore pulsante di tutta la *Sonata*, sfruttando l'anticipazione accorata dell'introduzione del primo movimento.

Es. 14c. R. Schumann, *Sonata* op. 11, I mov., batt. 1 sgg.



La melodia compare come prosecuzione ideale dell'inciso d'apertura, riprendendone la caratteristica figurazione ritmica in doppio punto. Solo quando la linea si definisce completamente cogliamo l'origine del disegno che apre l'introduzione; *An Anna*, ancora prima di venire citato testualmente, è evocato ritmicamente con un inciso puntato (batt. 1-2) che proviene dalla melodia stessa del Lied. La sua introduzione è dunque frutto di un consapevole e approfondito calcolo compositivo, che fa di quella melodia uno spunto musicale importante per tutta la *Sonata*. È per questo che anche un ascoltatore distratto avverte immediatamente come familiare l'Aria del secondo movimento. Non importa quale grado di consapevolezza vi sia nella percezione dei collegamenti con l'introduzione; la melodia non si presenta carica di una componente incognita, ma prosegue con continuità il discorso avviato dal primo tempo.

[24] Cfr. p. 6 sgg.

È affascinante anche l'ipotesi avanzata in proposito da Hoeckner[25], il quale ritiene che sia necessario valutare i collegamenti tra l'Aria e la melodia di *An Anna*, tenendo anche presente il testo del Lied di Kerner. Questo deriva difatti da un ciclo di sei canti intitolati *Episteln*, nei quali si descrive poeticamente la corrispondenza epistolare tra un soldato e la sua fidanzata Anna[26]. Il tema centrale della poesia è incarnato nella sola parola *Heimat*, vero e proprio emblema del pensiero romantico, in cui si racchiude tutto il senso del dolore esistenziale dell'io lirico. Darne la semplice traduzione di "patria" sarebbe riduttivo, perché la *Heimat* non è certo la patria geografica (meglio definibile con il termine *Vaterland*), bensì la patria spirituale, intesa come meta inarrivabile oggetto della ricerca dell'individuo romantico. In *An Anna* la *Heimat* viene anelata e celebrata dal poeta, apparendo come il rifugio ideale ove sotterrare tutte le preoccupazioni terrene. In essa si incarnano i valori positivi dello spirito romantico, attraverso l'espressione di un senso di confortante serenità.

Hoeckner propone di collegare l'intera citazione del Lied della *Sonata* op. 11 al senso filosofico insito proprio nella parola *Heimat*. Quest'ultima cadrebbe difatti, nell'Aria, proprio in corrispondenza dell'inciso puntato estrapolato da Schumann per l'introduzione al primo movimento. L'intera composizione, secondo Hoeckner, potrebbe essere allora collegata all'ideale metafisico contenuto in questa parola, assurgendo a un significato musicale intimamente filosofico.

Addirittura, sempre Hockner ritiene di poter collegare tale citazione a un altro Lied, riferito allo stesso concetto, questa volta di Carl Gottlieb Reissiger, intitolato *Heimweh*. Schumann ne parlò entusiasticamente nel 1828 in una lettera alla madre, esortando anche la sorella Thérèse a cantarlo; è pertanto possibile che ne abbia subito l'influenza proprio in uno dei suoi primi saggi nell'ambito liederistico. Inoltre *Heimweh* affronta la stessa tematica della poe-

[25] Berthold Hoeckner, *Schumann and Romantic Distance*, «Journal of the American Musicological Society», L, 1, 1997, p. 88.

[26] Justinus Kerner, *Ausgewählte poetische Werke*, Stuttgart, Cotta 1878, I, p. 24: «Nicht im Tale der süssen Heimat/Beim Gemurmel der Silberquelle,/Bleich getragen aus dem Schlachtfeld denk' ich dein,/Du süsses Leben, denk ich dein!/ All' die Freunde sind gefallen,/Sollt' ich weilen hier der Eine?/ Nein, schon naht der bleiche Bote, der mich leitet,/Der mich leitet zur süssen Heimat».

sia di Kerner *An Anna*, celebrando i dolori esistenziali dell'io lirico proteso verso il raggiungimento della *Heimat*.

A prescindere da tali ipotetiche parentele di allusioni, resta affascinante notare come l'Aria della *Sonata* op. 11 realizzi l'ideale estetico del *Lied ohne Worte*, prendendo spunto da una melodia per voce e pianoforte. È possibile che Schumann sia rimasto influenzato a livello poetico dai contenuti del testo del Lied. Mi pare però eccessivo pensare che egli abbia voluto rendere la *Sonata* op. 11 solo un manifesto filosofico del senso esistenziale contenuto nel concetto di *Heimat*. Questo ideale potrebbe essere esistito nella sua mente in fase creativa, ma non credo abbia potuto addirittura influenzarlo nella scelta del materiale su cui organizzare l'intera composizione. Oltretutto l'allusione al Lied non avrebbe potuto essere nota ad alcun ascoltatore, visto che la sua esistenza rimase sconosciuta fino alla pubblicazione postuma a opera di Brahms. Dall'Aria della *Sonata* op. 11 si sprigiona piuttosto la lineare bellezza della parafrasi pianistica di un Lied scritto in fase adolescenziale, attraverso il più puro esempio estetico schumanniano di *Lied ohne Worte*.

Citazioni di natura storico-politica

Discutere la natura delle idee politiche di Schumann è un'operazione piuttosto complessa. I frammentari riferimenti all'argomento che si possono cogliere dall'analisi dei suoi scritti e delle sue opere rivelano un complesso di ideali spesso contraddittorio. La principale causa di tale difficoltà è dovuta al privilegio che Schumann accordava alle questioni di ordine estetico e culturale, a scapito di quelle politiche. In cima ai suoi interessi vi era essenzialmente la questione del ruolo della figura dell'artista all'interno della società, ma nessun indirizzo politico sembrava assecondare pienamente le sue idee. Pur essendo fondamentalmente di spirito liberale, egli si dimostrava sprezzante degli ideali rivoluzionari del socialismo; aveva una sorta di disgusto verso il disordine, e propugnava il miglioramento della società attraverso una via riformista e moderata. Ma i suoi ideali democratici entravano anche in contraddizione con il forte fascino esercitato su di lui da Jean Paul e da quel tipo di letteratura rococò ancora strettamente legata all'*Ancien Régime*. Schumann pensava utopisticamente a una continuità ideale tra XVIII secolo ed era romantica, basata sui grandi rappresentanti dell'arte (Goethe, Beethoven, Schubert); ma la storia aveva segnato fratture politiche incancellabili, che avevano seguito percorsi diversi da quelli dell'arte, e a cui occorreva adeguarsi.

L'atteggiamento più evidente che Schumann dimostrò a livello politico fu l'anticonformismo. Egli non sopportava l'identificazione con le masse; esaltava le capacità intellettuali dell'individuo, rifiutando ogni tipo di generalizzazione. Non poteva pertanto permettere di essere inserito all'interno della generazione borghese, da lui ritenuta insensibile ai valori dell'arte; né tanto meno essere attratto dalle ideologie approssimative dei movimenti liberali

legati alla "Giovane Germania". La volgarità, la superficialità e gli eccessi degli studenti democratici lo indispettivano, rendendo impossibile una sua adesione ai loro programmi. Le stesse direttive estetiche promosse da quei movimenti pseudo-rivoluzionari erano da lui fortemente osteggiate, come dimostra il disprezzo per Meyerbeer, uno degli autori più ammirati dalla "Giovane Germania". Schumann non concepiva l'arte come rappresentazione di vicende storiche, e in particolare di affreschi sociali; preferiva affrontare le categorie del fantastico o del mito, senza cimentarsi in deludenti ricostruzioni della società.

L'anticonformismo politico di Schumann si legge dunque nel suo rifiuto ad aderire integralmente a una ideologia politica e nel suo disprezzo nei confronti delle riunioni studentesche, dei movimenti rivoluzionari, così come delle tendenze conservatrici. Un atteggiamento per molti versi contraddittorio, ma che riflette una sostanziale indisposizione verso la strumentalizzazione delle masse. La profonda ammirazione per Napoleone fu forse il miglior simbolo della sua ambiguità politica. Pare che egli avesse appeso una foto dell'imperatore francese accanto a quella di Jean Paul nella sua camera da studente a Heidelberg[1]. Tale gesto è meno irrilevante di quanto possa sembrare, vista la diffusione post-napoleonica in Germania di un forte sentimento patriottico. Schumann, nonostante la sua attenzione ai valori nazionalistici e alle forme della cultura "tedesca", fu difatti fortemente affascinato dalla figura dell'imperatore francese. Per lui Napoleone non era semplicemente il personaggio storico che era stato in grado di dominare l'intera Europa, bensì un modello di comportamento morale, l'emblema di quel tipo di individualità faustiana da ammirare con rispetto. Benché il fanatismo nazionalista tedesco avesse generalmente condannato i suoi programmi di conquista, Schumann non poteva esimersi dall'esprimere la propria venerazione per un uomo che aveva incarnato gli ideali letterari dell'eroe romantico; il dinamismo trascinatore, la volontà irrefrenabile e la triste fatalità del suo destino tragico apparivano ai suoi occhi esattamente come le caratteristiche di un personaggio di Goethe. Schumann venerava la sua figura al di là di ogni forma di chiuso patriottismo, senza tenere in considerazione la bandiera per la quale aveva combattuto, ma apprezzandone esclusivamente le virtù sotto un profilo estetico. L'ammirazione per l'imperatore francese non scalfiva certo le sue convinzioni fondamentalmente patriottiche, ma contribuiva a rendere ambivalenti i suoi ideali politici. Mai personaggio storico era stato difatti più contraddittorio di Napoleone; nato

[1] Marcel Brion, *Schumann ou l'âme romantique*, Paris, A. Michel 1954 (*Schumann e l'anima romantica*, trad. it. a cura di C. Sartori, Milano, Mursia 1964).

dalle ceneri della Rivoluzione Francese, egli si era allontanato gradualmente dagli ideali di libertà e fratellanza per restaurare di fatto il controllo politico dell'Europa nelle sue mani. Ammirandolo, Schumann dimostrava quindi ancora una volta la sua ambiguità politica, perennemente in bilico tra gli ideali liberali e quelli conservatori.

Nell'ambito delle opere del catalogo schumanniano è molto difficile trovare riferimenti alle idee politiche del compositore. Tra tutte le citazioni, forse le più interessanti in merito appaiono proprio quelle che riprendono la melodia tipicamente rivoluzionaria della *Marsigliese*, storicamente collegata anche alla figura di Napoleone. Schumann ne fece uso in tre composizioni: il *Faschingsschwank aus Wien* op. 26, il Lied *Die beiden Grenadiere* op. 49 n. 1 e l'Ouverture *Hermann und Dorothea* op. 136.

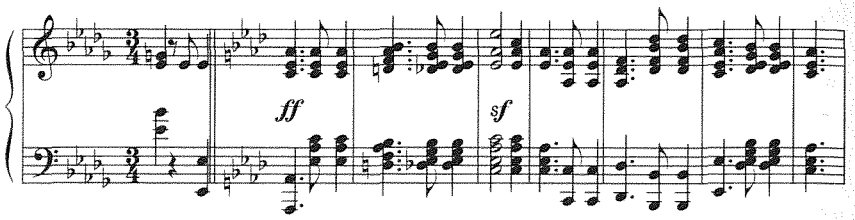
L'origine di quello che oggi è l'inno francese istituzionale si fa risalire alla primavera del 1792, quando l'ufficiale Claude Joseph de Lisle, per incarico del barone Dietrich, lo compose come canto di marcia per le truppe situate sul Reno. Dopo essere stato cantato, nel luglio dello stesso anno, dai volontari di Marsiglia al loro ingresso in Parigi, esso prese il titolo di *Marsigliese*. Negli anni successivi divenne poi l'inno ufficiale napoleonico, venendo destituito per tutto il periodo della Restaurazione e del Secondo Impero; il suo ripristino definitivo avvenne solo nel 1879.

