

TRA LETTERATURA E MUSICA: IL “MOTTO” DI SCHUMANN

“Ein Roman ist ein Leben als Buch.
Jedes Leben hat einen Titel, einen Verleger,
eine Einleitung, Text, Noten, etc.
oder kann es haben”
NOVALIS¹

La pubblicazione della *Mottosammlung*² [Raccolta di motti] di Robert Schumann avvenuta nel 1998 a cura del germanista e musicologo Leander Hotaki - frutto di un paziente lavoro di decifrazione e catalogazione delle centinaia di frammenti letterari annotati dal musicista di Zwickau tra i suoi appunti in ventisette anni di attività critico-compositiva – ha gettato senza dubbio nuova luce sugli studi volti a descrivere il complesso rapporto di Schumann con la letteratura, non solo sul versante di una disamina sistematica delle frequentazioni letterarie del compositore, ma anche e soprattutto su quello volto a indagare l’interferenza letterario-musicale quale cifra distintiva il mondo poetico schumanniano, dipanata peraltro attraverso l’intera sua produzione compositiva.

Se da un lato infatti Schumann fa un uso frequente di epigrafi in diverse rubriche della sua *Neue Zeitschrift für Musik*³ [Nuova rivista musicale] e in misura più ristretta anche nella sua produzione pianistica (*Davidsbündlertänze* op. 6, *Fantasie* op. 17 e *Waldszenen* op. 82), dall’altro moltissima della sua produzione musicale è costruita proprio sulla base di “frammenti” che legittimano la definizione del tutto peculiare di “motto musicale” come di una idea musicale di partenza - in genere una cellula ritmico-motivica o un abbozzo di tema - che si reitera all’interno di una stessa composizione o in composizioni lontane nel tempo sotto spoglie che la rendono più o meno riconoscibile.

A partire dalla organica caratterizzazione della *Mottosammlung* e dalla fenomenologia del motto musicale, delineata sulla scorta di esempi tratti dalla

¹ [Un romanzo è una vita fatta libro. Ogni vita ha un motto, un titolo, un editore, un’ introduzione, testo, note, ecc. o può averne] (Ove non altrimenti specificato la traduzione delle citazioni è mia, n. d. r.).

² L’autografo, contenente 11 fascicoli per 274 pagine e 1229 citazioni complessive, è rimasto inedito fino al 1998, conservato nell’archivio del Robert-Schumann-Haus di Zwickau. Assai raramente Schumann inserisce la fonte esatta di ciascuna citazione, ma piuttosto annota solo il nome dell’autore (ad es. “Goethe”, “Jean Paul”) o la fonte in forma abbreviata (ad es. “*Kunstblatt*”). Inoltre segnala otto volte una data e solo tre volte un mese.

³ Il primo numero della rivista fu dato alle stampe il 3 aprile 1834, ponendo le basi della moderna critica musicale. Schumann la diresse per oltre dieci anni e ne fece il principale veicolo di diffusione di idee sulla musica e sull’arte nel primo Ottocento, oltre che organo di stampa dell’immaginaria “Lega dei fratelli di Davide”, cenacolo fittizio di artisti e spiriti affini uniti nella lotta al filisteismo borghese concepito sul modello dei “Fratelli di Serapione” di E. T. A. Hoffmann.

produzione pianistica, si intende qui introdurre l'articolato complesso tematico della interrelazione fra letteratura e musica nella poetica di Robert Schumann.

1. Caratterizzazione della *Mottosammlung* e spettrografia delle letture schumanniane

L'interesse per la concezione schumanniana di "musica poetica" ha attratto sin dagli anni immediatamente successivi alla morte del compositore l'attenzione degli studiosi⁴, anche in relazione ai numerosi documenti lasciati dallo stesso Schumann redattore della *NZfM*⁵, critico ed esteta della musica. Solo di recente però l'attenzione della ricerca si è concentrata sullo specifico delle frequentazioni letterarie del compositore a partire da una prospettiva critica e interdisciplinare.⁶

Alcuni studi in questa direzione, introdotti dalla fondamentale dissertazione di Bernhard Appel sulla *Humoreske* op. 20⁷, hanno documentato come non solo Schumann possedesse precisa conoscenza delle teorie estetico-filosofiche di Jean Paul ed E. T. A. Hoffmann essenziali per il primo romanticismo tedesco, ma che addirittura ponesse questi principi espressamente al servizio della propria estetica:

Narrative Verläufe, rethorische Emphase, Digressionen, Rückblenden, rezitatorische Gesten, epigrammatische Zuspitzungen und Aphoristik sind über die Literaturrezeption gewonnene Strukturformen, die Schumann ins Kompositorische konvertierte.⁸

⁴ Lo stesso Franz Liszt si esprime per primo a riguardo sostenendo che l'intera produzione schumanniana vada interpretata in rapporto alla letteratura. (Cfr. F. LISZT, *Robert Schumann*, in *NZfM*, Bd. 42, 1855, Nr. 13, 23 marzo).

⁵ Si fa qui utilizzo dell'abbreviazione *NZfM* per la *Neue Zeitschrift für Musik* come in uso nella trattatistica in lingua tedesca.

⁶ Significativo a riguardo un contributo legato alla mostra dedicata a Schumann e ai suoi poeti allestita a Düsseldorf, Bonn e Zwickau nel 1991 in occasione del IV Simposio Schumann: *Robert Schumann und seine Dichter. Bericht über das 4. Internationale Schumann-Symposion am 13. und 14. Juni 1991 im Rahmen des 4. Schumann-Festes*, hrsg. von Mathias Wendt, Mainz 1993 [Robert Schumann e i suoi poeti. Resoconto del IV Simposio Internazionale Schumann del 13 e 14 giugno 1991 nell'ambito del IV Schumann-Fest, a cura di Mathias Wendt, Magonza 1993].

⁷ Cfr. B. R. APPEL, *Robert Schumanns Humoreske für Klavier op. 20. Zum musikalischen Humor in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des Formproblems*, Diss. mschr., Saarbrücken 1981 [La *Humoreske* per pianoforte op. 20 di Robert Schumann. Sullo *Humor* musicale nella prima metà del XIX secolo con particolare considerazione del problema della forma. Dissertazione, Saarbrücken 1981].

⁸ [Corsi narrativi, enfasi retorica, digressioni, flashback, gesti teatrali, asprezze epigrammatiche e aforistica sono strutture mediate dalla ricezione letteraria, da Schumann convertite in atto compositivo] B. R. APPEL, *Robert Schumann als Leser* [Robert Schumann come lettore], in *Robert Schumann und seine Dichter*, op. cit., pag. 12-16.

Tra i numerosi documenti che testimoniano del complesso rapporto di Schumann con la letteratura la *Mottosammlung* costituisce forse il più importante: essa non contiene soltanto gli estratti annotati per essere inseriti nelle rubriche della *NZfM* e in generale negli scritti critici, ma anche citazioni da drammi, romanzi, poesie, poemi epici, opere di storia e critica musicale, giornali, riviste ecc., con esclusivo carattere privato. Gran parte della raccolta vide la luce prima della nascita della rivista, e più della metà delle citazioni è rimasta inutilizzata. La compilazione dei complessivi undici quaderni - mai pensati come sistematiche antologie ma sorti generalmente come combinazioni di appunti legati a diversi momenti della vita del compositore - si colloca tra il 1825 e il 1852, ovvero spazia dagli appunti del quindicenne ginnasiale fino alla maturità del musicista che si appresta alla pubblicazione dell'intera sua produzione critica. Proprio dal carattere non antologico del documento derivano la sua complessità e la marcata differenza rispetto al *Dichtergarten* (1853-54) [Giardino dei poeti], ampia raccolta di citazioni sulla musica tratte da opere letterarie che spaziano dall'antichità al presente di Schumann piuttosto compatta dal punto di vista tematico. Tali estratti furono pensati come resoconto delle personali frequentazioni letterarie degli anni della maturità, come un sorta di summa estetico-musicale del pensiero formatosi sulla base di imprescindibili suggestioni letterarie nel corso del tempo. Lo Schumann del *Dichtergarten* opera una scelta retrospettiva all'interno di una vasta gamma di letture oramai interiorizzate e sedimentate, mentre lo Schumann della *Mottosammlung* - a maggior ragione quello dei primi fascicoli compilati, ovvero il V e il IX - è mosso più impulsivamente dalla suggestione letteraria non mediata dalla riflessione. Nonostante la parziale svalutazione della raccolta da parte di uno dei maggiori biografi schumanniani Wolfgang Boetticher, che la considera non produttiva dal punto di vista tematico e di scarso interesse documentario, il *Dichtergarten* permane tuttavia fra i testi più significativi rispetto all'analisi delle frequentazioni letterarie di Schumann. Con esso il musicista si proponeva di selezionare passi letterari riguardanti la musica e in particolare la propria concezione musicale negli anni della maturità, degni di essere consegnati alla posterità attraverso la scrittura. Così egli giustifica i propri intendimenti in una lettera a Bettina von Arnim del maggio 1854:

