

Cesare Fertonani

## Schumann, Schubert e il romanzesco nella sinfonia

### 1. La riscoperta di una sinfonia

È ben noto come Robert Schumann sia alle origini della riscoperta della Sinfonia «Grande» D 944 (1825) di Franz Schubert, il compositore da lui forse più ammirato nei suoi anni giovanili.<sup>1</sup> Nell'autunno del 1838, a Vienna, il fratello maggiore di Schubert, Ferdinand, mostra a Schumann il cospicuo lascito di composizioni inedite di Franz, tra le quali nessuna lo impressiona maggiormente della monumentale Sinfonia «Grande» D 944. Schumann esprime il suo entusiasmo in una lettera a Raimund Härtel del 6 gennaio 1839,<sup>2</sup> organizza quindi la prima esecuzione della sinfonia al Gewandhaus di Lipsia sotto la direzione di Felix Mendelssohn (21 marzo 1839) e ne sollecita la prima edizione in parti separate presso Breitkopf & Härtel (1840). In una lettera dell'11 dicembre 1839 alla futura moglie Clara Wieck, Schumann rileva, oltre alla particolare genialità dell'orchestrazione che fa sembrare gli strumenti voci umane, la lunghezza della partitura, maggiore anche di quella della Nona Sinfonia di Beethoven, e che la rende «come un romanzo in quattro volumi».<sup>3</sup> In un'altra lettera, sempre dell'11 dicembre 1839, Schumann comunica a Ernest Adolph Becker:

alla prova di oggi ho ascoltato parte della sinfonia di Schubert – in cui si sono realizzati tutti gli ideali della mia vita – è ciò che di più grande è stato scritto nella musica strumentale dopo Beethoven, nemmeno eccettuati Spohr e Mendelssohn [...] Vedi di procurartela a Freiberg, sarà pubblicata quanto prima da Breitkopf. Questo mi ha anche sollecitato di nuovo a rivolgermi presto al genere della sinfonia e una volta unito in pace con Clara penso che ne sortirà qualcosa.<sup>4</sup>

Nel 1840 Schumann dedica poi alla sinfonia il celebre saggio sulla «*Neue Zeitschrift für Musik*», intitolato *La Sinfonia in do maggiore di Franz Schubert [Die C Dur-Symphonie von Franz Schubert]*.<sup>5</sup> Il saggio è il quarto e ultimo contributo critico di Schumann sulla musica di Schubert, dopo la recensione delle Sonate per

---

<sup>1</sup> NICHOLAS MARSTON, *Schumann's Heroes: Schubert, Beethoven, Bach* in BEATE PERREY (ed.), *The Cambridge Companion to Schumann*, Cambridge University Press, 2007, pp. 48-61: 49-50.

<sup>2</sup> JOHN DAVERIO, *Robert Schumann. Araldo di una "nuova era poetica"*, edizione italiana a cura di Enrico Maria Polimanti, Roma, Casa Editrice Astrolabio, 2015 [1997], p. 195.

<sup>3</sup> Lettera a Clara Wieck, 11 dicembre 1839, in *Clara und Robert Schumann: Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*, Vol. 2, hrsg. von Eva Weissweiler, Frankfurt am Main, Stroemfeld-Roter Stern, 1984, p. 826.

<sup>4</sup> Lettera a Ernest Adolph Becker, 11 dicembre 1839, in ROBERT SCHUMANN, *Briefe. Neue Folge*, hrsg. von Friedrich Gustav Jansen, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1904<sup>2</sup>, p. 175.

<sup>5</sup> ROBERT SCHUMANN, *La Sinfonia in do maggiore di Franz Schubert*, in *Gli scritti critici*, 2 voll., cura di Antonietta Cerocchi Pozzi, traduzione di Gabrio Taglietti, Milano - Lucca, Ricordi - LIM, 1991, II, pp. 723-728.

