

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA LA SAPIENZA

Corso di Dottorato in Musica e Spettacolo

Curriculum “Storia e analisi delle culture musicali”

Ciclo XXXVIII

Luca Pandolfi

Poemi per voci soliste, coro e orchestra.

Robert Schumann e il nuovo genere per la sala da concerto

Tutor:

prof. Marco Bizzarini

Co-tutor:

prof.ssa Tiziana Pangrazi

CC BY-NC-ND

“Il presente documento è distribuito secondo la licenza Creative Commons CC BY-NC-ND, attribuzione, non usi commerciali, non opere derivate.”

Indice

Introduzione

Temi e questioni principali	p. 3
Parola e suono nell'Ottocento	p. 5
Le difficoltà della musica drammatica di Schumann nel panorama coevo	p. 9
Nuove prospettive di studio	p. 13

Capitolo 1. Schumann nel panorama liberale e nazionalista della Germania dell'Ottocento

Cultura e identità sociale	p. 18
Cultura-società-politica: le fondamenta della borghesia colta	p. 21
Il sistema dell'istruzione tedesca di inizio secolo	p. 28
Johann Gottlieb Fichte e l'educazione nazionale	p. 33
Il dialogo tra l'artista e il popolo secondo Schumann	p. 42
Il concetto di soggettività in Jean Paul Richter	p. 44
La soggettività come fondamento dell'estetica della musica primo ottocentesca	p. 45
Il cambiamento degli anni Trenta e Quaranta	p. 49
La divergenza tra Schumann e suoi contemporanei	p. 55

Capitolo 2. La ricezione critica della musica drammatica di Schumann

La libertà di Schumann nel trattamento della forma musicale	p. 58
Ideazione di un nuovo genere per la sala da concerto	p. 61
Un'iniziale ricezione positiva	p. 64
Critica musicale e filosofia della storia	p. 71
La Peri e il Faust tra esperienza estetica e lettura storicizzata	p. 77
Szenen aus Goethes Faust. Poesia e declamazione musicale	p. 90
Novecento. Forme ampie e rivalutazione letteraria	p. 99
Motivi ricorrenti	p. 103

Capitolo 3. La poetica di Schumann

La musica come linguaggio	p. 105
Il romanticismo tedesco	p. 111
Realtà e immaginazione	p. 116
L'eredità musicale romantica	p. 117
Musica e poesia	p. 119
L'atto creativo schumanniano. La musica strumentale	p. 121
L'atto creativo schumanniano. Il canto	p. 125

Capitolo 4. Das Paradies und die Peri

I modelli della Peri	p. 129
Schumann come interprete del poema di Thomas Moore	p. 131
Motivi ricorrenti in Das Paradies und die Peri	p. 137
Il primo motivo ricorrente della Peri	p. 139
Il secondo motivo ricorrente della Peri	p. 149

Conclusioni

p. 160

Bibliografia

p. 163

Introduzione

Temi e questioni principali

In questa breve introduzione, con lo scopo di definire un percorso chiaro, si intendono delineare gli obiettivi della presente ricerca. Il *corpus* che si intende analizzare è costituito dalle due maggiori composizioni sinfonico-corali di Robert Schumann, entrambe concepite negli anni Quaranta dell'Ottocento: *Das Paradies und die Peri* e *Szenen aus Goethes Faust*.

Si intende fare una breve premessa a proposito della definizione di genere che Schumann diede alle proprie composizioni. Come si vedrà più nello specifico, una delle caratteristiche principali della creazione artistica di Schumann era trattare i vari generi con grande libertà, intrecciando gli elementi propri di differenti forme musicali per creare delle composizioni assolutamente originali. Nell'ideare le sue tarde opere sinfonico-corali, egli vide nell'oratorio un buon punto di partenza, ma poi vi inserì in ampia misura anche molteplici influenze esterne, prendendo in prestito gli strumenti espressivi dal mondo *liederistico* e del dramma musicale. Tutto ciò con il fine di creare un edificio sonoro composito che fosse in grado di rappresentare le più minute sfaccettature del testo letterario di riferimento. Schumann tentò in questo senso di superare il genere specifico. Così, sebbene durante la fase di ideazione preliminare, come emerge dagli scambi epistolari con colleghi e collaboratori, egli si fosse talvolta riferito a queste sue composizioni definendole "oratori" o "alla maniera oratoriale", egli decise di non dare mai una definizione di genere univoca ai suoi lavori. Infatti, come attestano le fonti musicali, nelle versioni definitive delle partiture non comparì mai la definizione *Oratorio*. La designazione che l'autore scelse fu *Dichtung für Solostimmen, Chor und Orchester* (Poema per voci soliste, coro e orchestra). Nello svolgimento dei prossimi capitoli, per ragioni di argomentazione, è possibile che talvolta si farà riferimento al *corpus* schumanniano in questione con il termine oratorio, ma si tenga fin da ora presente che l'apertura ideologica delle composizioni di Schumann mostra un'ampiezza che difficilmente si può restringere e categorizzare all'interno di un genere specifico. Tali composizioni, sì, affondano le loro radici nel genere oratoriale e ne riprendono diversi elementi tipici, ma allo stesso tempo si protendono oltre l'insieme di regole e norme che canonizzano un genere, slanciandosi in un campo puramente musico-letterario in cui è lo stesso autore a forgiare di volta in volta nuovi strumenti formali e strutturali per ogni sua singola composizione.

Nel corso della ricerca, si tenterà di rispondere a tre interrogativi principali. Il primo di essi riguarda la cattiva ricezione delle composizioni schumanniane da parte della critica coeva. Il *corpus* oggetto del presente studio, infatti, non riuscì mai ad affermarsi a pieno nel panorama tedesco e venne, in un certo senso, rifiutato dalle principali voci critiche. Le perplessità sorgono spontanee, però, nel momento in cui si prende in considerazione l'opinione più generale che i contemporanei – quantomeno le frange più progressiste – avevano del compositore. Quest'ultimo era sempre stato considerato un musicista con uno spiccato interesse nei confronti del mondo letterario. In questi termini, sia i suoi giovanili cicli pianistici basati su temi tratti dalla letteratura, sia le numerose raccolte di Lieder che traducevano in musica i principali poeti del tempo godevano di una buona reputazione presso quel filone culturale che operava in direzione del rinnovamento dell'arte musicale. La prima domanda, dunque, nasce dalla seguente premessa: la critica più innovatrice ha sempre considerato in maniera lodevole che il dialogo tra le sfere letterario-musicali costituisse uno dei cardini della poetica di Schumann. In tal senso, nella presente tesi, rileggendo le argomentazioni delle principali voci critiche di metà Ottocento a proposito della *Peri* e del *Faust*, si intende analizzare la ragione per cui le opere sinfonico-corali dell'autore non siano state considerate, in base alla suddetta premessa, l'apice della sua carriera, ma al contrario siano quasi state accantonate dalla storia della musica.

Il secondo interrogativo invece riguarda le numerose influenze che confluirono nelle composizioni in questione. Nella creazione delle sue opere sinfonico-corali, Schumann si pose nell'alveo della tradizione del genere dell'oratorio, riprendendone diversi elementi costitutivi. Al fianco di una tale adesione formale generale, però, emerge un altro aspetto, opposto e complementare. Le composizioni schumanniane presentano al loro interno anche degli importanti elementi di rottura con la tradizione oratoriale e una lunga serie di tratti caratteristici di altri generi, come il dramma musicale o il Lied. A tutto ciò, inoltre, va sommata la decisione di Schumann di non indicare le sue composizioni – né nei manoscritti autografi né nelle rispettive edizioni a stampa – con la dicitura di *Oratorio*. Al contrario, egli le designa come *Dichtung für Solostimmen, Chor und Orchester*, sostenendo per di più di contribuire alla creazione di un nuovo genere per la sala da concerto. La seconda questione che si tenterà di esplorare consiste nella comprensione di quali furono gli aspetti del pensiero di Schumann e i rivolgimenti della propria epoca che spinsero il compositore a distaccarsi da un genere musicale già affermato e a creare un nuovo spazio artistico personale.

Il terzo interrogativo, infine, consiste nell'esplorazione delle strategie compositive attuate da Schumann nella traduzione in suoni di un testo letterario preesistente. Concentrandosi sul caso di *Das Paradies und die Peri*, si tenterà di mettere in luce la relazione tra il materiale poetico e quello musicale, mettendo in evidenza l'impiego da parte dell'autore di una serie di motivi ricorrenti, attraverso cui organizza l'intero materiale sinfonico-corale.

Parola e suono nell'Ottocento

Il rapporto tra la parola e il suono costituì uno dei temi principali dell'estetica tedesca del XIX secolo. Molti dei dibattiti della critica coeva si snodarono in una vera e propria indagine trasversale dei concetti di musica strumentale, di poesia, di programma letterario, della rispettiva capacità dell'arte musicale e di quella poetica di poter indagare dei contenuti materialmente o spiritualmente determinabili e del relativo grado di autonomia che i due differenti linguaggi possedevano. In questo senso, nel corso della prima metà dell'Ottocento tedesco, si formarono diverse scuole di pensiero che, pur mantenendo una radice comune, presentarono diverse soluzioni estetiche.¹

Questa complessa tematica, a sua volta, era figlia di una più profonda rivoluzione gnoseologica che aveva investito l'intera dimensione culturale della Germania tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento. Sebbene tale rivoluzione avesse coinvolto tutti i campi del sapere, in questa breve analisi si affronteranno solamente gli aspetti che interessarono la storia della musica; nei prossimi paragrafi verranno trattati i vari risvolti in maniera più approfondita. Come emerge da diversi studi di Carl Dahlhaus, intorno al 1800 mutarono i paradigmi estetici e culturali che avevano animato il secolo precedente: il concetto di cultura venne ripensato nelle sue fondamenta e venne ripensata, di conseguenza, la funzione stessa dell'arte.² Come già evidenziato dal musicologo tedesco, durante il corso del Settecento, la moderna società borghese, in risposta ad un'esigenza di auto-determinazione, aveva basato il proprio pensiero principalmente sulla filosofia morale.³ Questa concezione moral-filosofica, dunque, aveva animato anche i prodotti culturali nati in seno alla medesima società. La borghesia settecentesca, secondo Dahlhaus, vedeva nell'arte un "mezzo per accordarsi su problemi morali, cioè di convivenza sociale".⁴ In questa ottica, l'arte doveva avere uno scopo e tale scopo doveva essere necessariamente edificante, ossia doveva supportare la formazione della nascente classe sociale borghese.⁵ Al volgere del secolo, come si accennava, questa concezione culturale, che era la concezione dominante, iniziò a mutare. Così, già verso la fine degli anni Ottanta del Settecento, Karl Philipp Moritz propose una filosofia dell'arte non più di impronta morale, ma basata sul concetto di unicità dell'opera d'arte. Secondo questa rinnovata prospettiva, l'opera d'arte non doveva più avere

¹ Per un esaustivo approfondimento del rapporto tra la parola e la musica e delle loro specifiche funzioni nell'estetica tedesca dell'Ottocento si rimanda a Carl Dahlhaus, *L'estetica della musica* (1967), traduzione di Riccardo Culeddu, Casa Editrice Astrolabio, Roma, 2009 e a Carl Dahlhaus, *L'idea di musica assoluta* (1978), traduzione di Laura Dallapiccola, Casa Editrice Astrolabio, Roma, 2016.

² Cfr. Dahlhaus, *L'estetica della musica*, pp. 9-39; Dahlhaus, *L'idea di musica assoluta*, pp. 10-15; Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music* (1980), English Translation by J. Bradford Robinson, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1989, cap. 1.

³ Dahlhaus, *L'idea di musica assoluta*, pp. 10-11.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

uno scopo pratico preordinato, ma doveva essere autonoma e autosufficiente, “un’individualità fondata in se stessa” che “rivendica per sé lo statuto d’arte [...] grazie alla sua perfezione interna”.⁶ La fruizione dell’arte doveva costituirsi di un momento di vera e propria contemplazione estetica, dimentica di sé, cosicché il fruitore potesse penetrare all’interno dei meccanismi dell’opera d’arte producendo un momento di conoscenza.⁷ Le nuove teorie di Moritz dapprima, a cavallo del secolo, influenzarono Goethe, Schiller e i letterati del movimento primo romantico e poi, per il tramite di questi, si riflessero, seppur in varie forme, su tutto l’Ottocento.

Come suggerito da Dahlhaus, non sorprende affatto che intorno al 1800, all’interno di questo rinnovato contesto culturale, dove si promuoveva l’autonomia estetica dell’arte, fu proprio l’estetica della musica ad assumere una posizione di assoluto primo piano e che la musica, specificamente quella strumentale, divenne l’oggetto di maggiore interesse artistico.⁸ Come si vedrà in maniera più approfondita nei prossimi capitoli, infatti, nell’alveo di questo processo di cambiamento, fu in seno alla corrente del primo Romanticismo tedesco che queste nuove tendenze confluirono e vennero rielaborate, riversandosi così nell’estetica della musica e dando vita ad una vera e propria rivalutazione dell’arte musicale. Qui, la musica strumentale venne concepita come il linguaggio universale attraverso cui poteva manifestarsi liberamente la fantasia del genio creatore. La natura a-semantica del suono svincolato dalla parola divenne l’essenza più profonda della musica e la sua qualità principale. Il concetto di musica assoluta, ossia di musica strumentale completamente svincolata da qualsiasi testo o programma letterario e da qualsiasi intento narrativo o pittorico, arrivò a costituire le fondamenta dell’intera concezione artistica: la musica strumentale divenne il cuore della musica stessa.⁹ Così, nell’estetica della musica, venne ribaltata la precedente concezione dominante, la quale prevedeva che la musica strumentale costituiva un’arte, sì, dilettevole ma in ultimo da biasimare poiché priva di uno scopo più elevato; e che la musica, per ottenere la dignità artistica, doveva essere affiancata alla parola e sorretta dall’intervento risolutivo della poesia. Nell’ottica di questo ribaltamento, i primi romantici non soltanto non concepirono più la musica come ancella della poesia, ma la elevarono ai massimi livelli. Dunque, si invertì la scala gerarchica delle arti: la musica, dall’ultimo gradino che aveva sempre occupato, salì in cima e la musica strumentale, forma espressiva a-semantica per eccellenza, prese il sopravvento sulla musica vocale.¹⁰

Questa riconsiderazione dell’arte musicale ebbe delle conseguenze assai importanti e i suoi risvolti si ripercossero su tutto il secolo successivo. L’affrancamento del *mèlos* dal *lògos* che scaturì da un

⁶ Dahlhaus, *L’estetica della musica*, pp. 25-26.

⁷ Dahlhaus, *L’idea di musica assoluta*, pp. 12-13.

⁸ Ibidem.

⁹ Ivi, 14-15.

¹⁰ Renato Di Benedetto, *Romanticismo e scuole nazionali nell’Ottocento*, EDT, Tornio, 2016, cap. 1.

simile rinnovamento gnoseologico, infatti, fece a sua volta nascere, sia negli artisti che nei teorici, l'esigenza di una rivoluzione nel campo della pratica artistica. Secondo questa direzione, molti degli esponenti del panorama culturale della Germania della prima metà dell'Ottocento iniziarono a ripensare i rapporti tra l'arte poetica e quella musicale, proponendo nuove e diverse interpretazioni. Robert Schumann, nato e formatosi in questo clima culturale, non fu affatto esente dal fascino di queste rinnovate prospettive. Egli non soltanto fu uno dei principali fautori di sperimentazioni in questo ambito, ma sviluppò la sua intera poetica personale attorno a questi temi fondamentali.

Sul rapporto tra parola e suono, il pensiero di Schumann appare estremamente complesso e profondo. Uno dei principali tratti distintivi che ha sempre animato la poetica del compositore di Zwickau, in effetti, è l'intima connessione che egli percepiva tra la sfera letteraria e quella musicale. In questa ottica, tra le numerose riflessioni schumanniane sull'argomento, si rammenta certamente l'apofrismo pubblicato nel 1835 sulla rivista da lui fondata, *Neue Zeitschrift für Musik*: "L'estetica di un'arte è quella delle altre; soltanto il materiale è diverso".¹¹ In questo senso, è possibile riscontrare l'ascendenza romantica del pensiero di Schumann, laddove tutte le arti venivano concepite come manifestazioni differenti di un qualcosa che in realtà proveniva da una medesima radice comune. Come emerge da molti degli scritti critici del compositore, inoltre, il rapporto tra la poesia e la musica non è unidirezionale, ma consiste in uno scambio continuo e reciproco tra due sfere affini, entrambe in grado di esprimere il medesimo concetto anche se attraverso due linguaggi differenti. In questa ottica, risulta indicativa la recensione di Schumann sulle *Sei Romanze senza parole* per pianoforte di Felix Mendelssohn-Bartholdy. Nel suo articolo, edito sulla *Neue Zeitschrift* nel 1835, Schumann riflette sulla capacità della musica strumentale di riferirsi ad un contenuto determinabile. Qui, Schumann afferma di essere convinto che il linguaggio musicale abbia la capacità di esprimere con sicurezza i sentimenti. In una sincera riflessione che pur non nasconde la sua vena umoristica, Schumann si chiede cosa accadrebbe se un musicista componesse della musica su un testo poetico e poi cancellasse le parole. A quel punto, continua Schumann, sarebbe interessante chiamare il poeta, tenuto all'oscuro di essere l'autore del testo originario, e chiedergli di creare dei versi sulla base di quella composizione musicale a cui sono state cancellate le parole. Schumann afferma che l'eventuale coincidenza tra il testo poetico iniziale e quello finale sarebbe una *ulteriore* conferma della sicurezza dell'espressione musicale. Schumann, nel suo articolo, non fa una previsione esplicita sull'esito di tale evenienza, non chiarisce se alla fine del processo le due poesie effettivamente coincidano o meno. Nella sua ottica, la coincidenza tra i due testi sarebbe solamente una prova *ulteriore* di un qualcosa di cui Schumann era fondamentalmente già convinto: il linguaggio musicale e il linguaggio

¹¹ Robert Schumann, *Symphonie Fantastique von Hector Berlioz*, in *Neue Zeitschrift für Musik*, 1835, p. 25.

poetico possono esprimere con chiarezza il medesimo oggetto conoscitivo.¹² Questa consapevolezza portò Schumann a concepire la musica come un atto letterario, pur senza tradire le caratteristiche intrinseche dello specifico *medium*: egli intendeva riprodurre nell'arte musicale i meccanismi linguistici della letteratura, la successione delle idee e la presentazione dei soggetti poetici.

Questi aspetti del pensiero di Schumann sono figli dell'estetica della musica che i primi romantici tedeschi avevano concepito a inizio secolo. In particolare, ritorna alla mente uno dei 451 frammenti pubblicati dai romantici sulla propria rivista, l'*Athenaeum*, i cui fascicoli, editi tra il 1798 e il 1800, costituivano una sorta di manifesto del loro movimento culturale. Nel frammento numero 444, apparso nel luglio del 1798, nel fascicolo II della rivista, Friedrich Schlegel ragiona sul concetto di idea, *der Gedanke*. Secondo Schlegel, l'idea costituisce la base del pensiero umano e può manifestarsi attraverso qualsiasi linguaggio. Così, Schlegel arriva ad affermare che la pura musica strumentale ha una naturale inclinazione nei confronti della filosofia: anche la musica, al pari della filosofia, deve costruirsi un testo da sé, con all'interno delle idee che devono necessariamente essere sviluppate e argomentate, seppure tali idee siano idee puramente musicali e vengano sviluppate attraverso la scrittura musicale. La musica strumentale, secondo Schlegel, è simile ad una successione filosofica di idee.¹³ Nel frammento numero 444, risulta piuttosto indicativo che Schlegel si riferisca alle *idee* e ai *pensieri* presenti all'interno di un brano di musica utilizzando i termini *der Gedanke* (idea, pensiero) e *das Thema* (argomento, tema). Così facendo, dunque, Schlegel crea un collegamento tra l'*idea* che si manifesta attraverso il linguaggio parlato e l'*idea* puramente musicale che si manifesta attraverso il linguaggio musicale. Il nucleo che costituisce la radice comune di tutte le arti è l'*idea*, *der Gedanke*, la quale può essere declinata anche attraverso i suoni. A fronte di tutto ciò, è possibile comprendere come questi concetti dell'estetica romantica abbiano costituito le fondamenta del

¹² Schumann, *Gli scritti critici*, vol. 1, p. 144, corsivo nostro: "Certo sarebbe ancora più facile comporre la musica basandosi su un testo e pubblicare l'opera dopo aver cancellato le parole; ma ciò non sarebbe giusto, sarebbe addirittura una sorta di frode. Semmai ciò potrebbe servire a dimostrare la chiarezza della musica nell'esprimere i sentimenti [musikalischen Gefühlsdeutlichkeit], invitando in un secondo tempo il poeta, le cui parole vengono taciute, ad applicare un nuovo testo alla musica basata sulla sua poesia. Se, così facendo, il nuovo testo coincidesse col vecchio, ciò sarebbe una dimostrazione *in più* della sicurezza dell'espressione musicale [ein Beweis *mehr* für die Sicherheit des musikalischen Ausdrucks]".

¹³ Frammento numero 444 da Frammenti di Friedrich Schlegel, in *Athenaeum 1798-1800*, tutti i fascicoli della rivista di August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel, a cura di Giorgio Cusatelli, traduzione, note e apparato critico di Elena Agazzi e Donatella Mazza, Bompiani, 2009, p. 225: "A qualcuno può parere singolare e ridicolo che i musicisti parlino dei pensieri [Gedanken] interni alle loro composizioni; spesso, però, può accadere che ci si avveda che esprimono più pensieri [Gedanken] nella loro musica che a proposito d'essa. Ma chi ha sensibilità per le meravigliose affinità di tutte le arti e di tutte le scienze, perlomeno non considererà la cosa dal banale punto di vista della cosiddetta naturalezza, secondo la quale la musica dev'essere soltanto la lingua del sentimento, e troverà di per sé non impossibile una certa tendenza di tutta la pura musica strumentale verso la filosofia. Forse che la pura musica strumentale non deve crearsi un testo da sé? E che non verrà in essa il tema [Thema] sviluppato, confermato, variato e contrastato, come l'oggetto della meditazione in una successione di idee filosofiche [philosophischen Ideenreihe]?"

processo di emancipazione che portò la musica strumentale ad essere concepita come un linguaggio autonomo e indipendente. Questa affinità mette in evidenza l'influenza che il pensiero romantico aveva esercitato in generale sull'Ottocento e in particolare su Schumann.