Im J.[ahr] 1853 dachte ich daran, unter dem Namen: "Dichergarten für Musik" was in den ersten Dichtern und Dichterinnen über Musik, wie sie auf jene wirkt, wundersam wirkt, gleich einer Himmelsprache, zu lesen und in ein Ganzes abzuschließen.⁹

⁹ [Nel 1853 pensai, sotto il nome di "Giardino dei poeti per la musica", di leggere nei massimi poeti e nelle massime poetesse qualcosa sulla musica, su come questa agisca su di loro, meravigliosamente, alla stregua di lingua del cielo] cit. da L. HOTAKI, *Robert Schumanns Mottosammlung. Übertragung, Kommentar, Einführung*,

Non è arbitrario pensare che nella scelta di alcune citazioni per il *Dichtergarten* Schumann si sia servito anche della *Mottosammlung*, e che i due documenti entrino spesso in contatto fra loro.

L'aspetto più interessante per chi si accosta allo studio critico della *Mottosammlung* risiede nel rilevamento delle circostanze in cui un estratto viene scelto e annotato, e di conseguenza concretamente utilizzato dal compositore: molto spesso si assiste ad un processo di "appropriazione" e "assimilazione" della voce estranea (*eine fremde Stimme ...wie aus der Ferne*, per servirci di un lessico particolarmente caro a Schumann). Così Leander Hotaki su questo aspetto:

[...] dieser unüberschaubare Fundus an Literatur von der Antike bis in seine unmittelbare Gegenwart erwuchs einem vielschichtigen und mühevollen Aneignungsprozess. [...] In der *Mottosammlung* vereinigt er Passagen, die ihn aus verschiedenen Motiven heraus besonders ansprechen, trifft also aus der Fülle des Gelesenen eine Auswahl, die er der Niederschrift und damit der Bewahrung für würdig befindet; eine Auswahl die wiederum wichtige Rückschlüsse auf die Schumanns Denken beherrschenden Themen und Probleme zulässt [...]. Mit fremden Stimmen spricht Schumann in der *Mottosammlung* das Eigenste aus.¹⁰

Nei motti si riflettono dunque il rapporto fra le arti, fra teoria e prassi, fra *Empfindung* e *Reflexion*, fra genio e talento, fra tradizione e presente, così come la riflessione sul potere della musica, sul rifiuto del virtuosismo di maniera, sui gusti del pubblico e su molto altro ancora.

L'eterogeneità dei fascicoli, la cui successione arbitraria e non cronologica nel manoscritto si deve a uno dei primi direttori del Robert-Schumann-Haus Martin Kreisig, è data tra l'altro dalla notevole differenza di dimensioni che si riscontra fra di essi: si va infatti da un singolo foglio nel caso del fascicolo X, compilato presumibilmente nel 1835, ai trenta del fascicolo V, sorto in tre fasi distinte dal 1825 al 1843. La stessa denominazione di *Mottosammlung* deriva assai probabilmente da Kreisig, dal momento che Schumann non cita né la raccolta né tantomeno la sua intenzione di compilare una qualche antologia così intitolata in nessun documento pervenutoci.

Rombach Litterae, Freiburg 1998, pag. 24 [La *Mottosammlung* di Robert Schumann. Trascrizione, commento, introduzione, Rombach Litterae, Friburgo 1998].

¹⁰ [(...) questo vastissimo fondo letterario dall'antichità al suo presente immediato gli derivò da un molteplici e faticoso processo di appropriazione. (...) Nella *Mottosammlung* egli raccoglie passi, che per diversi motivi lo toccano particolarmente, effettua perciò nel complesso delle letture una cernita, che trova degna di essere conservata attraverso la scrittura, una scelta che genera rimandi significativi a temi e problemi dominanti nel suo pensiero. (...) Attraverso voci lontane Schumann esprime nella *Mottosammlung* la propria] L. HOTAKI, *op.cit.*, pag. 24-26.

Le letture giovanili sono abbondantemente documentate dai protocolli stesi dopo le diverse sedute del *Literarischer Verein* fondato ai tempi del ginnasio assieme ai compagni di scuola - sodali accomunati da medesima passione letteraria e fervore intellettuale - istituzionalizzato formalmente nel dicembre 1825. Il circolo letterario prevedeva il raggiungimento dei seguenti scopi:

Der Zweck dieses Vereins soll daher für uns *Einweihung in die deutsche Litteratur*, die uns doch in jedem Fächer des Wissens so reichhaltigen Stoff darbietet, die aber mancher von uns, sey es durch Nachlässigkeit oder durch Mangel an Hilfsmitteln noch sehr wenig kennt, gehalten werden. [...] Aus eben solchen Vereinen sproß Utz, Voß, Cramer, Lessing, [Ewald Christian von] Kleist, Hagedorn u. alle große Männer, die in der deutschen Litteratur ewig mit goldnen Schriftzügen aufgezeichnet werden, hervor.¹¹

Si auspica dunque un consolidamento delle conoscenze letterarie da un lato, e contemporaneamente un adeguato avviamento alla strada poetica dall'altro. Per la gran parte si tratta di drammi schilleriani, agiografie di poeti, prefazioni di varie opere letterarie, poesie di Schulze, Kosegarten, Gleim, Collin, Schiller, la tragedia *Der 24. Februar* [Il 24 febbraio] di Zacharias Werner, *Erdennacht* [Notte della terra] di Raupach, *Die Neujahrsnacht eines Unglücklichen* [Il capodanno di un infelice], *Der Traum einer Wahnsinnigen* [Il sogno di una pazza] e *Konjektural-Biographie* [Biografia congetturale] dell'amato Jean Paul. La produzione poetica giovanile¹² testimonia infatti l'imprescindibilità di quei modelli, e palesa una cifra distintiva del mondo poetico schumanniano, ovvero il ricorso a pseudonimi e "maschere" letterarie come mezzo più congeniale per avvicinarsi alla scrittura. D'altronde maschere emergono già nei titoli delle prime opere come i *Blätter und Blümchen aus der goldnen Aue. Gesammelt und zusammengebunden von Robert Schumann, genannt Sküländer* [Foglie e fiori dal prato dorato. Raccolti e messi insieme da Robert Schumann, detto

¹¹ [Lo scopo di questo circolo deve essere *iniziazione alla letteratura tedesca*, che ci offre una così ricca materia in ogni campo del sapere, ma che alcuni di noi, vuoi per trascuratezza o per mancanza di mezzi, conoscono molto poco (...) In tali riunioni spuntano i nomi di Utz, Voß, Cramer, Lessing, (Ewald Christian von) Kleist, Hagedorn, e di tutti i grandi uomini che nella letteratura tedesca vengono encomiati a lettere d'oro] R. SCHUMANN (ET AL.), *Protocoll zum literarischen Verein* [Protocollo del Circolo letterario], in, M. SCHOPPE, *Schumanns "Literarischer Verein"* [Il "Circolo letterario" di Robert Schumann] in, *Robert Schumann und seine Dichter*, op. cit., pag. 21 seg.