pianoforte D 845 (op. 42), D 850 (op. 53) e D 894 (op. 78) e della Sonata per pianoforte a quattro mani D 617 (op. 30) accostate alla Sonata per pianoforte op. 6 di Mendelssohn nel 1835 [*Sonaten für Pianoforte*]<sup>6</sup> e ai due scritti del 1838 intitolati rispettivamente *Le ultime composizioni di Franz Schubert* [*Franz Schubert's letzte Compositionen*], dedicato alla Sonata Gran Duo per pianoforte a quattro mani D 812 (op. 140) e alle tre Sonate per pianoforte D 958-960<sup>7</sup> e, all'interno della miscellanea *Fantasie, Capricci, ecc. per pianoforte, Franz Schubert, 4 Impromptus per pianoforte op. 142* [*Franz Schubert, 4 Impromptus Werke 142*] sugli Impromptus D 935 (op. 142).<sup>8</sup>

A ragione il saggio sulla Sinfonia «Grande» può essere considerato come esempio particolarmente rilevante ed emblematico della critica musicale di Schumann nel segno di una dialettica tra la dimensione propriamente estetica e quella sociale e culturale.<sup>9</sup> La prosa letteraria e immaginifica rispecchia la concezione propriamente idealistica della critica come atto interpretativo di intuizione e ri-creazione nei confronti della musica oggetto della critica stessa al fine di coglierne l'essenza «poetica» (per cui il momento della riflessione razionale e dell'analisi formale retrocede a istanza preparatoria e funzionale alla formulazione del giudizio) nonché l'importanza attribuita alla libera attività dell'immaginazione e della fantasia nella recezione di un'opera. Per Schumann il «poetico» è ciò che, per negazione, non è prosaico, ordinario, meccanico, superficiale: è la rappresentazione ed evocazione del mondo interiore prodotta da un'esperienza intuitiva che non è afferrabile razionalmente (né ricostruibile sulla base della mera struttura dell'opera) e che passa, attraverso la musica, dal compositore al suo pubblico. Se il «poetico» prende vita da un'esperienza essenzialmente intuitiva – il che non esclude certo il ruolo dell'elaborazione, del calcolo razionale e del controllo tecnico nella creazione artistica – immagini, visioni e suggestioni del mondo interiore soggettivo sono traslitterati dalla musica nel linguaggio che le è proprio, dunque senza alcun intento illustrativo o descrittivo. Immagini, visioni e suggestioni non determinano perciò la fantasia musicale e il suo svolgersi ma sono piuttosto un fenomeno a essa concomitante; se la fantasia musicale accoglie volentieri stimoli esterni (concettualizzabili) li cala nel profondo della coscienza per poi farli riaffiorare in forma «poetica» (cioè in forma non concettualizzabile). Così, mentre per Schumann l'essenza del «poetico» è data dall'originaria unità dell'esperienza psichica di contenuti musicali ed extramusicali, la cosiddetta musica a programma si rivela prosaica in quanto in essa la rappresentazione di contenuti extramusicali è un atto intenzionale che precede la realizzazione musicale di tali contenuti.

La musica «poetica» è dunque la musica che sa toccare nel profondo la coscienza interiore dell'ascoltatore e mettere in moto la sua capacità di immaginazione e la sua fantasia. Nel rapportarsi con la musica

---

<sup>6</sup> ROBERT SCHUMANN, *Sonate per pianoforte*, in SCHUMANN, *Gli scritti critici*, I, pp. 283-286.

<sup>7</sup> ROBERT SCHUMANN, *Le ultime composizioni di Franz Schubert*, in SCHUMANN, *Gli scritti critici*, II, pp. 547-551.

<sup>8</sup> ROBERT SCHUMANN, *4 Impromptus per pianoforte op. 142*, in SCHUMANN, *Gli scritti critici*, II, pp. 602-603.

<sup>9</sup> Si veda ULRICH TADDAY, *Life and literature, poetry and philosophy: Robert Schumann's Aesthetics of Music*, in PERREY (ed.), *The Cambridge Companion to Schumann*, pp. 38-47.

«poetica» il critico non è meno artista del compositore poiché soltanto la musica «poetica», elevata dal punto di vista estetico, può e merita di essere oggetto di un autentico discorso critico: convinzione, questa, in cui riecheggia il pensiero di Friederich Schlegel (si veda per esempio il frammento 116 di «Athenaeum» del 1798).<sup>10</sup> Del resto, se ogni composizione musicale può essere intesa come critica in atto e in suono di composizioni musicali precedenti, il discorso critico di Schumann appare come punto di convergenza tra letteratura e musica, adottando un linguaggio e uno stile poetizzante che possono essere considerati paramusicali o comunque ispirati da un modello musicale.