La percezione di una simile comunione tra le arti alimentò il processo creativo schumanniano e si tradusse in uno scambio bilaterale, ossia nella produzione critico-letteraria di argomento musicale e nella composizione di musica su temi tratti dalla letteratura. Così, nell'esperienza schumanniana, la convivenza di queste due differenti forme espressive si consolidò, da un lato, attraverso gli scritti del musicista, come la cospicua produzione diaristica e le pagine della rivista critica *Neue Zeitschrift für Musik*; dall'altro lato, attraverso la realizzazione di molte sue opere, come i cicli pianistici di ispirazione letteraria e le numerose raccolte di Lieder. Nel secondo periodo della sua carriera, all'apice dello sviluppo di questa sua personale ricerca artistica, Schumann si dedicò ancor più intensamente alla musica vocale iniziando a cimentarsi in composizioni di ampie dimensioni per voci soliste, coro e orchestra.

Le difficoltà della musica drammatica di Schumann nel panorama coevo

Gli storici della musica si sono sempre mostrati concordi nel riconoscere in Schumann tale duplice anima, quella del letterato e quella del musicista.¹⁴ Non di rado, infatti, i suoi cicli pianistici giovanili e le sue raccolte di Lieder sono stati considerati come musica che si accosta ad un certo tipo di narrazione letteraria o, viceversa, come letteratura splendidamente tradotta in suoni.¹⁵ Ad ogni modo, al di là di una più o meno felice ricezione delle singole opere specifiche, nell'esperienza artistica di Schumann è stata riconosciuta all'unanimità una interconnessione tra la matrice letteraria e quella musicale. In tal senso, posta l'elaborazione simultanea dei linguaggi poetico e musicale come uno degli elementi cardine su cui si incentrò la carriera di Schumann, ci si aspetterebbe che le tarde ampie composizioni vocali – tra cui il *corpus* in esame nella presente tesi, ossia *Das Paradies und die Peri* e *Szenen aus Goethes Faust* – vengano di conseguenza considerate il compimento o, quanto meno, il punto di arrivo dell'evoluzione estetica e artistica schumanniana. Eppure, come già è stato messo in

¹⁴ Tra i numerosi studi che hanno esplorato questi aspetti del pensiero schumanniano, si rimanda a Charles Rosen, *The Romantic Generation*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1995; John Daverio, *Robert Schumann. Araldo di una nuova era poetica* (1997), a cura di Enrico Maria Polimanti, Casa Editrice Astrolabio, Frascati, 2015; Eric Frederick Jensen, *Schumann*, Oxford University Press, USA, 2001.

¹⁵ Tra i vari studi, si rimanda a Eric Sams, *I Lieder di Robert Schumann* (1969), prefazione di Gerald Moore, traduzione, versione italiana delle poesie e analisi samsiana dei duetti di Schumann a cura di Erik Battaglia, In Transit, 2023; Rosen, *The Romantic Generation*; Antonio Rostagno, *Kreisleriana di Robert Schumann* (2007), NeoClassica, Roma, 2016.

luce da diversi studi, tra cui quelli di Donald Mintz, di John Daverio e di Steven Vande Moortele, le composizioni sinfonico-corali di Schumann hanno avuto tra il XIX e il XX secolo una scarsa circolazione.¹⁶ Secondo tali studi, inoltre, la causa di un tale oscuramento risiede in una infelice ricezione da parte della critica.

Scrivendo nel 1961, Donald Mintz ancora riscontrava la prevalente assenza di questo *corpus* dagli studi storico-musicali e dai repertori della seconda metà dell'Ottocento e della prima metà del Novecento.¹⁷ Mintz riconduceva le cause di un tale oblio ad una serie di controversie di natura estetica, nate in seno alla critica di metà Ottocento. Tali contese, secondo il musicologo, si cristallizzarono in una serie di giudizi che rimasero attivi e influenti per i molti decenni successivi. Nel suo articolo, Mintz si riferiva nello specifico alle *Scene dal Faust di Goethe*, ma è possibile estendere il concetto a tutta la tarda musica vocale schumanniana. Lo studioso afferma che “nelle edizioni complete di molti compositori giacciono migliaia di lavori quasi dimenticati come se esistessero soltanto in copie uniche in archivi oscuri e non catalogati”. Alcuni di questi lavori dimenticati “sono le vittime di decisioni del passato, decisioni basate su dispute dottrinali che oggi trovano significato soltanto come oggetti dello studio storico, ma che noi ad ogni modo accettiamo inconsapevolmente”. Secondo Mintz, la tarda musica vocale di Schumann “è vittima di un tale giudizio”.¹⁸ A partire dagli anni Settanta del Novecento, si registra un rinnovato interesse per le composizioni sinfonico-corali di Schumann. Infatti, diversi studiosi si mossero in questa direzione contribuendo con i propri studi. A fronte di questo rinnovato interesse, però, la situazione globale non doveva apparire risolta se nel 1997 John Daverio avvertiva la necessità di scrivere che “la musica drammatica di Schumann costituisce l'area meno esplorata della sua produzione”.¹⁹ In questo senso, alla fine degli anni Novanta, il musicologo statunitense avvertiva ancora uno sbilanciamento negli studi storico-musicali sulla carriera del compositore. La disparità tra la fase giovanile, pianistico-liederistica, e la fase tarda, sinfonico-corale, era ancora evidente, con un accentuato squilibrio in favore della prima. Anche Daverio riconduce la mancata diffusione delle composizioni schumanniane ad una cattiva ricezione coeva. Anche egli, infatti, riconosce che le prove di Schumann nel campo drammatico “non hanno avuto fortuna nella vita musicale contemporanea”.²⁰

In tal senso, dunque, è possibile affermare che riguardo la tarda musica vocale schumanniana la critica si è disposta nei secoli lungo un fronte non sempre unito. L'insieme dei contributi critici

¹⁶ Cfr. Donald Mintz, *Schumann as an Interpreter of Goethe's Faust*, in «Journal of the American Musicological Society», 1961, vol. 14, n. 2, pp. 235-256; Daverio, *Schumann*; Steven Vande Moortele, *Robert Schumann Szenen aus Goethes Faust*, Universitaire Pers Leuven, 2020.

¹⁷ Mintz, *Schumann as an Interpreter of Goethe's Faust*, pp. 236-237.

¹⁸ Ivi, p. 235.

¹⁹ Daverio, *Schumann*, p. 361.

²⁰ Ibidem.

riguardo le opere per coro, solisti e orchestra di Schumann compone un panorama disomogeneo e per certi versi contraddittorio. Nonostante il grande rilievo che il compositore ha sempre avuto nella cultura musicale occidentale, la ricezione delle sue composizioni sinfonico-corali è rimasta debole attraverso i secoli, debolezza che si rispecchia nelle rare apparizioni all'interno del repertorio e nella dimenticanza piuttosto diffusa degli studiosi. Anche con una prima e più superficiale ricognizione, in effetti, è possibile riscontrare tutto ciò meramente osservando la datazione dei singoli contributi critici che si sono susseguiti nel corso della storia della musica. Essi si raggruppano in periodi ben distinti, come se l'interesse per il *corpus* oratoriale schumanniano si fosse presentato a ondate, alternando momenti di maggiore produzione a momenti di totale silenzio. Questi ultimi caratterizzarono i primi sessant'anni del XX secolo, quando le opere sinfonico-corali di Schumann quasi scomparvero dagli orizzonti musicali e musicologici. Gli studi di Mintz, Daverio e Moortele riconducono le cause di un tale oblio ad una serie di dispute formali della critica del XIX secolo. In questa ottica, le composizioni sinfonico-corali di Schumann sono rimaste intrappolate all'interno di una rete di controversie di natura estetica. Come emerge da tali studi, le principali questioni trattate dalla critica coeva riguardavano la pertinenza del testo letterario adottato, la forma musicale che modella i versi poetici, la capacità di restituire un'azione drammatica leggibile e lineare. Infine, si registra anche una questione che non riguarda direttamente la creazione artistica in senso stretto, ma la figura stessa del compositore: ossia lo scetticismo generale con cui veniva guardata l'ultima parte della carriera di Schumann, oscurata inevitabilmente, così si credeva, dall'incipienza della malattia mentale. L'insieme di tali problematiche impedirono alla musica drammatica schumanniana di circolare e diffondersi nella seconda metà del XIX secolo, generando degli effetti negativi che si riverberarono fin nella seconda metà del Novecento. Come si vedrà più nello specifico, infatti, le controversie che si crearono a metà dell'Ottocento congelarono la ricezione della musica drammatica di Schumann e, verso la fine del secolo, l'intero *corpus* oratoriale si ritrovò intrappolato all'interno di una serie di giudizi che si cristallizzarono nel tempo facendolo cadere in una sorta di stasi. È possibile riscontrare gli effetti duraturi di tali avvenimenti osservando l'intero arco della storia degli oratori. Infatti, quando nella seconda metà del Novecento, dopo circa mezzo secolo di silenzio, si riaccese l'interesse per tali opere, alcuni giudizi – divenuti ormai pregiudizi – lasciati in eredità dalla critica ottocentesca si ripresentarono nel pensiero dei critici e degli studiosi del secolo successivo. Le cause prime della complessa ricezione critica delle opere per coro, solisti e orchestra di Schumann, dunque, risiedono nello stesso quadro storico artistico all'interno del quale queste ultime sono nate.

Nell'ottica di Mintz, tutti questi aspetti che causarono il disappunto e l'avversione della critica coeva si manifestavano principalmente nelle *Scene dal Faust*. Le problematiche si presentavano già a partire dal testo scelto da Schumann, che selezionò la maggior parte delle sue scene dalla seconda

parte del Faust di Goethe. Da un lato, le avversità dipendevano dalla scarsa considerazione che i contemporanei avevano della seconda parte del dramma goethiano la quale non aveva assolutamente riscosso lo stesso successo della prima. La seconda parte del Faust, composta nell'ultimo periodo della vita del poeta, ebbe una ricezione iniziale problematica. Essa generò un diffuso malumore, poiché, in confronto al dramma di Gretchen narrato nella prima metà, era estremamente riflessiva e manifestava questa sua natura attraverso un simbolismo complesso e talvolta oscuro. Così, inizialmente, la seconda parte del Faust di Goethe era considerata come un prodotto della tarda età dell'autore, un'appendice sviluppata in maniera inintelligibile che non mostrava alcun punto di contatto con la prima parte.²¹ Dall'altro lato, anche i pochi amanti dei versi goethiani non concordavano con la scelta di Schumann. Essi credevano che il testo di Goethe non fosse adatto ad una rappresentazione musicale. Proprio a causa della levatura dei versi del poeta, il musicista avrebbe avuto difficoltà nello sviluppare le proprie idee musicali e sarebbe dovuto rimanere sullo sfondo.²² Ulteriori controversie si svilupparono attorno alla forma musicale con cui Schumann trattò i versi di Goethe. Secondo quanto affermato da Mintz, alcuni degli sviluppi artistici dell'ultimo periodo della carriera di Schumann condussero il musicista "in una direzione non interamente dissimile a quella intrapresa da Richard Wagner".²³ In questo senso, come emerge dagli studi di Mintz, si creò una vera disputa tra la fazione wagneriana e quella anti-wagneriana intorno ai concetti di melodia infinita e prosa musicale. Entrambe le fazioni additavano con biasimo la composizione di Schumann, indicandola come un esempio della parte avversa.²⁴ Anche John Daverio, nei suoi studi, sostiene che i diverbi della critica nati attorno alla questione della forma musicale influirono negativamente sulle composizioni schumanniane. Anche egli, come Mintz, infatti, individua nelle lotte partigiane tra wagneriani e anti-wagneriani uno dei fattori primari che inibirono la ricezione delle composizioni drammatiche di Schumann.²⁵ Dagli studi di Daverio, però, emerge anche un'ulteriore questione. Un aspetto centrale che contribuì alla scarsa ricezione della musica drammatica di Schumann è la naturale tendenza dell'arte schumanniana verso la riflessione. Secondo il musicologo statunitense, Schumann non era molto attratto dagli aspetti solitamente considerati essenziali per il teatro musicale, ossia dalle situazioni di grande effetto e dalle immagini memorabili, quanto piuttosto era attratto dall'intrinseco valore letterario del poema selezionato.²⁶ In questo senso, Daverio, che nell'esplorare la questione si riallaccia ad alcune categorie aristoteliche, afferma che Schumann pone una particolare attenzione

²¹ Mintz, *Schumann as an Interpreter of Goethe's Faust*, p. 237.

²² *Ibidem*.

²³ Ivi, p. 235.

²⁴ Ivi, pp. 235-236.

²⁵ Daverio, *Schumann*, p. 403.

²⁶ Ivi, 363.

alla *lexis* (linguaggio) e alla *dianoia* (pensiero), al contrario dei suoi contemporanei che, invece, basano le proprie strategie creative sul *mythos* (intreccio) di un dramma e sulla sua potenzialità di produrre *opsis* (spettacolo).²⁷ Daverio, dunque, sostiene che la concezione di Schumann del dramma musicale si distaccava con decisione da quella di Wagner e dei suoi contemporanei proprio a causa del differente valore assegnato allo spettacolo e al pensiero.²⁸ Daverio, inoltre, si sofferma a riflettere sulla concezione di Schumann della melodia, notando che anche secondo questo aspetto il compositore si discostasse dai suoi contemporanei. Secondo Schumann, la melodia, prima ancora che una questione di natura tecnica, assume lo status di vera e propria categoria estetica che doveva fondere assieme profondità musicale e eloquenza. Nello specifico, quindi, come suggerito da Daverio, il *pensiero* che Schumann contrappone allo *spettacolo* era un pensiero puramente musicale, ossia lo svolgimento di un'idea musicale all'interno della partitura.²⁹ Daverio mette così in evidenza che secondo gli ideali di Schumann “un'opera avrebbe dovuto edificare prima che intrattenere”.³⁰ Questa tendenza alla riflessione e non al compiacimento del pubblico, secondo Daverio, mostra come gli ideali schumanniani contrastassero decisamente con la concezione dei suoi contemporanei.³¹ Prendendo in prestito le parole del musicologo a proposito delle composizioni sinfonico-corali di Schumann, è possibile affermare che alla metà dell'Ottocento “la sua musica drammatica era reputata *non* drammatica”.³²

Nuove prospettive di studio

Tutte le questioni fin qui trattate – l'appropriatezza del testo letterario, la forma musicale, la linearità dell'azione drammatica – e riassunte da Mintz, Daverio e Moortele nei rispettivi studi furono centrali nei dibattiti della critica ottocentesca. L'insieme di tali controversie contribuì alla scarsa circolazione della musica drammatica di Schumann all'interno del panorama coevo, sia per quanto riguarda gli studi musicologici che le programmazioni concertistiche. Tali questioni, però, per quanto effettivamente rilevanti, evidenziano solamente una parte della realtà musicale di metà Ottocento. In Germania, esisteva un ulteriore aspetto che, seppure di natura socio-culturale, influì in maniera importante sui risvolti della storia della musica: i movimenti liberali e nazionalisti della borghesia

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ Ivi, 365.

²⁹ Ivi, 364-366.

³⁰ Ivi, 364.

³¹ *Ibidem.*

³² Ivi, 361.

colta tedesca. Lo sviluppo della musica corale in Germania, infatti, risulta essere legato anche a questi aspetti più ampi.³³ In questo senso, due fattori animavano il panorama artistico tedesco della prima metà del secolo e si influenzavano reciprocamente. Il primo di essi riguardava più strettamente questioni di natura tecnica e ineriva all'evoluzione della scrittura musicale ad opera dei compositori. Il secondo, invece, di natura socio-culturale, consisteva nella specifica conformazione del contesto in cui la prassi della musica per coro si diffuse. Per quanto riguarda il secondo di questi due aspetti, le correnti borghesi del liberalismo e del nazionalismo giocarono un ruolo di primo piano.³⁴

La nascente classe borghese stava costruendo la propria identità sociale attraverso la creazione di una propria sfera pubblica civile. In questo processo di autodeterminazione gli elementi di natura culturale e politica erano legati assieme in maniera indissolubile.³⁵ I prodotti culturali così erano una parte integrante di questo processo di formazione, anzi ne costituivano il presupposto. L'ideologia del nazionalismo culturale, che aveva iniziato a svilupparsi a partire dalla fine del Settecento, negli anni Trenta e Quaranta era arrivata a permeare la mentalità borghese, fino al punto di coordinare i diversi aspetti della vita sociale, come la partecipazione alla sfera pubblica, la circolazione di idee politiche, l'educazione dei giovani, l'organizzazione degli eventi culturali.³⁶ In questi decenni, la prassi del canto in coro costituiva la forma dell'espressione artistica in cui l'uomo tedesco più si riconosceva.³⁷ Le numerose società di canto corale che si svilupparono in tutto il territorio della Germania costituivano un luogo di aggregazione per i liberal-nazionalisti per due motivi sostanziali.³⁸ Da un lato, attraverso la condivisione artistica si andava costruendo un panorama culturale condiviso in cui identificarsi.³⁹ Dall'altro, le riunioni dei borghesi colti costituivano un'occasione per il confronto e il dibattito politico, rafforzando l'unione sociale.⁴⁰ Così, la musica per coro trovò un terreno assai fertile per la sua fioritura.

A fronte di tutto ciò, è possibile comprendere la complessità dell'evoluzione della musica corale tedesca e dello specifico genere dell'oratorio— sia nella sua declinazione ecclesiastica che in quella concertistica. L'oratorio tedesco, per così dire, non appartiene solamente alla storia della musica.

³³ Howard E. Smither, *A History of the Oratorio. The Oratorio in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, vol. 4, The University of North Carolina Press, 2000, pp. 9-14.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Brian E. Vick, *Defining Germany. The 1848 Frankfurt Parliamentarians and National Identity*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, 2002, p. 16.

³⁶ Ivi, p. 19.

³⁷ Sonja Gleason Wermager, *Robert Schumann and "the Artist's Highest Goal": Religion, Romanticism, and Nation in the Late Choral Works*, Ph.D. Disc. Columbia University, 2023, p. 47.

³⁸ Smither, *The Oratorio in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, pp. 29-40.

³⁹ Edler Arnfried, *Schumann e il suo tempo* (1982), traduzione a cura di Laura Dallapiccola, EDT, Edizioni di Torino, 1991, p. 184.

⁴⁰ James Deaville, *Organizing German Musical Life at Midcentury. Brendel, Schumann, and the Leipzig Tonkünstlerversammlungen and Tonkünstlerverein*, in *Rethinking Schumann*, edited by Roe-Min Kok and Laura Tunbridge, Oxford University Press, 2011, pp. 15-16.

Nella sua storia confluirono molti dei compositi aspetti che animavano l'intera dimensione culturale della Germania del tempo: aspetti di natura musicale, letteraria, filosofica, religiosa, sociale, politica. L'oratorio tedesco, oltre ad essere un oggetto strettamente artistico che rispondeva a questioni di natura musicale, come ad esempio all'evoluzione delle pratiche compositive coeve, diventò in quel periodo anche un oggetto sociale in cui, più che in altri casi, si rispecchiavano gli usi e i costumi dell'epoca. Gli sviluppi che il genere oratoriale ebbe nella Germania dell'Ottocento, dunque, non possono essere pienamente compresi se vengono osservati esclusivamente dalla prospettiva dell'estetica della musica. I profondi mutamenti artistici di matrice romantica che nel corso del XIX secolo innovarono la prassi compositiva tedesca, per quanto fondamentali nell'ottica della storia della musica, raccontano soltanto una parte della storia del genere oratoriale. La rivoluzione generale che tra Sette e Ottocento interessò l'intera dimensione culturale della Germania, da un lato, influi certamente sull'evoluzione delle categorie estetiche del pensiero tedesco e ne rinnovò l'espressione artistica, impattando di conseguenza anche sulla concezione stessa della musica e sulla relativa prassi compositiva; dall'altro lato, però, tale rivoluzione culturale coinvolse anche una serie di complessi fattori di natura sociale e ridisegnò fin nel profondo l'organizzazione della vita pubblica, influenzando, tra le molte altre cose, sulle vicissitudini dell'oratorio in quanto genere musicale in grado di rispecchiare i costumi sociali coevi. Così, molte delle cause fondamentali che contribuirono alla formazione di una tradizione oratoriale specificamente tedesca e che diedero un decisivo impulso alla sua diffusione sul territorio nascevano in seno ad un tale ambito socio-culturale ed erano strettamente collegate ad esso.⁴¹

In generale, già a partire dalla fine del Novecento, diversi studiosi, tra cui Arnfried Edler, Florian Gassner e Ulrich Tadday, hanno esplorato i risvolti che le dinamiche socio-politiche del tempo ebbero sull'esperienza artistica schumanniana.⁴² In tali studi, con il fine di comprendere l'effettivo coinvolgimento di Schumann con l'ampio movimento sociale collettivo, sono stati esplorati diversi aspetti della sua carriera, come la formazione culturale, la sua attività giornalistica, e la composizione di alcuni brani vocali di argomento politico. Ponendo questi aspetti come possibile base di partenza, la presente tesi intende prendere in prestito gli strumenti proposti da tali ricerche e applicarli allo studio delle composizioni per voci soliste, coro e orchestra di Schumann. Con ciò non si intende

⁴¹ Smither, *The Oratorio in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, pp. 9-14.

⁴² Edler, Schumann e il suo tempo; Arnfried Edler, *Poetische und politische Religiosität bei Schumann*, in Robert Schumann: Persönlichkeit, Werk und Wirkung, herausgegeben von Helmut Loos, Gudrun Schröder Verlag, Leipzig, 2011, pp. 337-353; Florian Gassner, *Robert Schumanns religiöser Nationalismus um 1848*, in «The German Quarterly», vol. 91, n. 4, Music and German Culture (Fall 2018), pp. 400-414; Ulrich Tadday, *Schumanns Patriotisches Lied (WoO 5) im Kontext des deutschen Nationalismus*, in Robert Schumann: Persönlichkeit, Werk und Wirkung, herausgegeben von Helmut Loos, Gudrun Schröder Verlag, Leipzig, 2011, pp. 317-336.

affatto affermare che la *Das Paradies und die Peri* e *Szenen aus Goethes Faust* fossero di ispirazione politica. Anzi, si crede che sia vero il contrario. In quei decenni, però, la necessità di raggiungere l'unità sociale costituiva un'esigenza per tutta la borghesia liberale e dunque anche per Schumann, la cui attività, in questo senso, si svolgeva all'interno di tali dinamiche ed era parte costituente dei meccanismi del tempo.⁴³ La presente ricerca intende mettere in luce come la concezione schumanniana di comunità, però, al contrario dei suoi contemporanei, si basasse sugli ideali derivati dal pensiero primo romantico dei decenni precedenti. Tali ideali informarono la formazione culturale di Schumann nella sua totalità, dal piano dell'estetica della musica fino alla concezione stessa dei compiti dell'arte in società. Sebbene condividessero uno scopo comune, ossia la costruzione di un'identità sociale sulle fondamenta dell'arte e della cultura, gli strumenti con cui Schumann e i suoi contemporanei intendevano conseguire tale visione erano assai diversi. Il primo rimase aderente alla sua formazione giovanile, basata sul pensiero soggettivistico e individualista del primo romanticismo, secondo cui la sfera pubblica doveva essere, sì, uno spazio collettivo condiviso, ma nel quale si aveva la necessità di conservare la propria personale autonomia di giudizio.⁴⁴ I secondi, sulla scorta di un movimento culturale sempre più politicizzato, vedevano nell'arte uno strumento di indagine sociale, un mezzo per rafforzare un panorama condiviso in cui la massa poteva aggregarsi secondo un'uniformazione che avrebbe garantito uno stato nazionale solido.⁴⁵ Così, a metà Ottocento, le strade di Schumann e dei suoi contemporanei si divisero. La musica corale, in quanto genere inteso nella sua accezione pubblica, ossia eseguito nella sfera pubblica da una comunità di cittadini, era in grado di canalizzare ed esprimere tutti questi aspetti. Per i tedeschi del tempo, dunque, esso ricopriva un ruolo centrale nella costruzione e nell'affermazione della propria identità sociale.⁴⁶ In questo senso, le composizioni per voci soliste, coro e orchestra di Schumann rappresentavano il punto di rottura tra l'autore e i suoi contemporanei.