Nel 1839 quindi, all'epoca della composizione del *Faschingsschwank aus Wien*, la *Marsigliese* era vietata; il suo legame simbolico con il periodo napoleonico era troppo forte, e di conseguenza rischioso agli occhi del movimento repressivo nato dalla Restaurazione. Schumann entrò in contatto con la censura reazionaria di quegli anni nel corso del suo soggiorno a Vienna avvenuto nel 1839; fu in quell'occasione che egli intraprese la stesura del *Faschingsschwank aus Wien*, ultima opera del decennio esclusivamente dedicato al pianoforte. L'insieme dei cinque pezzi che la compongono esprime un carattere generalmente burlesco, come si precisa nello stesso titolo[2], delineando un andamento del discorso perennemente in bilico tra stadi espressivi contrastanti. L'Allegro con cui si apre la composizione, avvalendosi di una struttura formale sostanzialmente legata al Rondò, riprende ciclicamente l'episodio iniziale, alternandolo a idee più intimamente pacate. A battuta 259 comincia, dopo una lunga corona, una sezione diversa dalle precedenti, che, prendendo l'avvio dall'accordo ribattuto con cui si chiude l'episodio principale, introduce un discorso nuovo in fa♯ maggiore. L'andamento ritmico si inchioda su uno schema dattilico ostinato, che si muove dopo 16 battute,

[2] Carnevale burlesco di Vienna.

raggiungendo una pulsazione che solo a battuta 300 si identifica in quella della *Marsigliese.*

Es. 1a. R. Schumann, *Faschingsschwank aus Wien* op. 26, batt. 300 sgg.



La citazione è preparata da Schumann per ben 41 battute. Dopo la pausa egli raggiunge gradualmente la struttura ritmica giusta, arrivando a riprendere testualmente la melodia solo dopo averne chiarito l'impronta metrica. A quel punto l'allusione sembra nascere spontaneamente dal discorso, come se ne fosse l'inevitabile conclusione. Egli compose l'intero passo tenendo presente la melodia della *Marsigliese* e preparandone sapientemente la ripresa. La trasposizione in 6/8 non può certo camuffare l'identità del tema, che si rende perfettamente riconoscibile in virtù della successione degli intervalli melodici.

È senza dubbio corretta l'opinione di Edler, Boucourechliev e Brion, i quali propongono una lettura dell'episodio in chiave ironica. Già nel titolo è racchiusa l'impronta sostanzialmente burlesca della composizione, stimolata in Schumann dal rigore delle imposizioni repressive della Vienna reazionaria; la citazione della *Marsigliese* esprime pertanto il divertimento di chi si fa beffa delle autorità precostituite, denotando un atteggiamento sprezzante nei confronti del conservatorismo.

Non bisogna tuttavia prendere tale esempio come una dimostrazione delle direttive ideologiche di Schumann; egli non sopportava tutto ciò che poteva limitare la libertà dell'individuo, e di conseguenza anche ogni misura repressiva. Ciò nonostante occorre tenere in considerazione quanto si è detto sopra a proposito del suo rapporto ambiguo nei confronti degli atteggiamenti liberali o addirittura rivoluzionari. L'ideologia politica di Schumann si componeva di sentimenti occasionali più che di vere convinzioni. Un gesto singolo non deve ingannare, e tale citazione della *Marsigliese* non riflette necessariamente un rifiuto verso ogni tipo di atteggiamento conservatore. Il gesto va piuttosto spiegato con la volontà di osteggiare quelle imposizioni sterili che impediscono all'individuo di pensare autonomamente. Schumann, in fondo, aveva evitato ogni tipo di coinvolgimento con i movimenti rivoluzionari per lo stesso motivo, vale a dire per un epidermico rifiuto verso ogni comportamento limitativo della libertà intellettuale dell'individuo, a prescindere dall'ideologia di riferimento o dall'ambito politico d'appartenenza. Sarebbe pertanto sbagliato, a mio avviso, ritenere questo caso un paradigma delle sue convinzioni politiche.

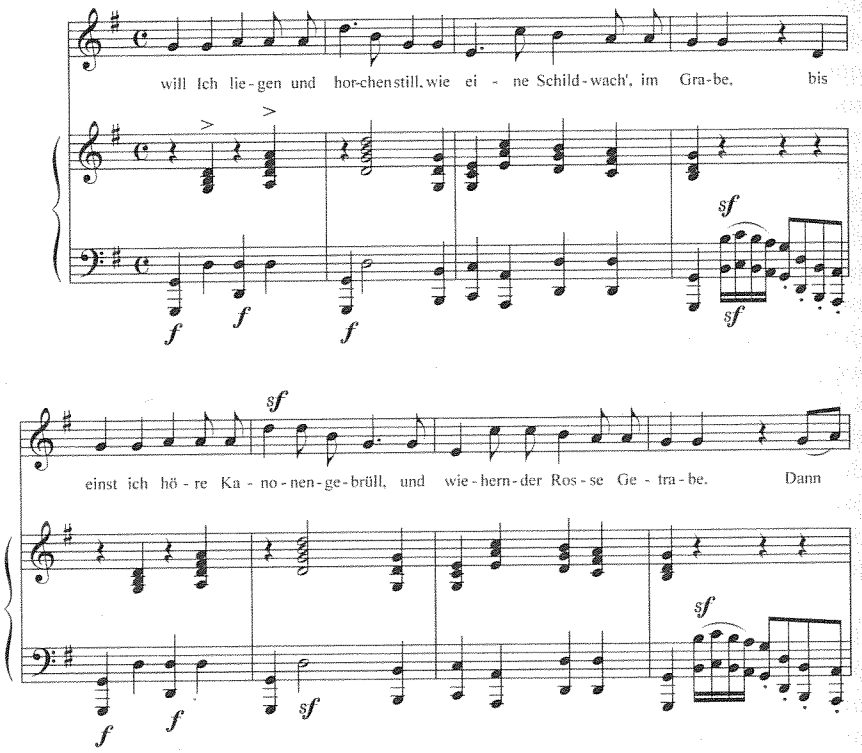
Lo stesso ragionamento credo possa essere applicato al secondo brano in cui compare una citazione della *Marsigliese,* ovvero il Lied op. 49 n. 1 *Die beiden Grenadiere.* Il testo di Heine, del 1816, era stato probabilmente ispirato dalla visione di alcuni soldati di ritorno dalla Russia, fatti prigionieri in seguito alla disfatta napoleonica. Schumann nel 1840 raccolse quel sentimento di immedesimazione nella categoria dello sconfitto, già presente in Heine, ritraendo queste due figure di granatieri in maniera coinvolgente e appassionata. L'episodio d'apertura rimanda all'andamento stanco della marcia forzata, influenzando il clima di tutta l'introduzione. Ma è l'inizio della seconda strofa che esprime tutto il dolore dei due soldati, una volta appresa la notizia dell'irrimediabile sconfitta: l'armonia diviene improvvisamente dissonante con un lacerante accordo di settima maggiore, che apre una sezione fatta di urti ripetuti nell'accompagnamento. Il passaggio appare particolarmente interessante proprio perché sovverte completamente l'atmosfera vagamente popolareggiante dell'apertura, anticipando la struttura pianistica del postludio, in cui Sams[3] legge addirittura la morte di uno dei due granatieri. Il Lied si movimenta poi a battuta 46, quando l'accompagnamento si fa più inquieto e il canto continuamente fratto, come ansimante: l'episodio esprime il moto d'animo di uno dei due soldati, che sta per accendere l'ultima fiamma di patriottismo ancora presente nei suoi sentimenti. L'entusiasmo si trasforma così in euforia, a battuta 61, con la sontuosa rievocazione dell'inno napoleonico in sol maggiore (es. 1b).

Schumann sfrutta ancora il disegno con cui si chiudeva la stanca marcia d'apertura per accompagnare l'impetuoso anelito patriottico del soldato incapace di accettare la sconfitta. Egli accomuna così, tramite un sentimento commossamene umoristico, il canto della vittoria e della sconfitta, avvicinando in maniera dissonante i diversi sentimenti che animano simultaneamente la psiche dello sconfitto. La *Marsigliese* domina la chiusura, in corrispondenza dell'invocazione utopica rivolta all'imperatore francese ormai vinto. Tuttavia, mentre il testo di Heine si chiude con quest'atmosfera di euforico tripudio, il Lied di Schumann lascia al postludio pianistico il compito di commentare sommessamente quanto espresso nella sezione precedente; la successione cromatica di accordi, sovrapposti al pedale di sol, rimanda difatti all'atmosfera dolorosa della seconda strofa, spegnendo tutto l'entusiasmo patriottico in una

[3] Eric Sams, *The Songs of Robert Schumann,* London, Methuen 1969, p. 90.

vana immagine illusoria. Schumann annulla dunque quella spinta ottimistica con cui si chiude il testo di Heine, mettendo a nudo la componente ingannevole dell'entusiasmo patriottico. Egli non accetta il sognante abbandono estatico del poeta, ma riporta i toni alla dura realtà con un disincantato raffreddamento emotivo.

Es. 1b. R. Schumann, *Die beiden Grenadiere* op. 49 n. 1, batt. 61 sgg.

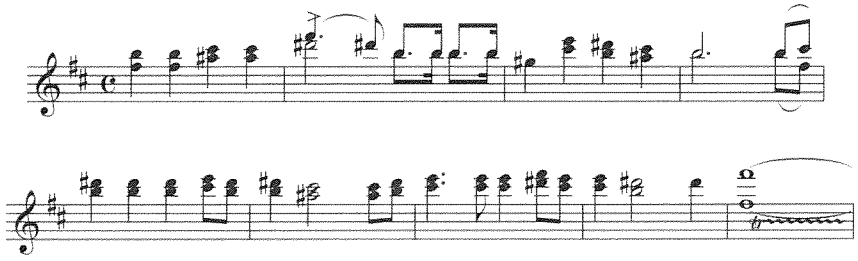


Credo sia ambizioso astrarre delle conclusioni relative al pensiero storico di Schumann anche partendo da questo Lied. Il testo esprime una situazione pateticamente coinvolgente, emanando tutto il fascino romantico che si trova racchiuso nella distruzione di un grande sogno. Napoleone è per i due granatieri un grande riferimento ideale: non semplicemente il grande conquistatore storico, ma anche una figura mitica, un uomo dall'indole magnanima, una creatura titanica. La sua sconfitta corrisponde alla morte di tutti i loro ideali, ed è pertanto più struggente di una perdita familiare. Schumann non è tanto

interessato alla natura di tali ideali; egli raccoglie più che altro il fascino esercitato dalla sfera emotiva della lirica, recependo il clima di dolore racchiuso nella morte delle speranze e nella frustrazione delle ambizioni. Napoleone è per lui nello stesso tempo il simbolo di un atteggiamento faustiano, proteso verso il raggiungimento di un obbiettivo sempre più elevato, e l'incarnazione di un sogno: non ne valuta la portata politica, preferisce semmai interessarsi alla reazione emotiva per il fallimento di quelle illusioni, che scaturisce nei suoi sostenitori, evitando di spingersi a un confronto forzato con l'ambito storico-ideologico.

È non a caso poco indicativo degli ideali storico-politici di Schumann anche l'ultimo brano che contiene una citazione della *Marsigliese*. Si tratta dell'Ouverture *Hermann und Dorothea* composta da Schumann a Düsseldorf nel 1851. Come nel caso del *Manfred* di Byron, il soggetto goethiano avrebbe dovuto generare la produzione di un'opera in musica. La stessa organizzazione delle idee dell'Ouverture lo dimostra, concentrando tutto l'interesse su poco materiale e, in particolare, sul tema della *Marsigliese*. Come osserva Hans Gál[4], tale scarsa varietà tematica potrebbe essere spiegata con l'intenzione da parte del compositore di sfruttare il brano per un'introduzione a sipario aperto della prima scena. Il soggetto di Goethe descrive difatti una vicenda post-rivoluzionaria ambientata sul versante tedesco del Reno, dove arriva nel 1793 un convoglio di rifugiati francesi, suscitando interesse ed eccitazione; naturalmente la situazione ingenera fermento tra i personaggi, favorendo anche l'instaurazione di un legame sentimentale tra i due protagonisti Hermann e Dorothea. La prima scena avrebbe dovuto probabilmente descrivere l'arrivo dei rifugiati; il motivo della *Marsigliese* avrebbe potuto dunque introdurre adeguatamente il clima rivoluzionario di quel periodo, alludendo allo scenario di tensione lasciato alle spalle dal convoglio francese.

Es. 1c. R. Schumann, Ouverture *Hermann und Dorothea* op. 136, batt. 18 sgg.



[4] Hans Gál, *Schumann's Orchestral Music*, London, BBC 1979, p. 48.