Lo scritto, tra i pochi dedicati da Schumann alle composizioni sinfoniche, si propone innanzi tutto di ampliare la conoscenza e la diffusione della musica di Schubert nel quadro dello scenario contemporaneo e del rapporto con la storia portando alla luce uno straordinario capolavoro. La musica di Schubert appare a Schumann una manifestazione particolarmente pregnante del «poetico» che si contrappone a una musica priva di ingegno e di vita, dozzinale e superficiale. La prospettiva storica, di una dialettica con il recente passato, è presente nel confronto, per quanto fuggevole, con Beethoven. L'accostamento di Schubert a Beethoven è presente sin dalle prime righe del saggio, quando Schumann racconta di aver visitato le loro tombe nel cimitero di Währing. Secondo Schumann, nella Sinfonia «Grande» Schubert avrebbe preso le distanze dalla Nona Sinfonia di Beethoven, non proseguendo sulla linea da questa tracciata, sottolineando la «completa indipendenza di questa *Sinfonia* rispetto a quelle di Beethoven»,<sup>11</sup> dove Schubert eviterebbe di «imitare le forme grottesche, le ardite relazioni quali incontriamo nelle ultime opere di Beethoven»,<sup>12</sup> affermando poi che la Sinfonia «Grande» ha «agito su di noi come mai nessuna dopo quelle di Beethoven». I rilievi in merito sono generici e allusivi e tuttavia riescono poi, per contrasto, sufficientemente chiari alla luce dei caratteri rilevati nella musica della sinfonia, anche se, come è stato notato da più parti, la Settima Sinfonia di Beethoven ha offerto probabilmente un modello a Schubert per la forma e l'andamento dei primi due movimenti.<sup>14</sup>

Il saggio ha una forma ternaria, resa unitaria attraverso il filo narrativo dell'esperienza soggettiva, e in un certo senso assimilabile a una forma musicale. Nella prima parte il testo assume una dimensione di natura autobiografica e un'ambientazione viennese: Schumann racconta il suo soggiorno nella capitale dell'impero asburgico, la visita alle tombe di Beethoven e di Schubert nel cimitero di Währing, poi l'incontro con Ferdinand Schubert e l'emozionante scoperta dei manoscritti inediti del fratello da lui

---

<sup>10</sup> FRIEDRICH SCHLEGEL, *Frammenti critici e poetici*, a cura di Michele Cometa, Torino, Einaudi, 1998, pp. 43-44.

<sup>11</sup> SCHUMANN, *La Sinfonia in do maggiore di Franz Schubert*, p. 727.

<sup>12</sup> SCHUMANN, *La Sinfonia in do maggiore di Franz Schubert*, p. 727.

<sup>13</sup> SCHUMANN, *La Sinfonia in do maggiore di Franz Schubert*, p. 727.

<sup>14</sup> BRIAN NEWBOULD, *Schubert and the Symphony: A New Perspective*, London, Toccata Press, 1992, p. 11; MARK EVAN BONDS, *After Beethoven: Imperatives of Originality in the Symphony*, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press, 1996, p. 116; JOHN DAVERIO, *Crossing Paths: Schubert, Schumann, and Brahms*, Oxford, Oxford University Press, 2002, pp. 17-18.

custoditi tra i quali quello appunto della Sinfonia «Grande» presto inviato a Lipsia a Mendelssohn e a Breitkopf & Härtel.