¹² Per il giovane studente del liceo di Zwickau la lettura costituisce la principale occupazione, resa favorevole dall'attività paterna dal momento che August Schumann era editore e traduceva personalmente le opere di Scott e Byron, e dalla ragguardevole biblioteca di famiglia nella casa in Amtsgasse acquistata nel 1817. Negli anni dell'adolescenza Schumann lesse dunque moltissimo: Schelling, Fichte, Kant, Lessing, Hamann, Herder, Grabbe, Calderón e Byron. Sotto il preponderante influsso di Jean Paul egli si cimentò con alcuni lavori in prosa, tra cui *Juniusabende und Julytage*, descrizioni della natura vista dalla prospettiva di un narratore romantico come metafore di stati d'animo. Agli stessi anni risale il ben più ambizioso progetto di scrivere un romanzo che avrebbe dovuto intitolarsi *Selene* e di cui rimangono alcuni frammenti. Protagonisti sarebbero dovuti essere il principe Luigi Ferdinando di Prussia, la cui musica era nota e gradita a Schumann, e Jean Paul, che egli poneva "al di sopra di tutti".

Sküländer] del 1823, o la raccolta *Allerley aus der Feder Roberts an der Mulde* [Miscellanea dalla penna di Robert an der Mulde] compilata dal 1822 al 1830.

Tra il 1827 e il 1828 Schumann raccoglie in circa sessanta pagine estratti e citazioni dalle suddette opere e le intitola:

Sentenzen / aus / den besten Dichtern u. Prosaikern / des deutschen Volkes
gesammelt / von / Schumann.¹³

Le sue preferenze letterarie dai quindici ai diciotto anni sono orientate verso il genere drammatico e lirico, meno verso la prosa. Le *Sentenzen* risultano particolarmente significative in relazione al rapporto di Schumann con la poesia di Hölderlin, dal momento che i fascicoli V e IX dalla *Mottosammlung* sono le uniche due testimonianze concrete della lettura di questo poeta da parte del compositore, come anche rispetto al rapporto con la poesia di Thomas Moore, il cui poema orientaleggiante *Lalla Rookh* fu messo in musica nel 1843 sotto forma di oratorio in *Das Paradies und die Peri* op. 50.¹⁴

Se il V fascicolo permette di avvicinarsi alle frequentazioni giovanili, è soltanto col IX, compilato tra il 1831 e il 1834, che si può avere un primo quadro dell'estetica musicale schumanniana così come sviluppata dopo l'incontro con Jean Paul. Questi sono gli anni in cui il musicista abbandona definitivamente la strada della poesia in senso stretto per dedicarsi esclusivamente allo studio della musica con Friedrich Wieck.

Ora soltanto si compie nel compositore il passo decisivo dalla prima fase creativa alla maturità, mediato dalla concezione del genio così come espressa da Jean Paul nella *Vorschule der Ästhetik* [Scuola preparatoria di estetica]. Così Jean Paul:

In der Poesie wirkt das Talent mit einzelnen Kräften, mit Bildern, Feuer, Gedankenfülle [...]. [...] Da es kein Bild, keine Wendung, keinen einzelnen Gedanken des Genies gibt, worauf das Talent im höchsten Feuer nicht auch käme – nur auf das Ganze nicht -: so lässet sich dieses eine Zeitlang mit jenem verwechseln.¹⁵

¹³ [Sentenze / tratte dai / migliori poeti e prosatori / del popolo tedesco / raccolte / da / Schumann].

¹⁴ Sul rapporto di Schumann con la poesia britannica vedi lo studio di K. S. WHITTON, *Robert Schumann und seine britischen Dichter* [Robert Schumann e i suoi poeti britannici], in *Schumann und seine Dichter*, op. cit.

¹⁵ [Nella poesia il talento agisce con forze singole, con immagini, fuoco, ricchezza di pensiero (...). (...) Dal momento che non vi è nessuna immagine, nessuna espressione, nessun pensiero del genio, in cui il talento non intervenga con il massimo del fuoco – per questo si rischia di confondere a lungo l'uno con l'altro] JEAN PAUL, *Vorschule der Aesthetik* [Scuola preparatoria di estetica], München 1962, in *Sämmtliche Werke*, 1. Abt., hrsg. von Norbert Miller mit Nachworten von Walter Höllerer und Gustav Lohmann, vol. 5, pag. 51 [Opere complete, I parte, a cura di Norbert Miller con postfazioni di Walter Höllerer e Gustav Lohmann].

Il modello jeanpauliano che riflette in pieno il dissidio fra capacità e ambizione, fra reale e ideale, è richiamato da Schumann per mediare la transizione dal talento al genio. Obiettivo fondamentale diventa quindi lo “sviluppo della capacità di controllo e assoggettamento del talento, lavorando sull’artista e sull’uomo allo stesso tempo”.¹⁶ In questo senso si spiega lo “strenuo lavoro tecnico, mai percepito come contrastante con l’elemento poetico ma sempre al servizio di quest’ultimo”.¹⁷

Due terzi del fascicolo sono dunque occupati da citazioni da Jean Paul (*Vorschule der Ästhetik*, *Flegeljahre*, *Konjektural-Biographie*, *Die Unsichtbare Loge*) [Scuola preparatoria di estetica, Anni acerbi, Biografia congetturale, La loggia invisibile], dalle *Bemerkungen über Kunst* [Osservazioni sull’arte] di Bührlen, dalle *Betrachtungen im Sinne der Wanderer* [Considerazioni da parte dei viandanti] di Goethe, oltre che da frammenti di Novalis, l’ultimo terzo invece contiene perlopiù estratti dalle *Aesthetisch-historische Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst* [Introduzioni storico-estetiche alla scienza dei suoni] di Wilhelm Christian Müller.

Nella scansione cronologica seguono i fascicoli VII e X, compilati tra il 1835 e 1840. L’indicazione anteposta al primo “Zu Mottos” rende esplicito lo scopo delle annotazioni: esse furono pensate espressamente per la prima pagina di ciascun numero della *NZfM*. Si tratta per la gran parte di citazioni dal *Faust. Erster Teil* [Faust. Prima parte] di Goethe, drammi di Shakespeare, poesie di Friedrich Schlegel e Schiller. Il fascicolo X reca inoltre l’intestazione “Aus Heinse’s Ardinghello” [Dall’Ardinghello di Heinse], e contiene quindi passaggi dal romanzo la cui conoscenza diretta da parte di Schumann non è documentata da nessun’altra parte.

Tra il 1836 e il 1838 Schumann annota moltissimi motti, dando vita a uno dei fascicoli più copiosi della *Mottosammlung*. Si tratta di anni importanti dal punto di vista della produzione musicale (nascono fra gli altri la *Fantasie* op. 17, i *Davidsbündlertänze* op. 6, i *Phantasiestücke* op. 12, le *Sonate* op. 14 e op. 22) e della vita privata, segnati dalla strenua lotta contro l’avversione di Friedrich Wieck al suo legame con Clara. Il quaderno si apre con estratti da poesie di Schiller e Klopstock, da *Edelstein und Perle* [Pietra preziosa e perla] di Rückert, e dalle *Hinterlassene Schriften von Carl Maria von Weber* [Scritti postumi di Carl Maria von Weber]. Accanto a frammenti presenti nel IX fascicolo, quelli da *Heinrich von Ofterdingen* qui riportati rappresentano l’unica

¹⁶ Cfr. G. DIETEL, “Eine neue poetische Zeit“. *Musikanschauung und stilistische Tendenzen im Klavierwerk R. Schumanns*. Diss. Kassel / Basel / London / New York 1989, pag 53. [“Una nuova epoca poetica”. Visione della musica e tendenze stilistiche nell’opera per pianoforte di Robert Schumann. Dissertazione, Kassel / Basilea / Londra / New York 1989].

¹⁷ *Ivi*, pag 100.

testimonianza concreta della lettura del romanzo di Novalis da parte di Schumann. Accanto a una breve serie di estratti da *Des Knaben Wunderhorn* [Il corno magico del fanciullo], la parte più interessante dei motti di questo fascicolo è costituita dalle citazioni di poesie di Friedrich Schlegel, tra le quali ricordiamo quella da *Das Gebüsch* [La boscaglia], il ben noto motto anteposto dal compositore alla *Fantasie* op. 17.