La citazione, nell'Ouverture, è evidente sin dalle prime battute (battuta 18), e continuamente ripresa nel corso del brano, tanto che l'idea della *Marsigliese* si può ritenere la più importante assieme a quella esposta per terze dai fagotti in apertura. La sua presenza è funzionale alle esigenze drammaturgiche del compositore: le intenzioni di Schumann erano in effetti con tutta probabilità già chiare al momento della stesura dell'Ouverture, benché il progetto di *Hermann und Dorothea* sia rimasto incompleto. In partitura l'indicazione di un rullo di tamburi in scena proprio in corrispondenza della citazione della *Marsigliese* manifesta un'idea già compiuta della struttura drammaturgica dell'esordio. L'inno rivoluzionario avrebbe dovuto aiutare a caratterizzare l'atmosfera, nonché l'origine dei personaggi in scena, precisando subito limpidamente i contorni storici della situazione. Il suo inserimento non può quindi riflettere in qualche modo le idee politiche del compositore, ma vive solo in funzione delle esigenze descrittive dell'autore presenti già nel testo di Goethe.

Concludendo, queste tre citazioni, pur essendo tutte intimamente collegate a tematiche di ordine storico, evitano accuratamente un tipo di interpretazione influenzata da ideologie politiche. Schumann si serve del tema della *Marsigliese* non per rivedere sotto una personale prospettiva la storia, ma per raggiungere determinati esiti musicali. Le rievocazioni di Napoleone e della rivoluzione francese sono funzionali alle esigenze della musica. Il compositore si astiene così dall'espressione di un vero e proprio giudizio storico, sfuggendo sostanzialmente a un confronto ideologico. Egli raccoglie piuttosto le suggestioni emotive suscitate in lui dall'allusione a quelle vicende della storia, sfruttandone il potenziale espressivo a fini estetici. Tali citazioni non aiutano pertanto a cogliere l'ideologia politica di Schumann, ma favoriscono di certo la comprensione della sua musica.

Coda

Il lavoro presentato in questa tesi non si propone certo di catalogare in maniera esauriente l'insieme delle citazioni individuabili nell'ambito della produzione di Schumann. L'elenco degli esempi analizzati nel corso dei precedenti capitoli è stato utile a chiarire la particolarità delle singole categorie prese in esame, senza però avvicinare alcuna pretesa di completezza. L'interesse dello studio va piuttosto rivolto verso il particolare uso della citazione adottato da Schumann nella maggior parte dei casi considerati. Lo slittamento dalla motivazione "affettiva" o "funzionale" del prestito melodico verso quella "concettuale" si concretizzò difatti proprio nei primi decenni dell'Ottocento, quando il peso della storia avvertito dall'individuo romantico portò a grandi fermenti in campo musicale. Schumann fu uno dei migliori interpreti di quella situazione storico-culturale, raccogliendo con entusiasmo gli stimoli provenienti dal passato; egli non si sentì incatenato nella facoltà di esprimersi dai suoi grandi predecessori, ma scelse di sfruttarne le acquisizioni al fine di raggiungere esiti musicali nuovi. La sua musica, così come quella dei suoi contemporanei, si arricchì di riferimenti letterari, di contenuti ideali, di intenzioni poetiche, molto più di quanto non fosse accaduto in passato; e fu tale insieme di circostanze che favorì il cambiamento della funzione musicale della citazione. Già l'ultimo Beethoven aveva abbandonato nelle *Variazioni Diabelli* l'uso del prestito determinato da motivazioni di ordine affettivo o funzionale: la sua allusione a Mozart va ben oltre la semplice rievocazione nostalgica e rinvia a una concezione estetica basata sul distacco e l'ironia.

Schumann va collocato nello stesso solco aperto da Beethoven, con il suo varo definitivo dell'uso della citazione come strumento per veicolare un determinato concetto. Il prestito, nelle sue composizioni, nasce direttamente dalle

intenzioni poetiche, favorendone un'organica interpretazione; non è un particolare ornamentale che tributa un omaggio passeggero a un compositore del passato, ma il simbolo tangibile di una completa assimilazione ideale. I numerosi passi in cui Schumann cita Beethoven esprimono un atteggiamento di totale condivisione dei suoi valori etici ed estetici, senza tralasciarne le affinità letterarie (Goethe in particolare). Il modello non è solo l'oggetto di un richiamo occasionale, ma partecipa dell'essenza dell'intera composizione, venendo rievocato in tutta la sua complessità.

Lo stesso accade per Schubert, spunto ideale di un'intera composizione come il *Carnaval*, e oggetto di venerazione per la sua capacità di trasfigurare anche il materiale più banale. Le citazioni del *Préambule* dell'op. 9, degli *Intermezzi* op. 4 o dell'apertura dei *Davidsbündlertänze* raccolgono quella componente umoristica che Schumann leggeva nella musica di Schubert; il prestito è però solo l'emblema manifesto di un ideale comune sotteso dall'intera composizione.

Bach viene evocato invece molto meno frequentemente attraverso citazioni testuali, benché la sua presenza si possa palpare in ogni angolo della musica di Schumann; il legame con i suoi modi compositivi è sempre così evidente da rendere superflua qualsiasi allusione palese. Ogni atteggiamento schumanniano (*Tiefcombinatorisch*, ideale polifonico, devozione verso la fuga) sembra derivato dalle suggestioni prodotte da Bach, e le poche citazioni testuali non aggiungono molto alle già evidentissime connessioni con la sua musica.

In Schumann, l'insieme delle citazioni tratte da questi autori vive in funzione della composizione, favorendone la corretta interpretazione complessiva: non richiama alla memoria il passato in maniera distaccata, ma evidenzia dei legami ideali, già rintracciabili nell'insieme musicale.

Nel corso di questa tesi, inoltre, ho evitato di limitarmi a prendere in considerazione, tra le varie forme della citazione, solo il "prestito": esistono anche la "simulazione", ovvero il procedimento finalizzato a imitare i modi e la tecnica compositiva di un altro autore, e la "parafrasi", identificabile nell'adattamento di materiale preesistente a un linguaggio o a una forma compositiva differente. Schumann fece uso di tutti questi procedimenti, proprio con l'intenzione di omaggiare altri compositori, stringendo evidenti legami estetici con le loro opere. Le analisi di *Erinnerung*, dall'*Album per la gioventù*, e di *Chopin*, dal *Carnaval*, sono servite a evidenziare i modi utilizzati da Schumann per simulare lo stile rispettivamente di Mendelssohn e di Chopin; e credo sia stato particolarmente affascinante notare la maniera in cui tali autori vengono rievocati, rilevando la sorprendente immediatezza dei riferimenti: bastano poche note per far rivivere nel *Carnaval* l'atmosfera della musica di Chopin, mentre in *Erinnerung* si percepisce subito quel clima vagamente salottiero tipico della romanza senza parole.

Le simulazioni mettono in rilievo l'abilità schumanniana nell'imitare lo stile di altri compositori; le parafrasi, invece, esprimono tutta la competenza dell'autore nella rielaborazione di materiale preesistente. Appartengono a quest'ambito, come si è detto, le trascrizioni e le variazioni: Schumann avvicinò il primo genere con gli *Studi sui Capricci di Paganini* op. 3 e op. 10, mentre il secondo in più occasioni (*Sehnsuchtswalzer Variationen, Variations sur un Nocturne de Chopin, Variationen zum Preziosamarsch, Variationen über das Thema des Allegretto aus der Siebten Symphonie von Beethoven, Studi Sinfonici*). Lo studio di alcune variazioni sul tema dell'Allegretto della *Settima Sinfonia* di Beethoven è stato proposto al fine di evidenziare i contenuti ideali di un saggio compositivo ancora giovanile. L'opera presenta difatti un legame con il sinfonismo beethoveniano che non si limita al superficiale uso di un'idea tratta da quel repertorio; i prestiti derivati dalla *Nona Sinfonia*, dal primo movimento della *Settima* e dalla *Sesta* fanno pensare a una stretta identificazione con gli ideali beethoveniani, che va molto al di là della semplice relazione strutturale con il tema dell'Allegretto, e che propone una rievocazione globale di tutta l'etica sinfonica di Beethoven.

Ogni esempio è stato poi esaminato attentamente cercando di valutarne il livello di consapevolezza e la possibile attinenza con l'ambito della criptomnesia. Non è facile raccogliere elementi utili al fine di chiarire questo campo della ricerca, tuttavia esistono citazioni che appaiono del tutto immotivate, e che con tutta probabilità potrebbero essere state frutto di un atteggiamento mentale inconsapevole. I ricordi contenuti nella memoria si distribuiscono infatti su un piano sia conscio sia inconscio; è pertanto possibile che la fantasia di Schumann sia stata ingannata al momento della creazione da idee solo apparentemente originali. I casi della citazione della *Prima Sinfonia* di Kalliwoda nello Scherzo della *Quarta Sinfonia* op. 120, o dell'Aria di Giordani nel *Lied* op. 37 n. 1 potrebbero esserne un esempio; tuttavia il terreno dell'indagine è così sdrucciolevole da rendere impegnativa ogni affermazione definitiva. Lo studio degli atteggiamenti inconsapevoli della mente umana è notevolmente delicato, ed è per questo che ho solitamente evitato di offrire garanzie certe sulle risposte da dare agli interrogativi posti.

Particolarmente sostanzioso si è rivelato, invece, lo studio delle citazioni tratte dalle composizioni di Clara. Schumann, a partire dagli *Impromptus* op. 5, si dimostrò sempre attratto dalle idee musicali della figlia di Friedrich Wieck, tanto che spesso risulta problematico risalire alla vera paternità dei temi di alcune composizioni. Clara fu uno dei più significativi stimoli artistici per Schumann: egli considerava le sue idee come icone in grado di stimolare la sua

ispirazione. Dalla corrispondenza epistolare si evince quanto fosse inestricabile per loro il rapporto tra musica, letteratura e vicenda sentimentale; la natura tormentata del loro amore era uno stimolo per le composizioni di Schumann più di quanto non lo fossero i drammi di Goethe. La maggior parte dei lavori del periodo pianistico è pertanto influenzata a livello sostanziale da Clara, e ogni citazione testuale è solo il simbolo concretamente tangibile di un legame poetico molto più profondo.

Anche le autocitazioni aiutano a comprendere l'impianto ideale di fondo sotteso alle composizioni di Schumann; esse concorrono a stabilire delle corrispondenze tra opere diverse, favorendone l'interpretazione reciproca. *Papillons*, *Carnaval* e *Davidsbündlertänze* sono a mio avviso da considerare una trilogia pianistica proprio perché si spiegano a vicenda, attraverso riferimenti formali, allusioni al mondo immaginario dei *Davidsbündler* e legami letterari. Le autocitazioni si sono rivelate uno strumento utile al fine di chiarire i collegamenti interni a queste tre opere, favorendone una lettura comparata. Tutte le riprese di materiale interne a questa trilogia permettono infatti di ipotizzare un percorso continuo, che si sviluppa attraverso un divenire di idee sorto da un'origine comune; ne sono un chiaro esempio le figure di Walt e Vult, che anticipano già nei *Papillons* Eusebio e Florestano, palesando però la loro vera identità solo al momento della definitiva "caduta delle maschere" dei *Davidsbündlertänze*.

Le autocitazioni aiutano poi anche a evidenziare collegamenti interni a una singola composizione e propongono, sempre all'interno di una sola opera, un confronto, in una prospettiva ciclica, tra passato e presente. La chiusura di *Frauenliebe und -leben* porta a cogliere l'interpretazione di Schumann del testo di Chamisso, mettendo a nudo l'affinità emotiva con l'inizio, così come i *Davidsbündlertänze* si concludono con un ripensamento nostalgico «wie aus der Ferne» della melodia del terzo brano, mentre il *Quintetto* op. 44 allude nel finale in maniera contrappuntistica al tema dell'apertura del primo movimento. Tutti gli esempi riportati hanno manifestato somiglianze forti nell'intenzione di collegare ciclicamente momenti distanti, proponendo un umoristico confronto tra passato e presente. Si è esaminato infatti quale impressione particolare derivi dal riascolto di materiale esposto in una fase molto precedente della composizione, osservando come ogni ripresa melodica distanziata nel tempo subisca l'influenza del discorso musicale sviluppatosi in precedenza; è pertanto normale che la riproposizione nel finale di una melodia esposta in apertura susciti un'impressione molto differente da quella iniziale. Le opere di Schumann, che fanno uso di questo procedimento, non raggiungono solo l'obbiettivo formale dell'impostazione ciclica della composizione, ma ottengono anche risultati

emotivamente toccanti, armoniosamente intrecciati al sentimento romantico della *Sehnsucht*.