Nella seconda parte la narrazione si focalizza sulla trattazione della sinfonia e dei suoi caratteri espressivi, con una digressione su Vienna e sul suo paesaggio – inteso come sfondo o specchio della musica composta nella città – funzionale di fatto a porre Schubert in relazione con la grande tradizione viennese di Haydn, Mozart e Beethoven. Il metodo seguito da Schumann è quello della descrizione e rievocazione impressionistica alimentata dalla lettura della partitura e dell’ascolto; al solito l’analisi formale dei singoli movimenti è esplicitamente rifiutata – come si sa la disanima del primo movimento della *Symphonie fantastique* di Berlioz nella trascrizione pianistica di Liszt è un’eccezione per dimostrarne l’inadeguatezza nei confronti dell’essenza «poetica» di un’opera – dal momento che non servirebbe secondo Schumann a rendere conto della dimensione narrativa della sinfonia, del «carattere novellistico [*novellistischen Charakter*] che la pervade».<sup>15</sup> E tuttavia alcune indicazioni sporadiche sono rivelatrici al riguardo: la «sfarzosa, romantica introduzione» con il tema dei corni che dà un’«impressione di sicurezza, sebbene qui tutto appaia ancora ammantato di mistero», la fluida e naturale transizione da questa all’Allegro ma non troppo dove «il tempo non sembra assolutamente cambiare», il «passaggio là dove un corno chiama come di lontano, che mi sembra essere disceso da un’altra sfera. Qui tutta l’orchestra sembra incantata ad ascoltare, come se un ospite celeste si aggirasse in essa furtivo» (passaggio identificabile con la ritransizione delle battute 148-160 dove sono in verità entrambi i corni all’unisono a condurre alla ripresa, dalla connotazione militare, del tema principale che anticipa in modo sorprendente la musica di Mahler).<sup>16</sup> La terza parte, breve a mo’ di coda, riprende il filo della narrazione autobiografica e contiene una prefigurazione simbolica alla sintesi stilistica di aspetti derivati da Beethoven da un lato e da Schubert dall’altro che Schumann avrebbe compiuto l’anno successivo nella propria Sinfonia n. 1 op. 38: il saggio fu scritto usando un pennino da lui trovato sulla tomba di Beethoven lo stesso giorno della visita al fratello di Schubert e che servì a Schumann anche per il manoscritto autografo appunto della Sinfonia n. 1 op. 38.

## 2. «Carattere novellistico»

Il nucleo del saggio è costituito dalla parte centrale, dove Schumann prende in considerazione le caratteristiche della sinfonia. Il fatto che a più riprese nel testo la musica di Schubert sia associata al termine «romanticismo [*Romantik*]» e all’aggettivo «romantico» non appare di particolare rilievo, in quanto Schumann condivide l’idea, ampiamente diffusa in Germania sin dagli scritti di E.T.A. Hoffmann su

---

<sup>15</sup> SCHUMANN, *La Sinfonia in do maggiore di Franz Schubert*, p. 728.

<sup>16</sup> SCHUMANN, *La Sinfonia in do maggiore di Franz Schubert*, p. 728.

Beethoven, che la grande musica in quanto tale è l'essenza stessa del romanticismo e che perciò possono definirsi «romantici» compositori come Haydn, Mozart e Beethoven oltre a quegli autori contemporanei, come Mendelssohn e Chopin, che scrivono musica di «poetica» e dunque elevata qualità estetica (non è casuale che l'idea di un periodo romantico, ben separato da quello classico, si affermi soltanto intorno alla metà dell'Ottocento, a seguito del formarsi di un canone classico inteso nel moderno senso del termine che diventa in Europa il fulcro della vita musicale e delle istituzioni musicali).

Fondamentale e particolarmente interessante è l'individuazione dal punto di vista interpretativo della dimensione narrativa e romanzesca della sinfonia, del «carattere novellistico [*novellistischen Charakter*] che la pervade»,<sup>17</sup> dove con «carattere novellistico» è da intendersi il tono, l'andamento di una narrazione. Nel rilevare la peculiarità della sinfonia rispetto a quelle di Beethoven, Schumann definisce la celebre immagine della «sublime lunghezza» dell'opera, simile a quella di un grande romanzo – nella fattispecie di Jean Paul – in quattro volumi.

In essa, a parte la tecnica compositiva magistrale, c'è vita in tutte le sue fibre, un vivo colorito fin nelle più sottili sfumature, ovunque c'è un significato profondo, la più acuta espressione di ogni particolare, e su tutto, infine, si effonde un romanticismo quale già si conosce in altre opere di Franz Schubert. E questa sublime lunghezza della *Sinfonia* è simile a quella di un ponderoso romanzo in quattro volumi di Jean Paul, che non può mai finire per l'ottima ragione di lasciare immaginare il seguito al lettore stesso. Come ci riconforta tutto ciò, questo senso di ricchezza sparso ovunque, mentre in altri autori si deve temere la fine in quanto troppo spesso dobbiamo rimanerne delusi.<sup>18</sup>