In tal senso, le questioni estetiche trattate dalla critica del Novecento e del Duemila, e riassunte negli studi di Mintz, Daverio e Moortele, possono essere ridirezionate all'interno di un discorso più ampio. La presente tesi, dunque, intende mettere in luce ulteriori aspetti, altrettanto importanti, che necessitano di essere trattati per comprendere appieno le intenzioni di Schumann e le ragioni per cui esse si discostavano dalla concezione dominante dei suoi contemporanei: le tematiche psicologico-

⁴³ Celia Applegate, *Robert Schumann and the Culture of German Nationhood*, in *Rethinking Schumann*, edited by Roe-Min Kok and Laura Tunbridge, Oxford University Press, 2011, pp. 3-14.

⁴⁴ Botstein Leon, *History, Rhetoric, and the Self: Robert Schumann and Music Making in German-Speaking Europe, 1800-1860*, in *Schumann and His World*, edited by R. Larry Todd, Princeton University Press, 1994, pp. 3-46.

⁴⁵ Edler, *Schumann e il suo tempo*, pp. 49-50; Tadday, *Schumanns Patriotisches Lied (WoO 5) im Kontext des deutschen Nationalismus*, pp. 319-326.

⁴⁶ Smither, *The Oratorio in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, pp. 9-14.

filosofiche affrontate nei testi letterari selezionati da Schumann, lo specifico approccio estetico e artistico con cui tali tematiche vengono trattate, la scelta di un genere musicale eclettico che si pone nell'alveo della tradizione oratoriale e, allo stesso tempo, presenta numerose innovazioni tra cui un'importante apertura nei confronti del dramma musicale.

Capitolo 1

Schumann nel panorama liberale e nazionalista della Germania dell'Ottocento

Cultura e identità sociale

Nel presente capitolo si intende dimostrare che il mutamento ideologico avvenuto in area tedesca negli anni Trenta e Quaranta dell'Ottocento costituisce la premessa della sfavorevole ricezione delle opere sinfonico-corali di Schumann.

Nel corso del XIX secolo, anteriormente all'unificazione politica della Germania sancita nel 1871, i territori tedeschi non erano congiunti in un'unica organizzazione nazionale. Al contrario, essi erano divisi in una pluralità di stati e componevano l'Europa centrale in maniera frammentaria. Proprio a causa di tale ragione, in quel periodo, gli stati tedeschi preunitari erano scossi nel profondo dal fermento dei progressisti e dei rivoluzionari. Infatti, la classe borghese di ideali liberali, che al tempo costituiva la maggioranza della popolazione urbana, era animata dall'impellente necessità di oltrepassare un tale stato di frammentazione socio-politica. L'obiettivo principale dei progetti liberal borghesi era la creazione di una nuova società autonoma e indipendente su base nazionale. Fondandosi su un'istruzione aperta a tutti i ceti e su una forte identità culturale collettiva, si intendeva formare una comunità che fosse in grado di autodeterminarsi e autodefinirsi, unita da una salda coesione interna. In questi termini, l'ideologia nazionalista pervadeva il pensiero della borghesia liberale tedesca, influenzando attivamente sull'organizzazione interna della società stessa e sul coordinamento dei vari aspetti della vita pubblica. Il nazionalismo tedesco, dunque, si configurava come un movimento collettivo animato dalla volontà di creare una comunità nazionale unitaria basata sul concetto di popolo.

Questa complessa situazione, sebbene riguardasse il secolo nella sua totalità, attraversò un momento particolarmente delicato proprio negli anni Trenta e Quaranta dell'Ottocento, ossia nei decenni centrali dell'attività di Schumann. Questo ventennio fu delicato per diverse ragioni sociali e politiche, ma nello specifico ce ne fu una che ebbe un grande riscontro anche sulla storia dell'arte: il fallimento dei tentativi rivoluzionari del '30 e del '48 causò un graduale cambiamento in alcuni dei

principi guida che animavano la corrente di pensiero nazionalista. Tale cambiamento ebbe importanti risvolti anche in campo artistico, poiché condusse ad un conseguente ripensamento dei prodotti culturali che avrebbero dovuto promuovere l'identità nazionale. Nei centri urbani preunitari, infatti, gli ideali nazionalisti informavano e coordinavano tutti gli aspetti determinanti per la vita in società, come la partecipazione alla sfera pubblica, la coscienza sociale dei cittadini, la politica, la cultura. Tutte queste categorie che regolavano l'identità collettiva della comunità, inoltre, erano connesse tra loro da stretti rapporti di reciprocità. In questo senso, il mutamento che si verificò internamente alla corrente di pensiero nazionalista causò un conseguente mutamento nei suddetti aspetti della vita pubblica e nei rapporti che li regolavano reciprocamente. Questi cambiamenti, quindi, interessarono in maniera importante anche la produzione artistica. In questo campo, le trasformazioni si manifestarono nelle tematiche trattate, nella natura del linguaggio artistico impiegato, nelle modalità di fruizione da parte del pubblico.

Nei prossimi paragrafi, si intendono esaminare in breve i principali cambiamenti socio-politici che avvennero in Germania durante il periodo di attività di Schumann. Così facendo, si crede di poter comprendere meglio come la critica coeva, in generale, si relazionasse ai prodotti culturali e, nello specifico, recepi il *corpus* drammatico schumanniano. In particolare, si vogliono evidenziare due principali cambiamenti. Primo, nel corso degli anni Trenta, all'interno della classe borghese, il carattere soggettivistico e filosofico-umanistico tipico della *Frühromantik* mutò in una concezione della realtà più marcatamente oggettivistica e storicistica. Secondo, nel corso degli anni Quaranta, il movimento progressista della borghesia liberale si espanse a livello nazionale acquisendo dei tratti più strettamente politici. Tali cambiamenti, che si verificarono attorno al 1840 circa, costituirono uno spartiacque che divise il movimento nazionalista in due fasi distinte e successive. Si tenga presente, però, che queste due differenti fasi non si possono interpretare come due periodi assolutamente separati o ideologicamente opposti. All'interno della corrente, non si verificò mai una rottura nel senso stretto del termine. Al contrario, le due fasi del movimento nazionalista presentano tra loro una continuità in cui l'una sfocia naturalmente nell'altra. Prima di proseguire nell'analisi dei cambiamenti che si verificarono intorno al '40, però, si vogliono esplorare in breve i sopra citati aspetti della vita sociale del tempo, approfondendo i concetti di sfera pubblica, dimensione culturale e dimensione politica. In questo senso, si intende sottolineare come il trinomio cultura-società-politica costituisse il terreno condiviso su cui si stava costruendo la comunità colta borghese. Questa concezione del mondo, infatti, al netto delle importanti trasformazioni, costituì il nucleo ideologico della generazione di Schumann che rimase più o meno invariato nel corso dei decenni. Il mutamento che intorno al '40 spinse il movimento nazionalista in direzione di uno storicismo politico si sviluppò intorno a questi concetti fondamentali, i quali rimasero una costante nella visione sociale liberal borghese. Si intende,

dapprima, mettere in luce come questi concetti fossero inestricabilmente intrecciati nella mentalità coeva e, successivamente, esplorare singolarmente tali categorie, le quali delinearono la fisionomia sociale di una comunità di cui l'opera di Schumann era parte costituente.

Come già è stato anticipato nei paragrafi precedenti, negli anni Trenta e Quaranta, gli ideali nazionalisti animavano vividamente la mentalità di quella parte della società tedesca che si trovava nel bel mezzo del tentativo di costruire e definire se stessa. Questa corrente di pensiero, dunque, aveva un'influenza diretta sull'organizzazione dei vari aspetti della vita pubblica. In quest'ottica, una delle componenti principali che si trovava al centro degli interessi borghesi era la pianificazione della vita culturale. Infatti, l'aspetto fondamentale che caratterizzava questa comunità era l'enorme importanza riservata alla sfera culturale. La cultura costituiva le fondamenta su cui si basava la costruzione della società tedesca, sia per la funzione specificamente sociale che si attribuiva all'arte, sia per il momento di aggregazione identitaria che la fruizione artistica donava alla collettività. Più nello specifico, è possibile affermare che i liberali colti, tra cui si annoverava anche Schumann, concepivano la cultura come la dimensione all'interno della quale poter affermare e sviluppare la propria identità personale, creando una salda rete di legami collettivi. Come emerge dagli studi di Celia Applegate, infatti, la borghesia di ideali liberali, secondo la propria visione nazionalista, concepiva una stretta corrispondenza tra la cultura e la società e vedeva nella cultura la via più diretta per conseguire l'unità sociale.⁴⁷ Sia chiaro, però, che il rapporto tra cultura e società non era di mera propedeuticità, ossia la cultura non era uno *strumento* di cui si necessitava per creare la società; al contrario, tale rapporto era di necessità, ossia la cultura già *era* la società. Nella concezione borghese del tempo, quindi, i concetti di cultura e di nazione erano assolutamente sovrapposti, mostrando una naturale continuità tra l'identità personale del cittadino, il suo essere parte costituente di una comunità e l'organizzazione civico-politica della società. In quest'ottica, è in effetti possibile parlare di nazionalismo culturale. Così, in questi decenni, i liberali erano saldi nella propria convinzione che lo sviluppo della cultura fosse sinonimo di sviluppo civico-sociale.⁴⁸ Come suggerisce Applegate, infatti, non è possibile “tracciare nette linee di confine tra il nazionalismo culturale e politico o la costruzione della nazione”. Questa impossibilità, continua la storica americana, nasce dal fatto che “tali linee di confine impongono a questa generazione una distinzione che per loro aveva soltanto un senso limitato”.⁴⁹ Applegate, dunque, conclude che, nell'ottica dei borghesi colti, la caratteristica fondamentale di un

⁴⁷ Celia Applegate, *Robert Schumann and the Culture of German Nationhood*, in *Rethinking Schumann*, edited by Roe-Min Kok and Laura Tunbridge, Oxford University Press, 2011, pp. 3-14.

⁴⁸ Ivi, p. 8.

⁴⁹ Ivi, p. 6.

prodotto culturale doveva essere la sua *natura pubblica* e che tale natura pubblica non poteva essere scissa in alcun modo dal medesimo prodotto culturale.⁵⁰

Cultura-società-politica: le fondamenta della borghesia colta

A questo punto dell'analisi, dopo aver evidenziato come l'ambito culturale e quello socio-politico fossero inestricabilmente annodati assieme, si ritiene fruttuosa una riflessione sul concetto di sfera pubblica. Nelle sue ricerche, Jürgen Habermas approfondisce lo studio di tale concetto, sia da una prospettiva storica che sociale, mettendone in evidenza le caratteristiche sociologiche. Lo studioso tedesco afferma che in Germania il primo riferimento etimologico alla *sfera pubblica* avvenne nel XVIII secolo. Qui, il sostantivo *Öffentlichkeit* (sfera pubblica, dimensione pubblica) fu coniato a partire dall'aggettivo *öffentlich* (pubblico), rispondendo così alla recente necessità di creare e definire un nuovo spazio comune e condiviso.⁵¹ Il soggetto che agiva all'interno di questo spazio era il *Publikum* (pubblico). Tale pubblico, però, non aveva una composizione trasversale, ossia non comprendeva in maniera indiscriminata l'intera popolazione tedesca, ma soltanto quello strato della borghesia costituito dalle classi benestanti, colte e lettrici.⁵² L'istruzione aveva dotato il *Publikum* di un proprio senso critico (*richtend*), il cui esercizio era consentito proprio dalla nuova sfera pubblica. Cosicché le questioni sottoposte al giudizio del *Publikum* acquisivano notorietà (*Publizität*) all'interno di questa dimensione condivisa.⁵³ In quest'ottica, fu centrale il processo che aveva lentamente trasformato la stampa, in quanto spazio pubblico, da strumento dell'autorità statale a strumento in possesso della nuova borghesia ridirezionato contro l'autorità stessa.⁵⁴ La borghesia avviava così un processo di emancipazione attraverso la creazione di un proprio spazio civile parallelo a quello dello stato. Questo strato della popolazione iniziava a concepirsi come una realtà ben distinta da quella dell'autorità statale, ma al tempo stesso assolutamente partecipe della vita attiva della comunità, ponendosi così come la controparte della *pubblica autorità dello stato* e sviluppando una coscienza di sé in quanto "il pubblico dell'ormai emergente *sfera pubblica della società civile*".⁵⁵ In

⁵⁰ Ivi, pp. 7-8.

⁵¹ Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society* (1962), translated by Thomas Burger, MIT Press, Cambridge, Mass. USA, 1991, p. 2.

⁵² Lo strato sociale che costituiva il soggetto di questa nuova dimensione pubblica era composto da funzionari amministrativi, commercianti, banchieri, imprenditori e costruttori. Ad essi si aggiungevano anche i dottori, i pastori o i parroci, i professori e gli studiosi, "i quali erano al vertice di una gerarchia che attraverso gli insegnanti e gli scribi raggiungeva il popolo". Cfr. Ivi, pp. 22-23.

⁵³ Ivi, p. 26.

⁵⁴ Ivi, pp. 20-26.

⁵⁵ Ivi, p. 23.

tal senso, nelle parole dello stesso Habermas, “la sfera pubblica borghese può essere concepita soprattutto come la sfera dei *privati* cittadini riuniti assieme in quanto *pubblico*”.⁵⁶ Come viene messo in evidenza da Habermas, inoltre, questo processo di emancipazione comportava già di per sé una ridistribuzione del potere. La nuova sfera pubblica, infatti, consentì alla borghesia di sottrarsi dall’opprimente dualismo tra lo stato dominante e il principe. Tale dualismo aveva storicamente regolato la distribuzione del potere e consisteva in una serie di accordi che bilanciavano le libertà statali dalla sovranità e i diritti del principe.⁵⁷ Il risvolto nuovo di questo processo di emancipazione fu che il potere rivendicato dalla borghesia non era di natura governativa ma sociale. I borghesi si sottrassero al meccanismo della divisione dei poteri governativi, poiché la loro influenza, che si basava sul concetto di proprietà in un sistema economico di stampo capitalistico, non aveva una natura politica.⁵⁸ Il potere che emergeva dalla nuova sfera pubblica iniziava a cambiare le precedenti dinamiche, poiché mirava non ad una rivendicazione di governo, ma ad un ripensamento dei meccanismi di legittimazione del potere stesso.⁵⁹ Attraverso la sfera pubblica, la classe borghese coinvolse l’autorità statale in una rinegoziazione delle regole generali che governavano la comunità. La sfera pubblica, sebbene nei secoli addietro avesse riguardato esclusivamente l’autorità dello stato, si stava lentamente trasformando in uno spazio in cui i privati cittadini si riconfiguravano come entità pubblica, il cui giudizio critico acquisiva una dimensione pubblica di fronte alla quale l’autorità statale era costretta a legittimarsi.⁶⁰

Nel corso della prima metà dell’Ottocento, all’interno della sfera pubblica, la dimensione culturale costituiva il canale privilegiato attraverso cui la classe borghese esprimeva se stessa. La centralità della cultura, in quanto spazio fondamentale per l’espressione dei liberali, fu rafforzata dalla politica aspramente repressiva che i governi adottarono nel periodo della Restaurazione post-napoleonica, a partire dal Congresso di Vienna del 1815. La repressione socio-politica esercitata contro gli ideali progressisti dei liberali, la chiusura verso qualsiasi concessione costituzionale e la censura che rendeva difficoltosa la circolazione delle idee politiche furono tutti fattori che escludevano il privato cittadino borghese dalla dimensione politica. Le necessità sociali del cittadino, a cui era preclusa ogni partecipazione attiva alla vita politica, si riorientarono automaticamente in direzione dell’unico spazio all’interno del quale potevano invece manifestarsi: la dimensione culturale. Così, in virtù di una produzione culturale attiva, seppur al netto della censura, era possibile esprimere la propria identità di classe e condividere pubblicamente le proprie posizioni personali. Anche gli studi di Michael P.

⁵⁶ Ivi, p. 27, corsivo nostro.

⁵⁷ Ivi, pp. 27-30.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Ivi, pp. 25-26.

Steinberg mettono in evidenza come la partecipazione alla sfera pubblica da parte dei liberali fosse animata da un carattere principalmente culturale.⁶¹ Lo storico, inoltre, sottolinea specificamente come un tale interesse per l'ambito culturale nascesse proprio in risposta al difficile momento della Restaurazione dell'Europa post-napoleonica.⁶² La politica di repressione e censura del cancelliere austriaco Metternich immobilizzò la fazione progressista della società tedesca fino al 1848. Una manifestazione di tale politica furono i metternichiani Decreti di Karlsbad del 1819, con cui, in accordo con i governi della Confederazione Tedesca, venne stroncata la spinta rivoluzionaria del mondo liberale verso l'unità nazionale.⁶³ In tal senso, come sostiene Steinberg, questi decenni furono caratterizzati da un relativo ritiro del borghese dalla vita politica verso le sfere della coltivazione personale.⁶⁴ Per evidenziare questa dicotomia tra la dimensione governativa dello stato e la dimensione culturale della società civile, Steinberg conia un apposito epiteto. Infatti, basandosi sulla definizione data dallo storico tedesco Friedrich Meinecke al periodo politico metternichiano "potere senza cultura", Steinberg inverte i termini del discorso descrivendo la vita liberal borghese come "cultura senza potere".⁶⁵

La corrispondenza nel pensiero tedesco tra cultura e società, però, non dipendeva affatto in maniera esclusiva dal fatto che, a partire dal 1815, la dimensione culturale fosse l'unico canale accessibile al privato cittadino che voleva esprimere la propria identità personale e quella della comunità di cui era parte. Il criterio della disponibilità, infatti, seppur valido, non creò una tale concezione dal nulla, ma accelerò un processo che in realtà si era già avviato da diversi decenni. In tal senso, è possibile individuare altre due importanti motivazioni. Innanzitutto, si riscontra una questione sociologica più generale: la rappresentazione culturale di per sé disegna la fisionomia di una determinata comunità. Secondo, esiste una questione ben più particolare, che caratterizzava specificamente la classe tedesca colta: la corrispondenza tra cultura e società non era un concetto appreso soltanto dopo gli esiti del Congresso di Vienna come via di fuga dalle difficoltà politiche, ma animava nel profondo il pensiero tedesco fin dal secolo precedente.

Per quanto riguarda la prima delle due questioni, si vuole nuovamente citare Celia Applegate. Nel corso delle sue ricerche, infatti, la storica americana riflette su alcuni spunti storico-antropologici offerti dagli studi di Prasenjit Duara. Sebbene Duara tratti i temi della storia est asiatica, Applegate trova fruttuoso applicare alcuni ragionamenti dello studioso al periodo storico della Germania preso

⁶¹ Michael P. Steinberg, *Schumann's Homelessness*, in *Schumann and His World*, edited by R. Larry Todd, Princeton University Press, 1994, pp. 47-79.

⁶² Ivi, p. 50-51.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*.

in esame. Per la medesima ragione, si intende riportare qui di seguito tale riflessione. Nello specifico, la questione si incentra sulla valenza dei legami culturali all'interno di un determinato sistema nazionalista. Duara, per comprendere i meccanismi interni al processo di formazione di uno stato-nazione, propone di superare la nozione secondo cui una comunità, semplicemente grazie alla propria stabilità, sviluppi di per sé un senso di autocoscienza nazionale, come se fosse una sorta di naturale processo evolutivo.⁶⁶ Duara suggerisce invece che nella storia di una comunità, soprattutto se di carattere nazionale, sono i legami culturali a giocare un ruolo centrale. La formazione di una comunità, dunque, è un processo in cui “vari attori sociali – spesso diversi gruppi di politici e intellettuali – hanno ridefinito i confini della comunità [stessa] attraverso una deliberata mobilitazione all'interno di una rete di *rappresentazioni culturali*”.⁶⁷ Così, secondo lo storico, una comunità non è un qualcosa di invariabile nel tempo, ma è un'entità che possiede una serie di “confini mobili che delineano le differenti dimensioni della vita”.⁶⁸ Duara conclude che una comunità è definita da una combinazione di confini solidi (*hard boundaries*), che “non possono essere oltrepassati senza violare l'integrità della comunità”, e di confini labili (*soft boundaries*), che possono essere “facilmente attraversati”. Tale combinazione determina la coesione sociale interna e il grado di apertura nei confronti della realtà esterna.⁶⁹

Le rappresentazioni culturali proprie di una determinata comunità sono nel loro insieme in grado di definire la fisionomia della comunità stessa, stabilendo i confini all'interno dei quali i singoli componenti agiscono. Se un tale processo di autodeterminazione, come dimostrato dagli studiosi, è in genere significativo per una qualsiasi società, risulta essere ancor più significativo per l'esperienza tedesca. A questo punto, subentra la seconda delle due questioni che si erano anticipate in precedenza. Come emerge dagli studi di Brian Vick, nel corso dei secoli nella Germania preunitaria ci si era interrogati su quale fosse il nucleo dell'identità tedesca.⁷⁰ Questa necessità di autodefinirsi e autodeterminarsi, però, sebbene fosse stata presente nel corso del tempo, non si delineò mai secondo i moderni canoni della costruzione dello stato-nazione nati in seno alla Rivoluzione francese.⁷¹ Già in precedenza, infatti, a partire dalla seconda metà del Settecento, l'élite culturale tedesca aveva iniziato ad elaborare una propria concezione di popolo che si fondava su parametri linguistici e

⁶⁶ Prasenjit Duara, *Rescuing History from the Nation: Questioning Narratives of Modern China*, University of Chicago Press, Chicago, 1995, pp. 65-66, in Celia Applegate, Robert Schumann and the Culture of German Nationhood, pp. 4-5.