L'importanza della citazione all'interno del repertorio schumanniano è stata valutata anche su un piano più squisitamente tecnico, esaminandone non solo la veste concettuale, ma anche la funzione strutturale all'interno del tessuto compositivo. Le composizioni di Schumann abbandonano completamente il tradizionale uso isolato e occasionale della citazione, nel tentativo di integrare nella maniera più efficace, all'interno della composizione, la presenza di materiale non originale. La citazione diviene un'idea fondante del discorso musicale, rinunciando al ruolo di corredo esornativo svincolato dal resto, o di marginale riferimento dotto. Ogni apparizione di un prestito sorge in maniera naturale all'interno del tessuto compositivo, proprio perché non è mai presentata in modo brusco e improvviso. Schumann prepara sempre con cura il terreno all'inserimento delle citazioni, anticipandone alcune caratteristiche melodiche, ritmiche o armoniche; il prestito sembra così provenire direttamente da una rielaborazione di materiale precedentemente esposto, apparendo perfettamente inserito nel flusso del discorso.

Il meccanismo mentale che sta dietro tale impressione può però essere capito solo ribaltando il ragionamento: nonostante l'apparenza, la citazione non deriva quasi mai direttamente da rielaborazioni di materiale tematico precedentemente esposto. L'idea del prestito, infatti, viveva quasi sempre nella mente di Schumann già nella fase di ideazione della composizione, e faceva parte quindi, ancor prima di iniziare, del bagaglio di motivi che egli avrebbe sfruttato nel corso del lavoro. L'impressione della nascita spontanea della citazione, durante lo sviluppo musicale, è quindi sostanzialmente artificiale, perché ogni elemento anticipatore vive in funzione della successiva apparizione testuale. Ripercorrendo analiticamente il primo movimento della *Fantasia* op. 17, il finale del *Carnaval* o il primo brano del *Faschingsschwank aus Wien*, si è notato quanto i prestiti di quelle opere siano minuziosamente preparati dal compositore. I motivi citati fanno parte del gruppo fondante delle idee di partenza e vengono continuamente accennati in corso d'opera, rivestendo il ruolo di "centro"[1] della composizione. Per questo motivo credo si possa considerare di un certo interesse l'indagine "retrograda" svolta sul primo movimento della *Fantasia* op. 17, proprio a partire dalla citazione beethoveniana del finale; la rilevazione dei numerosi spunti melodici premonitori dell'allusione conclusiva può essere colta con maggiore efficacia proprio operando una

[1] Hans Heinrich Eggebrecht, *Comprendere attraverso l'analisi*, «Il Saggiatore musicale», IV, 2, 1997, p. 375.

lettura del brano "a ritroso". L'operazione facilita l'analisi del movimento, sminuendo, a mio avviso, l'opinione di coloro che dimostrano scetticismo nell'accettare l'ipotesi della consapevolezza dell'allusione.

Tali analisi degli artifici tecnici che stanno dietro alle citazioni non devono tuttavia svalutare l'effetto di estrema naturalezza raggiunto da Schumann. Ogni sua idea, pur essendo frutto di riflessioni approfondite, sembra nascere con spontaneità dal discorso musicale, e le citazioni sono concepite secondo lo stesso atteggiamento mentale. È per questo che nel corso della tesi si è accennato più volte all'"artificiale spontaneità" della musica di Schumann; l'ossimoro sintetizza bene, a mio avviso, l'atteggiamento del compositore, in grado di ottenere l'impressione della naturalezza e della casualità proprio attraverso il calcolo ragionato. Le citazioni schumanniane sembrano solo in apparenza dei *papillons* leggeri e superficiali, ma in realtà sono radicate nella sostanza della composizione in maniera assolutamente calcolata.

Razionalità e immaginazione furono d'altra parte i due pilastri fondamentali dell'estetica di Schumann, e una mediazione tra questi poli dialetticamente contrapposti fu il principale oggetto della sua ricerca intellettuale. Ogni sua composizione sembra forzare il parallelismo tra necessità e libertà alla ricerca di una convergenza ideale: limitazione formale e spinta creativa, adesione alla tradizione e fermento innovatore sono solo alcuni dei binomi che cercano una mediazione nella sua musica. Anche le citazioni sono intimamente animate da un dualismo che oppone intuizione emotiva e deduzione ragionata; esse sono il risultato spontaneo di un lavoro intellettivo complesso. A mio avviso, uno studio analitico in quest'ambito non va pertanto sottovalutato: prestiti, parafrasi e simulazioni, in mano al compositore, sono strumenti importanti quanto il contrappunto, il ritmo o l'armonia. Rielaborazioni, adattamenti, citazioni sono sempre esistite nel corso della musica, ma hanno anch'esse subito un'evoluzione nel corso del tempo, pervenendo proprio nel periodo romantico a una svolta. La breve passeggiata attraverso il repertorio schumanniano, presentata nel corso di queste pagine, deve essere quindi considerata rappresentativa di questo passaggio. Le citazioni presenti all'interno delle opere di Schumann sono importanti proprio perché aiutano a percepire l'ideale poetico che sta dietro l'intera composizione; il riferimento a Schubert del *Préambule* favorisce la corretta comprensione di tutto il *Carnaval*, così come la *Valse allemande* evidenzia il valore complementare dei *Davidsbündlertänze* rispetto al *Carnaval*. Per Mozart, Haydn e Beethoven un simile uso dello strumento allusivo non sarebbe stato ancora maturo. La funzione concettuale della citazione poteva nascere solo in un periodo perennemente alla ricerca di nuovi strumenti di indagine musicale come quello romantico: la grande apertura ai riferimenti letterari della prima metà dell'Ottocento e l'allontanamento dalle vecchie forme tradizionali furono fenomeni paralleli. La facoltà, propria della citazione, di veicolare un concetto con immediatezza, risultò sostanzialmente necessaria alle esigenze tipicamente romantiche di chiarimento dei contenuti poetici della composizione. Schumann fu forse il migliore interprete di quest'uso della citazione. Egli ne sfruttò le potenzialità allusive, facendone uno straordinario strumento di interpretazione delle sue opere.

Spero pertanto che lo studio selettivo di questa componente della sua musica sia stato in grado di aprire una prospettiva di indagine estetica diversa da quella tradizionale. Spesso la storiografia musicale è stata propensa a confinare il lavoro di interpretazione delle citazioni su un piano marginale, se non addirittura decorativo. Ma io credo che il mezzo allusivo, sotto qualsiasi forma si presenti, sia uno dei più importanti strumenti in grado di esprimere gli ideali del compositore. Il caso di Schumann spero lo abbia dimostrato adeguatamente, mettendo favorevolmente in luce quale contributo possa nascere da un simile indirizzo di ricerca. Addentrarsi in quest'ambito è stato affascinante e coinvolgente: il lavoro di ricostruzione dei meccanismi allusivi della mente di Schumann ha portato spesso a incrociare i misteriosi atteggiamenti dell'inconscio, di fronte ai quali qualunque studioso sente affievolire le proprie convinzioni. Non mi sembra pertanto deludente concludere con una nota di incertezza, ricordando i numerosi momenti dello studio in cui non mi sono sentito in grado di proseguire, o in cui ho preferito abbandonare il proposito di far luce sui dubbi sollevati. L'intelletto umano non è sempre in grado di rispondere a tutti i *Warum?*[2] che riesce a porsi: Schumann lo sapeva bene ed è forse per questo che le sue opere continuano e continueranno sempre a emanare un fascino così ineffabile a distanza di secoli.

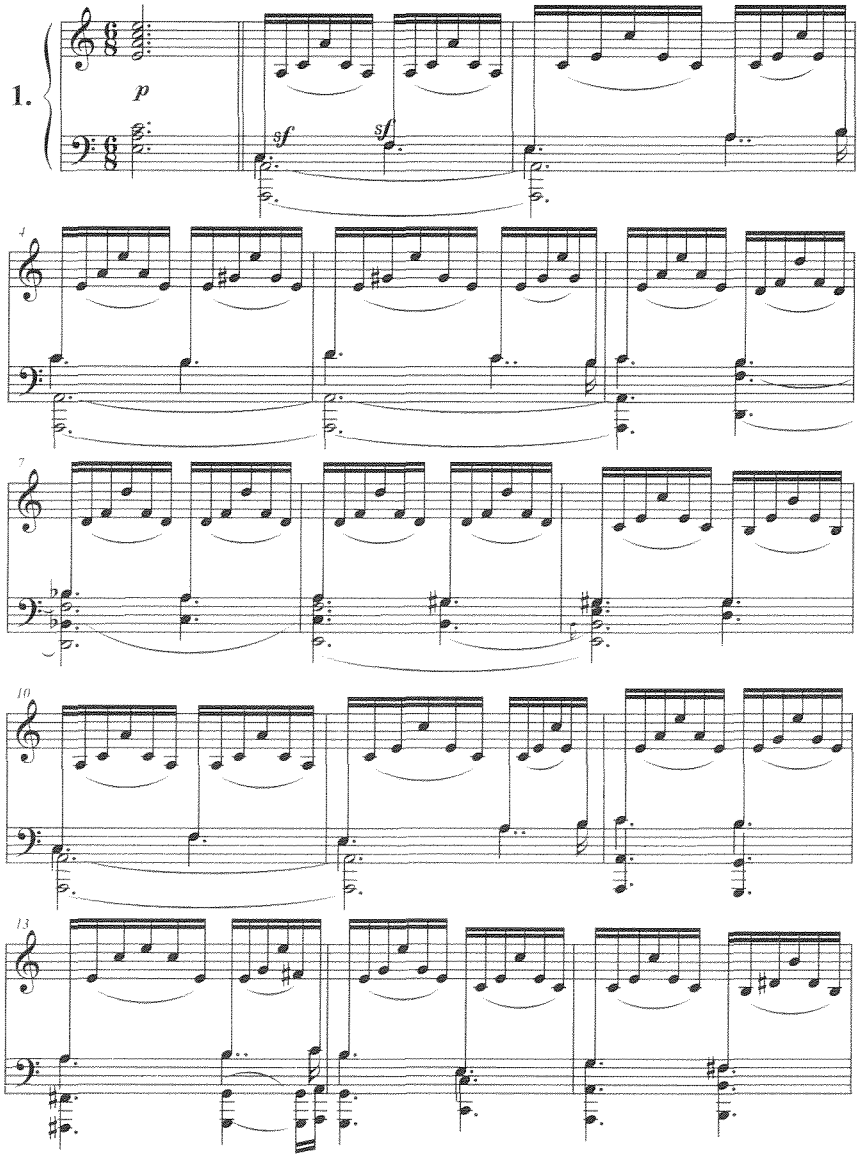
[2] Perché.