Per quanto riguarda il riferimento a un romanzo di Jean Paul «che non può mai finire per l'ottima ragione di lasciare immaginare il seguito al lettore stesso» si può ritenere che Schumann avesse in mente la conclusione aperta e sospesa di *Flegeljahre* (1804), che ispirò la poetica e la fenomenologia compositiva del frammento negli anni Trenta a partire, in modo esplicito, da *Papillons* op. 2 (1831). In realtà Schumann aveva incominciato ad associare la musica di Schubert alla narrativa almeno dieci anni prima della scoperta della Sinfonia «Grande». Già nel 1828 aveva scritto che «le variazioni di Schubert sono la più compiuta rappresentazione romantica, un perfetto romanzo sonoro [*Tonroman*] – i suoni sono parole più sublimi»<sup>19</sup> mentre al 1829, quando Schumann era allievo di Friedrich Wieck, risale a quanto sembra la precisazione di un richiamo della musica di Schubert a un romanzo in quattro volumi di Jean Paul dalla vicenda

---

<sup>17</sup> SCHUMANN, *La Sinfonia in do maggiore di Franz Schubert*, p. 728.

<sup>18</sup> SCHUMANN, *La Sinfonia in do maggiore di Franz Schubert*, p. 727.

<sup>19</sup> ROBERT SCHUMANN, *Tagebücher. Band I, 1827-1838*, hrsg. von Georg Eismann, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1971, p. 96. Si veda MARIE LUISE MAINTZ, *Franz Schubert in der Rezeption Robert Schumanns. Studien zur Ästhetik und Instrumentalmusik*, Kassel, Bärenreiter 1995, pp. 94-100.

intricata e discontinua. Nella lettera da Heidelberg a Wieck del 6 novembre 1829 a proposito del Rondò per pianoforte a quattro mani D 951 (op.107) Schumann infatti scrive:

Schubert è sempre mio «unico e solo Schubert», specialmente perché ha tutto in comune con il mio «unico e solo Jean Paul». Quando suono Schubert è come se stessi leggendo un romanzo composto da Jean Paul [*einen komponierten Roman Jean Pauls*] [...] Non c'è alcuna musica a parte quella di Schubert che sia così curiosa dal punto di vista psicologico nel corso e nella connessione delle idee e in quelle che sembrano discontinuità logiche [*scheinbar logischen Sprüngen*] e quanti pochi [compositori] hanno saputo come lui imprimere un'individualità unica da un'abbondanza così differenziata di pitture sonore [*Tongemälde*] e pochissimi hanno scritto così tanto *per sé* e per il proprio cuore. Ciò che per altri è un diario, per Schubert era il vero e proprio foglio di musica, cui egli affidò ciascuno dei suoi stati d'animo, e la sua anima in tutto e per tutto musicale scrisse note quando gli altri usano parole.<sup>20</sup>

Il carattere narrativo e romanzesco della Sinfonia «Grande» si riscontra per «l'ampiezza e l'estensione della forma, l'affascinante alternarsi dei diversi stati d'animo, l'intero mondo nuovo in cui siamo trasportati»,<sup>21</sup> dunque per la pienezza e la ricchezza di vita, situazioni e affetti espressi della musica. Assai significativo è il richiamo, seppure per negazione, all'esperienza tipico della narrativa, che Schumann rende esplicito quando, richiamandosi alla metafisica romantica della musica strumentale, sostiene che la sinfonia di Schubert, più che esprimere sentimenti di gioia e dolore così come li abbiamo provati tante altre volte grazie alla musica, crea un nuovo mondo che si percepisce come tale proprio perché diverso e alternativo rispetto a quello della vita quotidiana:

Non voglio provarmi a leggere un programma nella *Sinfonia* [*der Symphonie eine Folie zu geben*] [...] Ma crediamo comunque che il mondo esterno, oggi con le sue luci, domani con le sue ombre, spesso penetri nell'animo del poeta e del musicista e che perciò in questa *Sinfonia* si celi qualcosa di più di una semplice bella cantabilità, più dei semplici sentimenti di dolore e di gioia quali la musica ha già in cento diversi modi espresso: essa ci conduce in una regione dove non possiamo ricordare di essere già stati in precedenza.<sup>22</sup>