⁶⁷ *Ibidem*, corsivo nostro.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Brian E. Vick, *Defining Germany. The 1848 Frankfurt Parliamentarians and National Identity*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, 2002, p. 15.

⁷¹ *Ibidem*.

culturali.⁷² Già da diversi decenni, dunque, nel pensiero delle classi tedesche istruite, la cultura costituiva un vero e proprio processo di autodeterminazione, coincidendo inevitabilmente con la società stessa. Al volgere del secolo, dunque, iniziava a consolidarsi il binomio cultura-società. Così, negli anni Trenta e Quaranta, la dimensione culturale costituiva ancora lo spazio privilegiato in cui si sviluppavano tali processi di auto-rappresentazione. In questi termini, non sembra possibile affermare che la repressione politica della Restaurazione sia stata la causa che fece nascere dal nulla il binomio cultura-società. Al tempo stesso, però, si crede che l'esclusione del privato cittadino borghese dalla dimensione politica abbia certamente amplificato e rafforzato un tale sistema, il quale era però già in atto in precedenza. Qui di seguito, si riporta un estratto di Vick, che ben definisce questo aspetto:

I nazionalisti tedeschi iniziarono a definire la loro nazione in termini di cultura e lingua comuni in una prima fase di nazionalismo apolitico durante la fine del XVIII secolo, per poi conservare quella definizione etnica dopo che ebbero accolto le rivendicazioni di autodeterminazione politica come stato-nazione sulla scia della Rivoluzione francese e dell'occupazione napoleonica.⁷³

Così, sia per necessità che per scelta, i paradigmi che definivano la società borghese tedesca erano di natura culturale, ancor prima che politica.⁷⁴ Ciò non significa che la cultura tedesca escludesse a priori lo sviluppo politico della comunità. Al contrario, come si vedrà più avanti, nel corso dei decenni il processo di politicizzazione diventerà sempre più intenso e l'arte ne sarà in qualche modo la cassa di risonanza. Come viene sottolineato da Mara Fazio, però, in chiave della storia tedesca, il conseguimento dell'unità culturale in un certo senso precede l'unità politica, non soltanto dal punto di vista temporale ma anche da quello causale: si potrebbe affermare che la prima è la premessa della seconda.⁷⁵ Attraverso la produzione culturale, dunque, i liberali sviluppavano la propria identità, autoaffermandosi, autodeterminandosi e creando legami collettivi. La cultura, dunque, per come era concepita dai tedeschi, possedeva una propria *natura pubblica*. In tal senso, è possibile affermare che un tale allineamento tra la sfera pubblica e la dimensione culturale abbia nel tempo rafforzato la concezione del binomio cultura-società. Come suggerisce Applegate nei suoi studi, nell'ottica dei liberali partecipi del processo di costruzione della nazione, il parametro principale che doveva

⁷² Ivi, pp. 15-18.

⁷³ Ivi, p. 16.

⁷⁴ Ulrich Tadday, *Schumanns Patriotisches Lied (WoO 5) im Kontext des deutschen Nationalismus*, in Robert Schumann: Persönlichkeit, Werk und Wirkung, herausgegeben von Helmut Loos, Gudrun Schröder Verlag, Leipzig, 2011, pp. 323-325.

⁷⁵ Mara Fazio, *Il mito di Shakespeare e il teatro Romantico. Dallo Sturm und Drang a Victor Hugo*, Bulzoni Editori, Ardea-Roma, 1993, pp. 13-15.

regolare i prodotti culturali, sia opere d'arte che contributi giornalistici, era la *natura pubblica* e non quella politica; tale natura, inoltre, non era dettata né dal commercio né dall'autorità statale.⁷⁶ Applegate conclude che la natura più profonda dei prodotti culturali dei borghesi liberali coincideva con ciò che Jürgen Habermas aveva definito *Öffentlichkeit* (sfera pubblica), ossia uno “spazio per l'esercizio della razionalità e del giudizio autonomo”.⁷⁷ Tale qualità, dunque, collocava la cultura all'interno della sfera pubblica (*Öffentlichkeit*) e la definiva appunto come il canale privilegiato per lo sviluppo dell'identità collettiva. Proprio all'interno di questa sfera pubblica si svolgeva il rapporto tra il singolo individuo e la comunità.

A questo punto della dissertazione, si intende chiarire un aspetto importante. Il fatto che fino ad ora si sia posto l'accento specificamente sulla dimensione culturale non significa affatto che la dimensione politica fosse completamente assente. Come viene messo in luce da Steinberg, infatti, al netto del ritiro del privato cittadino dalla vita politica attiva, lo “stile culturale” borghese, ossia il borghesismo (*Bürgerlichkeit*) della società tedesca degli anni Trenta e Quaranta, “ha un vero e proprio orientamento politico e mantiene un impegno nei confronti della sfera pubblica”.⁷⁸ In altri termini, è possibile affermare che la matrice culturale dell'autodeterminazione e dell'autorappresentazione tedesca non escludeva affatto degli importanti risvolti socio-politici. La centralità delle rappresentazioni culturali nel processo di determinazione sociale non eclissava la necessità di un'organizzazione politica, tutto al più le corrispondeva. Infatti, come afferma Steinberg, il coinvolgimento con la sfera pubblica e l'orientamento politico propri della cultura borghese si manifestavano sotto forma di opposizione alla politica antiliberalista di Metternich.⁷⁹ Secondo lo storico, “si tratta di una politica deliberata su scala ridotta – una politica non imperiale né nazionale ma civica, una politica di individualità, di senso civico e di contesto culturale”.⁸⁰ Steinberg propone di identificare questo contesto, che egli colloca nei centri urbani protestanti settentrionali, con la categoria di *umanesimo civico*.⁸¹ In questa prima fase del nazionalismo tedesco, dunque, il processo di costruzione socio-politico aveva una portata ridotta a livello cittadino, soltanto più tardi si espanse a livello nazionale. In questa fase, quindi, la cultura contribuiva alla creazione di una società civile, ossia di “una dimensione della vita sociale e politica [...] autonoma dalla struttura e dall'autorità dello stato”, mantenendo al tempo stesso un'attenzione viva nei confronti del nucleo “esistenziale” di tale comunità.⁸² Così, Steinberg mette in luce come il processo di emancipazione borghese, in virtù di uno

⁷⁶ Applegate, *Robert Schumann and the Culture of German Nationhood*, p. 7.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Steinberg, *Schumann's Homelessness*, p. 51.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ibidem*.

sviluppo culturale attivo, corrispose alla creazione di un proprio spazio civico parallelo a quello dello stato. Evidenziando ancora una volta la sovrapponibilità in questo contesto delle categorie politiche, sociali e culturali, si noti che i meccanismi che animarono una tale evoluzione sul piano civico ricalcano, quasi negli stessi termini impiegati da Habermas, i medesimi meccanismi che contribuirono alla formazione della sfera pubblica tedesca.⁸³ In tal senso, la partecipazione dei cittadini alla vita culturale pubblica della comunità – come i dibattiti sulle riviste giornalistiche, la fruizione degli eventi artistici, gli incontri nei salotti degli intellettuali – comportava già di per sé un’influenza diretta sull’organizzazione sociale e politica. Più precisamente, tali prodotti culturali, in virtù della propria natura pubblica, costituivano lo spazio predisposto in cui queste tematiche si manifestavano e si sviluppavano. Era proprio la *natura pubblica* dei *prodotti culturali* a comportare di per sé anche una *dimensione politica*. In seno al binomio cultura-società, che si stava formando sin dalla fine del Settecento, nasceva in maniera del tutto naturale e spontanea anche la dimensione politica, costituendo il trinomio cultura-società-politica. Così, nel pensiero tedesco, lo sviluppo della cultura corrispondeva allo sviluppo di quell’identità sociale condivisa che definiva anche lo spazio politico della comunità stessa.

In conclusione, all’interno della sfera pubblica tedesca, la dimensione culturale e quella politica si ponevano tra loro secondo un rapporto di assoluta continuità, senza presentare una demarcazione netta. Questa prossimità viene messa in luce anche da Vick, il quale sostiene che, nel panorama tedesco, gli aspetti legati alla cultura e quelli legati alla nazione non costituiscono affatto una dicotomia non ricomponibile.⁸⁴ L’opposizione tra *Kulturnation* e *Staatsnation* è soltanto apparente. I nazionalisti tedeschi, nel proprio ideale di stato-nazione, intendevano “armonizzare” le eventuali fratture tra “nazione-cultura” (*culture-nation*) e “nazione-stato” (*state-nation*).⁸⁵ Riportando le parole di Vick, in tale processo di armonizzazione i nazionalisti tedeschi “hanno intrecciato inestricabilmente le fibre culturali e politiche dell’identità nazionale nel filo ideologico del nazionalismo”.⁸⁶ Lo storico conclude che l’identificazione del nazionalismo tedesco secondo termini esclusivamente oppositivi risulterebbe troppo restrittiva:

In effetti, fu proprio la reciprocità tra ciò che a prima vista potrebbero sembrare aspetti puramente culturali o politici dell’esistenza nazionale a conferire alle concezioni tedesche di nazionalità del primo XIX secolo il loro sapore intellettuale e il loro potenziale ideologico.⁸⁷

⁸³ Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere*, pp. 20-30.

⁸⁴ Vick, *Defining Germany. The 1848 Frankfurt Parliamentarians and National Identity*, p. 16.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ *Ibidem*.

Il fatto che la prima fase del *nazionalismo* tedesco possa in un certo senso essere definita *apolitica* e *civica* non costituisce una contraddizione come a prima vista potrebbe sembrare. Da un lato, la vita culturale, che costituiva il canale principale dell'espressione liberale, corrispondeva già di per sé ad un processo di formazione identitaria, recando in sé i semi di una futura e più ampia costruzione dello stato-nazione. Dall'altro, la portata ridotta a livello civico che caratterizzò l'organizzazione sociale nei primi decenni del secolo non implica che questa fase storica possa essere letta separatamente da quella immediatamente successiva. L'estensione geografica inizialmente ridotta non impedì al movimento di avere dei risvolti fondamentali a livello politico su tutti i territori tedeschi. La corrente nazionalista, in una seconda fase che prese avvio negli anni Quaranta, esercitò una pressione sempre maggiore, fino al punto di espandersi a livello nazionale e assumere dei connotati più marcatamente politici. Secondo questa ottica, si verificò un rafforzamento reciproco tra le istanze liberali e quelle nazionaliste e molte delle loro richieste, sia per quanto riguarda la politica locale che quella nazionale, si potenziarono vicendevolmente.⁸⁸ Il moto nazionalista che si svolse nel corso del secolo costituiva un unico arco evolutivo, seppure vide il suo inizio nei singoli centri urbani dei frammentati territori tedeschi e si espanse soltanto successivamente ad un più ampio livello nazionale.

Il sistema dell'istruzione tedesca di inizio secolo

Il nesso cultura-società-politica fin qui discusso costituiva il nucleo ideologico non soltanto degli anni Trenta e Quaranta, ma dell'intero Ottocento tedesco. Come si è detto in precedenza, infatti, tale nucleo ideologico ha rappresentato lungo l'intero corso del secolo quello specifico spazio in cui i liberali intendevano delineare e affermare la propria identità politico-culturale. Questo fu un aspetto che nel tempo rimase invariato. Ciò che però subì un cambiamento furono alcuni degli elementi che agivano all'interno di tale spazio. Attorno al 1840, infatti, alcuni dei principi guida che animavano gli ideali liberali mutarono, generando delle ripercussioni proprio sulla forma effettiva che quello spazio politico-culturale doveva assumere. In altri termini, se l'intima corrispondenza tra cultura e nazione, tra *Kulturnation* e *Staatsnation*, è sempre rimasta una costante per i liberali del XIX secolo, le modalità secondo cui tale corrispondenza doveva manifestarsi mutarono verso la metà del secolo. La formazione culturale dell'individuo colto di inizio Ottocento, caratterizzata da una vocazione prettamente soggettivistica e universalistica, subì un graduale mutamento nel corso degli anni Trenta, sfociando in una concezione prevalentemente oggettivistica e storicistica della società. In parallelo a

⁸⁸ Ivi, p. 20.

questa trasformazione, l'intero movimento nazionalista iniziava ad assumere dei tratti sempre più scopertamente politici. Questo mutamento non annullò il legame tra cultura e nazione, né il fatto che esse dovevano specchiarsi l'una nell'altra o, ancora meglio, potenziarsi a vicenda, ma ne modificò profondamente la natura della relazione influenzando di conseguenza sull'intero panorama sociale circostante.

A questo punto della dissertazione, si intende esplorare la dinamica del rivolgimento avvenuto intorno al 1840. Esso, infatti, risulta essere di centrale importanza nell'economia della storia della musica, avendo influito attivamente sia sulla formazione del pensiero di Schumann che sulla ricezione delle sue opere presso i suoi contemporanei. A tal fine, nei prossimi paragrafi, si intendono esaminare gli ideali del movimento culturale di inizio secolo in Germania, in quanto essi costituirono le fondamenta dell'educazione ricevuta da quella generazione di tedeschi nata negli anni Dieci e socialmente attiva alla metà del secolo. Nel fare ciò, da un lato, si vuole mostrare come la matrice culturale dell'identità sociale borghese beneficiò, tra le varie cose, anche di un grande ampliamento del sistema dell'istruzione dell'epoca e, dall'altro, evidenziare la concezione soggettivistica che improntò la formazione culturale della generazione schumanniana.⁸⁹ Nel pensiero di Schumann, infatti, il soggettivismo primo ottocentesco costituì uno dei capisaldi ideologici a cui il compositore non rinunciò mai nel corso della sua vita.⁹⁰ Quando tra gli anni Trenta e Quaranta si verificarono dei mutamenti nei principi guida del movimento liberal borghese, Schumann rimase fedele alla sua personale visione del mondo, visione che coincideva con la precedente concezione culturale di inizio secolo, allontanandosi così dalle posizioni dei suoi contemporanei.⁹¹

Come già si accennava, in Germania, il nesso cultura-società-politica non nacque in maniera estemporanea nel periodo della Restaurazione post-napoleonica, ma era l'apice di un più ampio processo che si era avviato alla fine del secolo precedente.⁹² Tra il Sette e l'Ottocento, attraverso un lungo e complesso percorso storico-culturale segnato da guerre e rivoluzioni, l'intera Europa aveva iniziato a mutare alla radice la propria concezione di popolo e società. Così, anche nei territori tedeschi divisi in una pluralità di Stati, era iniziata a nascere all'interno dell'élite culturale l'esigenza di riconoscersi come una collettività.⁹³ A differenza di altri paesi europei, però, in Germania, per quanto riguarda il periodo a cavallo del secolo fino alle invasioni napoleoniche, la rivoluzione non si

⁸⁹ Per un approfondimento si rimanda a Leon Botstein, *History, Rhetoric, and the Self: Robert Schumann and Music Making in German-Speaking Europe, 1800-1860*, pp. 3-46.

⁹⁰ Ivi, pp. 3-7.

⁹¹ Ivi, p. 19; Steinberg, *Schumann's Homelessness*, p. 52.

⁹² Vick, *Defining Germany. The 1848 Frankfurt Parliamentarians and National Identity*, pp. 15-20.

⁹³ *Ibidem*.

manifestò sottoforma di scontri violenti tra fazioni armate, ma attraverso un rinnovamento culturale.⁹⁴ In Germania, quindi, i paradigmi della rivoluzione si delineavano secondo forme principalmente culturali, dando vita ad un movimento specificamente tedesco che presentava le proprie sostanziali peculiarità.⁹⁵ Una ricca testimonianza di questo contesto è costituita dalle lezioni viennesi di storia della letteratura tenute nel 1812 da uno dei principali letterati dell'epoca, Friedrich Schlegel. L'importanza di questo contributo non risiede solamente nel suo valore storiografico, insito nel riportare alla luce l'evento, ma anche nel suo valore culturale, in quanto lascia trapelare l'orgoglio dello studioso di appartenere al movimento. Si riporta qui di seguito un estratto delle lezioni di Schlegel in cui vengono posti in evidenza tali aspetti:

In Germania, in virtù del carattere speciale della nazione, lo spirito dell'epoca non si rispecchiava nella rivoluzione sanguinosa, ma negli intricati conflitti della filosofia metafisica. La rinascita della fantasia è diventata evidente in molti paesi attraverso la ripresa delle tradizioni passate e attraverso la poesia romantica.⁹⁶

In tal senso, uno dei risvolti principali di questa specifica concezione del mondo fu la rivoluzione che si verificò nel sistema dell'istruzione tedesca.⁹⁷ In virtù della matrice culturale su cui si basava il senso di appartenenza dei tedeschi e su cui si fondava la propria identità socio-politica, in Germania, tra il Sette e l'Ottocento, si investì con decisione sull'educazione delle nuove generazioni. Come emerge dagli studi di Leon Botstein, infatti, il forte incremento nella diffusione della cultura che si registrò nella Lipsia degli anni Trenta e Quaranta era il risultato di una profonda trasformazione sociale nell'accesso all'istruzione che affondava le proprie radici nel secolo precedente.⁹⁸ Così, secondo lo studioso, il potenziamento del sistema scolastico che avvenne a cavallo del secolo diede i suoi frutti nel corso dei decenni, contribuendo a consolidare nella pratica "il nesso tra l'acquisizione

⁹⁴ Per un approfondimento sulle differenze inizio ottocentesche tra l'emancipazione politica della borghesia francese e l'emancipazione culturale della borghesia tedesca si rimanda, tra i vari, agli studi di Mara Fazio. La studiosa mette in luce le motivazioni per cui l'impulso rivoluzionario, che nasceva dalla medesima crisi mondiale tardo-settecentesca, si manifestò in maniera diversa tra Francia e Germania. Cfr. Mara Fazio, *Il mito di Shakespeare e il teatro romantico dallo Sturm und Drang a Victor Hugo*, Bulzoni Editore, Roma, 1993, pp. 11-88.

⁹⁵ Applegate, *Robert Schumann and the Culture of German Nationhood*, pp. 3-14.

⁹⁶ Friedrich Schlegel, *Kritische Schriften und Fragmente*, vol. 4, Herausgegeben von Ernst Behler und Hans Eichner, Paderborn, 1988, pp. 233-234.

⁹⁷ Per un approfondimento sulla crescente diffusione dell'educazione scolastica e sull'importante incremento del numero degli studenti nel corso del primo XIX secolo cfr. Botstein, *History, Rhetoric, and the Self: Robert Schumann and Music Making in German-Speaking Europe, 1800-1860*, pp. 21-22.

⁹⁸ Ivi, p. 21.

della cultura e il liberalismo politico”.⁹⁹ Gli effetti di questo potenziamento culturale furono evidenti nella nuova generazione dei giovani studenti. Negli anni Venti, infatti, uno Schumann appena diciassettenne si trovava a riflettere sulla centralità dell’arte nella vita privata dell’uomo e nella vita pubblica della comunità. Nel pensiero del compositore, l’essenza dell’arte, che all’altezza del ’27 egli identificava con la metafora dei “fiori poetici” (*dichterischen Blüthen*), corrisponde all’interiorità del soggetto, alla fantasia e all’immaginazione.¹⁰⁰ L’arte dunque non può manifestarsi in assenza della libertà dell’io creatore. Secondo l’autore, però, questa libertà personale può a sua volta esistere soltanto in rapporto di reciproca dipendenza proprio con quella libertà sociale prevista dal liberalismo politico. La libertà politica (*die politische Freiheit*), quindi, è ciò che consente all’arte di germogliare. Nell’ottica schumanniana, l’arte, quella più vera (*die eigentliche Poesie*), corrisponde alla libera manifestazione soggettiva dell’io che deve al tempo stesso essere in grado di entrare nella vita pubblica (*öffentliche Leben*), permettendo la costruzione di quel patrimonio culturale condiviso su cui la comunità stessa si fonda. Secondo un processo circolare, la creatività del singolo, che si manifesta nei prodotti artistici, alimenta un patrimonio culturale condiviso; a partire da quest’ultimo si consolida l’identità della società, la quale a questo punto è in grado di realizzare quella libertà socio-politica che, a sua volta, garantisce il libero esercizio e la formazione del singolo individuo. Così, anche nel pensiero del giovane Schumann, si ripresenta il nesso cultura-società-politica che delineava l’identità tedesca del tempo. Confrontandosi con i diari personali del compositore, si riscontra che nel 1827 Schumann scrisse:

La *libertà politica* [Die politische Freiheit] è forse la vera nutrice della *poesia*: essa è la più necessaria allo sviluppo dei *fiori poetici* [dichterischen Blüthen]. In un paese in cui vi sia servitù della gleba, schiavitù, etc., la *vera poesia* [die eigentliche Poesie] non può mai prosperare: intendo la poesia che entra nella *vita pubblica* [öffentliche Leben] in modo ardente e appassionante.¹⁰¹

Il rinnovamento dell’istruzione in Germania prese le mosse dal modello educativo proposto alla fine del Settecento da Johann Heinrich Pestalozzi. Il modello del pedagogista svizzero riuscì ad affermarsi all’inizio del secolo successivo, godendo di una larga diffusione sul suolo tedesco. Nel corso dei decenni, per di più, tale sistema beneficiò del contributo di alcune delle più rilevanti figure del tempo. In questo senso, il filosofo Johann Gottlieb Fichte, nel suo scritto *Reden an die deutsche Nation* (*Discorsi alla nazione tedesca*), in cui predicava l’alba di una rinnovata società tedesca, si

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ Questi concetti, centrali nella poetica schumanniana, verranno approfonditi nei prossimi paragrafi.