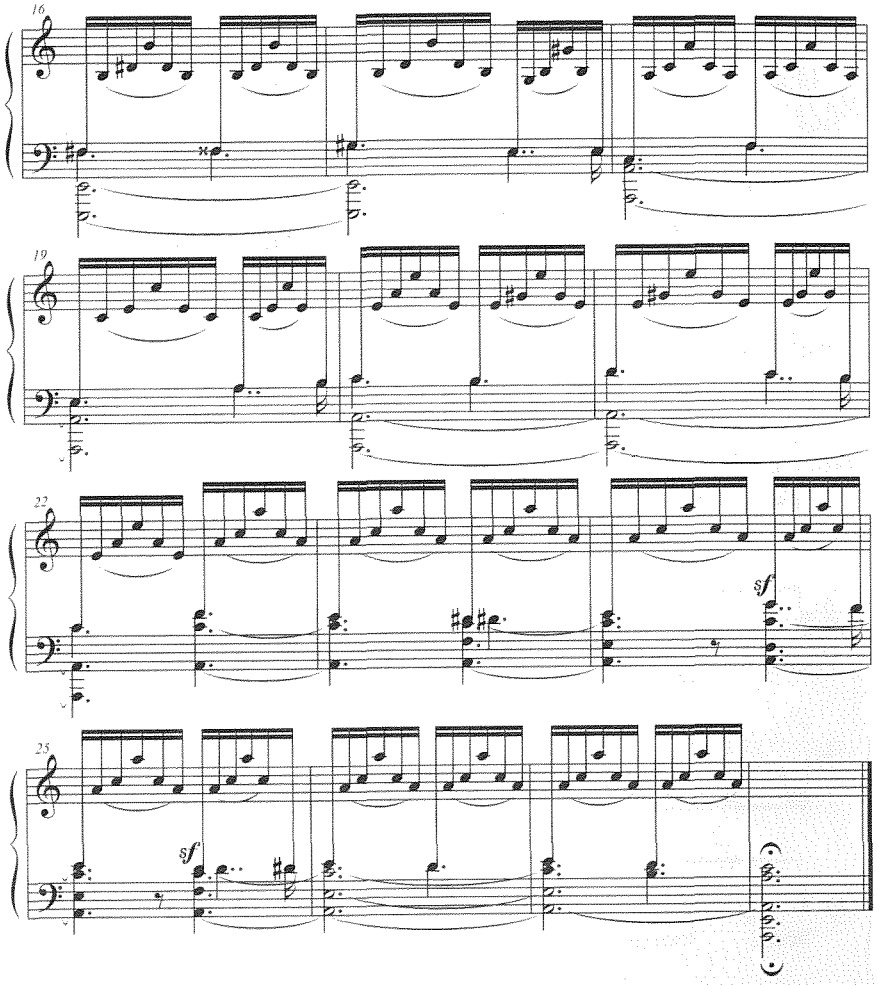
Appendice

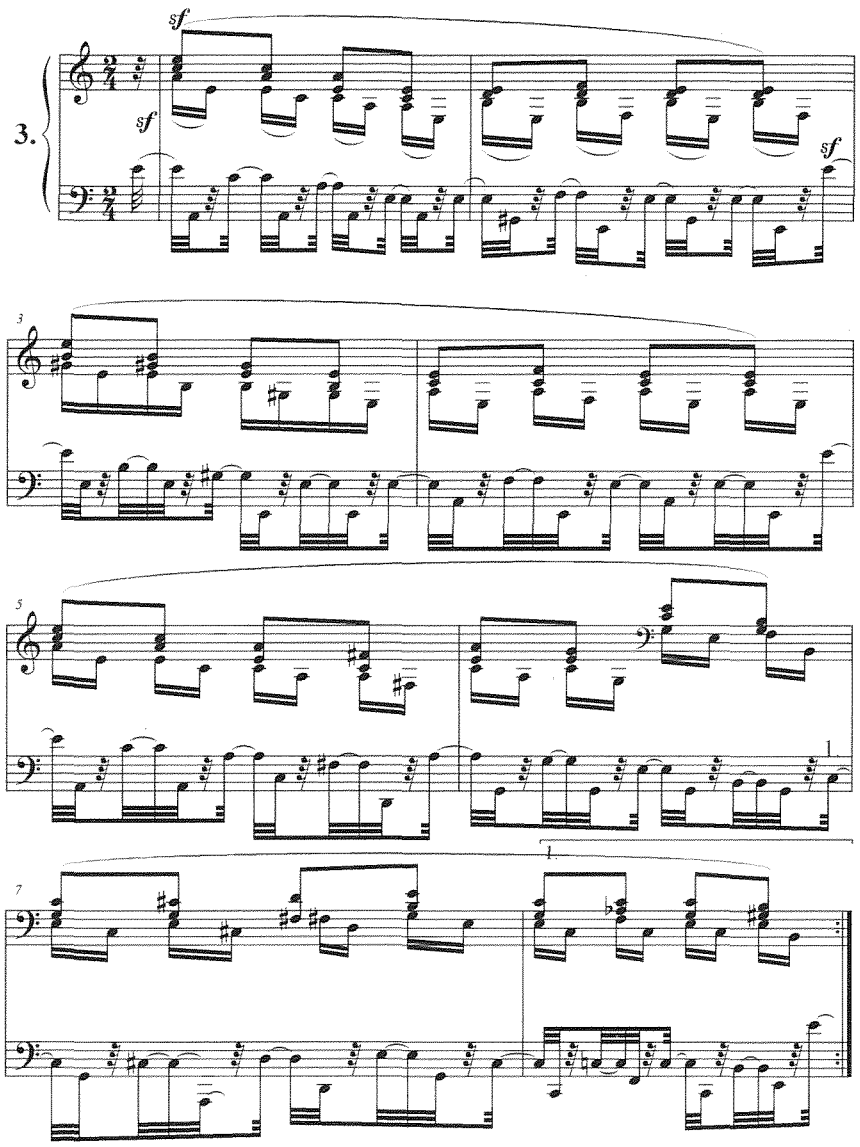
EXERCICES

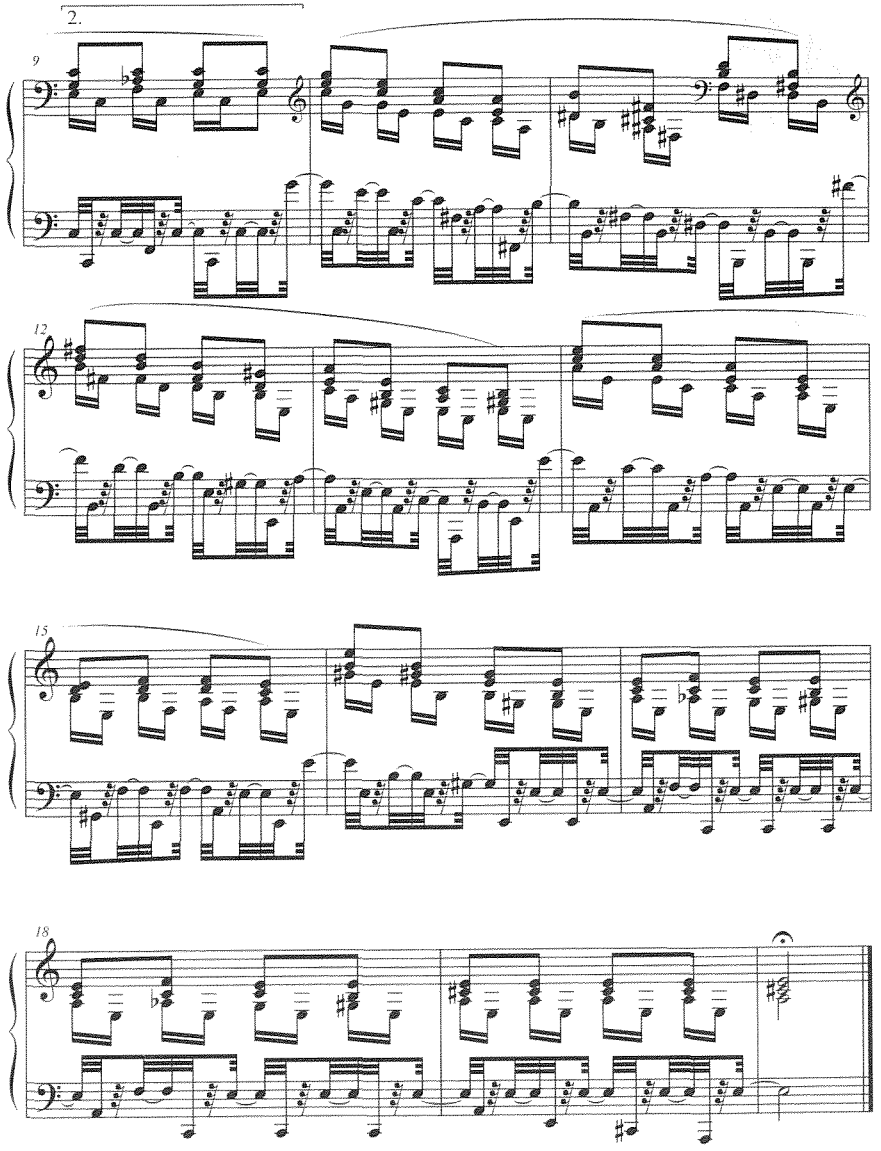
Etüden in Form freier Variationen

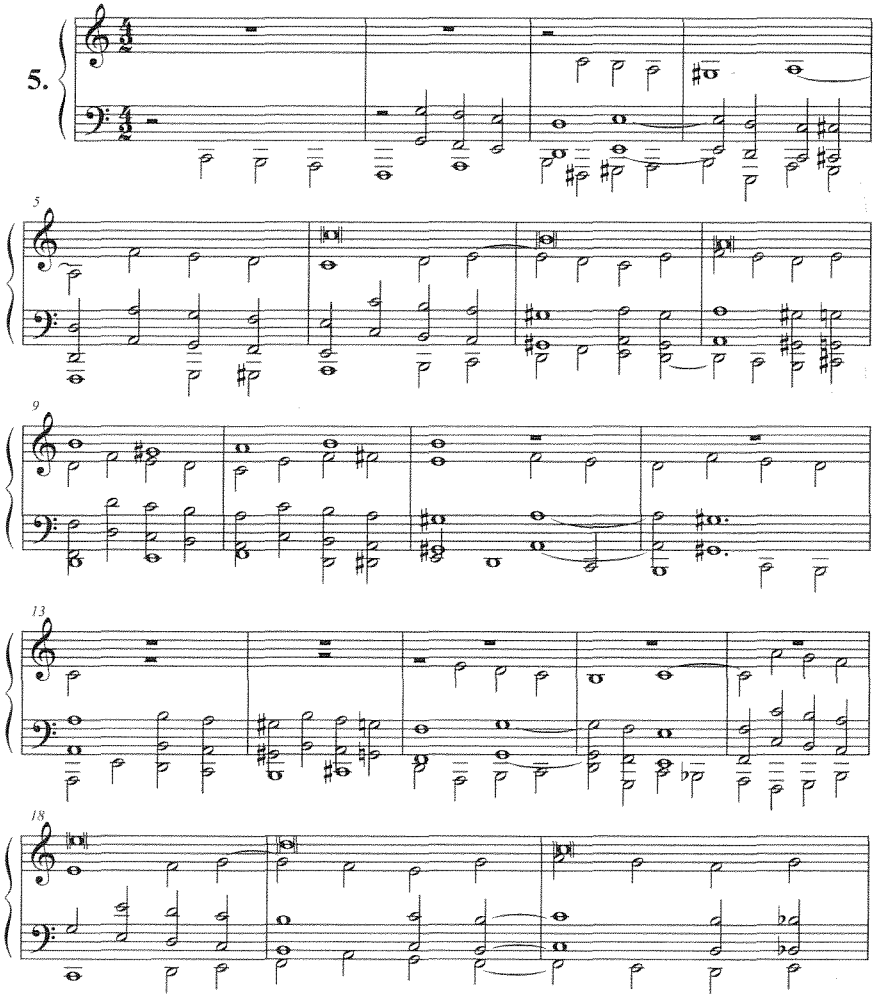
1831-1835

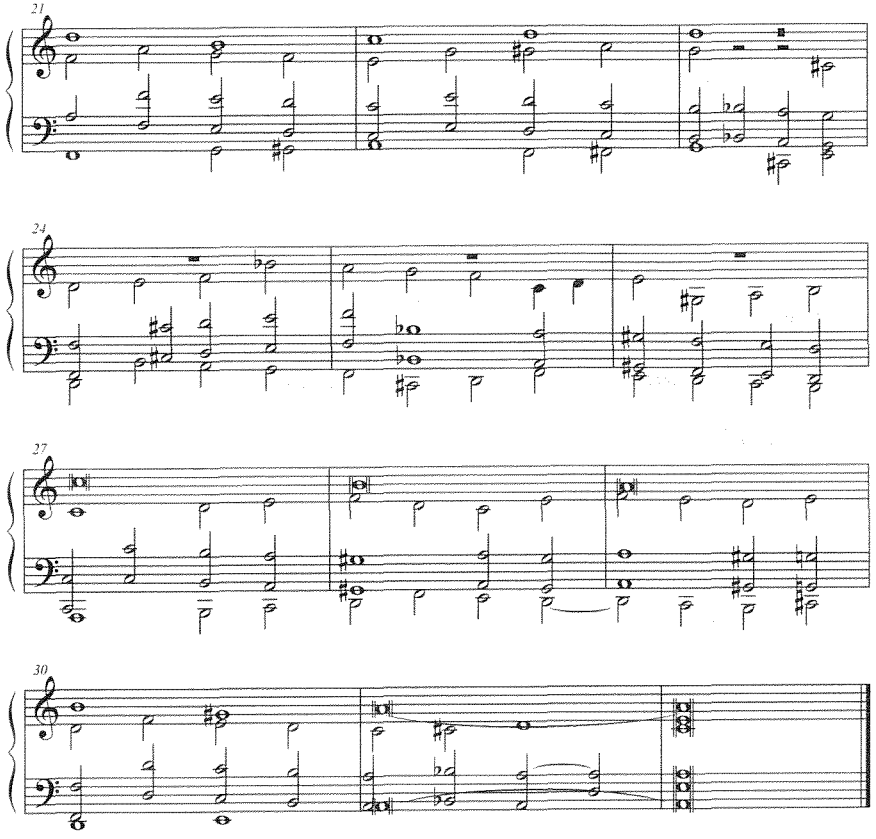


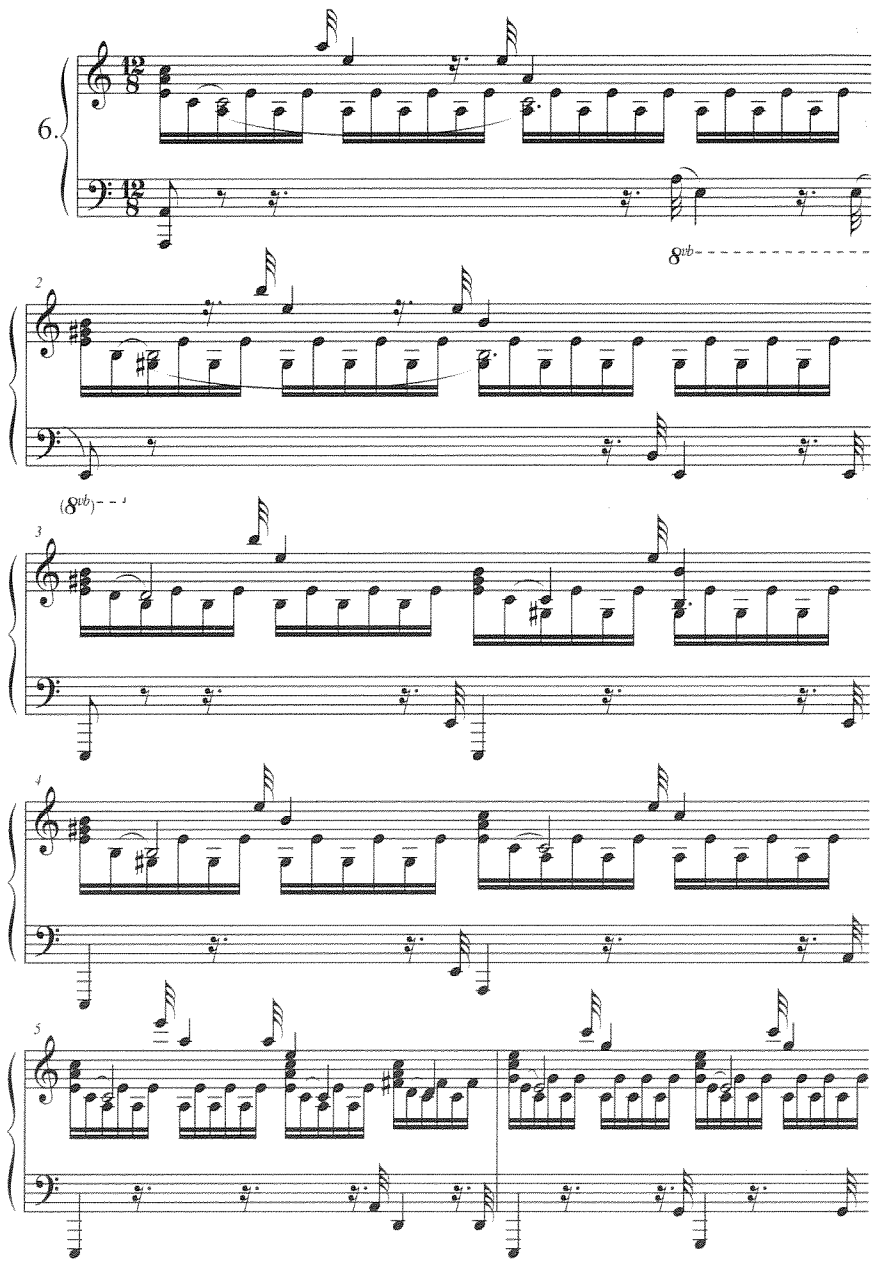


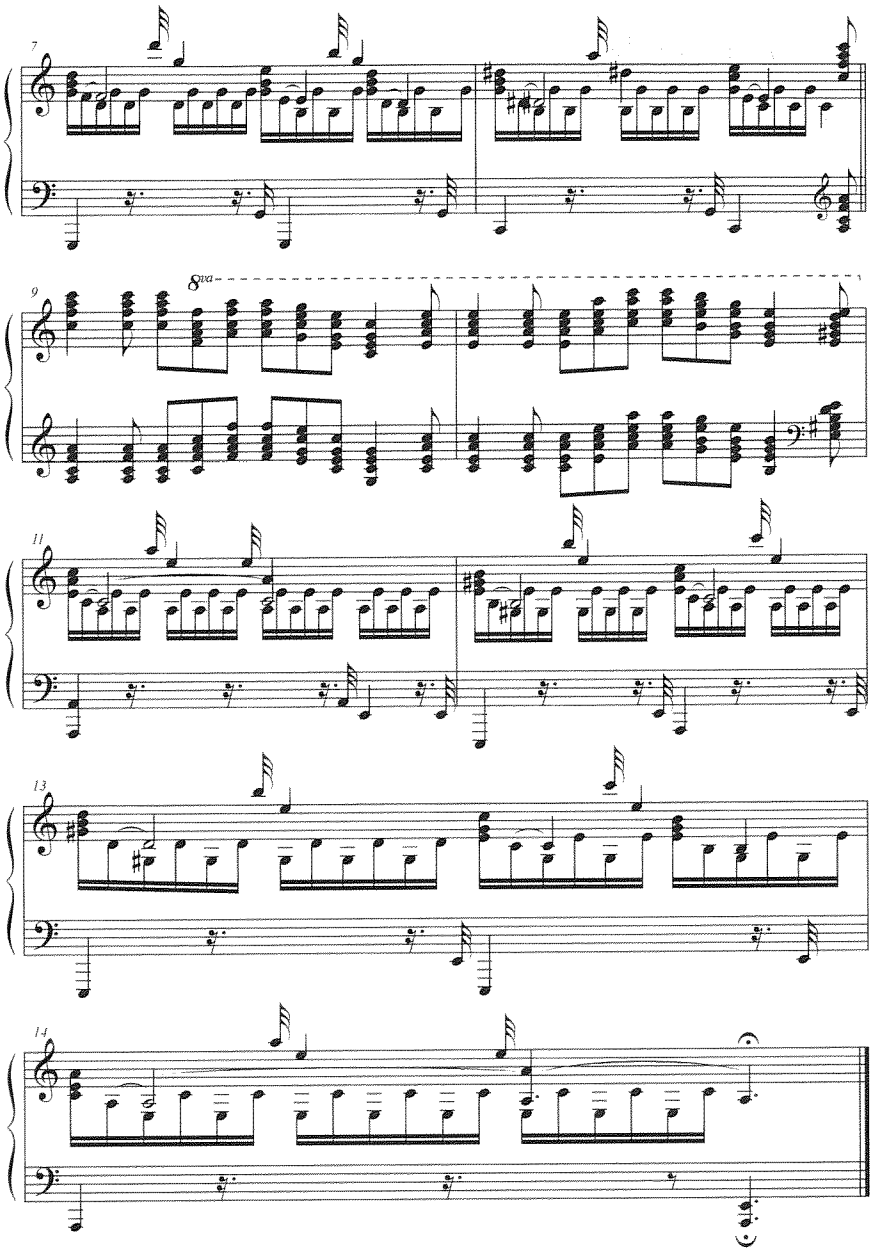