Se Schumann non cede alla tentazione di tracciare uno scenario o uno sfondo [*Folie*], cioè una parafrasi contenutistica della musica nella quale concettualizzare la fenomenologia delle figure, degli avvenimenti e dei processi musicali, il richiamo all'esperienza vissuta per affermare che la sinfonia trasporta l'ascoltatore «in una regione dove non possiamo ricordare di essere già stati in precedenza» si connette in modo immediato più che a una concezione dell'arte in genere come creazione di nuovi mondi alla

---

<sup>20</sup> Lettera a Friedrich Wieck, 6 novembre 1829, in *Jugendbriefe von Robert Schumann*, Nach den Originalen mitgeteilt von Clara Schumann, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1886<sup>2</sup>, pp. 82-83.

<sup>21</sup> SCHUMANN, *La Sinfonia in do maggiore di Franz Schubert*, p. 728.

<sup>22</sup> SCHUMANN, *La Sinfonia in do maggiore di Franz Schubert*, pp. 726-727.

proprietà della finzione letteraria e nello specifico della narrativa romanzesca di dare vita e consistenza a una dimensione sconosciuta, un altrove in cui si vive la vita degli altri e si dà libero corso alla fantasia e all'immaginazione.

I rilievi sulla «tecnica compositiva magistrale» riguardano la strumentazione mirata a valorizzare le risorse della cantabilità strumentale (il «modo assolutamente originale di trattare tanto i singoli strumenti quanto la massa dell'orchestra, che spesso dialogano tra loro come voci soliste e coro»)<sup>23</sup> ma soprattutto la forte coesione e connessione interna della struttura, che consente di integrare per così dire argomenti diversi e variegati nell'unità della forma proprio come accade in un romanzo:

egli [Schubert] ci offre un'opera di forma assai leggiadra eppure assolutamente nuova, senza mai allontanarsi troppo dal punto centrale, riportandoci sempre ad esso [...] ovunque si sente che il compositore era perfettamente padrone dell'argomento della propria storia [*seiner Geschichte Meister*], e la connessione generale apparirà col tempo chiara a tutti.<sup>24</sup>

È molto significativo che, per sottolineare la coesione strutturale dell'opera e il suo andamento a un tempo divagante e centripeto, Schumann ritorni all'analogia col romanzo, paragonando il compositore a un narratore «perfettamente padrone dell'argomento della propria storia».

Alla luce di queste considerazioni si chiariscono ulteriormente la diversità e l'indipendenza di Schubert rispetto a Beethoven che Schumann pone in rilievo, evidenziando la natura essenzialmente lirica e narrativa – costituita da divagazioni, digressioni, sospensioni, retrospezioni e reminiscenze – e la temporalità circolare della sua musica alternative rispetto alla logica discorsiva consequenzialmente lineare, alla tensione drammatica e all'orientamento teleologico di quella di Beethoven. Scrivendo della qualità per così dire letteraria e narrativa nonché dell'originalità nel condurre e connettere le idee in modo apparentemente discontinuo, Schumann individua così sin dal 1829 due tratti salienti dell'arte compositiva di Schubert.

### 3. Sinfonia come romanzo

Il paragone tra sinfonia e romanzo delineato da Schumann a proposito della «Grande» comporta molteplici conseguenze. Innanzi tutto il saggio pone in evidenza il rapporto non soltanto etimologico bensì di sostanziale convergenza tra «romantico» [*romantisch*] e «romanzesco» [*romanhaft*] (cioè tra

---

<sup>23</sup> SCHUMANN, *La Sinfonia in do maggiore di Franz Schubert*, p. 727.

<sup>24</sup> SCHUMANN, *La Sinfonia in do maggiore di Franz Schubert*, pp. 727-728.