I successivi due quaderni della *Mottosammlung*, nati complessivamente tra il 1838 e il 1841, contengono estratti dal *Tasso* di Goethe, dal *Buch der Lieder* [Libro dei canti] di Heine, da *Vollkommener Capellmeister* [Il perfetto maestro di cappella] di Johann Georg Nikolaus von Nissens, oltre che dalle *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst* [Idee per un'estetica dell'arte musicale] di Schubart. Va infine ricordato un dato significativo, e cioè che paradossalmente i poeti maggiormente messi in musica da Schumann a partire dal "Liederjahr" (1840) quali Eichendorff, Heine, Rückert e Chamisso, sono nella *Mottosammlung* scarsamente rappresentati, se si prescinde da poche poesie ed estratti lirici dell'VIII fascicolo, mentre abbondano citazioni da poeti meno noti come Schulze e Raupach.

Tanto, per sottolineare che la *Mottosammlung* va interpretata come un riflesso significativo delle frequentazioni letterarie di Schumann, ma mai come un quadro sistematico del suo rapporto con ciascuno scrittore citato.

2. Il motto letterario nella produzione critica

Nelle *Zeitschriftkonferenzen* [Conferenze di redazione] del 1833, Schumann invita ogni recensore a scegliere un motto che stia in rapporto col contenuto dell'articolo pubblicato:

[...] und jedesmal ein verschiedenes Motto, das in genauer Beziehung zum Aufsatz stünde, wurde wünschenswerth gefunden. Zwar wird das Letztere Schwierigkeiten in der Wahl finden doch giebt's in Göthe, Lessing, Heinse, Hoffmann genug ähnlichen Blumenstaub. Eigene herrliche Gedanken bleiben natürlich nicht ausgeschlossen. Da jeder am besten wissen muß, was er will, so wäre es das leichteste, daß der Rezensirende selbst eines wählte, und seiner Kritik vorsetzte [...].¹⁸

¹⁸ [(...) e trovare di volta in volta un motto diverso, che sia in diretto rapporto con l'articolo, sarebbe auspicabile. Si potrebbe, è vero, incontrare qualche difficoltà nella scelta, ma in Göthe, Lessing, Heinse, Hoffmann c'è abbastanza materia prima. Non sono esclusi anche nobili pensieri propri. Perchè ciascuno sappia al meglio ciò che desidera, sarebbe più semplice che il recensore ne scelga uno autonomamente e lo anteponga alla sua critica (...)] R. SCHUMANN, *Zeitschriftkonferenzen*. RSchH. Sign. 48715 V, 11a-b-A3.

La natura della relazione fra epigrafe e testo, avente peraltro una lunga tradizione letteraria le cui radici affondano nell'araldica e nell'emblematica medievali¹⁹, varia di volta in volta, ma più dell'affinità o del richiamo contenutistico ciò che conta è qui la capacità del motto di annunciare per così dire aforisticamente la *neue poetische Zeit* secondo i principi del discorso d'apertura del 1835:

Unsere Gesinnung [...] ist [...] diese: die alte Zeit und ihre Werke anzuerkennen, darauf aufmerksam zu machen, wie nur an so reiner Quelle neue Kunstschönheiten gekräftigt werden können – sodann, die letzte Vergangenheit als eine unkünstlerische zu bekämpfen, für die nur das Hochgesteigerte des Mechanischen einigen Ersatz gewährt habe – endlich eine junge, dichterische Zukunft vorzubereiten, beschleunigen zu helfen.²⁰

A tal scopo egli si servì per i primi quattro anni del seguente motto tratto dall'*Enrico VIII* di Shakespeare nella traduzione tedesca di August Wilhelm Schlegel, come chiaro monito ai sostenitori del manierismo e del virtuosismo alla moda e più in generale ai “filistei piccolo-borghesi” in senso hoffmanniano:

Die allein, / Die nur ein lustig Spiel, Geräusch der Tartschen / Zu hören kommen,
oder einen Mann / Im bunten Rock, mit Gelb verbrämt, zu sehen, / Die irren
sich.²¹

Veniamo dunque all'aspetto più significativo e rivelatore dal punto di vista dell'indagine poetica che ci siamo proposti, nell'utilizzo concreto di motti letterari fatto da Schumann nella sua produzione critica.

Fa riflettere la circostanza che numerosi estratti furono utilizzati in differenti rubriche (*Kuriosa, Aphorismen, Kunstbemerkungen* ecc.) [Curiosità, Aforismi, Osservazioni sull'arte ecc.] e in scritti critici a sé stanti (*Der Davidsbündler, Aus Meister's Raro, Florestan's und Eusebius' Denk- und Dicht-Büchlein* ecc.)

¹⁹ Si veda in proposito l'articolata disamina di fenomenologia e storia dello scritto di carattere epigrafico nell'ambito preferenziale della letteratura tedesca contenuta in J. E. ANTOSEN, *Text-Inseln. Studien zum Motto in der deutschen Literatur vom 17. bis 20. Jahrhundert*, Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg 1998 [Isole di testo. Studi sul motto nella letteratura tedesca dal XVII al XX secolo, Königshausen & Neumann, Würzburg 1998]

²⁰ [Il nostro intendimento (...) è (...) il seguente: riconoscere il tempo passato e le sue opere, richiamare l'attenzione sul fatto che soltanto ad una fonte così pura possono essere rinvigorite le nuove bellezze dell'arte – poi combattere l'immediato passato perchè contrario all'arte, passato per il quale la meccanicità ha fornito un qualche ricambio – infine preparare un futuro giovane, poetico, aiutare ad accelerarne la venuta] R. SCHUMANN, *Zur Eröffnung des Jahrganges 1835*, [In apertura dell'annata 1835] in, *NZfM*, Bd. 2, 1835, Nr. 1.

²¹ [Coloro i quali giungono per assistere a uno spettacolino comico, chiasso di Tartari, o per vedere un uomo in gonnellino a colori orlato di giallo, si sbagliano] W. SHAKESPEARE *König Heinrich der Achte* [Re Enrico VIII], in, *Shakespeares dramatische Werke*, übersetzt von A. W. Schlegel und J. J. Eschenberg. Bd. 16, Wien 1812 [Opere drammatiche di Shakespeare, tradotte da A. W. Schlegel e J. J. Eschenberg. Vol 16, Vienna 1812].

[Il fratello della Lega di Davide, Dal libretto di pensieri e di poesia di Maestro Raro, Florestano ed Eusebio] non come epigrafi, ma come pensieri propri o come opinioni altrui assimilate al discorso svolto. Vediamo alcuni esempi.

Molto spesso Schumann si serve di un motto per riflettere la sua ammirazione nei confronti di musicisti per lui imprescindibili, come è il caso del carteggio Goethe-Zelter 1796-1832 in riferimento a Bach. Il seguente estratto:

Alles erwogen was gegen ihn (Bach) zeugen könnte, ist dieser Leipziger Cantor eine Erscheinung Gottes; klar; doch unerklärbar.²²

viene ripreso nell'articolo *Aeltere Klaviermusik* [Antica musica per tastiera] del 14 maggio 1839

Das Concert [Johann Sebastian Bachs Klavierkonzert d-moll BWV 1058] ist der größten Meisterstücke eines [...]. Es bleibt wahr, was Zelter gesagt: Dieser Leipziger Cantor ist eine unbegreifliche Erscheinung der Gottheit.²³

Nell'articolo del 19 novembre 1839, intitolato *Phantasien, Capricen etc. für Pianoforte (Schluß)* [Fantasia, Capricci ecc. per pianoforte (Conclusion)] Schumann cita Goethe senza però lasciar intendere che si sta servendo di una voce altrui:

[...] Er [Frédéric Chopin] ist und bleibt der kühnste und stolzeste Dichtergeist der Zeit. Auch Krankes, Fieberhaftes, Abstoßendes enthält das Heft [Chopins 24 *Préludes* op. 28]; so suche jeder; was ihm frommt und bleibe nur der Philister weg.

Was ist ein Philister?

Ein hohler Darm
Von Furcht und Hoffnung ausgefüllt,
Daß Gott erbarm!²⁴

Qui il prototipo del filisteo è riportato in netta opposizione alla figura di Chopin, per Schumann il maggiore spirito poetico dell'epoca.

²² [Tutti hanno considerato ciò che poteva testimoniare quanto questo cantore lipsiense fosse una manifestazione di Dio; chiara; ma inspiegabile]. *Briefwechsel Goethe-Zelter in den Jahren 1796 bis 1832*. Hrsg. von Friedrich Wilhelm Riemer. Tl. 4, pag. 319 [Carteggio Goethe-Zelter 1796-1832, a cura di Friedrich Wilhelm Riemer, IV parte].