¹⁰¹ Schumann, *Tagebücher*, Band I, p. 77, corsivo nostro.

basava proprio sul sistema pestalozziano per dare il via ad una vera e propria rivoluzione culturale.¹⁰² Inoltre, come viene messo in luce da Leon Botstein, il nuovo modello educativo aveva incorporato molti dei conseguimenti del programma letterario di uno dei principali scrittori dell'epoca, Jean Paul Richter.¹⁰³ Jean Paul era un sostenitore delle riforme proposte da Pestalozzi e molti degli aspetti principali della poetica jean pauliana andavano di pari passo con esse.¹⁰⁴ L'eco di questo sistema crebbe ancora di più quando Wolfgang Menzel, nella sua storia della letteratura edita nel 1828, *Die deutsche Literatur*, contribuì a promuovere l'estetica di Jean Paul a simbolo culturale dell'intera Germania.¹⁰⁵

Come emerge dagli studi di Leon Botstein, il modello educativo che nacque da tale rivoluzione e che segnò i primi decenni del secolo era di stampo soggettivistico e filosofico-umanistico.¹⁰⁶ Come si vedrà più nello specifico, il soggettivismo insito in questo modello culturale non era affatto in contrapposizione con l'intenzione di raggiungere un'identità sociale collettiva. Infatti, la radice di questa natura soggettivistica non raggiunse mai un livello di solipsismo estremo, in cui il soggetto arriva alla negazione di ciò che è *altro* o *diverso da sé*. Al contrario, la formazione culturale del borghese liberale mirava a creare un rapporto dialogico tra il singolo e la comunità.¹⁰⁷ Gli strumenti cognitivi del singolo individuo dovevano essere ben istruiti, affinché egli avesse la possibilità di sviluppare al meglio le proprie peculiari capacità critiche e creative, in accordo con le proprie specifiche inclinazioni personali.¹⁰⁸ In questo senso, certamente, l'individuo era caldamente incoraggiato ad applicare i propri personali talenti critici e creativi e, così, l'interpretazione soggettivistica della realtà veniva favorita.¹⁰⁹ D'altro canto, però, i nuovi prodotti culturali creati dall'individuo, attraverso i quali egli manifestava la propria libertà personale applicando la propria personale chiave di lettura del mondo, venivano condivisi con il resto della comunità. In virtù di questa condivisione, dunque, si creava un dialogo tra il singolo e la comunità, uno scambio reciproco in cui il soggettivismo del singolo poteva contribuire alla formazione degli altri membri della società e viceversa.¹¹⁰ A fronte della fondamentale influenza che tutto ciò ebbe sulla formazione culturale

¹⁰² Johann Gottlieb Fichte, *Discorsi alla nazione tedesca*, Nono discorso. A quale punto dato nella realtà sia da collegare la nuova educazione nazionale dei tedeschi, pp. 127-140.

¹⁰³ Botstein, *History, Rhetoric, and the Self: Robert Schumann and Music Making in German-Speaking Europe, 1800-1860*, pp. 7-23.

¹⁰⁴ Ivi, p. 22.

¹⁰⁵ Ivi, pp. 16-17.

¹⁰⁶ Ivi, pp. 3-46.

¹⁰⁷ *Ibidem*; cfr. Gaetano Rametta, in *Discorsi alla nazione tedesca*, pp. XXXIV-XXXVI.

¹⁰⁸ Botstein, *History, Rhetoric, and the Self: Robert Schumann and Music Making in German-Speaking Europe, 1800-1860*, p. 22.

¹⁰⁹ Ivi, p. 29.

¹¹⁰ Rametta, in *Discorsi alla nazione tedesca*, pp. XXXIV-XXXVI.

della generazione di inizio Ottocento – e dunque anche su Schumann – si intendono qui di seguito esaminare i principali aspetti lasciati in eredità dai contributi di Fichte e Jean Paul.

Johann Gottlieb Fichte e l'educazione nazionale

Tra i maggiori che all'inizio dell'Ottocento operarono in questa direzione si annovera sicuramente Johann Gottlieb Fichte. In tal senso, risulta essere particolarmente rilevante il contributo fichtiano *Reden an die deutsche Nation (Discorsi alla nazione tedesca)*: quattordici conferenze che il filosofo tenne personalmente a Berlino tra il dicembre del 1807 e il marzo del 1808 e pubblicò successivamente in volume. Il contesto storico in cui nacquero i *Discorsi* di Fichte era quello dell'Europa post-rivoluzionaria e delle guerre di conquista napoleoniche. Le quattordici conferenze, pronunciate di fronte ad un'assemblea dell'élite culturale berlinese, costituivano una reazione al difficile momento storico vissuto dalla Germania dato dall'occupazione militare del suolo tedesco da parte delle truppe francesi.¹¹¹ Come già messo in evidenza dagli studi di Gaetano Rametta, Fichte avvertiva il bisogno di una “rigenerazione spirituale della Germania, come condizione per la liberazione e il riscatto dalla dominazione straniera”.¹¹² Ampliando i termini del discorso, però, la questione politico-militare, seppur critica, era soltanto la spia di un disfacimento sociale che il filosofo riteneva essere ancor più profondo e radicato. Come viene esposto dallo stesso Fichte nel suo *Primo discorso*, infatti, l'impellente necessità di una rigenerazione sorgerà in risposta alla diffusa decadenza spirituale che caratterizzava interamente l'epoca coeva. In apertura della sua prima conferenza, riallacciandosi alle sue precedenti lezioni editate con il titolo *Tratti fondamentali dell'epoca presente*, Fichte identifica il puro *interesse sensibile* come lo stimolo primario che animava la società a lui contemporanea.¹¹³ Fichte riconduce le cause della decadenza dell'età moderna al profondo *egoismo* che nasceva in seno a tale interesse sensibile e che si poneva come tratto fondamentale della società.¹¹⁴ Inoltre, nel suo *Primo discorso*, Fichte sostiene che questo interesse sensibile dipendeva dalla

¹¹¹ Per quanto concerne il quadro storico in cui si svolsero i discorsi fichtiani, il clima politico che li animava e le modalità secondo cui essi presero corpo, si confronti il saggio di Gaetano Rametta posto a introduzione del volume Johann Gottlieb Fichte, *Discorsi alla nazione tedesca*, a cura di Gaetano Rametta, Editori Laterza, Bari, 2005.

¹¹² Rametta, in *Discorsi alla nazione tedesca*, pp V-VI.

¹¹³ Fichte, *Discorsi alla nazione tedesca*, Primo discorso. Considerazioni preliminari e sguardo d'insieme, p. 5, corsivo nostro: “[...] il nostro tempo si trova nella terza età principale di tutto il tempo universale, età che ha come stimolo di tutte le sue attività e movimenti vitali il semplice *interesse sensibile*; che lo stimolo suddetto costituisce l'unica possibilità nella quale il tempo presente concepisce e comprende perfettamente se stesso; e che da questa chiara visione della sua essenza, esso viene profondamente fondato e incrollabilmente rafforzato in questa sua stessa essenza vivente”.

¹¹⁴ Ivi, pp. 5-6, 10-12.

specifica organizzazione che l'Illuminismo diede al sapere umano. Come emerge anche dagli studi di Rametta, infatti, nell'ottica di Fichte l'Illuminismo, sì, emancipò la ragione affrancandola da qualsiasi ente esterno e "dall'obbedienza ad autorità estranee", ma al tempo stesso la ridusse a "intelletto sensibile e calcolante".¹¹⁵ Ciò portò ad un graduale eclissarsi della sfera spirituale e religiosa, ridirezionando gli interessi della comunità verso il sapere scientifico. Secondo Fichte, dunque, questo interesse sensibile si manifestava attraverso l'assolutizzazione della scienza, intesa in questo caso come lo studio quantitativo di ciò che è materiale e terreno, di ciò che rientra nella sfera dell'utilità tangibile per una comunità. Da ciò, quindi, nasceva il diffuso egoismo che mirava soltanto al guadagno e al vantaggio immediato.¹¹⁶ Tale egoismo, che nel pensiero di Fichte "è la radice di ogni altra corruttibilità", aveva raggiunto il massimo grado di sviluppo, impadronendosi in generale dei governanti e dei governati dell'Europa coeva, "diventandone l'unico impulso vitale" e condizionando tutti i rapporti interni ed esterni allo Stato.¹¹⁷ A fronte di tutto ciò, risulta piuttosto indicativa la diagnosi fichtiana della propria epoca:

L'Illuminismo dell'intelletto calcolante solo su base sensibile è stata la forza che ha annullato il vincolo di una vita futura con quella presente attraverso la religione; al tempo stesso, esso ha concepito come fantasmi illusori anche altri mezzi complementari e rappresentativi del modo di pensare etico, come l'amore per la gloria e l'onore nazionale.¹¹⁸

Nel pensiero di Fichte, la sfera terrena e quella spirituale sono due aspetti complementari che non possono essere scissi l'uno dall'altro. Secondo il filosofo, l'essere umano non è soltanto un "membro della società umana" in quanto tale, ossia partecipe delle vicende comunitarie durante il corso della vita temporale, ma è anche un "membro nell'eterna catena di una vita spirituale in generale, sotto un ordine sociale superiore".¹¹⁹ L'unione di questi due aspetti è ciò che rende l'essere umano completo nella totalità delle sue componenti.¹²⁰ Per raggiungere la completezza del suo essere, l'uomo deve accedere alla visione di questo ordine superiore e, nelle parole dello stesso Fichte, "proiettare nel

¹¹⁵ Rametta, in *Discorsi alla nazione tedesca*, pp. VI-VII, IX-X.

¹¹⁶ *Ibidem*. Rametta esplora questi aspetti del pensiero fichtiano secondo la medesima ottica, sottolineando il rapporto di dipendenza che Fichte individuava tra la decadenza del proprio tempo e quei dati risvolti del pensiero illuminista. Rametta, nell'evidenziare il coevo "perseguimento dell'utilità e del vantaggio immediati nella vita terrena", impiega il sintagma "egoismo immanentistico". Lo studioso conclude che un siffatto egoismo, di matrice illuministica, irradiava dalla Francia e agiva su una Germania frammentata e instabile.

¹¹⁷ Fichte, *Discorsi alla nazione tedesca*, Primo discorso, pp. 11-12.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 13.

¹¹⁹ Fichte, *Discorsi alla nazione tedesca*, Terzo discorso. Continua la descrizione della nuova educazione, p. 35.

¹²⁰ *Ivi*, p. 35-38.

pensiero [...] un'immagine di quell'ordine del mondo soprasensibile".¹²¹ La realizzazione di questo processo consiste nell'incontro della sfera celeste con quella terrena all'interno del dominio umano, ossia in quello spazio astratto che è il *pensiero* dell'uomo.¹²² In questi termini, infatti, la realtà terrena, che a seguito dell'esperienza sensibile viene dapprima organizzata e poi elaborata all'interno del pensiero dell'uomo, può entrare in contatto con la realtà celeste, di cui si proietta nel pensiero l'immagine dell'ordine del mondo soprasensibile. In tal senso, Fichte non concepisce affatto la religione come un qualcosa di pratico, come un insieme di dogmi da dover rispettare per conseguire una certa organizzazione della comunità. Essa non è un elemento necessario per la formazione della vita, né deve agire come movente in un determinato contesto sociale. Al contrario, il filosofo concepisce la religione come una forma di conoscenza. Quest'ultima, nel corso del processo educativo, contribuisce allo sviluppo spirituale del singolo e rende "l'uomo perfettamente chiaro e comprensibile a se stesso" recando in lui una "diffusa chiarezza nel suo intelletto".¹²³

Così, secondo Fichte, lo sviluppo spirituale è strettamente collegato alla formazione etica. Tale sviluppo, conseguito durante la fase dell'educazione, produce uno spirito tale che nell'uomo persista, nel corso di tutta la propria vita, una predisposizione sia all'apprendimento da fonti di conoscenza esterne che alla riflessione personale.¹²⁴ Lo sviluppo spirituale, però, sebbene costituisca il primo passo nel processo educativo, non può e non deve essere lo scopo principale e indipendente dell'uomo. Esso non costituisce il reale obiettivo, ma soltanto il mezzo per raggiungerlo; è l'impulso che deve alimentare la formazione etica. Così, è possibile che l'uomo consegua il vero fine dell'educazione: un'eticità pura e autonoma.¹²⁵

La scissione generata dal pensiero illuminista tra la vita spirituale, che per Fichte comporta un modo di pensare etico, e la vita terrena era la causa che condusse alla disgregazione della società. Da un lato, gli interessi per la formazione spirituale del singolo individuo e per la creazione di un ordine sociale etico, specchio dell'ordine superiore, vennero soppiantati da interessi esclusivamente terreni, i quali concernevano il dominio della natura attraverso lo sviluppo scientifico. Dall'altro lato, la dissoluzione di quel modo di pensare etico portò i singoli individui a subordinare le nuove scoperte

¹²¹ Ivi, p. 35.

¹²² *Ibidem*, corsivo nostro: "[...] egli arriverà alla fine dei tentativi con una simile immagine, e quando sarà alla fine, scoprirà che nulla esiste veramente tranne la vita, e precisamente la *vita spirituale* che vive nel *pensiero*; e che *tutto il resto* non esiste veramente, bensì sembra soltanto esistere, e di *tale parvenza* egli comprenderà egualmente, sia pure solo in generale, il fondamento proveniente dal *pensiero*. Inoltre, egli capirà che quella vita spirituale, che sola esiste veramente, è a sua volta Una, è la vita divina stessa nelle molteplici configurazioni che ha ottenuto non per approssimazione, ma in virtù di una legge fondata in Dio stesso, *vita divina che esiste e si manifesta soltanto nel pensiero vivente*".

¹²³ Ivi, pp. 36-37.

¹²⁴ Ivi, pp. 34-35.

¹²⁵ *Ibidem*.

al proprio vantaggio personale, che perlopiù consisteva in un tornaconto economico, senza curarsi affatto del bene comunitario. In questi termini, la frattura individuata da Fichte nel pensiero umano tra la sfera terrena e quella spirituale si rispecchiava nella frattura, altrettanto grave, che si era aperta all'interno della società stessa: l'interesse dei singoli non era più legato in alcun modo all'interesse dell'insieme di cui essi facevano parte. Questa separazione tra individuo e comunità, dunque, era la manifestazione di quell'egoismo che Fichte identificava come la radice della decadenza dell'età moderna.

Si delinea, così, uno degli aspetti principali dei *Discorsi* di Fichte: il rapporto di reciprocità tra la *parte* e il *tutto*, rapporto inteso nella sua duplice accezione terrena e ultraterrena. Secondo Fichte, nel corso del precedente periodo storico, per mezzo dei legami della paura e della speranza, la “partecipazione all'intero” era congiunta alla “partecipazione del singolo a se stesso”.¹²⁶ Questa unione comportava che le vicende del singolo, sia nella vita terrena che in quella ultraterrena, avessero un rapporto di stretta reciprocità con gli esiti dell'intero. A causa del periodo di decadenza, questi legami vennero recisi in maniera così profonda e irreversibile che non fu più possibile alcuna partecipazione all'intero, causando la conseguente dissoluzione del corpo comune.¹²⁷

I *Discorsi* di Fichte annunciano alla nazione tedesca la possibilità, nonché il dovere, di risollevarsi da una tale condizione. Il filosofo, però, a causa dell'irreversibilità del processo di decadenza, pose come condizione necessaria per la salvezza della nazione un cambiamento radicale nell'organizzazione della società e della vita comunitaria.¹²⁸ Così, sorse l'esigenza di formare un legame rinnovato, che fosse diverso e superiore a paura e speranza e che potesse di nuovo connettere il singolo, con i propri interessi personali, all'insieme della nazione, con i propri interessi generali. A tal scopo, Fichte identificò “lo stimolo spirituale dell'approvazione o disapprovazione etica, e il superiore affetto del compiacersi o dispiacersi della situazione nostra e di altri”.¹²⁹

Come si accennava, la capacità dell'individuo di esplorare la propria sfera spirituale doveva essere conseguita nel corso del processo educativo. Questa capacità, che Fichte identifica con la metafora dell'*occhio spirituale*, doveva far sorgere una corrispondenza tra la realtà ultraterrena e quella terrena, affinché l'ordine del mondo superiore potesse ispirare l'ordine del mondo temporale. La mancata realizzazione di questa simmetria avrebbe causato un disagio ineludibile nell'individuo, che a questo

¹²⁶ Fichte, *Discorsi alla nazione tedesca*, Primo discorso, p. 13.

¹²⁷ *Ibidem*, corsivo nostro: “È stata la debolezza dei governi che, grazie alla frequente impunità per l'inottemperanza del dovere, ha annullato la *paura* che le vicende del singolo dipendessero, almeno in rapporto alla vita presente, dal suo comportamento nei confronti dell'intero; e che ha reso inefficace anche la *speranza*, in quanto questa veniva assai spesso soddisfatta senza alcun riguardo ai meriti verso l'intero, secondo regole e moventi del tutto diversi. Sono legami di questo tipo a essersi strappati completamente da qualche parte, e per la lacerazione dei quali *il corpo comune si è dissolto*”.

¹²⁸ *Ivi*, pp. 6, 12-13.

¹²⁹ *Ivi*, p. 14.

punto del processo educativo non avrebbe più potuto separare le due sfere. Fichte parla addirittura di un'intima sofferenza provata di fronte ad un'esistenza animata da confusione, disordine e mancanza di onore.¹³⁰ In questo caso, l'individuo sarebbe stato spinto, in virtù dello stimolo dell'approvazione etica, ad ottemperare la realizzazione di quell'unico ordine all'interno del quale avrebbe conseguito la propria realizzazione personale. Così, nell'ottica di Fichte, in virtù di questo rinnovato modello educativo, l'interesse del singolo avrebbe trovato una rinnovata connessione con l'interesse dell'intero, giungendo ad un bilanciamento tra la parte e il tutto.¹³¹ La formazione di un Sé assolutamente nuovo è ciò che poteva risollevare la nazione: un Sé animato da questo rinnovato sentimento ed esteso a livello nazionale. Fichte conclude che per risollevare la Germania è necessaria una rivoluzione radicale dell'educazione.

Se è vero, dunque, che il desiderio di una rigenerazione spirituale della Germania subì un favorevole e decisivo impulso in occasione dell'occupazione militare francese, è altrettanto vero che tale desiderio non dipendeva esclusivamente da una necessità politica, ma rispondeva anche a bisogni più ampi. Come viene messo in luce dagli studi di Rametta, tale desiderio consisteva nella "formazione di un nuovo mondo" in cui si intendeva oltrepassare la vecchia epoca dell'egoismo dominante per accedere ad una "età nuova, in cui la ragione dovrà estendere la chiarezza guadagnata attraverso il lavoro dell'intelletto alla dimensione propriamente spirituale del soprasensibile".¹³²

La necessità di creare un nuovo Sé, che, da un lato, potesse concedere al singolo una propria dimensione individuale e che, dall'altro, potesse realizzarsi a livello nazionale, comportava che il nuovo modello educativo presentasse due principali caratteristiche. Da un primo punto di vista, la nuova educazione doveva penetrare sino alla "radice della vita", formandola "nella sua attività e nel suo movimento effettivi". Più nello specifico, essa non doveva rendere la cultura una sorta di bagaglio esterno di nozioni e costumi tipici che fosse poi assorbito passivamente dall'uomo, ma doveva restituire alla cultura la sua reale dimensione, ossia quella di componente interiore dell'uomo, di spazio personale all'interno del quale l'uomo potesse evolversi attivamente.¹³³ Da un secondo punto di vista, l'educazione non doveva essere riservata alla minoranza dei ceti più abbienti, ma doveva essere aperta a tutti i tedeschi, alla "grande maggioranza su cui propriamente si basa il corpo comune, il popolo". In questa maniera, si sarebbe realizzata una vera e propria "educazione nazionale tedesca", per mezzo della quale si sarebbe conseguita la formazione di tutti i tedeschi in una "totalità", ossia la

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ *Ibidem*, corsivo nostro: "Nel possessore di un *occhio* siffatto, l'interesse dell'intero che lo circonda è annodato in modo indissolubile, mediante il sentimento trainante dell'approvazione o disapprovazione, con le vicende del suo *Sé personale allargato*, che si sente soltanto come *parte dell'intero*, e si può sopportare soltanto nell'intero che lo compiace".

¹³² Rametta, in *Discorsi alla nazione tedesca*, p. IX.

¹³³ Fichte, *Discorsi alla nazione tedesca*, Primo discorso, p. 16.

“formazione della nazione assolutamente come tale”, in cui ogni singola parte costituente era animata dal medesimo interesse comune.¹³⁴

I *Discorsi* di Fichte miravano alla formazione di tale realtà, ossia alla fondazione di una comunità intesa come soggetto collettivo.¹³⁵ Come sottolineato da Rametta, però, le fondamenta di questa comunità non potevano essere create dal nulla, altrimenti si sarebbero delineate secondo una vuota demagogia, ma dovevano costituirsi di un qualcosa che già esisteva nel passato e che “soltanto il futuro avrebbe potuto condurre a rinnovata conferma”.¹³⁶ Secondo Fichte, la formazione di un Sé basato su se stesso, il quale avrebbe garantito l’unione del popolo tedesco, poteva realizzarsi soltanto a partire dal fondamentale *tratto comune* di ciò che è tedesco.¹³⁷ Il tratto comune su cui si costituisce e si consolida l’identità di una comunità è il linguaggio, poiché, secondo il filosofo, “gli uomini vengono formati dalla lingua molto più di quanto la lingua venga formata dagli uomini”.¹³⁸ In tal senso, Fichte, espandendo il concetto stesso di linguaggio all’intera dimensione cognitivo-culturale di un determinato popolo parlante, concepisce il linguaggio non soltanto come un insieme di norme sintattico-grammaticali, ma come la specifica capacità da parte di ogni individuo di designare gli oggetti di percezione sensibile e soprasensibile.¹³⁹ Così, Fichte non soltanto identificò il criterio linguistico come discriminare per determinare un medesimo popolo, ma affermò l’intrinseca relazione tra il linguaggio e il pensiero di quel dato popolo. Secondo Fichte, infatti, il rapporto tra linguaggio e pensiero consiste in una stretta reciprocità in cui ognuno dei due elementi determina attivamente l’altro: da un lato, una specifica comunità di parlanti, attraverso l’atto di una comunicazione continua, sviluppa la propria lingua, ampliandone la rete semantica; dall’altro lato, proprio per mezzo di tale lingua – come se questa fosse un vero e proprio ‘serbatoio culturale’ – le idee, i concetti e i costumi tipici fluiscono attraverso la stessa comunità di parlanti e ne plasmano la mentalità.¹⁴⁰ L’identità di un popolo risiede nella sua lingua e, più precisamente, nel continuo rapporto tra i parlanti e l’insieme delle idee condivise tramite il linguaggio. La sfera del linguaggio e quella del pensiero, dunque, non possono più essere separate. In virtù dell’unione di queste due sfere, congiunte in un rapporto di

¹³⁴ Ivi, pp. 16-17.

¹³⁵ Rametta, in *Discorsi alla nazione tedesca*, pp. XIV-XV, XVII-XVIII.

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ Fichte, *Discorsi alla nazione tedesca*, Primo discorso, pp. 7-8, corsivo nostro: “solo il *fondamentale tratto comune di ciò che è tedesco* potrà scongiurare il tramonto della nostra nazione nella sua confluenza con l’estero, e potrà farci riconquistare un *Sé basato su se stesso*, e assolutamente incapace di dipendenza”.

¹³⁸ Fichte, *Discorsi alla nazione tedesca*, Quarto discorso, La diversità capitale tra i tedeschi e gli altri popoli di provenienza germanica, p. 50.