3.
sf
sf
sf
3
5
1
7
1

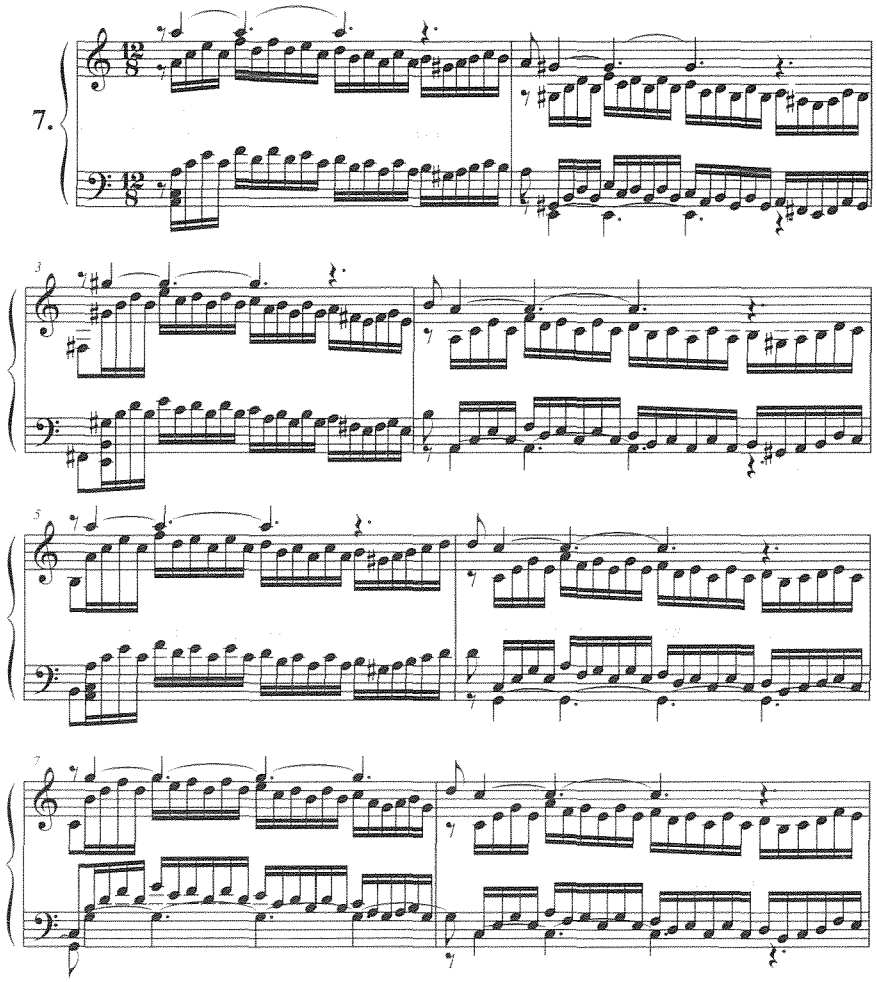

2.
9
12
15
18

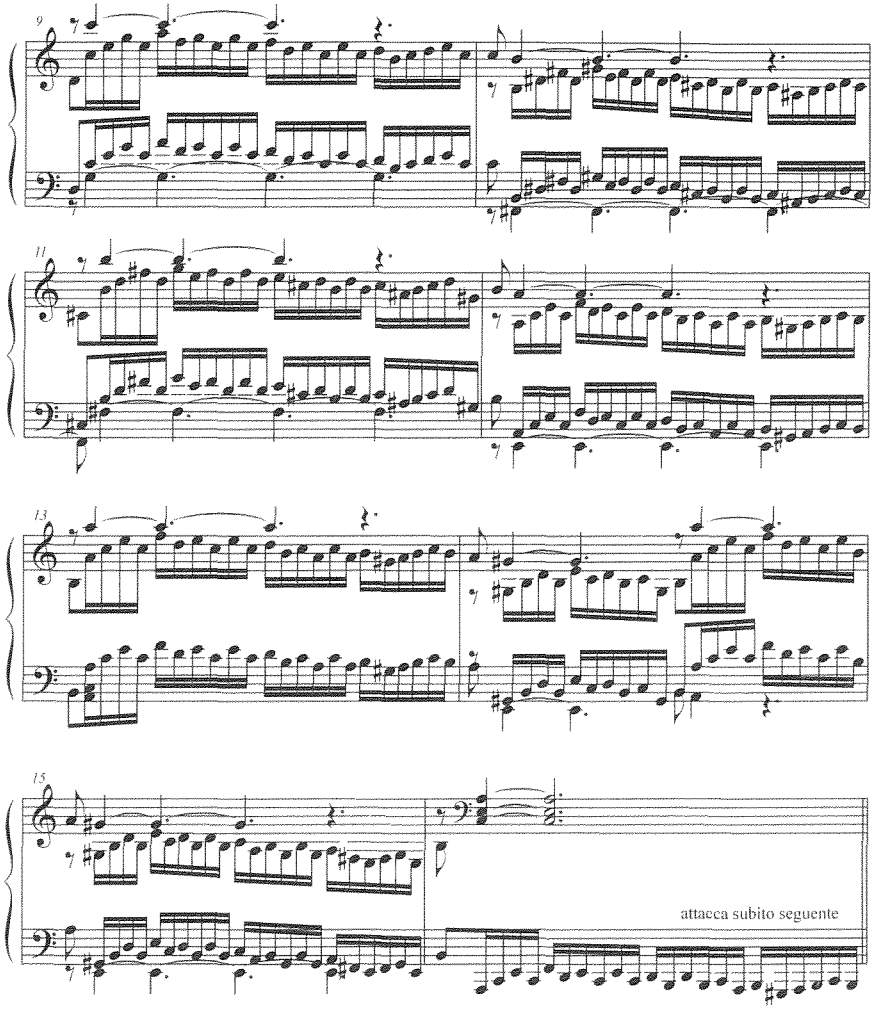

5.
5
9
13
18


21
24
27
30


6.
8vb
2
(8vb)
3
4
5


7
8va
9
11
13
14


7.
12/8
3
5
7


9
11
13
15
attacca subito seguente

Bibliografia

A.A. V.V., *Lieder*, a cura di V. Massarotti Piazza, Milano, Garzanti 1982.