²³ [Il Concerto (il Concerto per pianoforte in re minore BWV 1058 di Johann Sebastian Bach) è uno fra i massimi capolavori (...). Resta indubbio dunque ciò che ha affermato Zelter: questo cantore lipsiense è una incomprensibile manifestazione della divinità].

²⁴ [(...) Egli (Frédéric Chopin) è e rimane il più ardito e orgoglioso spirito poetico del tempo. Il fascicolo (i 24 *Preludi* op. 28 di Chopin) contiene anche un che di malato, febbrile, repellente, perciò ciascuno si cerchi ciò che lo aggrada e ne stia lontano solo il filisteo. Cos'è un filisteo? Un intestino vuoto / colmo di terrore e speranza / graziato da Dio!].

Di tenere più marcatamente estetico è invece il seguente estratto dalle *Bemerkungen über Kunst* di Bühlren:

Die größte Kunst in d. Kunst ist, den Stoff zu vergeistigen, daß alles Materielle desselben vergessen wird. Nicht aber ein Vernachlässigen, Verachten derselben führt zum Idealen; denn bey einem solchen Verfahren bricht das Materielle doch auf einer Seite durch; sondern ihr Brechen u. Verschmelzen.²⁵

richiamato in maniera stringata nel già citato scritto *Der Davidsbündler*

Verachten der materiellen Mittel entfernt vom Kunstideal. Die Aufgabe ist, den Stoff zu vergeistigen, daß alles Materielle darüber vergessen wird.²⁶

Nell'esempio seguente una immagine goethiana tratta da *Wilhelm Meisters Wanderjahre* [Anni di pellegrinaggio di Wilhelm Meister]:

Die Geschichte der Künste wird eine große Fuge, in der die Stimmen der Völker nach und nach zum Vorschein kommen.²⁷

richeggia nelle parole di Florestano in una pagina del *Denk- und Dicht-Büchlein*

Wir waren am Ziel? – wir irren! Die Kunst wird die große Fuge sein, in der sich die verschiedenen Völkerschaften ablösen im Singen.²⁸

Parimenti accade al seguente frammento di Novalis:

Die Musik redet eine allgemeine Sprache, durch welche der Geist frei unbestimmt angeregt wird; dies thut ihm so wohl, so bekannt, so vaterländisch, er ist auf diese kurzen Augenblicke in seiner Heimath.²⁹

così rielaborato nello stesso scritto critico

Musik redet die allgemeinste Sprache, durch welche die Seele frei, *unbestimmt* angeregt wird; aber sie fühlt sich in ihrer Heimath.³⁰

²⁵ [La più grande arte nell'arte è quella di fare della materia spirito, cosicché tutto quanto vi è in essa di materico vada dimenticato. Ma non è attraverso trascuratezza e disprezzo di essa che si giunge all'ideale, poiché in un procedimento di questo tipo l'aspetto materico si manifesta comunque, piuttosto attraverso rottura e rimescolamento].

²⁶ [Il disprezzo dei mezzi materiali allontana dall'ideale artistico. Il compito è fare della materia spirito, cosicché tutto quanto vi è di materico vada dimenticato].

²⁷ [La storia delle arti diverrà una grande fuga, in cui le voci dei popoli manifestano sempre più la loro presenza].

²⁸ [Eravamo giunti alla meta? – ci sbagliamo! L'arte sarà una grande fuga in cui la diversità dei popoli si risolverà nel canto].

²⁹ [La musica parla una lingua universale, attraverso cui lo spirito viene stimolato liberamente da più parti; questo gli arreca tanto giovamento, tanta diffusione e tanto attaccamento alla terra patria, che esso si sente in quei brevi istanti a casa propria].

Il grado di assimilazione è dunque variabile, oscillando tra la citazione letterale esplicitata dallo stesso Schumann e l'integrazione mascherata che fa perdere al motto qualsiasi residuo di estraneità rispetto al testo in cui è collocato.

A conferma di tutto ciò si veda un passo tratto dallo scritto già richiamato *Der Davidsbündler* in cui è Eusebio a parlare:

“Tu che hai trovato questo foglio! Tu sei destinato al bene e alla grandezza! Tu devi diventare Fratello della Lega di Davide, devi rendere intelligibili al mondo i segreti della Lega, quella Lega il cui scopo è di uccidere tutti i Filistei, musicali e non! Adesso sai tutto: ora agisci! Ma non fare una classificazione sistematica e gretta: sii piuttosto folle e confuso!”

Maestro Raro, Florestano, Eusebio, Friedrich, Bg., St., Hf., Knif, addetto al mantice dell'organo di S. Giorgio.

Stupendo! Dissi entusiasta dentro di me: è stupendo che io possa esprimere allegramente le mie più straordinarie idee celandomi dietro uno pseudonimo.[...]³¹

L'io doppio del musicista veste quindi, alternativamente, contemporaneamente, ovvero in rapporto dialettico sia la maschera di Eusebio che quella di Florestano, due pseudonimi la cui scelta da un lato è collegata alle personalità antitetiche di Walt e Vult in *Flegeljahre*, dall'altro a due riferimenti concreti e affettivi quali Beethoven e Clara³², per Schumann le due maggiori fonti d'ispirazione. Si può quindi, sulla base degli esempi apportati, individuare nell'uso fatto da Schumann del motto letterario una conferma della necessità della maschera; d'altra parte egli si firma nei vari articoli sempre Florestano o Eusebio, o Florestano ed Eusebio, e lascia parlare gli altri appartenenti alla Lega (ovvero figure fittizie dietro cui si nascondono personaggi reali facenti parte della sua cerchia di conoscenze) sempre sotto le mentite spoglie partorite dalla sua fantasia.

3. *Motto musicale, citazione, ricordo...*

Sin dall'op. 1 la produzione pianistica di Schumann è connotata da un utilizzo sistematico di motti musicali.

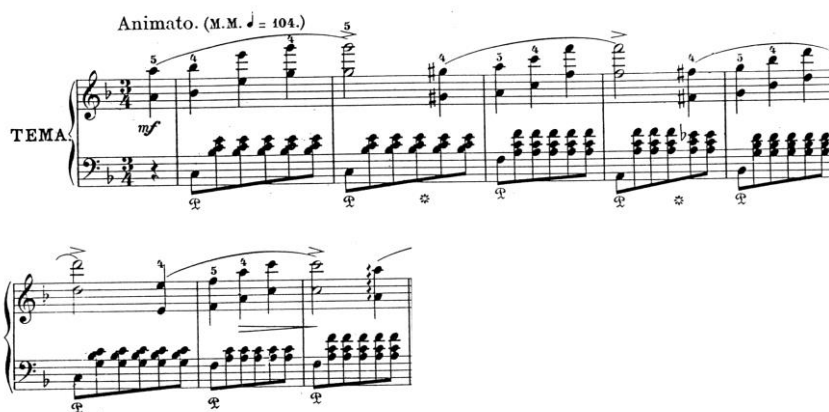
³⁰ [La musica parla la lingua più universale di tutte, attraverso cui l'anima viene stimolata liberamente, *indefinitamente*; ma si sente a casa propria].

³¹ R. SCHUMANN, *Scritti critici* (a cura di A. Crocchi Pozzi, trad. di G. Toglietti), Ricordi Unicopli, Milano 1991 vol. II pag. 1063.

³² Si suppone infatti che Florestano coincida col marito ingiustamente incarcerato e poi salvato dalla moglie Leonore sotto spoglie maschili nel *Fidelio* di Beethoven, mentre il nome Eusebio sia stato scelto per la sua particolare posizione nel calendario, due giorni dopo S. Chiara.