«romanticismo» e «romanzo») che si legge in Goethe e Friedrich Schlegel<sup>25</sup>. Quest'ultimo afferma appunto nel *Brief über den Roman* (1799) che il romanzo «è un libro romantico» (dove l'aggettivo ha accezione poetica, non storica né di genere)<sup>26</sup>, che «dà forma fantastica a un contenuto sentimentale»<sup>27</sup>, un'opera narrativa moderna e libera dalle regole classicistiche, via via mutevole, che assorbe altre tipologie letterarie e si caratterizza per «la coerenza drammatica della storia» e «in virtù del legame delle idee e di un centro spirituale»<sup>28</sup>. Se proprio nell'Ottocento il romanzo diviene «il genere in cui si può raccontare qualsiasi storia in qualsiasi modo»<sup>29</sup> con un'estensione tanto del mondo quanto delle tecniche della narrazione, per analogia la sinfonia potrebbe essere intesa come il suo corrispettivo in ambito musicale.

Dal saggio di Schumann sulla «Grande» emergono alcuni elementi dell'analogia tra sinfonia e romanzo: il formato di ampio respiro e internamente articolato in parti e capitoli ovvero movimenti, l'integrazione di contenuti variegati e diversi registri stilistici in un'unica opera, il richiamo all'esperienza del fruitore, e naturalmente la presenza o quanto meno il riconoscimento di un'istanza narrativa con tutto ciò che di problematico questo comporta in ambito musicale (dall'individuazione del narratore, dei personaggi e delle sequenze alla relazione tra fabula e intreccio).<sup>30</sup> L'idea di Mahler della sinfonia come «mondo» creato dal compositore<sup>31</sup> e di riflesso l'interpretazione della forma della sua musica in relazione a quella del romanzo proposta da Adorno<sup>32</sup> sembrano rispecchiare la persistenza, sin nel Novecento, dell'analogia tra sinfonia e narrativa come categoria tanto poetica quanto ermeneutica.

Il saggio di Schumann può dunque servire da un lato come falsariga da cui prendere le mosse per un'interpretazione in termini narrativi della «Grande»<sup>33</sup> così come di altre sinfonie dell'Ottocento e dall'altro di riflesso, considerato il rapporto circolare e complementare tra critica e produzione artistica che contraddistingue l'attività di Schumann, quale chiave di lettura per la musica di sua composizione. Se

---

<sup>25</sup> MARTIN WEHNERT, *Romantik und romantisch*, in LUDWIG FINSCHER (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und in Gegenwart*, Zweite, neubearbeitete Ausgabe, Sachteil, 8, Kassel - Stuttgart 1998, cc. 464-507: 470-472 e 499-503.

<sup>26</sup> FRIEDRICH SCHLEGEL, *Lettera sul romanzo* [1799], in *Dialogo sulla poesia*, a cura di Andreina Lavagetto, Torino 1991, pp. 50-64: 59.

<sup>27</sup> SCHLEGEL, *Lettera sul romanzo*, p. 56.

<sup>28</sup> SCHLEGEL, *Lettera sul romanzo*, p. 60.

<sup>29</sup> GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 29.

<sup>30</sup> Per un quadro di riferimento si vedano ANGELA CARONE (a cura di), *La narratologia musicale. Applicazioni e prospettive*, Torino, Trauben, 2006, pp. 5-36 e BYRON ALMÉN, *A Theory of Music Narrative*, Bloomington, Indiana University Press, 2008.

<sup>31</sup> HANS HEINRICH EGGBRECHT, *La musica di Gustav Mahler* [1982], traduzione di Laura Dallapiccola, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1994, pp. 247-273.

<sup>32</sup> THEODOR WIESENGRUND ADORNO, *Mahler. Una fisiognomica musicale* [1960], introduzione a cura di Ernesto Napolitano, traduzione di Giacomo Manzoni rivista da Elisabetta Fava, Torino, Einaudi, 2005, pp. 72-96.

<sup>33</sup> CESARE FERTONANI, «Come un romanzo in quattro volumi: forma classica e narrazione romantica nella Sinfonia «Grande» D 944 di Franz Schubert», in ALESSANDRO COSTAZZA (a cura di), *Il romantico nel Classicismo, il classico nel Romanticismo*, Milano, LED, 2017, pp. 195-208.