Abert Hermann, *W. A. Mozart. Zweiter Teil 1783-1791*, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1966 (*Mozart. La maturità 1783-1791*, trad. it. a cura di B. Porena e I. Capelli, Milano, Il Saggiatore 1985).

– *Robert Schumann*, Berlin, Harmonie 1910.

Barrie Jones James, *Beethoven and Schumann: Some Literary and Musical Allusions*, «Music Review», IL, 2, 1988, pp. 114-25.

Basso Alberto, *Frau Musika. La vita e le opere di J. S. Bach*, 2 voll., Torino, EDT 1983.

Beaufils Marcel, *La musique de piano de Schumann*, Paris, Phoebus 1979.

Benjamin Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in *Gesammelte Schriften*, V, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag 1982 (*L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. a cura di E. Filippini, Torino, Einaudi 1999).

Bloom Harold, *The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press 1973 (*L'angoscia dell'influenza*, trad. it. M. Diacono, Milano, Feltrinelli 1983).

Bortolotto Mario, *Introduzione al Lied romantico*, Milano, Adelphi 1984.

Boucourechliev André, *Schumann*, Paris, Editions du Seuil 1956 (*Schumann*, trad. it. a cura di A. Melchiorre, Milano, Feltrinelli 1982).

Brion Marcel, *Schumann ou l'âme romantique*, Paris, A. Michel 1954 (*Schumann e l'anima romantica*, trad. it. a cura di C. Sartori, Milano, Mursia 1964).

Chissel Joan, *Schumann Piano Music*, London, British Broadcasting Corporation 1972.

Da Ponte Lorenzo, *Don Giovanni*, Milano, Ricordi 1979.

Daverio John, *Robert Schumann: Herald of a "New Poetic Age"*, New York, Oxford University Press 1997.

De Natale Marco, *L'analisi musicale: modello o occasione*, Napoli, Morano 1981.

Di Benedetto Renato, *Romanticismo e scuole nazionali nell'Ottocento*, Torino, EDT 1991².

Edler Arnfried, *Robert Schumann und seine Zeit*, Laaber, Laaber-Verlag 1982 (*Schumann e il suo tempo*, trad. it. a cura di L. Dallapiccola, Torino, EDT 1991).

EGGEBRECHT Hans Heinrich, *Comprendere attraverso l'analisi*, «Il Saggiatore musicale», IV, 2, 1997, pp. 373-84.

FINSON Jon, *Mendelssohn and Schumann*, Durham, Duke University Press 1984.

– *Schumann and the Study of Orchestral Composition*, Oxford, Claredon Press 1989.

FISKE Roger, *A Schumann Mistery*, «The Musical Times», CX, 1518, 1969, pp. 574-5.

FUBINI Enrico, *L'estetica musicale dal Settecento ad oggi*, Torino, Einaudi 1987.

GÁL Hans, *Schumann's Orchestral Music*, London, BBC 1979.

GROUT Donald Jay, *A History of Western Music*, London, Norton & Company 1988 (*Storia della musica in occidente*, trad. it a cura di A. Melchiorre, Milano, Feltrinelli 1993).

HOECKNER Berthold, *Schumann and Romantic Distance*, «Journal of the American Musicological Society», L, 1, 1997, pp. 55-132.

HOFFMANN Ernest Theodor Amadeus, *Kreisleriana*, in *Sämtliche Werke*, II, München, Rösl 1924 (*Kreisleriana*, trad. it. a cura di C. Pinelli, in *Gli Elisir del diavolo*, I, Torino, Einaudi 1969, pp. 19-60).

IVINS William, *Some Disconnected Notes about Drawing*, «Harper Magazine», December 1949, pp. 55-76.

JUNG Carl Gustav, *Criptomnesia*, in *Psychiatrische Studien*, Olten, Walter Verlag 1966 (*Studi psichiatrici*, trad. it. a cura di G. Bistolfi, Torino, Bollati Boringhieri 1970).

KERNER Justinus, *Ausgewählte poetische Werke*, Stuttgart, Cotta 1878.

KINDERMANN William, *Beethoven's Diabelli Variations*, Oxford, Claredon Press 1987.

LISZT Franz, *Robert e Clara Schumann*, a cura di S. Chiappari e P. Rattalino, Firenze, Passigli 1994.

LITZMANN Berthold, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben*, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1925.

MESNARD Louis, *Un successeur de Beethoven*, Paris, Durand 1876.

MEYER Leonard B., *Music, the Arts, and Ideas*, Chicago, University of Chicago Press 1967.

NOVALIS (Friedrich von Hardenberg), *Das Allgemeine Brouillon*, in *Schriften*, III, Stuttgart, Kohlkammer 1960.

RAUSA Michele, *Invito all'ascolto della musica di Robert Schumann*, Milano, Mursia 1992.

REICH Nancy B., *Clara Schumann, The Artist and The Woman*, London, Cornell University Press 1985.

RÉTI Rudolph, *The Thematic Process in Music*, London, Faber & Faber 1961.

RICHTER Jean Paul, *Flegeljahre*, in *Werke*, II, München, Carl Hanser Verlag 1959 (*Anni acerbi*, trad. it. a cura di M. Rubino, Napoli, Guida 1990).

– *Hesperus*, in *Werke*, I, München, Carl Hanser Verlag 1960.

ROSEN Charles, *The Romantic Generation*, London, HarperCollins 1996 (*La generazione romantica*, trad. it. a cura di G. Zaccagnini, Milano, Adelphi 1997).

SAMS Eric, *A Schumann Primer?*, «The Musical Times», CXI, 1533, 1970, pp. 1096-7.

– *Schumann and The Tonal Analogue*, in *Robert Schumann. The Man and His Works*, a cura di A. Walker, London, Barrie & Jenkins 1972.

– *The Songs of Robert Schumann*, London, Methuen 1969.

SCHNEIDER Michel, *La tombée du jour*, Paris, Editions du Seuil 1989.

SCHUMANN Robert, *Ein Quellenwerk über sein Leben und Schaffen*, a cura di G. Eismann, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1956.

SCHUMANN Robert, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, a cura di M. Kreisig, 2 voll., Leipzig, Breitkopf & Härtel 1914 (*Gli scritti critici*, a cura di P. Rattalino, trad. it. a cura di G. Taglietti, 2 voll., Milano, Unicopli 1991).

– *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 2 voll., a cura di P. Bekker, Berlin, Wegweiser-Verlag 1922 (prefazione: *Robert Schumann. La vita e la personalità*, trad. it. a cura di C. Parvopassu, in *Robert Schumann: i generi vocali*, a cura di L. Mennuti e C. Parvopassu, Torino, Stampatori 1998).

– *La musica romantica*, a cura di L. Ronga, Torino, Einaudi 1978.

– *Tagebücher*, a cura di G. Eisemann, 3 voll., Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik 1971.

– *Tagebücher*, a cura di G. Nauhaus, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik 1982.

SCHUMANN Robert e Clara, *Briefwechsel*, a cura di E. Weissweiler, Frankfurt am Main, Stroemfeld/Roter Stern 1987.

– *Tagebücher*, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik 1987 (*Casa Schumann*, trad. it. a cura di Q. Principe e A. Rastelli, Torino, EDT 1998).

SONNLEITHNER Joseph – TREITSCHKE Georg Friedrich, *Fidelio*, Wien, Universal-Edition 1900 (trad. it. *Fidelio*, Milano, Ricordi 1960).

TERENZIO Vincenzo, *L'arte di Robert Schumann*, Bari, Laterza 1951.

THIBAUT Anton Friedrich Justus, *Über Reinheit der Tonkunst*, Freiburg im Breisgau – Leipzig, Mohr 1893[7].

TODD Larry, *On Quotation in Schumann's Music*, in *Schumann and His World*, a cura di L. Todd, Princeton, Princeton University Press 1994.

VALABREGA Cesare, *Schumann: arte e natura, arte e vita, arte e fede*, Parma, Guanda 1956.

WOHLBRÜCK Adolf Wilhelm, *Der Templer un die Jüdin*, Leipzig, Hoffmeister 1885.

Finito di stampare presso Stampatre – Torino
nel mese di dicembre 2003

Ristampa

0 1 2 3 4 5

Anno

04 05 06 07 08 09

Musica e Spettacolo

Storia della musica

a cura della Società Italiana di Musicologia

1. Giovanni Comotti, **La musica nella cultura greca e romana**
2. Giulio Cattin, **La monodia nel Medioevo**
3. F. Alberto Gallo, **La polifonia nel Medioevo**
4. Claudio Gallico, **L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento**
5. Lorenzo Bianconi, **Il Seicento**
6. Alberto Basso, **L'età di Bach e di Haendel**
7. Giorgio Pestelli, **L'età di Mozart e di Beethoven**
8. Renato Di Benedetto, **Romanticismo e scuole nazionali nell'Ottocento**
9. Fabrizio Della Seta, **Italia e Francia nell'Ottocento**
10. Guido Salvetti, **La nascita del Novecento**
11. Gianfranco Vinay, **Il Novecento nell'Europa orientale e negli Stati Uniti**
12. Andrea Lanza, **Il secondo Novecento**

Improvvisi

1. **Glenn Gould. No, non sono un eccentrico**, a cura di Bruno Monsaingeon
2. John O'Shea, **Musica e Medicina. Profili medici di grandi compositori**
3. Piero Rattalino, **Fryderyk Chopin. Ritratto d'autore**
4. Stendhal, **Vita di Rossini**, a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini
5. Alexandra Orlova, **Čajkovskij. Un autoritratto**, a cura di Maria Rosaria Boccuni
6. Daniele Martino, **Catastrofi sentimentali. Puccini e la sindrome pucciniana**
7. Piero Rattalino, **Liszt o il giardino d'Armida**
8. François Lesure, **Debussy. Gli anni del simbolismo**
9. Sandro Cappelletto, **La voce perduta. Vita di Farinelli, evirato cantore**
10. **Ravel. Scritti e interviste**, a cura di Arbie Orenstein
11. **Caro Johannes! Billroth/Brahms, lettere 1865-1894**, a cura di Aloys Greither
12. **Ravel. Lettere**, a cura di Arbie Orenstein
13. Robert Schumann - Clara Wieck, **Casa Schumann. Diari 1841-1844**, a cura di Gerd Nauhaus
14. **Schubert. L'amico e il poeta nelle testimonianze dei suoi contemporanei**, a cura di Otto Erich Deutsch e Enzo Restagno
15. Marcello Conati, **Verdi. Interviste e incontri**
16. Bernard D. Sherman, **Interviste sulla musica antica. Dal canto gregoriano a Monteverdi**
17. Bernard D. Sherman, **Interviste sulla musica antica. Da Bach ai Romantici** *(in preparazione)*
18. Sergio Sablich, **L'altro Schubert**
19. Flavio Testi, **La Parigi musicale del primo Novecento. Cronache e documenti**
20. Stuart Isacoff, **Temperamento** *(in preparazione)*

Autori e opere

1. Michael Talbot, **Vivaldi**
2. Alberto Basso, **Frau Musika - La vita e le opere di J. S. Bach** (2 voll.)
   - **Le origini familiari, l'ambiente luterano, gli anni giovanili, Weimar e Köthen (1685-1723)**
   - **Lipsia e le opere della maturità (1723-1750)**
3. Winton Dean, **Bizet**
4. Sergio Sablich, **Busoni**

5. Michelangelo Zurletti, **Catalani**
6. Gastone Belotti, **Chopin**
7. Paolo Fabbri, **Monteverdi**
8. Julian Budden, **Le opere di Verdi** (3 voll.)
   - **Da Oberto a Rigoletto**
   - **Dal Trovatore alla Forza del Destino**
   - **Da Don Carlos a Falstaff**
9. William Ashbrook, **Donizetti** (2 voll.)
   - **La vita**
   - **Le opere**
10. Franco Pulcini, **Šostakovič**
11. Carl Dahlhaus, **Beethoven e il suo tempo**
12. Christian Martin Schmidt, **Brahms**
13. **Tosti**, a cura di Francesco Sanvitale
14. Arnfried Edler, **Schumann e il suo tempo**
15. **Gershwin**, a cura di Gianfranco Vinay
16. Francesco Sanvitale, **Il canto di una vita. Francesco Paolo Tosti**, con la collaborazione di Andreina Manzo
17. Sergio Martinotti, **Bruckner**
18. Jean-Michel Nectoux, **Fauré. Le voci del chiaroscuro**