Per la sua prima composizione infatti egli si serve del nome di un personaggio a lui noto, la pianista Meta Abegg, e ne trae spunto per un tema musicale da cui sviluppare una serie di variazioni. Significativo è che la conoscenza tra Schumann e la giovane pianista dovette essere piuttosto fugace, visti gli scarsi riferimenti in proposito nei diari di Heidelberg, e soprattutto che il compositore mistificò l'identità del personaggio nella figura fittizia di una nobile del tempo designandola "Mademoiselle Pauline von Abegg".³³

Il motto musicale consiste in una sequenza costituita da cinque lettere, ovvero cinque suoni (tenendo presente la denominazione anglosassone delle note), che la fantasia di Schumann converte in figura poetica e dunque cellula generatrice di una serie di variazioni:



La disposizione ascendente degli intervalli e l'armonia di dominante nella quale il pezzo esordisce conferiscono al motivo un forte senso di protensione in avanti. Il motivo viene reiterato scendendo di tono e semitono, invertito nella seconda parte del tema, e in ciascuna delle variazioni è sempre riconoscibile anche se spesso celato in voci interne. Nel *Finale alla Fantasia* il motto ritorna per l'ultima volta ma i suoni vengono progressivamente sottratti invece di essere suonati, come in una sorta di melodia inudibile che risuona a mo' di voce interiore.³⁴ Si assiste dunque ad una negazione del suono reale che spinge la poesia in una sfera del tutto soggettiva, nel senso della autentica *poetische Erinnerung* [ricordo / interiorizzazione poetica], venendo il motto per assurdo taciuto piuttosto che pronunciato.³⁵

La *innere Stimme* indicata in partitura ma da non suonarsi nella *Humoreske* op. 20, la citazione di un tema di Clara nella *Novelletta* op. 21 n. 8 segnata *Stimme*

³³ Cfr. A. MAYEDA, *Robert Schumanns Weg zur Symphonie*, Atlantis-Schott, Zürich 1992, pag. 74 seg. [La strada di Schumann verso la sinfonia, Atlantis-Schott, Zurigo 1992].

³⁴ Charles Rosen ha individuato in questo un paradosso del romanticismo musicale oltre che nello specifico schumanniano.

³⁵ A. MAYEDA, *op. cit.*, pag. 482.

aus der Ferne, come anche le citazioni beethoveniane contenute in *Carnaval* e nella *Fantasie* - ma gli esempi potrebbero continuare -, sono tutte esemplificazioni di un luogo ricorrente nella produzione di Schumann, luogo poetico e musicale il cui significato è fortemente intrecciato con la vita affettiva e sentimentale del compositore, prima ancora che artistico-musicale.

Di “voci da lontano”, di citazioni e autocitazioni musicali, di richiami e suggestioni letterarie la musica di Schumann è densa come quella di nessun altro compositore a lui contemporaneo.

Se attraverso il motto A-B-E-G-G Schumann indossa per così dire la sua prima maschera musicale, è solo con i *Davidsbündlertänze* op. 6 che egli realizza il più compiuto ritratto musicale dei suoi *Doppelgänger* Florestano ed Eusebio, rispettivamente la sua anima impetuosa e fantastica, e quella riflessiva e sognante, la cui dicotomia si risolve nello spirito riconciliante e nelle ammonizioni di Maestro Raro.

Nella serie di diciotto pezzi, a momenti di nostalgica contemplazione e romantica introversione si alternano immagini di impulsività e impazienza, di passione e impeto. Ciascuno dei brani è firmato da Florestano o Eusebio, o da entrambi quando gli opposti trovano conciliazione nello stesso pezzo o sono semplicemente compresenti.

Qui Schumann antepone un motto, indicato *Alter Spruch* [Vecchio motto] come se si trattasse di saggezza tramandata, probabilmente però scritto di proprio pugno per alludere alla dialettica tra Florestano ed Eusebio attraverso il contrasto fra *Lust* e *Leid*, la cui conciliazione determina il significato poetico dell'intera opera:

In all' und jeder Zeit
verknüpft sich Lust und Leid:
Bleibt fromm in Lust und sey
dem Leid mit Muth bereit.³⁶

La serie di danze è introdotta poi da un motto musicale, sulla base del quale Schumann fonda l'architettura di ciascun brano:



³⁶ [In ogni tempo / si uniscono piacere e dolore: / restate docili nel piacere e siate / preparati al dolore con coraggio].

La provenienza di questa idea viene resa esplicita: si tratta delle prime battute della *Mazurca* n. 5 dalle *Soirées musicales* op. 6 di Clara Wieck. Il motivo, ritmicamente ben caratterizzato, è di per sé abbastanza semplice, articolata è la maniera in cui Schumann lo trasforma e lo rende motore generatore delle successive danze.

Motto letterario e motto musicale aprono dunque la composizione quasi a orientare l'interprete verso il significato poetico dell'opera, sintetizzando, in entrambi i casi sotto forma di "frammento", le motivazioni del musicista, che come si può osservare sono al contempo artistiche e affettive.

La *Fantasia* op. 17 fu espressamente concepita come omaggio a Beethoven in occasione della sottoscrizione aperta nel 1835 dal *Bonner Verein* per l'erezione di un monumento al compositore, cui Schumann intese contribuire con i proventi della sua opera. Egli si cimentò ancora una volta con la grande forma e concepì l'opera col titolo di *Große Sonate von Florestan und Eusebius* e con i tre movimenti intitolati nell'ordine *Ruinen, Trophäen, Palmen* [Rovine, trofei, palme], titoli rifiutati dall'editore e perciò scartati nell'edizione definitiva.

La reminiscenza del tema beethoveniano dell'ultimo Lied *Nimm sie hin denn, diese Lieder* [Accogli questi canti] dal ciclo su poesie di Aloys Jeitteles *An die ferne Geliebte* op. 98 [All'amata lontana], è alla base dell'intera composizione e percorre tutti i movimenti come motore generatore del discorso musicale, esattamente come il motto di Clara nei *Davidsbündlertänze*. Alla presenza di tale "suono segreto" allude il motto letterario anteposto da Schumann nella prima edizione, un estratto dalla poesia *Das Gebüsch* di Friedrich Schlegel:

Durch alle Töne tönet
im bunten Erdentraum
ein leiser Ton gezogen
für den, der heimlich lauschet.³⁷

Questa è la frase beethoveniana nel contesto originario da cui è estrapolata:

Nimm sie hin denn, diese Lieder, die ich dir, Geliebte, sang,

³⁷ [Fra tutti i suoni riecheggia / nel sogno colorato della terra / una melodia leggera / per colui che ascolta segretamente].

È facile riconoscere un'affinità motivica tra quell'idea e la melodia iniziale di Schumann:

Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen

$\text{♩} = 80$

sfp *ff*

Pedal

L'intero primo movimento è una delle testimonianze più straordinarie dell'abilità schumanniana nell'assimilare la citazione fino a farle perdere qualsiasi residuo di estraneità all'opera. Le dimensioni di tale maestria nello sviluppare il singolo frammento sono qui tra le più grandiose mai raggiunte. Nel finale del primo movimento il frammento motivico trova poi la forza di farsi tema e il canto si dispiega per la prima volta con chiarezza:

Adagio

mf *p* *pp*

ritard.

Il primo movimento della *Fantasia* palesa l'estetica del singolo frammento, esaltata da un processo di ingrandimento la cui articolazione rimanda nuovamente all'ambito privato. Il trionfo del frammento musicale si esplica qui attraverso la citazione: ancora una volta la voce altrui stimola il pensiero musicale all'interno di una fitta rete di rimembranze e riferimenti concreti che

toccano la vita affettiva del compositore. La grandezza e l'unicità dell'utilizzo schumanniano del singolo frammento estrapolato da un'opera altrui sta nella abilità compositiva con cui esso viene integrato, perché prima evidentemente assimilato dal punto di vista sentimentale.

Il ricordo, il motto, la voce da lontano sono diverse espressioni dell'estetica romantica del frammento, opera d'arte dalle notevoli potenzialità perché non irreggimentata dai vincoli della grande forma settecentesca, proprio come si proponevano di affermare Friedrich Schlegel e Novalis attraverso i frammenti di *Athenäum*. Il ricordo può divenire frammento quando viene avvertito come estraneo e personale al contempo, e questo è valido anche per Schumann. Non deve essere stato un caso che nella frase musicale sfruttata come motto per la composizione dell'intera fantasia vengano cantate le parole:

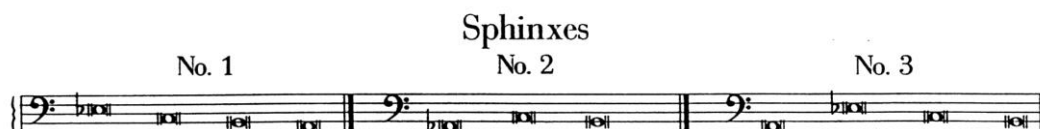
Nimm sie hin denn, diese Lieder, die ich dir, Geliebte, sang [...].³⁸

rivolte a Clara

Per ore ho suonato mille volte una melodia dell'ultimo movimento della mia *Fantasia* [...]. Non sei tu forse la nota segreta che pervade l'opera? Io credo proprio che tu lo sia.