L'idea della musica come racconto e atteggiamento narrativo si riscontra senza dubbio a molteplici livelli nella produzione compositiva di Schumann,<sup>34</sup> essa deve non poco all'interpretazione della musica di Schubert.<sup>35</sup> Attraverso la rilevazione di una qualità per così dire narrativa e dell'originalità psicologica con cui sono condotte e connesse le idee in modo apparentemente discontinuo, Schumann sembra cogliere con acutezza alcuni aspetti essenziali della fenomenologia della musica di Schubert e del suo sistematico mettersi in gioco mediante contrasti e opposizioni, inattesi scarti di direzione e di prospettiva, strutture (formali, tematiche, ritmiche, armoniche) delineate così da non riuscire univoche ma tali da prestarsi a molteplici e prismatiche letture. Privilegiando una dimensione temporale circolare, concentrica e spiraliforme Schubert compone inoltre la fugacità dell'istante e l'impossibilità ricorsiva di tutto ciò che è temporale se non come ricordo, reminiscenza o sguardo retrospettivo; anziché proiettarsi nel futuro, la sua musica si focalizza sul passato che ritorna di continuo nel presente. Per questo, secondo Schumann, la coerenza interna della musica di Schubert si percepisce più a un livello intuitivo e psicologico che non sulla base di una logica consequenziale e discorsiva nel senso di Beethoven; una coerenza di cui Schumann sembra ricordarsi nei suoi primi pezzi pianistici come *Papillons* op. 2 (1831) e *Carnaval* op. 9 (1834-1835).<sup>36</sup> Indubbiamente la Sinfonia «Grande» esercitò, insieme con altri capolavori di Schubert come il Trio per pianoforte, violino e violoncello D 929 (op. 100) una notevole influenza sulla musica di Schumann. La Sinfonia «Grande» offrì innanzi tutto a Schumann un'alternativa grandiosa al modello di Beethoven, rappresentando quindi un importante contributo alla storia del genere grazie all'efficacia delle tecniche di dilatazione formale e ai processi di espansione, accumulazione, variante e parafrasi del materiale tematico (il cui esito è la «sublime lunghezza») non meno che alla rete di relazioni motiviche e tonali ad ampio raggio che si estende intrecciando connessioni in ogni direzione temporale. Se i tratti caratteristici dello stile sinfonico di Schubert continueranno a esercitare un ruolo molto importante su molti compositori del secondo Ottocento – Liszt e Bruckner, ma anche Brahms e Mahler – la loro traccia appare per la prima volta importante proprio in Schumann: dai moti degli ottoni con cui si aprono tanto la Sinfonia n. 1 op. 38 (1841) quanto la Sinfonia n. 2 op. 61 (1845-1846) e che riecheggiano l'indimenticabile tema dei corni che apre la «Grande» alle affinità nel trattamento dei temi destinati a segnare il compimento e il coronamento delle composizioni nel finale della «Grande» e in quello della Sinfonia n. 2 op. 61.<sup>37</sup> A tale proposito si potrebbe anche formulare l'ipotesi che il finale della Sinfonia n. 2, dove Schumann cita «Nimm sie hin denn, diese Lieder» dal ciclo *An die ferne Geliebte* op 98 di Beethoven,<sup>38</sup> sia una critica –

---

<sup>34</sup> ARNFRIED EDLER, *Schumann e il suo tempo*, traduzione di Angelo Bozzo, Torino, EDT, 1991 [1982], pp. 114-119.

<sup>35</sup> MAINTZ, *Franz Schubert in der Rezeption Robert Schumanns*, pp. 94-100.

<sup>36</sup> MARSTON, *Schumann's Heroes: Schubert, Beethoven, Bach*, p. 50.

<sup>37</sup> MAINTZ, *Franz Schubert in der Rezeption Robert Schumanns*, pp. 306-332; DAVERIO, *Robert Schumann*, pp. 252, 254, 259; JOHN DAVERIO, *Crossing Paths: Schubert, Schumann, and Brahms*, Oxford, Oxford University Press, 2002, pp. 17-18, 58.

<sup>38</sup> ANDREA MALVANO, *Voci da lontano. Robert Schumann e l'arte della citazione*, Torino, De Sono - EDT, 2003, pp. 30-33.

intesa nel senso romantico più elevato – del finale della «Sinfonia Grande», che cita a sua volta il tema dell'*Inno alla gioia* della Nona Sinfonia, aspetto questo naturalmente sottaciuto da Schumann. Il finale della Sinfonia n. 2 potrebbe essere quindi un duplice richiamo a Beethoven attraverso Schubert: ma questa, come si dice, è un'altra storia.