¹³⁹ Ivi, pp. 52-55.

¹⁴⁰ Ivi, pp. 51-52: “Se chiamiamo un popolo gli uomini che subiscono i medesimi influssi esterni sull’organo vocale, e che sviluppano il loro linguaggio in comunicazione continua, allora dobbiamo dire che la lingua di questo popolo è necessariamente così come è, e non è propriamente questo popolo che esprime la sua conoscenza, bensì è la sua conoscenza stessa che si esprime a partire da esso”.

reciproca determinazione, si crea uno spazio astratto, condiviso da tutti i membri di una medesima comunità di parlanti. Fichte denota questo spazio, questa dimensione astratta, come un *intelletto comune*, ossia come una sorta di serbatoio culturale collettivo che informa un insieme di individui, i quali si relazionano tra loro secondo un processo di comunicazione continua attraverso una lingua comune. All'interno di questo spazio, nel corso dei millenni, le idee e i concetti prodotti da ogni singolo individuo confluiscono e si stratificano, continuando a influenzare e a formare la comunità nel tempo. In tal senso, come viene evidenziato da Rametta, i singoli individui sviluppano tra loro un primo strato di identità condivisa proprio in quanto membri di una medesima comunità di parlanti.¹⁴¹ L'intelletto comune di un popolo, dunque, è formato dalla propria capacità linguistico-cognitiva e corrisponde alla dimensione culturale di quel dato popolo. Ad un primo livello, quindi, l'intelletto comune di un popolo è costituito dalle proprie nozioni e dai propri costumi tipici che vengono tramandati nel corso tempo. Ad un livello ancor più profondo, inoltre, l'intelletto comune corrisponde alla capacità cognitiva stessa degli individui che compongono quel dato popolo. Questa capacità cognitiva degli individui è costituita dalla capacità del proprio linguaggio di designare gli oggetti di percezione sensibile e soprasensibile. Tale capacità cognitiva, al pari dei vari elementi identitari di una comunità, è una componente fondamentale della dimensione culturale di un popolo e viene tramandata automaticamente nel corso del tempo attraverso l'impiego della lingua nell'atto di una comunicazione continua. Proprio all'interno di questo spazio cognitivo-culturale, in virtù di uno sviluppo dato dal nuovo modello educativo, si sarebbe dovuta realizzare quella rinnovata connessione auspicata da Fichte tra la dimensione terrena e la dimensione spirituale. Come evidenziato con chiarezza da Rametta, infatti, in un popolo del genere si realizza in maniera dinamica la "connessione tra dimensione sensibile e dimensione soprasensibile o astratta del linguaggio", proprio in virtù di un "ampliamento progressivo della sfera di designazione dei singoli termini, in cui, dal significato letterale riferito a un fenomeno sensibile concreto, si sviluppa per allargamento o incremento una designazione di tipo metaforico e simbolico".¹⁴² In tal senso, la profonda relazione tra linguaggio e pensiero si rispecchia nell'altrettanto profonda corrispondenza tra poesia e filosofia. Il pensatore infatti amplia il patrimonio semantico dei termini e il poeta estende tale ampliamento a tutto l'universo linguistico.¹⁴³ Più nello specifico, la filosofia si sovrappone alla poesia, poiché "ogni atto innovativo di pensiero corrisponde a un ampliamento della capacità di designazione simbolica del linguaggio" e dunque "all'incremento della potenza conoscitiva dell'intelletto comune che da quella

¹⁴¹ Rametta, in *Discorsi alla nazione tedesca*, p. XXI.

¹⁴² *Ivi*, pp. XXI-XXII.

¹⁴³ *Ibidem*.

lingua è permeato e formato”.¹⁴⁴ Questi complessi rapporti sono esplicitati con chiarezza da Fichte nei suoi *Discorsi*:

Possiamo indovinare, in linea generale, quale incalcolabile influsso sull’intero sviluppo umano di un popolo possa avere la costituzione della sua lingua, la lingua che accompagna il singolo fin nelle più recondite profondità del suo animo nel pensare e volere, e lo limita o gli dà le ali; che nel suo ambito connette tutta la moltitudine di uomini che la parlano in un unico intelletto comune; che è il vero punto di confluenza reciproca del mondo sensibile e di quello degli spiriti, e fonde così intimamente i loro estremi che non si può più dire a quale dei due essa appartenga.¹⁴⁵

Come viene evidenziato da Rametta, secondo Fichte il nucleo da cui doveva germogliare il nuovo mondo era il popolo, inteso come un insieme di individui che a partire da un fondamentale tratto comune giunge alla piena coscienza di sé e del proprio orizzonte condiviso, ponendosi alla base del concetto di nazione.¹⁴⁶ Più nello specifico, è possibile affermare che il popolo costituiva quel nucleo proprio in quanto era il depositario di quella dimensione culturale che, anche in base a criteri linguistico-cognitivi, veniva tramandata di generazione in generazione; dimensione culturale all’interno della quale doveva realizzarsi e manifestarsi la rinnovata connessione tra sfera terrena e quella ultraterrena. Tutto ciò dimostra anche la natura pratica della filosofia fichtiana, che non è fideisticamente rivolta verso un astratto futuro ultraterreno, ma rimane ben ancorata al presente. In effetti, l’esplorazione del soprasensibile auspicata da Fichte non doveva convogliare in senso assoluto gli interessi dell’uomo in una speculazione teologica, ma doveva avere dei riscontri effettivi all’interno della vita. In altri termini, la rinnovata cura per quanto ci sia di spirituale nella vita umana non doveva comportare affatto un disinteresse per le vicende temporali dell’uomo.¹⁴⁷ Al contrario, il messaggio della filosofia fichtiana prevedeva che il senso religioso-spirituale dell’esistenza non ineriva soltanto la vita nell’aldilà, quanto piuttosto la vita già nel presente terreno.¹⁴⁸ Così, secondo Fichte, “l’impulso dell’uomo [...] è di trovare il cielo già su questa terra, e di immettere ciò che dura in eterno nella sua opera terrena quotidiana”.¹⁴⁹ Come specificato da Rametta, infatti, una tale “aspirazione alla creazione di qualcosa di eterno all’interno del tempo” poteva realizzarsi soltanto in seno al popolo: esso è il depositario dell’opera umana nel tempo, è “garanzia e promessa di eternità

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ Fichte, *Discorsi alla nazione tedesca*, Quarto discorso, pp. 60-61.

¹⁴⁶ Rametta, in *Discorsi alla nazione tedesca*, pp. XI-XVIII.

¹⁴⁷ *Ivi*, XX-XXI.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ Fichte, *Discorsi alla nazione tedesca*, Ottavo discorso, Che cos’è un popolo nel più alto significato della parola, e che cos’è amor di patria?, p. 112.

intraterrena per le opere del singolo che ne fa parte”.¹⁵⁰ Secondo Fichte, questa specifica concezione costituisce il livello più elevato a cui un popolo possa aspirare: “nel significato superiore della parola, [...] un popolo è il tutto degli uomini che sopravvivono insieme in società, e che si generano con continuità da se stessi in senso naturale e spirituale”.¹⁵¹

L’aspetto centrale della filosofia di Fichte consiste nella possibilità da parte del singolo individuo di determinare se stesso liberamente, realizzando la propria persona in base alle proprie specifiche inclinazioni.¹⁵² Ciò che per il filosofo deve essere evitato è che il processo di autodeterminazione dell’individuo collassi di fronte all’uniformazione della massa provocando “una fusione indistinta del singolo nel popolo”.¹⁵³ La relazione dinamica tra la cultura e la componente linguistico-cognitiva consente al singolo individuo di preservare le proprie specificità anche all’interno dell’intelletto comune, sebbene quest’ultimo sia condiviso con il resto della comunità e ne formi la mentalità. Questo rapporto linguistico-culturale di reciproco scambio, così, incrementa le capacità creative del singolo mantenendole in attività. Come suggerisce Rametta, la filosofia fichtiana non annulla i tratti comuni in un’unica identità generale e indifferenziata, ma apre ad ognuno la via verso la creazione di ciò che è nuovo.¹⁵⁴ In tal senso, il nuovo modello educativo proposto da Fichte intende creare un circolo virtuoso secondo cui la cultura della società possa svilupparsi in maniera progressiva verso livelli sempre più elevati. Il sistema da cui scaturisce tale circolarità virtuosa si costituisce come segue: la creatività del singolo alimenta l’intelletto comune e l’intelletto comune forma i singoli. Nello specifico, l’educazione eleva le capacità creative e critiche del singolo individuo, il quale, in virtù della sua conseguente autorealizzazione, è in grado di far confluire le sue nuove idee, grazie alla creazione di nuovi prodotti culturali, all’interno della società arricchendo l’intelletto comune. A sua volta, l’accresciuto intelletto comune eleverà gli altri singoli individui che si interfaceranno con tali nuove idee e che, a loro volta, creeranno nuovi prodotti culturali, dando vita ad uno sviluppo sempre crescente.¹⁵⁵

¹⁵⁰ Rametta, in *Discorsi alla nazione tedesca*, pp. XX-XXI.

¹⁵¹ Fichte, *Discorsi alla nazione tedesca*, Ottavo discorso, p. 113.

¹⁵² Rametta, in *Discorsi alla nazione tedesca*, XXII-XXIII.

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ Rametta, in *Discorsi alla nazione tedesca*, pp. XXXIII-XXXV.

Il dialogo tra l'artista e il popolo secondo Schumann

La filosofia fichtiana ebbe una grande influenza sulla generazione dei tedeschi di primo Ottocento, poiché contribuì attivamente a plasmare il modello educativo dell'istruzione in Germania. Il sistema dell'istruzione, che, come anticipato in precedenza, stava in quel tempo già beneficiando di un radicale rinnovamento e di una diffusione sempre crescente, si dimostrò un efficace veicolo per le idee del filosofo. Nel *Nono discorso* e nel *Decimo discorso*, Fichte afferma esplicitamente che la nuova educazione nazionale tedesca doveva “collegarsi al metodo di istruzione scoperto, proposto, e già felicemente attuato sotto i suoi occhi da Johann Heinrich Pestalozzi”.¹⁵⁶ Fichte, oltre ad accettare e a promuovere il modello che il pedagogista svizzero aveva proposto a cavallo del secolo, contribuì personalmente a modificarne alcuni aspetti per inserirvi al meglio i tratti fondamentali della propria filosofia.¹⁵⁷ Così, i concetti di libertà e cultura, che costituivano le fondamenta della nuova società proposta da Fichte, rappresentarono un vero e proprio modello per i successivi sviluppi sociali. L'educazione nazionale, che doveva veicolare questi concetti, era lo strumento con cui Fichte intendeva realizzare nel concreto la sua visione. Il contributo che la proposta fichtiana portò all'interno del modello educativo, dunque, consisteva nell'apertura dell'istruzione a livello universale e egualitario; nel superamento dei privilegi dati dal censo o dal ceto; nella fondazione di un'educazione a vocazione universalistica, che si proponeva di creare “un corpo collettivo di eguali, in cui però l'eguaglianza non sia il segno di un appiattimento delle differenze, bensì al contrario valorizzazione delle diversità, delle propensioni, dei talenti”.¹⁵⁸ Sebbene tale formazione dell'individuo fosse incentrata sulle proprie capacità e sull'applicazione dei propri talenti personali, essa non generava una disgregazione sociale. Al contrario, l'istruzione doveva corrispondere ad un'emancipazione collettiva, in grado di creare un rapporto dialogico tra il singolo e la comunità. Uno degli obiettivi principali che il processo formativo si poneva era l'educazione alla creazione: la formazione dell'individuo doveva produrre un Sé libero, esaltandone le capacità critiche e creative, e, al tempo stesso, consentire la condivisione dell'esercizio di tale libertà con l'intelletto comune della nazione per espandere l'orizzonte condiviso.¹⁵⁹ Uno dei risvolti di questo approccio consiste nel superamento della scissione tra *privato* e *pubblico*, cioè tra l'interesse personale del singolo *individuo* e la propria volontà generale in quanto *cittadino*. Questo sistema di autoregolamentazione interna

¹⁵⁶ Fichte, *Discorsi alla nazione tedesca*, Nono discorso. A quale punto dato nella realtà sia da collegare la nuova educazione nazionale dei tedeschi, pp. 127-140; *Idem*, Decimo discorso. Per la determinazione più precisa dell'educazione nazionale tedesca, pp. 141-155.

¹⁵⁷ Cfr. *Ibidem*.

¹⁵⁸ Rametta, in *Discorsi alla nazione tedesca*, pp. XXXIV-XXXV.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

voleva ricomporre quella dicotomia sociale esistente tra il *borghese* e il *cittadino*, tra la moralità intrinseca ad un'intenzione e la legalità riconosciuta ad un comportamento.¹⁶⁰ Nell'attuazione pratica, il modello statale a cui Fichte si rifà è quello di un ordinamento repubblicano, sullo stile di quello medievale tedesco, laddove una pluralità di corpi governativi erano liberamente riuniti e il loro ceto portante era la borghesia cittadina.¹⁶¹ Qui, le libere città si regolavano in un'esperienza di autogoverno, condividendo uno spazio comune in cui, pur senza sottostare ad un potere sovrano centralizzato, erano assolutamente allineate nel riconoscersi un'autorità condivisa.¹⁶²

Questi ideali delineavano la mentalità borghese del primo Ottocento. Così, Schumann, al pari dei suoi coetanei, entrò in contatto con la vita artistica del tempo sin da molto giovane. La fruizione dell'arte, però, per quanto fosse effettivamente dilettevole, non costituiva soltanto un passatempo, ma possedeva anche un ulteriore valore, che agli occhi dei borghesi colti costituiva il valore principale dell'arte: essa generava un senso di aggregazione collettiva. Questo momento di aggregazione, che non si esauriva nella mera compresenza fisica, corrispondeva al più profondo senso di appartenenza che si provava di fronte ad un panorama culturale condiviso. Esso poteva effettivamente essere percepito in occasioni di incontro mondano, in cui fisicamente ci si riuniva assieme in comunità, come poteva avvenire nelle sale da concerto, nelle chiese o nei salotti degli intellettuali. Esso, però, si manifestava altrettanto validamente anche in occasione di una fruizione solitaria, come poteva essere nel caso della lettura o della creazione artistica. Il momento di aggregazione, quindi, era la manifestazione di un radicato senso identitario, della sensazione di appartenere ad una medesima comunità, la quale condivideva un orizzonte comune. L'arte costituiva una sorta di rete collettiva in grado di mettere in comunicazione le singole individualità nel tempo e nello spazio. Anche lo Schumann studente, già negli anni Venti, concepiva l'arte come uno spazio all'interno del quale prendeva atto un vero e proprio dialogo tra il singolo e la comunità. Nel 1827, in una delle molte riflessioni riportate nei propri diari, il giovane Schumann identificava "i veri tempi della poesia" (*die eigentlichen Zeiten der Poesie*), ossia le epoche in cui l'arte raggiunge i suoi propri livelli di profondità, con la coesione sociale, che, come si è visto, per i tedeschi corrispondeva ad una coesione culturale e politica. Nell'ottica del compositore, l'artista e il popolo dovevano essere una cosa sola (*die Einheit, das Ganzen*), dovevano nascere dal medesimo terreno coltivato ed essere espressione l'uno dell'altro. Secondo un mutuo scambio di crescita, il poeta doveva elevarsi a partire dal popolo e il popolo doveva elevarsi assieme al poeta. Qui di seguito, si riporta l'estratto in cui Schumann predica questa unità socio-culturale che non nasconde le evidenti ascendenze fichtiane.

¹⁶⁰ Rametta, in *Discorsi alla nazione tedesca*, pp. XXXV-XXXVI.

¹⁶¹ Ivi, pp. XXIX-XXXI.

¹⁶² *Ibidem*.

I veri tempi della poesia [Die eigentlichen Zeiten der Poesie] sono quelli in cui poeta e popolo si fondono in un'unità, in un insieme [zur Einheit, zum Ganzen sich gestalten], quando l'interesse dell'uno è così strettamente legato con quello dell'altro che dal poeta si può dedurre il carattere del popolo e viceversa proprio come dal carattere della nazione si può dedurre l'opera del poeta.¹⁶³

Il concetto di soggettività in Jean Paul Richter

La concezione del mondo del ventenne Schumann era in linea con le influenze ricevute durante l'educazione giovanile. Un altro aspetto fondamentale che caratterizzava l'epoca in questione e che Schumann ben metabolizzò nel corso della sua formazione era la natura soggettivistica e filosofico-umanistica dell'arte. Nei suoi studi sul periodo schumanniano, Leon Botstein fa riferimento all'opera di Karl Lamprecht, pubblicata alle soglie del Novecento con il titolo di *Deutsche Geschichte (Storia tedesca)*. L'importanza di questa risiede nel contributo che lo studioso sassone del XIX secolo diede nel ridisegnare alcune delle categorie storiografiche del tempo, incentrando la ricerca storica su un principio di causalità basato sulle dinamiche economico-culturali di una civiltà. In quest'ottica, anche Lamprecht, nel tracciare le linee principali del panorama culturale di inizio Ottocento, definisce i primi decenni del secolo come l'epoca della soggettività.¹⁶⁴ Per quanto riguarda l'istruzione, invece, come segnalato da Botstein, il modello educativo di Pestalozzi, oltre alle persuasive esortazioni fichtiane, fu ampiamente raccomandato anche da altre figure centrali nel panorama culturale coevo. Jean Paul Richter, una delle personalità più influenti dell'epoca, era un convinto sostenitore delle riforme pedagogiche di tipo pestalozziano.¹⁶⁵ Inoltre, la poetica personale dell'autore presentava importanti punti di connessione con la concezione pestalozziana, generando una serie di influenze reciproche. La diffusione e la pervasività di questo modello formativo crebbero ulteriormente quando Wolfgang Menzel, nel suo famoso scritto del 1828 *Die deutsche Literatur (La letteratura tedesca)*, promosse la poetica jean pauliana a simbolo culturale dell'intera Germania.¹⁶⁶

Al netto delle importanti innovazioni introdotte dalla poetica di Jean Paul, il carattere filosofico e teologico che caratterizzava la precedente generazione non venne affatto rifiutato dall'autore, anzi confluì nella sua concezione artistica.¹⁶⁷ Jean Paul predicava una corrispondenza tra arte e vita: egli credeva con fermezza che il compito dell'arte fosse l'esplorazione dell'esistenza. A fronte di ciò, però, Jean Paul rifuggiva l'idea che la pratica artistica si esaurisse in una speculazione filosofico-teologica.

¹⁶³ Schumann, *Tagebücher, Band I*, p. 77.

¹⁶⁴ Botstein, *History, Rhetoric, and the Self: Robert Schumann and Music Making in German-Speaking Europe, 1800-1860*, p. 30.

¹⁶⁵ Ivi, p. 22.

¹⁶⁶ Ivi, p. 16-17.

¹⁶⁷ Ivi, pp. 7-9.

L'elemento che realmente rese innovativa la proposta jean pauliana fu che egli tentò costantemente di ricondurre l'esperienza artistica all'esperienza pratica della vita. Il compito dell'uomo, così come quello dell'arte in generale, consisteva nel riconnettere la veridicità delle idee comprese attraverso la speculazione filosofica e teologica alla vita quotidiana.¹⁶⁸ La poetica di Jean Paul aveva come oggetto fondamentale ciò che è quotidiano e ordinario. L'intervento dell'arte nella vita, però, non doveva configurarsi né come una semplice trasfigurazione pittoresca o favolistica del reale, né come un crudo esercizio di realismo. Il fine ultimo dell'arte era quello di far emergere un senso di profondità e di bellezza dalle trame della vita di tutti i giorni.¹⁶⁹ Come evidenziato da Botstein nei suoi studi su Jean Paul, tutto ciò poteva verificarsi poiché, secondo quest'ultimo, "all'interno dell'animo umano giace la capacità di trasformare l'esistenza quotidiana in un confronto spirituale con l'estasi del dolore e della gioia".¹⁷⁰ Questo scopo doveva essere conseguito attraverso l'esperienza diretta da parte del soggetto, sia essa del mondo reale sia di un prodotto artistico. La fruizione artistica, così come l'esperienza di vita stessa, si configurava come un'esplorazione soggettiva del mondo, poiché si basava sulle capacità fondamentali dell'individuo: la fantasia e il sentimento personali.¹⁷¹ "Il punto fondamentale era il processo di reazione soggettiva al mondo".¹⁷² Secondo Jean Paul, in virtù della superiorità dell'immaginazione e del sentimento personali sull'atto autocosciente del ragionamento astratto, poteva realizzarsi il compito dell'artista di creare una connessione tra arte e vita: la fruizione di un prodotto artistico poteva accrescere le capacità interiori del soggetto, il quale a sua volta le avrebbe trasferite nella cognizione della realtà quotidiana circostante.¹⁷³ In tal senso, l'arte, sia nella fruizione che nell'atto creativo stesso, è in grado di costituire lo spazio emotivo interiore dell'individuo, generando un'esperienza di vita reale a cui altrimenti il soggetto non avrebbe accesso.¹⁷⁴

La soggettività come fondamento dell'estetica della musica primo ottocentesca

La storia della letteratura ad opera di Menzel, beneficiando di una grande circolazione, costituì un'efficace cassa di risonanza per cui le opere di un autore di inizio secolo continuavano a risuonare ancora negli anni Venti, al punto da diventare la base formativa di Schumann e dei suoi giovani

¹⁶⁸ *Ibidem.*

¹⁶⁹ *Ibidem.*

¹⁷⁰ *Ibidem.*

¹⁷¹ *Ibidem.*

¹⁷² *Ibidem.*

¹⁷³ *Ibidem.*

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 12.

coetanei. Questo dato risulta assai rilevante per la storia della musica. Come viene messo in luce da Carl Dahlhaus in *Die Idee der absoluten Musik*, infatti, l'estetica musicale, che egli identifica come “la formulazione in parole di fenomeni e problemi musicali”, è strettamente connessa, sì, agli sviluppi della prassi della musica, ma in maniera altrettanto importante agli sviluppi dell'estetica letteraria.¹⁷⁵ Dahlhaus afferma che la definizione di quei fenomeni e di quei problemi legati all'oggetto musicale avviene inevitabilmente attraverso il linguaggio e che, di conseguenza, quest'ultimo costituisce una delle vie principali per cui si giunge alla presa di coscienza della musica in quanto tale.¹⁷⁶ Così, l'estetica letteraria, le cui formule e categorie contribuiscono a informare in maniera diretta l'estetica musicale, risulta uno degli aspetti determinanti agli occhi di una storia della musica che non intenda esaurirsi in una storia della tecnica musicale.¹⁷⁷ Nell'ottica di Dahlhaus, quindi, la produzione di testi scritti di argomento musicale – siano essi letterari o filosofici, critici o creativi – non nasce come un riflesso della musica, ma è “uno degli elementi costitutivi della musica stessa”.¹⁷⁸ Infatti, la musica, nella sua complessità, non si esaurisce nella materia acustico-sonora, ma si manifesta all'interno di una sfera più ampia in cui le categorie del pensiero processano e danno forma a quanto si è percepito, cosicché un cambiamento nel sistema delle categorie corrisponde ad un cambiamento nella musica stessa.¹⁷⁹ In tal senso, le opere di Jean Paul ebbero un ruolo di primo piano nella definizione della musica secondo i principi che sarebbero poi stati la base dell'estetica romantica.¹⁸⁰ Considerando la natura introspettiva della ricerca artistica di Jean Paul, quest'ultimo riconosce nel concetto di *ineffabilità* una delle caratteristiche di maggiore dignità dell'arte musicale. In quest'ottica, nel suo romanzo *Hesperus*, egli afferma che nell'uomo esiste un desiderio inappagabile, al quale non è possibile dare nome né tantomeno requie. Secondo l'autore, tale desiderio, che corrisponde allo spirito umano, può riconoscersi solamente nei suoni e trovare espressione soltanto nella musica. Come suggerisce Dahlhaus, la poetica di Jean Paul, nell'affermare la superiorità della musica come linguaggio più elevato, costituì in quanto fonte letteraria la “preistoria dell'estetica romantica della musica”.¹⁸¹ Si è già discusso, ad inizio capitolo, il ruolo che Karl Philipp Moritz e la *Frühromantik* ebbero nel superamento della cultura del Settecento e nel ribaltamento della funzione dell'arte, così come si è discussa la filiazione dell'estetica della musica di Schumann da quella dei primi romantici.