La *Fantasia* fu scritta come altre importanti composizioni negli anni in cui Schumann lottava per ottenere dall'autoritario Friedrich Wieck il permesso di sposare Clara, e in essa si riflettono con chiarezza l'angoscia e la passione legate a quel momento della vita del compositore. La sottoscrizione per l'erezione del monumento a Beethoven era stata fortemente caldeggiata da Liszt, scelto da Schumann come dedicatario della composizione. In essa dunque egli riunisce simbolicamente tre riferimenti concreti legati alla propria sfera affettiva: Beethoven, Liszt e Clara.

Quello di *Carnaval* op. 9 è però l'esempio più emblematico di composizione ciclica tenuta insieme dai suoi motivi, derivati da tre motti musicali. Qui i motti utilizzati sono una sorta di crittogrammi musicali - la cui sonorità sembra evocare quella di canti medievali - inseriti da Schumann verso la metà della composizione, e sulla base dei quali si fonda l'ampia struttura del ciclo:



I vari gruppi di note corrispondono ai gruppi di lettere S-C-H-A, As-C-H e A-S-C-H, le quali prima ancora che essere suoni presenti nel nome Schumann sono lettere del nome della città natale di Ernestine von Fricken, fidanzata di Schumann per un breve periodo. I motti sono nelle loro diverse combinazioni sempre riconoscibili, anche qui la loro presenza è “fondante” e “caratterizzante”. Se nei *Davidsbündlertänze* vengono fuori solo i volti di Florestano ed Eusebio, vale a dire gli aspetti opposti della personalità di Schumann, in *Carnaval* la scena si allarga fino ad accogliere altri personaggi, fittizi o reali, sul palco di un’immaginaria festa in maschera. Ai nomi reali di Chopin, Chiarina e Paganini con cui sono intitolati tre brani, si accompagnano nomi delle maschere della commedia dell’arte come Pierrot e Arlequin, ulteriori astanti chiamati a rappresentare, come in un immaginifico spettacolo musicale, la caleidoscopica personalità del compositore.

Nel considerare il percorso creativo di Schumann verso la scrittura sinfonica non è azzardato interpretare l’intera produzione pianistica precedente il 1841 - anno di nascita della prima sinfonia – come una sorta di banco di prova in cui egli sperimenta il procedimento compositivo e la poetica del motto al pianoforte con l’occhio rivolto però inevitabilmente al pensiero orchestrale, dato questo confermato dal fatto che sempre la scrittura pianistica schumanniana rivela un pensiero polifonico di fondo.³⁹

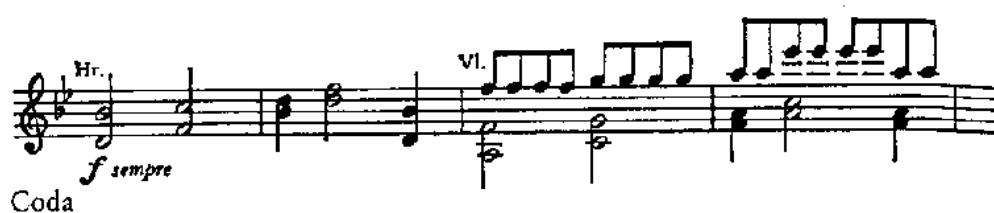
Nemmeno la produzione orchestrale è infatti estranea alla poetica del motto: la *Frühlingssymphonie* si apre anch’essa con un motto letterario e uno musicale, annunciato nella fanfara iniziale di corni e trombe:⁴⁰



L’idea di base, sottoposta come al solito a diverse trasformazioni e combinazioni, si dipana attraverso l’intera sinfonia, fino a riecheggiare nella coda dell’ultimo movimento:

³⁹ Cfr. A. MAYEDA, *op. cit.*

⁴⁰ L’idea poetica della primavera è rintracciabile nella suggestione di una poesia di Adolf Böttger, e specialmente nell’ultimo verso che dovette ispirare a Schumann, possiamo osare forse anche in ragione del suo assetto metrico, il motto iniziale: “*Im Thale blüht der Frühling auf*” [Nella valle sboccia la primavera]. Cfr. A. MAYEDA, *op. cit.* pag. 293 seg.



La musica vive qui della compenetrazione organica fra l'idea poetica e la sua manifestazione formale mediata dall'utilizzo dei motti. Le composizioni inedite precedenti l'op. 1 dimostrano come sin dai primissimi anni l'attenzione fosse rivolta alla creazione sinfonica piuttosto che a quella pianistica, egli aveva assunto come motto di vita quello di "scrivere sinfonie" in cui convogliare sogni, visioni e ideali, quali l'ambizione di entrare nell'alveo dei massimi sinfonisti succedendo allo stesso Beethoven, e tutto questo confluisce simbolicamente nel "motto della primavera". Nella fanfara iniziale risuonano Beethoven, Schubert e Clara, ancora una volta voci lontane e compresenti.

Piuttosto suggestiva sembra dunque l'ipotesi di un filo rosso che lega i motti schumanniani – una *Werk-Urlinie*⁴¹ – dato dalla ricorrenza di una configurazione motivica che sebbene suscettibile di diverse oscillazioni ed estensioni è sempre basata sugli intervalli di terza ascendente e di quinta discendente, configurazione appunto di *Terz- und Quintenmotivik*. L'incipit della *Fantasie* con la figurazione di quinta discendente che la caratterizza, la citazione beethoveniana alla fine del primo tempo, la citazione del tema di Clara nella *Novelletta* op. 21 n. 8, il motto delle *Sonate* op. 11 e 14 sono soltanto alcuni esempi di questa linea originaria.

Il percorso creativo di Schumann non si esaurisce tuttavia nel campo sinfonico. *Poetische Musik* assume per lui negli anni della maturità il significato di esplicita fusione di suono e parola, e dall'incontro con la grande letteratura nascono oltre a *Das Paradies und die Peri*, le *Szenen aus Goethe's Faust* (1844-1853) [Scene dal Faust di Goethe], i melologhi *Schön Hedwig* op. 106 (1849) [La bella Edvige] e *Ballade vom Heidenknaben* op. 122 n. 1 (1853) [Ballata del fanciullo della brughiera] su poesie di Hebbel, *Die Flüchtlinge* op. 122 n. 2 (1852) [I fuggiaschi] su testo tedesco di Shelley, *Manfred* op. 115 (1848-1851) sull'omonimo poema di Lord Byron.

Schumann aveva dunque bisogno di motti come di maschere, pseudonimi, aspetti e impulsi contrastanti, di Florestano ed Eusebio prima ancora che delle lezioni di Maestro Raro. La vita e l'opera del compositore erano davvero un sistema unitario ricchissimo di richiami e risonanze reciproche e complementari, che lo studio dei motti e ancor più della concezione poetica che li fonda può enucleare e chiarire su base fenomenologica.

⁴¹ Ivi

La forma della musica è spesso in lui anche forma della vita. Il suo motto nella musica nasceva immediatamente dal suo motto esistenziale: scrivere sinfonie, entrare nella cerchia dei grandi quali Beethoven e Schubert, unirsi a Clara e suggellare un connubio artistico e umano dopo aver lottato contro l'ostilità di Friedrich Wieck, stringere a sé attraverso la sua musica tutti gli appartenenti alla Lega, spiriti eletti e sodali uniti dagli stessi principi artistici e morali in una ideale lotta al filisteismo borghese, esteriore e moralmente degenerare.