Musica contemporanea

a cura di Enzo Restagno

1. **Ligeti**
2. **Henze**
3. **Petrassi**
4. **Nono**
5. **Xenakis**
6. **Carter**
7. **Donatoni**
8. **Gubajdulina**
9. **Schnittke**
10. **Reich**
11. **Berio**
12. **Andriessen**
13. **La musica cinese. Le tradizioni e il linguaggio contemporaneo**

Documenti e saggi

1. Charles Burney, **Viaggio musicale in Italia**, a cura di Enrico Fubini
2. Charles Burney, **Viaggio musicale in Germania e Paesi Bassi**, a cura di Enrico Fubini
3. Antonio Serravezza, **La sociologia della musica**
4. **Romanticismo e musica. L'estetica musicale da Kant a Nietzsche**, a cura di Giovanni Guanti
5. George Bernard Shaw, **Il wagneriano perfetto**
6. Folco Portinari, **Pari siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale. Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti**
7. Ugo Duse, **Per una storia della musica del Novecento e altri saggi**
8. Harvey Sachs, **Toscanini**
9. Massimo Mila, **Cent'anni di musica moderna**
10. Richard Wagner, **La mia vita**, traduzione e introduzione di Massimo Mila
11. Stendhal, **Vita di Rossini** seguita dalle **Note di un dilettante**, a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini
12. Paolo Gallarati, **Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento**
13. John Mainwaring, **Memorie della vita del fu G.F. Händel**, a cura di Lorenzo Bianconi
14. John Rosselli, **L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento**
15. Enrico Fubini, **Musica e cultura nel Settecento europeo**
16. **L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione**, a cura di Gianmario Borio e Michela Garda
17. Rubens Tedeschi, **I figli di Boris. L'opera russa da Glinka a Šostakovič**
18. Franz Xaver Niemetschek - Friedrich von Schlichtegroll, **Mozart**, a cura di Giorgio Pugliaro
19. Richard Strauss, **Note di passaggio. Riflessioni e ricordi**, a cura di Sergio Sablich
20. Fedra Florit, **Il Trio di Trieste. Sessant'anni di musica insieme**
21. **Novecento. Studi in onore di Adriana Panni**, a cura di Arrigo Quattrocchi
22. Pierluigi Petrobelli, **La musica nel teatro. Saggi su Verdi e altri compositori**
23. **Haydn. Due ritratti e un diario**, a cura di Andrea Lanza e Enzo Restagno
24. **Pensieri per un maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli**, a cura di Stefano La Via e Roger Parker
25. Mario Lavagetto, **Quei più modesti romanzi. Il libretto nel melodramma di Verdi**

Storia dell'opera italiana

a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli

4. **Il sistema produttivo e le sue competenze**
5. **La spettacolarità**
6. **Teorie e tecniche, immagini e fantasmi**

Jazz

1. Gunther Schuller, **Il jazz. Il periodo classico - Le origini (Oliver, Morton, Armstrong)**, a cura di Marcello Piras
2. Gunther Schuller, **Il jazz. Il periodo classico - Gli anni Venti (Bix, Bessie Smith, Henderson, Ellington)**, a cura di Marcello Piras
3. Gunther Schuller, **Il jazz. L'era dello Swing - I grandi maestri (Goodman, Ellington, Armstrong)**, a cura di Marcello Piras
4. Gunther Schuller, **Il jazz. L'era dello Swing - Le grandi orchestre nere (Lunceford, Basie, Hines, Hampton)**, a cura di Marcello Piras
5. Gunther Schuller, **Il jazz. L'era dello Swing - I grandi solisti (Hawkins, Tatum, Billy Holiday, Charlie Christian)**, a cura di Marcello Piras *(in preparazione)*
6. Gunther Schuller, **Il jazz. L'era dello Swing - Le orchestre bianche e gli altri complessi (Miller, Shaw, Herman, Jay McShann, Nat King Cole)**, a cura di Marcello Piras *(in preparazione)*
7. Adriano Mazzoletti, **Il jazz in Italia. Dalle origini alle grandi orchestre** *(in preparazione)*

Confini. Musica popolare e culture giovanili

Collana diretta da Daniele Martino

1. Manu Dibango, **Tre chili di caffè. Vita del padre dell'Afro-Music**, in collaborazione con D. Ronard
2. Artemy Troitsky, **Tusovka. Rock e stili nella nuova cultura sovietica**
3. Simon Frith, **Il rock è finito. Miti giovanili e seduzioni commerciali nella musica pop**
4. Patrick Humphries, **Vita di Tom Waits**
5. Robin Denselow, **Agit-pop. Musica e politica da Woody Guthrie a Sting**
6. Dave Laing, **Il punk. Storia di una sottocultura rock**

7. Dick Hebdige, **La lambretta e il videoclip. Cose & consumi dell'immaginario contemporaneo**
8. David Toop, **Rap. Storia di una musica nera**
9. Franco Battiato, **Tecnica mista su tappeto. Conversazioni autobiografiche con Franco Pulcini**
10. Mike Zwerin, **Musica degenerata. Il jazz sotto il Nazismo**
11. Harry Shapiro, **Estasi rock. Le droghe e la musica popolare**
12. John A. Walker, **L'immagine pop. Musica e arti visive da Andy Warhol alla realtà virtuale**

Economia e spettacolo

1. **L'economia dietro il sipario. Teatro, opera, cinema, televisione**, a cura di Milena I. Boni
2. Francesco Ernani - Roberto Iovino, **La repubblica degli Enti Lirico-Sinfonici. Problemi e prospettive del teatro d'opera in Italia (1967-1992)**
3. Sandro Cappelletto, **Farò grande questo teatro! Storia recente dell'Opera a Roma e in altre città**

Spettacolo

1. Merce Cunningham, **Il danzatore e la danza. Colloqui con Jacqueline Lesschaeve**
2. **Agnès Varda**, a cura di Sara Cortellazzo e Michele Marangi
3. **Racconti crudeli di gioventù. Nuovo cinema giapponese degli anni '60**, a cura di Marco Müller e Dario Tomasi
4. **Neorealismo. Cinema italiano 1945-1949**, a cura di Alberto Farassino
5. **Free cinema e dintorni. Nuovo cinema inglese. 1956-1968**, a cura di Emanuela Martini
6. Harvey Sachs, **Arturo Toscanini dal 1915 al 1946. "L'arte all'ombra della politica"** *(catalogo illustrato della mostra)*

Fuori collana

1. **Musica in Piemonte 2003**

Musica e immagini

1. Omero Barletta, **Cento immagini di Jazz**
2. Claudio Abbado, **Album fotografico**
3. **Shostakovich** *(in preparazione)*

Atti

Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia (Bologna 1987)
a cura di Angelo Pompilio, Donatella Restani, Lorenzo Bianconi e Francesco Alberto Gallo
- I. **Round Tables**
- II. **Study Sessions**
- III. **Free Papers**

Atti del Convegno di Studi su Antonio Salieri "Da Beaumarchais a Da Ponte" (Verona 1994)
a cura di Rudolph Angermüller e Elena Biggi Parodi

Cataloghi di fondi musicali

1. Sergio Durante, Maria Nevilla Massaro, **Catalogo dei manoscritti musicali del Conservatorio "Cesare Pollini" di Padova**
2. Mariella Sala, **Catalogo del fondo musicale dell'Archivio Capitolare del duomo di Brescia**
3. Franco Rossi, **Le opere musicali della Fondazione "Querini-Stampalia" di Venezia**
4. Vittorio Bolcato - Alberto Zanotelli, **Fondo musicale dell'Archivio Capitolare del duomo di Vicenza**
5. Tarcisio Chini - Giuliano Tonini, **Raccolta di manoscritti e stampe musicali "Toggenburg" di Bolzano**

OPERA
Annuario EDT/CIDIM dell'opera lirica in Italia
a cura di Giorgio Pugliaro

1. **Opera '87**
2. **Opera '88**
3. **Opera '89**
4. **Opera '90**
5. **Opera '91**
6. **Opera '92**
7. **Opera '93**
8. **Opera '94**
9. **Opera '95**
10. **Opera '96**
11. **Opera '97**
12. **Opera '98**
13. **Opera '99**
14. **Opera 2000**
15. **Opera 2001**
16. **Opera 2002**
17. **Opera 2003**

I Manuali
EDT/Società Italiana di Musicologia

1. Alda Bellasich - Emilia Fadini - Sigfrido Leschiutta - Mark Lindley, **Il clavicembalo** *(esaurito - nuova edizione in preparazione)*
2. Walter Piston, **Armonia**, a cura di Gilberto Bosco, Giovanni Gioanola e Gianfranco Vinay
3. Jean-Jacques Nattiez, **Musicologia generale e semiologia**, a cura di Rossana Dalmonte *(esaurito)*
4. Ian Bent, William Drabkin, **Analisi musicale**, a cura di Claudio Annibaldi
5. Enrico Allorto - Ruggero Chiesa - Mario Dell'Ara - Angelo Gilardino, **La chitarra**, a cura di Ruggero Chiesa
6. Anthony Baines, **Gli ottoni**, a cura di Renato Meucci
7. Felix Salzer - Carl Schachter, **Contrappunto e composizione**, a cura di Mario Baroni e Elena Modena
8. Mario Baroni - Rossana Dalmonte - Carlo Jacoboni, **Le regole della musica. Indagine sui meccanismi della comunicazione**
9. Ian Woodfield, **La viola da gamba. Dalle origini al Rinascimento,** a cura di Renato Meucci
10. Guido Facchin, **Le percussioni** *(nuova edizione ampliata)*
11. Enzo Porta, **Il violino nella storia. Maestri, tecniche, scuole**
12. Gianni Lazzari - Emilio Galante, **Il flauto traverso. Storia, tecnica, acustica**

Educazione musicale
EDT/Società Italiana di Educazione Musicale

1. Johannella Tafuri, **L'educazione musicale. Teorie, metodi, pratiche**
2. John Paynter, **Suono e struttura. Creatività e composizione musicale nei percorsi educativi**, a cura di Giovanna Guardabasso
3. Serena Facci, **Capre, flauti e re. Musica e confronto culturale a scuola**, in collaborazione con Annarita Colaianni ed Erasmo Treglia
4. **Musica per gioco. Educazione musicale e progetto**, a cura di Franca Mazzoli
5. Mario Baroni, **Suoni e significati. Musica e attività espressive nella scuola**
6. **Gesto Musica Danza**, a cura di Patrizia Buzzoni e Ida Maria Tosto
7. **Scrivere la musica. Per una didattica della notazione**, a cura di Franca Ferrari
8. **Le metamorfosi del suono. Idee per la didattica**, a cura di Anna Rita Addessi
9. Franca Mazzoli, **C'era una volta un re, un mi, un fa... Nuovi ambienti per l'apprendimento musicale**
10. **Musica e storia. L'apprendimento storico-musicale nel processo formativo**, a cura di Claudia Galli
11. **Insegnare uno strumento. Riflessioni e proposte metodologiche su linearità/complessità**, a cura di Anna Maria Freschi
12. Amedeo Gaggiolo, **Educazione musicale e nuove tecnologie**
13. **Musica in scena. Il teatro musicale a scuola**, a cura di Carlo Delfrati

EDT/Istituto Nazionale Tostiano

Studi Tesi Ricerche. *Collana diretta da Francesco Sanvitale*

1. Vincenzo Borghetti - Riccardo Pecci, **Il bacio della sfinge. D'Annunzio, Pizzetti e "Fedra"**
2. Francesco Sanvitale, **Le avarizie della fortuna. Guido Albanese, musicista popolare**
3. **La romanza italiana da salotto,** a cura di Francesco Sanvitale

EDT/De Sono

Tesi. *Collana diretta da Francesca Gentile Camerana*

1. Andrea Valle, **La notazione musicale contemporanea. Aspetti semiotici ed estetici**
2. Alessandra Morresi, **György Ligeti: "Études pour piano, premier livre". Le fonti e i procedimenti compositivi**
3. Sergio Viglino, **La fortuna italiana della "Carmen" di Bizet (1879-1900)**
4. Andrea Malvano, **Voci da lontano. Robert Schumann e l'arte della citazione**

EDT/I Concerti del Quartetto

1. **Il mondo delle cantate di Bach. Le cantate sacre di Johann Sebastian Bach a Lipsia**, a cura di Christoph Wolf