¹⁷⁵ Dahlhaus, *L'idea di musica assoluta*, pp. 77-78.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ *Ivi*, pp. 87-88.

¹⁷⁹ *Ibidem*. Per un approfondimento sulle modalità con cui la critica musicale schumanniana ricollocasse la musica nel più ampio contesto culturale tedesco cfr. Markus Engelhardt, «Se sono poeta lo decidano i posteri». *Annotazioni sull'opera letteraria e critico-musicale di Schumann*, in *Schumann e i suoi rapporti con lo spazio letterario*, a cura di Arnaldo Morelli, Libreria Musicale Italiana, 2007, pp. 3-8.

¹⁸⁰ Dahlhaus, *L'idea di musica assoluta*, pp. 86-88.

¹⁸¹ *Ivi*, pp. 78, 87.

Però, si ritiene utile ribadire che, secondo questi ultimi, l'arte non doveva avere uno scopo pratico preordinato, ma doveva costituire il *medium* in virtù del quale, attraverso uno stato di contemplazione estetica dato dal libero esercizio dell'immaginazione e delle emozioni, poter esplorare se stessi e la realtà circostante. L'opera d'arte doveva essere autosufficiente e rispondere soltanto alle proprie regole interne. In questi termini, quindi, si svelano le affinità tra l'estetica di Jean Paul e quella del primo romanticismo. Secondo questa concezione, che nacque intorno al 1800, la musica, più di tutte le altre arti, era in grado di incarnare al meglio questi ideali. Così, in seno al primo romanticismo, nacque quell'estetica della musica che costituì il retroterra culturale di Schumann e che vedeva le sue premesse nell'estetica di Jean Paul.

Il modello culturale che alimentò la formazione di Schumann, dunque, era arricchito da influenze di varia provenienza: il pensiero di Fichte, l'estetica primo romantica, la poetica di Jean Paul. Queste ultime due, nello specifico, presentavano diversi punti di contatto che si rafforzarono ulteriormente nella ricezione schumanniana: l'importanza riconosciuta alla filosofia della storia, l'evocazione di un mondo degli spiriti, l'anelito per l'infinito, l'esistenza di un mondo interiore in cui potersi ritirare.¹⁸² Di conseguenza, nel pensiero di Schumann, ciò che costituiva il nucleo dell'essere umano, ciò che formava la persona in quanto tale, era la propria individualità, che doveva essere esplorata ed espressa attraverso l'arte e, più precisamente, attraverso la musica. Prima dei vent'anni, Schumann scrisse che ad ogni spirito, ad opera della Natura, è stata riservata la propria specifica strada ed è stato creato il proprio specifico clima.¹⁸³ Attraverso le metafore del percorso e dell'ambiente, Schumann identifica ciò che per lui caratterizzava ogni uomo: l'unicità dell'individuo e dei propri talenti personali. Secondo il compositore, ogni essere umano ha il proprio obiettivo, che doveva essere conseguito nella manifestazione dei propri specifici talenti attraverso l'arte.¹⁸⁴ Come sottolinea Dahlhaus, svelando un'ulteriore analogia con l'estetica di Jean Paul, è proprio la *qualità poetica* dell'arte che per Schumann informa ciò che è quotidiano infondendogli un senso di profondità.¹⁸⁵ In questo processo di autorealizzazione, risultava necessario seguire le proprie inclinazioni personali. Riprendendo la metafora schumanniana, infatti, la pena che si sarebbe verificata all'abbandono della propria strada e del proprio clima sarebbe stata rispettivamente la caduta e la mancanza di prosperità.¹⁸⁶ In accordo, di nuovo, con la poetica jean pauliana, questa esplorazione della propria soggettività, però, sebbene

¹⁸² Ivi, p. 78.

¹⁸³ Schumann, *Tagebücher, Band I*, p. 76: "Ad ogni spirito la Natura ha spianato una strada, su cui egli deve camminare e cadere qualora se ne allontanasse, per ogni spirito è creato un proprio clima, sotto il quale deve crescere. Ogni volta che egli si allontana da questo suo binario, ogni volta che deve guardare il suo orizzonte più o meno lontano, egli non fiorisce più e sta male. [...] la divinità ha posto in ogni petto un'altra particolare divinità fissandone l'obiettivo".

¹⁸⁴ *Ibidem*.

¹⁸⁵ Dahlhaus, *L'estetica della musica*, p. 11.

¹⁸⁶ Schumann, *Tagebücher, Band I*, p. 76.

dovesse manifestarsi nell'impiego dell'immaginazione e della creatività, doveva mantenere una caratteristica di intelligibilità, cercando una forma che ne consentisse la comunicazione senza renderla sterile.¹⁸⁷ Dunque, l'esplorazione dell'interiorità, che costituiva il centro delle ricerche artistiche di Schumann, doveva realizzarsi in un processo di autodeterminazione, ma doveva allo stesso tempo consentire un dialogo con gli ascoltatori. Alla fine, il frutto più importante dell'attività di ogni grande uomo (*grosse Mensch*) consiste nel lascito alle generazioni future; tale lascito non consiste nel conseguimento della fama personale, ma nella fioritura del seme che egli ha tramandato.¹⁸⁸ Mostrando di nuovo le proprie ascendenze fichtiane, in una delle sue riflessioni, Schumann afferma che esiste un'“immortalità dello spirito buono e benefico [*die Unsterblichkeit des segensreichen, guten Geistes*], che si riflette in fiore nelle opere dei discendenti” e che “sopravvive nelle loro azioni e viene fuori subito ancora nelle loro opere”.¹⁸⁹

La soggettività animava la concezione culturale della prima metà dell'Ottocento. Tale soggettività, però, per come si era configurata, non costituiva semplicemente uno dei due poli della coppia oppositiva soggettivo-oggettivo. Essa non era il riflesso di una sorta di egoismo solipsistico, né si delineava soltanto come una rappresentazione trasfigurata della realtà in termini fiabeschi, in opposizione ad un più lineare realismo. Il senso più profondo della soggettività primo ottocentesca, che, come si è visto, conservava in sé le tracce della speculazione filosofica e teologica, risiedeva in una più ampia esplorazione della sfera psico-emotiva dell'uomo. Come sottolineato da Steinberg, in quella società tedesca compresa tra la Restaurazione e i moti degli anni Quaranta, la soggettività si configurava come quel punto mobile nel tempo tra la persona e il mondo, tra il personale e il pubblico.¹⁹⁰ Essa, dunque, tenta di tenere assieme il soggettivismo di natura romantica – con la sua emotività e con la sua autoaffermazione individuale – e la costruzione identitaria – con la sua ricerca di un incontro tra individuo e collettività.¹⁹¹ Nell'ottica di questa esplorazione dell'individualità, la musica costituiva il linguaggio artistico privilegiato. Steinberg nell'identificare questa connessione che nel XIX secolo vige tra la soggettività e la musica definisce quest'ultima come “un discorso complesso di ragione e emozione rivolto ad altrettanto complesse soggettività”.¹⁹² Si conferma, così, la concezione secondo cui l'arte, e l'arte musicale nello specifico, costituiva uno spazio all'interno del quale poter sviluppare l'io. In tal senso, la soggettività, così come la musica che si poneva come suo veicolo, era in grado di raccogliere il dato psicologico, esistenziale, culturale.¹⁹³

¹⁸⁷ Dahlhaus, *L'estetica della musica*, p. 62.

¹⁸⁸ Schumann, *Tagebücher, Band I*, p. 78.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁹⁰ Steinberg, *Schumann's Homelessness*, pp. 47-48.

¹⁹¹ *Ibidem*.

¹⁹² Ivi, p. 48.

¹⁹³ *Ibidem*.

Il liberalismo e il nazionalismo negli anni Trenta e Quaranta

Nel panorama tedesco della prima metà dell'Ottocento, il senso di appartenenza provato dal singolo individuo nei confronti della comunità non nasceva semplicemente da un vincolo istituzionale, ma era un sentimento sincero, che proveniva dalla percezione di un'autentica coesione collettiva e che si manifestava attraverso una partecipazione attiva alla vita sociale. Questo specifico sentimento, il quale era dunque il collante che teneva assieme quel nesso cultura-società-politica così fondamentale per il processo di autodeterminazione borghese, si delineava come una vera e propria *adesione spirituale* alla comunità.¹⁹⁴ Come evidenziato da Brian Vick, le istanze liberali e quelle nazionaliste erano orientate nella medesima direzione, che era quella della creazione di un'identità nazionale basata sulle tradizioni, sulle leggi, sulla religione, sulle memorie storiche condivise e su un senso di coscienza pubblica.¹⁹⁵ Il nucleo centrale dell'identità nazionale tedesca, quindi, non riguardava esclusivamente gli aspetti della definizione dei confini territoriali o della classificazione di popoli e etnie.¹⁹⁶ Al contrario, esso intendeva coniugare tutti quegli elementi politico-culturali “nella creazione del senso di comunità che univa tutti quegli indicatori esterni di nazionalità all'interno dell'*insieme spirituale* che era la *nazione*”.¹⁹⁷

A fronte di tutto ciò, ritorna alla mente l'affermazione di Celia Applegate, secondo cui, nell'ottica dei tedeschi degli anni Trenta e Quaranta, il progresso della cultura era sinonimo di progresso civico.¹⁹⁸ Questo sottolinea maggiormente come diversi aspetti dell'ideologia liberale e di quella nazionalista fossero in effetti vicini. Il senso di nazione nasceva nei processi collettivi in seno alla sfera pubblica, “ritenuti, da questi uomini dell'opposizione nazionalista, maggiormente efficaci soltanto all'interno di un sistema politico liberale partecipativo”.¹⁹⁹ Questa corrispondenza tra i due ideali viene messa ben in luce dagli studi di Applegate. La storica individua gli aspetti liberali nelle qualità civico-culturali della sfera pubblica, come la ferma convinzione nelle libertà del cittadino, siano esse di parola, di pensiero o di associazione.²⁰⁰ Inoltre, Applegate sottolinea la connessione che i liberali vedevano tra l'avanzamento del processo storico e l'avanzamento del processo culturale, con il relativo passaggio, al progredire della storia, da istituzioni meno evolute a istituzioni sempre più pervase da un senso di autocoscienza spirituale, morale e intellettuale.²⁰¹ Gli aspetti nazionalisti

¹⁹⁴ Vick, *Defining Germany. The 1848 Frankfurt Parliamentarians and National Identity*, p. 20.

¹⁹⁵ Ivi, pp. 19-20.

¹⁹⁶ Ivi, p. 20.

¹⁹⁷ *Ibidem*, corsivo nostro.

¹⁹⁸ Applegate, *Robert Schumann and the Culture of German Nationhood*, p. 8.

¹⁹⁹ Vick, *Defining Germany. The 1848 Frankfurt Parliamentarians and National Identity*, p. 20.

²⁰⁰ Applegate, *Robert Schumann and the Culture of German Nationhood*, p. 8.

²⁰¹ *Ibidem*.

della sfera pubblica, pur sempre basati su un terreno culturale, comportavano una vena maggiormente politico-statale, laddove essi condividevano con i liberali la convinzione che il progresso della cultura implicasse un avanzamento sociale, dalle società di più antica concezione, basate in maniera esclusiva sui legami di sangue, alle più moderne società in grado di formare aggregazioni statali sempre più complesse e partecipative.²⁰²

Come si accennava nei paragrafi precedenti, nella seconda parte della prima metà del secolo, fermo restando l'intero conteso culturale, si verificò un cambiamento in alcuni principi guida che animavano questa corrente di pensiero. Il carattere soggettivistico e filosofico-umanistico che, fino agli anni Venti, aveva animato il pensiero dei borghesi colti iniziò gradualmente a mutare in un carattere maggiormente oggettivistico, animato da una visione sempre più storicizzata del mondo e da una coscienza di sé come parte civica costituente una classe sociale. In parallelo, la natura civico-culturale del processo di costruzione sociale acquisì sempre più dei tratti politico-statali. Il raggio d'azione del movimento progressista si espanse a livello nazionale. Questa espansione generò non tanto una dissoluzione del nesso cultura-società-politica, che rimase il terreno comune su cui si incontrava la borghesia, quanto una radicale ridefinizione del rapporto che legava il singolo individuo e la comunità. La precedente concezione – che mirava all'affermazione dell'unicità del soggetto, che pure condivideva il proprio retroterra con una comunità di pari – si trasformò gradualmente secondo un processo di uniformazione dell'individuo alla massa.²⁰³ Come viene sottolineato da Steinberg, nel momento in cui, negli anni Quaranta, “la categoria del dibattito politico diventa il nazionale piuttosto che il locale o il civico, l'*identità nazionale* diventa il modello per l'*identità personale*”.²⁰⁴ Il cambiamento interessò il nucleo dell'identità. In questo caso, però, non l'identità pubblica, poiché ci si continuava a muovere all'interno del medesimo spazio comune creato nei decenni precedenti; spazio definito dalla condivisione di tradizioni, di memorie storiche e di una coscienza pubblica. Il cambiamento interessò l'identità personale, ossia la definizione del singolo individuo in sé e nel rapporto con la società. Il modello che definiva l'identità personale dei singoli individui divenne, alla metà del secolo, quello del cittadino uniformato della nazione. La soggettività, così, divenne un processo di “autoformazione in *deliberata resistenza* alle norme dominanti dell'identità nazionale e collettiva”.²⁰⁵ La soggettività, nell'accezione primo ottocentesca di dato psicologico ed esistenziale, trovò sempre meno spazio all'intero della sfera pubblica (*Öffentlichkeit*).²⁰⁶

²⁰² *Ibidem*.

²⁰³ Steinberg, *Schumann's Homelessness*, p. 52.

²⁰⁴ *Ibidem*, corsivo nostro.

²⁰⁵ *Ibidem*, corsivo nostro.

²⁰⁶ *Ibidem*.

Gli storici individuano i moti rivoluzionari del 1848-1849 come il punto culminante di questo processo di politicizzazione e come lo sfogo violento di tutte le tensioni sociali irrisolte.²⁰⁷ Ulrich Tadday indica la Crisi del Reno (*Rheinkrise*) del 1840 come l'evento che per la prima volta ebbe una enorme risonanza a livello nazionale sia dal punto di vista politico che culturale.²⁰⁸ L'oggetto del contenzioso consisteva nella rivendicazione del dominio sui territori circostanti il Reno, sia da parte della Germania che della Francia. Le ripetute minacce di guerra da parte di quest'ultima e gli aspri attriti con il governo austriaco di Metternich innescarono la crisi, la quale, attraverso la stampa, ebbe un'enorme risonanza nell'opinione pubblica tedesca (*in der deutschen Öffentlichkeit*) diventando una vera e propria questione nazionale.²⁰⁹ Il giornalismo, dunque, costituì con efficacia il canale per la diffusione di una questione politica all'interno di quello spazio sociale comune che i tedeschi denotavano con il termine di sfera pubblica (*Öffentlichkeit*). Si registra, però, anche un altro dato, che risulta assai importante per comprendere le dinamiche sociali tedesche: il sentimento patriottico nato dalla Crisi del Reno venne raccolto, amplificato e diffuso da un'enorme ondata di Lieder e poesie composti per l'occasione.²¹⁰ Anche Schumann partecipò a questo fenomeno dei canti renani contribuendo con la propria versione del Lied basato sulla poesia di Nikolaus Becker – *Patriotisches Lied*, WoO 5. All'altezza del '40, quindi, anche il canale della cultura, nelle vesti di musica vocale, contribuì a veicolare temi di argomento politico-patriottico all'interno della sfera pubblica. Secondo un processo di amplificazione reciproca, inoltre, le riviste critiche e i giornali scrivevano con frequenza a proposito dei canti renani aumentandone la risonanza.²¹¹ Come viene messo in luce da Tadday, l'importanza fondamentale di questo evento consiste nell'aver reso, per la prima volta nella storia della Germania, il nazionalismo un fenomeno di massa.²¹² Lo storico tedesco, per di più, segnala come il sentimento patriottico che si manifestò nel '40, oltre ad aver contribuito allo sviluppo complessivo della coscienza nazionale, venne condiviso da una parte delle autorità – sia governi che principi – quasi a ricevere una sorta di convalida ufficiale.²¹³ Alla metà del secolo, questo processo di politicizzazione divenne sempre più intenso. Botstein, ad esempio, impiega l'aggettivo

²⁰⁷ Botstein, *History, Rhetoric, and the Self: Robert Schumann and Music Making in German-Speaking Europe, 1800-1860*, p. 19; Florian Gassner, *Robert Schumanns religiöser Nationalismus um 1848*, pp. 400-402; Steinberg, *Schumann's Homelessness*, pp. 50-51; Ulrich Tadday, *Schumanns Patriotisches Lied (WoO 5) im Kontext des deutschen Nationalismus*, pp. 317-318.

²⁰⁸ Tadday, *Schumanns Patriotisches Lied (WoO 5) im Kontext des deutschen Nationalismus*, p. 319.

²⁰⁹ Ivi, p. 322. Per un ulteriore approfondimento sulle complesse questioni della Crisi del Reno si rimanda più ampiamente al saggio di Tadday.

²¹⁰ Ivi, pp. 323-326.

²¹¹ *Ibidem*.

²¹² Ivi, pp. 322-323.

²¹³ *Ibidem*.

“aggressivo” per descrivere il nazionalismo per come si era conformato nella città di Dresda.²¹⁴ Florian Gassner, per di più, riscontra una “specificità devozione nazionale” (*nationale Frömmigkeit*) nelle trame del movimento nazionalista dello stesso periodo.²¹⁵

Questo processo di trasformazione avvenne in maniera graduale e affondava le proprie radici sin negli anni Trenta, rendendo difficoltoso individuarne il principio. Le difficoltà riscontrate nell’identificazione di un ben definito momento iniziale del processo risiedono nel fatto che, al netto delle evidenti differenze, la seconda fase del movimento nazionalista era in realtà una naturale evoluzione della prima. Gli studi di Arnfried Edler individuano tre aspetti principali che furono propri di questa fase di transizione tra gli anni Trenta e Quaranta e che influirono fortemente sul campo dell’arte. Come primo fattore, Edler segnala uno dei temi che in quel periodo era diventato centrale, ossia il rapporto tra arte e scienza: l’arte non è più lo strumento necessario per indagare l’assoluto, poiché il suo posto è stato preso dalle scienze.²¹⁶ In questo senso, lo studioso fa riferimento alle lezioni di estetica tenute da Georg Wilhelm Friedrich Hegel a Berlino tra il ’20 e il ’29 e pubblicate in volume nel ’35. Hegel infatti aveva messo in evidenza come l’enorme progresso avvenuto nel campo delle scienze avesse avuto un contraccolpo sulla posizione e sul ruolo dell’arte. La scientificità, intesa come lo studio rigoroso delle forme universali, era diventata il mezzo più alto per prendere coscienza dell’assoluto.²¹⁷ L’indagine dell’assoluto, durante tutto il periodo della *Frühromantik*, era stato uno dei compiti principali dell’arte.²¹⁸ Questo passaggio di testimone spinse gli interessi artistici verso una nuova direzione, che era quella dell’indagine delle tematiche sociali.²¹⁹ Un secondo aspetto che allontanò la concezione artistica degli anni Trenta da quella di inizio secolo fu la dipartita delle principali figure che fino a quel momento avevano animato lo sviluppo artistico-culturale.²²⁰ All’altezza del ’30 avvenne un vero e proprio passaggio generazionale che segnò la fine dell’epoca dei filosofi e letterati della *Frühromantik* e del classicismo weimariano.²²¹ Il terzo aspetto consiste

²¹⁴ Botstein, *History, Rhetoric, and the Self: Robert Schumann and Music Making in German-Speaking Europe, 1800-1860*, p. 19.

²¹⁵ Gassner, *Robert Schumanns religiöser Nationalismus um 1848*, p. 401.

²¹⁶ Arnfried Edler, *Schumann e il suo tempo* (1982), traduzione a cura di Laura Dallapiccola, EDT, Edizioni di Torino, 1991, pp. 49-50.

²¹⁷ *Ibidem*.

²¹⁸ Roberto Gilodi, *L’infinito e la critica letteraria nel primo Romanticismo tedesco*, in *Segni e metafore dell’Infinito nell’epoca classicistico-romantica*, a cura di Chiara Sandrin, Accademia University Press, 2019, pp. 69-80.

²¹⁹ Edler, *Schumann e il suo tempo*, pp. 49-50.

²²⁰ Ivi, p. 50.