Ed è proprio in questo tessuto articolato di rimandi e risonanze che si inserisce il significato poetico della *Mottosammlung*. Il rapporto di Schumann con la letteratura è stato un rapporto strettissimo in tutto l'arco della vita, continuo e funzionale allo sviluppo del linguaggio musicale. Le frequentazioni letterarie del compositore rappresentano una sintesi del suo universo poetico: egli conosce e riconosce se stesso solo attraverso la voce altrui, e nel frammento letterario enuclea in sintesi il complesso delle sue letture che agiscono esattamente alla stregua di tutte le altre suggestioni – musicali, personali ecc. – determinanti per la sua musica. L'analisi condotta sulle composizioni che si aprono e si sviluppano a partire da un motto letterario e da uno musicale palesa proprio questa cifra distintiva: la maschera letteraria, lo pseudonimo, il crittogramma, la citazione e l'autocitazione sono tutte manifestazioni dell'estetica del frammento come principio generatore, e nello specifico schumanniano sintetizzano aforisticamente il mondo poetico del compositore, dipanandosi peraltro attraverso la sua intera produzione musicale.

Penetrare la complessità di tale mondo è privilegio di un stretta cerchia di spiriti eletti, uniti dall'aspirazione verso un bene comune, oltre che da medesimi principi artistici, ed è questa la ragione con cui si spiega l'esistenza del *Davidsbund*. La decifrazione può avvenire tuttavia soltanto in parte su base razionale - a partire dunque dalla descrizione della rete di citazioni e autocitazioni come anche dallo studio dei motti e della *Mottosammlung* -, perché sono invece del tutto soggettivi e irrazionali i meccanismi che presiedono all'individuazione e alla funzionalizzazione del frammento come nucleo generatore. Ora nessuno o quasi dei pezzi pianistici schumanniani può definirsi frammento, poiché l'architettura interna a ciascuno di essi è nella gran parte dei casi una semplice struttura A-B-A, regolare e chiara. Moltissima musica però, dalle composizioni cicliche alle sonate, contraddice in continuazione questo dato perché invece "costruita" sulla base di frammenti, entro i quali va annoverato anche il motto.

Frammenti sono il motto di Clara utilizzato per i *Davidsbündlertänze*, il cognome della contessa Pauline von Abegg che ispira il tema di un ciclo di variazioni, una frase tratta da un Lied di Beethoven resa cellula generatrice di una composizione articolata quale è una sonata, le citazioni e le autocitazioni musicali contenute in *Carnaval*, che quasi come allucinazioni balenano alla vista

del compositore perché legate alla sua sfera affettiva e sentimentale, e si traducono soltanto di conseguenza in atto compositivo.

Allo stesso modo sono frammenti gli estratti da poeti e scrittori scelti da Schumann come epigrafi per la *NZfM*, particolarmente cari al musicista perché vicini alla sua sensibilità, utilizzati per anticipare in qualche modo il contenuto o la finalità di un articolo pubblicato, necessari in quanto “doppi” in cui egli riconosce ed esprime se stesso, sfruttati dunque come suo personalissimo codice di comunicazione col mondo.

Voci e fantasmi ricorrenti si trasformano negli ultimi anni di vita del compositore in presenze incontrollabili, concludendosi la parabola artistica e umana di Schumann nel segno della follia. Ad essa lo conducono dunque proprio quelle reminiscenze, quegli pseudonimi, quelle maschere e non da ultimo quei motti che ne hanno così prepotentemente agitato la fantasia e lo spirito.

Preceduto da un motivo di terza ascendente, il canto finale di *Das Paradies und die Peri* si conclude con una scala di quinta discendente dai suoni lunghi e tenuti (ancora una volta la *Uralinie* di terza e quinta):

The musical score is written for a single voice part in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of three staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, and then a series of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The lyrics 'Wie se - - lig, wie se - - - - -' are aligned under the notes. The second staff continues the melody with quarter notes: D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3. The lyrics '- - lig, wie se - - lig, wie se - - lig' are aligned under the notes. The third staff concludes with a half note G3, followed by a quarter note F#3, and then a quarter note E3. The lyrics 'bin ich, wie se - lig bin ich, _____' are aligned under the notes. The piece ends with a double bar line.

Peri canta qui la sua beatitudine, le porte del cielo le sono state finalmente aperte perché ella ha condotto con sé, dopo una lunga ricerca, il dono più prezioso che l’umanità potesse consegnarle: le lacrime sgorgate dagli occhi dei peccatori. Non sembra dunque azzardato voler leggere in questo e nelle parole che seguono il suggello di una vicenda umana e creativa straordinaria e irripetibile, allorché, nel lambire l’empireo, Peri canta:

“O ewige Freud’, mein Werk ist gethan!”⁴²

⁴² [Oh gioia eterna, la mia opera è compiuta!].

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ANTOSEN, JAN ERIK, *Text-Inseln. Studien zum Motto in der deutschen Literatur vom 17. bis 20. Jahrhundert*, Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg 1998

BOETTICHER, WOLFGANG, *Zur Zitatpraxis in Robert Schumanns frühen Klavierwerken*, in, HEINZ BECKER UND REINHARD GERLACH (Hrsg.), *Speculum musicae artis. Festgabe für H. Husmann zum 60. Geburtstag*, München 1970

GUANTI, GIOVANNI (a cura di), *Romanticismo e musica. L'estetica musicale da Kant a Nietzsche*, EDT, Torino 1981

HOFFMANN, ERNST THEODOR AMADEUS, *Kreisleriana*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1992

HOFFMANN, ERNST THEODOR AMADEUS, *Poeta e compositore. Scritti scelti sulla musica* (a cura di Mariangela Donà), Discanto Edizioni, Fiesole 1985

HOTAKI, LEANDER, *Robert Schumanns Mottosammlung. Übertragung, Kommentar, Einführung*, Rombach Litterae, Freiburg 1998

KRUSE, JOSEPH ANTON UND ALF, JULIUS (Hrsg.), *Robert Schumann. Universalgeist der Romantik. Beiträge zu seiner Persönlichkeit und seinem Werk*, Droste Verlag, Düsseldorf 1981

MAYEDA, AKIO, *Robert Schumanns Weg zur Symphonie*, Atlantis-Schott, Zürich 1992

MEIER, BARBARA, *Robert Schumann*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 1995

ROSEN, CHARLES, *La generazione romantica* (a cura di Guido Zaccagnini), Adelphi Edizioni, Milano 1997

SCHLEGEL, AUGUST WILHELM UND FRIEDRICH (Hrsg.), *Athenaeum*, 3 Bde. Friedrich Vieweg - Heinrich Fröhlich, Berlin 1798-1800 (Nachdruck J. G. Cotta'sche Buchhandlung, Stuttgart 1960)

SCHUMANN, ROBERT, *Gli scritti critici* (a cura di Antonietta Crocchi Pozzi, traduzione di Gabrio Taglietti), 2 vol. Ricordi Unicopli, Milano 1991

SCHUMANN, ROBERT e WIECK, CLARA, *Casa Schumann. Diari 1841-1844* (a cura di Gerd Nauhaus, ed. italiana di Enzo Restagno, trad. di Quirino Principe e Anna Rastelli) EDT 1998

SONNTAG, BRUNHILDE, *Die Zitattechnik der früheren Klavierwerke Schumanns im Spiegel romantischer Ästhetik*, in, WALTER GIESELER UND HELMUT HOPF (Hrsg.), *Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft*, Bd. 3, Regensburg 1977

STEFFEN, HANS (Hrsg.), *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*, Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen 1967

TODD, R. LARRY, *On quotation in Schumann's music*, in, R. LARRY TODD (a cura di), *Schumann and his world*. Princeton University Press, Princeton 1994

WHITTON, KENNETH STUART, *Robert Schumann und seine britischen Dichter*, in, *Schumann und seine Dichter. Bericht über das 4. Internationale Schumann-Symposion am 13. und 14. Juni 1991 im Rahmen des 4. Schumann-Festes*, hrsg. von Matthias Wendt, Mainz 1993

FONTI MUSICALI:

Per gli esempi musicali tratti dalla produzione pianistica di Schumann si sono utilizzate edizioni moderne basate su: *Robert Schumanns Werke* (Herausgegeben von Clara Schumann), Breitkopf und Härtel, Leipzig 1879-1887, mentre gli esempi relativi alla *Prima Sinfonia* e a *Das Paradies und die Peri* sono tratti direttamente dal saggio di Akio Mayeda *Robert Schumanns Weg zur Symphonie*. Per la produzione liederistica di Beethoven si è utilizzata l'edizione: *Sämtliche Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung*, C. F. Peters, Leipzig.