²²¹ Tra gli anni Venti e gli anni Trenta si esaurisce la generazione che aveva improntato la concezione artistica di inizio secolo. Per restituire l’idea della profondità di questa frattura, si riporta qui di seguito la data della scomparsa dei principali autori. 1822, E.T.A. Hoffmann; 1824, George Gordon Byron; 1825, Jean Paul Richter; 1826, Carl Maria von Weber; 1827, Ludwig van Beethoven; 1828, Franz Schubert; 1829, Friedrich Schlegel; 1831, Georg Wilhelm Friedrich Hegel; 1832, Johann Wolfgang von Goethe; 1834, Samuel Taylor Coleridge.

nella sempre crescente autocoscienza sociale dei giovani tedeschi.²²² La nuova generazione, sulla scorta dei moti rivoluzionari che stavano scuotendo l'Europa, inizia a organizzarsi in maniera sempre più attiva in quel movimento di liberazione politico-culturale che prese il nome di Giovane Germania, definizione data da Heinrich Heine nel 1833 in *Die romantische Schule* (*La scuola romantica*).²²³ In questo senso, in Germania, si verificò il passaggio da un primo romanticismo più propriamente tedesco a un romanticismo di matrice più scopertamente europea e, di conseguenza, dall'affrontare tematiche conoscitive e individualistiche a tematiche sociali e collettive.²²⁴ Nella sua opera, Heine eleva la fine del periodo artistico goethiano a modello dell'intero decennio. Egli predica una democratizzazione dell'arte, affinché quest'ultima potesse assolvere il suo nuovo compito: dar voce alla coscienza di classe. All'altezza del '33, Heine riteneva che quel momento della storia rappresentasse per il mondo dell'arte una vera e propria transizione, da un'epoca che egli definiva "aristocratica" a una "democratica", con il conseguente trapasso dello "spirito dei singoli" in favore dello "spirito della collettività".²²⁵ Nel corso degli anni Trenta, l'arte iniziava a rispondere alle esigenze della borghesia, che iniziava a percepirsi come un popolo, che intendeva conquistare i propri diritti, che si sentiva parte costituente di una comunità animata dai moderni meccanismi di produzione e consumo, che nel suo strato inferiore veniva sfruttata nelle fabbriche, che grazie ad una nuova mobilità sociale aveva la possibilità di elevare il proprio *status*, scalando le gerarchie della società e conquistando nuove posizioni più prestigiose ed economicamente vantaggiose.²²⁶ L'arte diventò lo strumento per raccontare tutto ciò ed indagare questa nuova realtà. Secondo questa rinnovata ottica, risulta interessante il contributo di Ludolf Wienbarg, un libero docente di Kiel che, nel 1834, pubblicò il suo scritto *Aesthetische Feldzüge dem jungen Deutschland* (*Campagne estetiche per la giovane Germania*). Già dal titolo emerge il collegamento con gli ideali di Heine, dato il rimando diretto al termine Giovane Germania coniato da Heine. Un secondo aspetto che emerge dagli scritti di Wienbarg, anch'esso riscontrabile già alla lettura del titolo, è la connessione tra l'estetica, e quindi l'arte in generale, e il contesto politico. In analogia con Heine, ma anche con tutta quella giovane generazione che negli anni Trenta stava sviluppando la propria coscienza di classe, Wienbarg confermò che il compito dell'arte, secondo la nuova prospettiva, consisteva nel rappresentare la condizione sociale di una data epoca. Come affermava egli stesso nelle sue argomentazioni, la

²²² Edler, *Schumann e il suo tempo*, p. 50.

²²³ *Ibidem*.

²²⁴ Per un ulteriore approfondimento su come tali aspetti che si concentrarono negli anni Trenta costituirono una sorta di frattura oltre la quale la nuova generazione si trovò ad agire si rimanda al saggio di Antonio Rostagno, *Schumann e «la fine del periodo artistico goethiano»*, in *Schumann e i suoi rapporti con lo spazio letterario*, a cura di Arnaldo Morelli, Libreria Musicale Italiana, 2007, pp. 17-50.

²²⁵ Heinrich Heine, *Die romantische Schule* (1833), in *Sämtliche Werke*, VII, herausgegeben von G. Karpeles, Leipzig, p. 121.

²²⁶ Edler, *Schumann e il suo tempo*, pp. 49-54.

connessione tra arte e vita doveva essere ben salda e il cuore di questo legame risiedeva nell'autorappresentazione sociale: "abbiamo enunciato come principio generale che la letteratura di un dato periodo esprime e impronta la rispettiva condizione sociale".²²⁷

In maniera quasi ironica, agli occhi di questa giovane generazione la letteratura di Jean Paul continuava ad essere il modello a cui ispirarsi.²²⁸ L'oggetto dell'indagine jean pauliana, ossia la vita quotidiana, ciò che è ordinario e mondano, costituiva l'argomento d'elezione anche per la generazione della Giovane Germania. L'oggetto d'interesse continuava ad essere il medesimo. Il ribaltamento, dunque, non avvenne tanto nella realtà esterna in cui si agiva, che continuava ad essere quella della sfera pubblica, ma riguardò la concezione con cui ci si relazionava con quella realtà. La connessione tra arte e vita predicata da Jean Paul continuava ad essere uno dei punti centrali anche nell'estetica degli anni Trenta. Heine, nel riflettere sull'influenza che la poetica di Jean Paul aveva sugli esponenti della Giovane Germania, affermò che questi ultimi, proprio come il loro predecessore, non trovavano alcuna differenza tra la vita e l'attività artistica.²²⁹ Ciò che cambiò fu la natura di quella connessione. Essa non consisteva più nell'esperienza psico-emotiva data dal *medium* artistico, che dapprima consentiva l'esplorazione personale di sé e poi l'applicazione di quei rinnovati strumenti cognitivi alla realtà. La connessione tra arte e vita consisteva ora nell'autorappresentazione dell'individuo come parte costituente di una comunità pubblica. Così, secondo Heine, gli artisti non dovevano "dividere mai la politica dalla scienza, dall'arte e dalla religione" e oltre ad essere, appunto, degli "artisti" essi erano allo stesso tempo "tribuni" e "apostoli".²³⁰ Il compito dell'arte nei confronti dell'autodeterminazione dell'individuo cambiò. Esso non consisteva più nella comprensione della reciprocità tra l'esplorazione della singolarità dell'individuo e la propria relazione con la comunità, ma nella comprensione della società in quanto tale e del ruolo che egli in quanto cittadino giocava in quella dinamica sociale. Non erano più gli individui che nell'insieme delle loro singolarità definivano la forma della società, ma era la società che nella propria conformazione direzionava i singoli individui.

²²⁷ Ludolf Wienbarg, *Aesthetische Feldzüge dem jungen Deutschland*, Hamburg, bei Hoffmann und Campe, 1834, p. 280.

²²⁸ Edler, *Schumann e il suo tempo*, p. 51.

²²⁹ Heine, *Die romantische Schule*, p. 207.

²³⁰ *Ibidem*.

La divergenza tra Schumann e i suoi contemporanei

All'interno di questo panorama generale, la posizione di Schumann era assai particolare. Il compositore, pur senza giungere ad un completo distacco dalla società coeva, intraprese una strada personale che, a partire dagli anni Trenta, lo portò a sviluppare una propria concezione dell'arte che per certi versi si poneva in contraddizione con quella dei suoi contemporanei. Schumann non era in aperto contrasto con l'élite culturale liberal-nazionalista, né per come questa era organizzata socialmente, né per il fatto che essa ricercava un risvolto pratico sulla vita da parte dell'arte. Si è analizzato nei precedenti paragrafi come Schuman, già a partire dalla propria formazione giovanile, fosse assolutamente integrato nell'organizzazione della comunità borghese, che si fondava sul terreno comune di cultura-società-politica. Inoltre, si è visto come la stretta relazione di reciprocità tra l'arte e il popolo costituisse una delle certezze schumanniane. La causa della progressiva divergenza tra la strada di Schumann e quella dei suoi contemporanei risiedeva nel rifiuto da parte di Schumann di abbandonare la concezione soggettivistica e filosofico-umanistica dei primi decenni secolo. L'educazione giovanile dell'autore, dunque, fu più di un'influenza passeggera. L'estetica della *Frühromantik* e quella di Jean Paul, pur nella loro declinazione liberale, costituirono le fondamenta del pensiero schumanniano.

A fronte di tutto ciò, si intende proporre una lettura comparata di due differenti contributi. Il primo è un passo di *Ästhetische Feldzüge dem jungen Deutschland* (Campagne estetiche per la giovane Germania) ad opera di Ludolf Wienbarg. Il secondo è l'editoriale pubblicato da Schumann in occasione dell'uscita del primo numero della rivista *Neue Zeitschrift für Musik*. Si crede che questo confronto possa essere fruttuoso, poiché i contributi sono assolutamente contemporanei, entrambi sono stati editi nel 1834, entrambi nella Germania settentrionale ed entrambi nel contesto del liberal-nazionalismo fin qui discusso. Il primo, mostra la concezione che al tempo stava iniziando a diventare dominante, ossia quella tendenza politico-nazionale che si rifletteva nell'ordine sociale e nell'arte che ne era espressione. Il secondo, è testimone di una concezione precedente, che si basava sul complesso socio-culturale di inizio secolo. Si ritiene che la comparazione di questi due testi possa essere in grado di restituire la misura esatta della distanza tra la concezione di Schumann e quella dei suoi contemporanei.

Dal primo dei due contributi, emerge la concezione di Wienbarg, il cui pensiero era in accordo con quello di Heine e con il movimento nazionalista in generale. L'aspetto di principale interesse risulta essere la riflessione dell'autore sul significato della connessione tra arte e vita. Nella sua ottica, il senso del bello (*das Gefühl des Schönen*) e l'esperienza del bello da parte dell'individuo non si

manifestavano in quanto riflesso di una conoscenza teorica o scolastica.²³¹ Al contrario, essi dovevano nascere in seno alla vita stessa, lasciandosi fecondare e formare da essa.²³² Come si è visto, secondo Wienbarg, la vita era intesa nella sua accezione di organizzazione sociale e il compito dell'arte era quello di esprimerla. Così, ciò che egli chiamava il senso del bello non poteva scaturire da un dato puramente teorico, da una riflessione che rimaneva nel campo della filosofia e della teologia, ma doveva essere un qualcosa di ben radicato nella realtà; realtà la cui manifestazione più alta, secondo Wienbarg e i nazionalisti, era l'organizzazione politica e sociale che gli esseri umani si davano in quanto comunità. Per Wienbarg, quindi, la sorgente prima da cui scaturisce sia la vita in comunità che l'esperienza artistica ad essa riferita era il sentimento nazionale (*Nationalgefühl*).²³³ Si evince come già alla metà degli anni Trenta il pensiero collettivo della borghesia stesse mutando, ricollocando al primo posto dei propri interessi la sfera politica.

Il senso del bello [Das Gefühl des Schönen] deve innanzitutto essere fecondato e formarsi attraverso la vita, se si vuole che venga adeguatamente presentato nei libri e nelle lezioni e diventi parte integrante della filosofia. Il bello in sé, tuttavia, non fluttua nell'aria, come il fiore o un petalo di rosa; deve essere radicato in qualcosa, deve avere carattere e nulla mancava di più alla nazione tedesca all'epoca in cui Baumgarten scrisse la sua estetica. Il *sentimento nazionale* [Nationalgefühl] deve precedere il senso per il bello [Gefühl fürs Schöne], l'*educazione politica* deve procedere l'*educazione estetica*.²³⁴

Dal secondo contributo, invece, emerge come Schumann, all'altezza del '34, continuasse a cercare un dialogo tra l'artista e la comunità di cui egli era parte costituenti.²³⁵ Discostandosi dall'opinione dei suoi contemporanei, però, Schumann non credeva che questo dialogo dovesse fondarsi nel dominio socio-politico che al tempo informava la comunità borghese. La materia prima dell'artista, nonché il fondamento della propria ricerca, doveva costituirsi di ciò che egli stesso aveva visto con i propri occhi (*Auge*) e sperimentato con il proprio spirito (*Geist*).²³⁶ Le due espressioni con cui Schumann denotava il rapporto tra l'artista e la realtà, vedere con i propri *occhi* e sperimentare con il proprio *spirito*, rimandavano di nuovo alla poetica di inizio secolo, quella di Jean Paul e del primo romanticismo tedesco: l'immaginazione e il sentimento personale erano gli strumenti primari per la

²³¹ Wienbarg, *Aesthetische Feldzüge dem jungen Deutschland*, pp. 8-9.

²³² *Ibidem*.

²³³ *Ibidem*.

²³⁴ *Ibidem*, corsivo nostro.

²³⁵ *Neue Leipziger Zeitschrift für Musik*, Erster Jahrgang, n. 1, Den 3. April 1834, pp. 1-2. Si noti che nei primi numeri editi della rivista nel nome figurava anche l'aggettivo *Leipziger*, che Schumann scarterà dopo pochi mesi rinominando il giornale secondo la versione giunta fino a noi.

²³⁶ *Ibidem*.

comprensione del mondo e il ruolo dell'arte consisteva nell'esplorazione del soggetto e della sua interazione con l'esterno. Questi precetti, che ancora negli anni Trenta continuavano a costituire il nucleo del pensiero schumanniano, non dovevano però evaporare in un prodotto artistico inintelligibile ed evanescente, ma dovevano incarnarsi in una forma che, seppur improntata in maniera innovativa dal genio creatore, riuscisse a veicolare il messaggio in direzione dell'ascoltatore. Sulla base di questa concezione, alimentata dall'estetica di inizio secolo, si fondava il progetto di creare una rivista per la musica, un luogo pubblico (*öffentliche Ort*) in cui in virtù del giornalismo critico poter dar voce all'interiorità del soggetto creatore.²³⁷ Si manifestava nei progetti di Schumann quell'allineamento tra la sfera pubblica e la dimensione culturale.

Chiunque avesse voluto studiare l'artista avrebbe dovuto visitarlo nel suo studio. Sembrava necessario fornirgli [all'artista] un organo che lo stimolasse ad essere attivo, non soltanto attraverso la sua influenza diretta, ma anche attraverso le parole e gli scritti; un *luogo pubblico* [einen öffentliche Ort], in cui egli potesse registrare al meglio *ciò che aveva visto con i propri occhi e sentito nel proprio spirito* [was er selbst gesehen im eigenen Auge, selbst erfahren im eigenen Geist], una rivista in cui potersi difendere dalla critica falsa e faziosa, nella misura in cui ciò fosse compatibile con giustizia e imparzialità.²³⁸

²³⁷ *Ibidem.*

²³⁸ *Ibidem.*

Capitolo 2

La ricezione critica della musica drammatica di Schumann

La libertà di Schumann nel trattamento della forma musicale

Fin qui, si sono analizzati i principali aspetti della Germania della prima metà dell'Ottocento, come le fondamenta sociali, politiche e culturali della nascente classe borghese, il ruolo delle correnti liberali e nazionaliste in questo processo di costruzione, il compito dell'arte in quanto *medium* dei processi pubblici e, infine, la posizione personale di Schumann all'interno di tale contesto. A questo punto della tesi, si intende procedere ad una prima analisi del *corpus* schumanniano composto da *Das Paradies und die Peri* e *Szenen aus Goethes Faust*, con il fine di metterne in luce le principali caratteristiche. Nella creazione di queste due composizioni, infatti, Schumann si mosse piuttosto liberamente, senza aderire strettamente ad alcun canone predefinito. Oscillando tra il tetro d'opera, l'oratorio e il Lied, Schumann creò uno spazio artistico personale, in cui, nel complesso, propose diverse innovazioni proprie. Tutto ciò senza mai ricalcare in maniera sistematica forme e strutture operistiche, oratoriali o liederistiche, ma lasciando confluire liberamente le influenze dei vari generi. Lo scopo principale di questa prima analisi consiste nel comprendere come queste composizioni siano state recepite dalla critica coeva. La musica vocale, in generale, era una forma artistica assolutamente centrale nella storia della musica degli anni Trenta e Quaranta, non meno di quella strumentale. Essa, infatti, ebbe un ruolo di primo piano all'interno delle dinamiche sociali, culturali e politiche dell'epoca, condizionando rispettivamente la creazione e la ricezione artistica. La musica vocale, nelle sue molteplici forme di teatro d'opera, musica drammatica, oratorio e Lied, costituiva uno strumento importante agli occhi di una società che iniziava a concepire l'arte come una rappresentazione di dinamiche sociali condivise. Si intende analizzare come le innovazioni schumanniane apparirono ai propri contemporanei, poiché si crede che la non ottima ricezione coeva abbia influito sul successivo eclissarsi delle composizioni sinfonico-corali dal panorama della storia della musica.

La composizione di *Das Paradies und die Peri*, nel 1843, costituì la prima prova di Schumann nel campo della musica vocale di ampie dimensioni. Il secondo contributo del compositore in questo ambito fu *Szenen aus Goethes Faust*, che vide la luce dopo una lunga gestazione, durata quasi dieci

anni, dal '44 al '53. Un primo aspetto che si intende sottolineare in merito a queste due composizioni è la difficoltà che si riscontra nel tentativo di inquadrarle all'interno di un genere ben specifico. Una delle loro caratteristiche principali, infatti, consiste nella grande libertà con cui è organizzata la forma musicale. Sia nel caso della *Peri* che in quello del *Faust*, ciò che risulta evidente sin da subito è la commistione tra i diversi generi musicali dell'opera, dell'oratorio e del Lied. Da un lato, l'influenza del genere oratoriale è ben riscontrabile nel ricorrente impiego del coro da parte di Schumann. I cori compaiono di frequente, presentandosi a più riprese secondo una scrittura omofonica, ma altre volte, come avviene spesso nel *Faust*, in una più complessa scrittura polifonica, rimandando ad una tradizione propria del genere in questione che risale quanto meno fino ai lavori di Bach. Inoltre, l'alternanza tra voce solista e coro nella parte conclusiva della *Peri* e il brano polifonico per doppio coro nella sezione finale del *Faust* rimandano rispettivamente alla tradizione responsoriale e antifonale. Dall'altro lato, è possibile notare diverse influenze dal teatro d'opera. Schumann non organizza mai le proprie scene secondo la classica scansione recitativo-aria, ma presenta il materiale musicale in maniera più uniforme alternando fluidamente, in base al contesto drammaturgico, una serie di gradazioni tra questi due poli estremi. Tuttavia, nelle sezioni in cui si svolgono dialoghi o monologhi si notano diversi rimandi alla tradizione operistica. Infine, in alcuni dei monologhi più lirici, che si presentano con una strumentazione ridotta e una scrittura omofonica e armonicamente semplificata della parte dell'accompagnamento, si riscontrano le influenze del genere del Lied. Così, sia nella creazione della *Peri* che del *Faust*, Schumann non aderì mai in maniera univoca ad un genere specifico, ma presentò soluzioni personali che spesso si discostavano dai consueti canoni formali. Rispetto a questi tre differenti generi, le composizioni di Schumann si ponevano in una posizione intermedia, senza mai giungere ad un'identificazione unilaterale con nessuno di essi, ma piuttosto intercettandone le rispettive influenze. Sembra possibile affermare che Schumann prese ispirazione da ognuna di queste tradizioni e ne colse i principali strumenti espressivi declinandoli secondo i propri scopi creativi.

La grande libertà da parte di Schumann nell'affrontare i generi musicali non si manifestò per la prima volta in questa occasione. Essa costituiva un tratto proprio della sua espressione artistica e, come era ben noto ai suoi contemporanei, aveva sempre contraddistinto la sua intera produzione. Si pensi, in questa ottica, ai giovanili cicli pianistici di pezzi brevi, alle sonate per pianoforte e alle sinfonie.²³⁹ Come si è visto nel capitolo precedente, infatti, nella concezione di Schumann l'atto della creazione artistica corrispondeva all'espressione libera e personale del soggetto. La connaturata

²³⁹ In merito alla tendenza di Schumann a oltrepassare i canoni formali e strutturali dei vari generi, un'unica eccezione probabilmente è costituita dai quartetti per archi. Nei suoi studi, John Daverio mette in risalto la maggiore prudenza con cui Schumann tratta il genere quartettistico, aderendo ad una forma più tradizionale e impiegando un contrappunto più composto. Cfr. Daverio, *Schumann*, pp. 272 e seguenti.

tendenza dell'autore a maneggiare liberamente i generi musicali, dunque, non era altro se non la manifestazione di questo processo di creazione soggettivo. Questo aspetto, che aveva caratterizzato il pensiero del compositore sin dalla propria formazione giovanile, continuò ad animare gli sviluppi schumanniani anche nel corso della sua carriera. L'ideazione della *Peri* e del *Faust* si poneva nell'alveo di questa ricerca artistica in continua evoluzione. Da ciò emerge anche un ulteriore elemento che caratterizzava specificamente l'approccio creativo di Schumann e che, dunque, si ripresentò anche nelle sue opere sinfonico-corali: la necessità compositiva non era quella di modellare le idee musicali affinché corrispondessero ad un insieme di norme prestabilite, ma, pur mantenendo una struttura di riferimento, di evolvere il discorso musicale secondo le svolte della propria esperienza individuale.

Tale approccio alla composizione, che già nella musica strumentale creò oggetti artistici peculiari sia nella forma che nella struttura, generò un risultato ancora più caratteristico nella sua applicazione alla musica vocale. Questo avvenne soprattutto alla luce di quella concezione estetica che Schumann aveva ereditato dall'esperienza primo romantica e che prevedeva un rapporto complesso tra parola e suono. Come già si è detto, secondo questa concezione, l'elemento su cui si fondava l'espressione umana, nonché l'essere umano stesso, era l'idea formata nel pensiero del soggetto. Tale idea, che poteva essere espressa in varie forme, costituiva la radice comune dalla quale nascevano tutte le arti, che erano in questo senso in grado di affermare un medesimo pensiero seppure secondo linguaggi differenti.²⁴⁰ Nell'ottica di Schumann, quindi, all'interno di una composizione vocale, con il fine di raggiungere il più alto grado dell'espressione artistica, la parola e il suono devono fondersi assieme in un discorso condiviso.²⁴¹ Musica e poesia devono essere trattate dal compositore come due elementi assolutamente paritari, entrambi rivolti a seguire il medesimo pensiero per raggiungere la verità poetica, ossia l'espressione di quell'idea fondamentale che animava le intenzioni dell'artista. Secondo Schumann, la poesia possiede un proprio nucleo che deve essere colto dal musicista ed ampliato attraverso il materiale musicale. Come suggerisce John Daverio, l'intento più alto del compositore consisteva nel presentare una sorta di eco sonora che potesse espandere il senso poetico originale e creare una sorta di estensione degli intenti drammaturgici del testo letterario.²⁴² Secondo Daverio, Schumann rimanendo aderente a questi ideali ripensò l'arte musicale accostandola, idealmente, ad un atto letterario.²⁴³ La musica non era un insieme di suoni che intendeva presentare

²⁴⁰ Frammento numero 444 da Frammenti di Friedrich Schlegel, in *Athenaeum* 1798-1800, tutti i fascicoli della rivista di August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel, a cura di Giorgio Cusatelli, traduzione, note e apparato critico di Elena Agazzi e Donatella Mazza, Bompiani, 2009, p. 225.

²⁴¹ Daverio, *Schumann*, p. 228-229.

²⁴² *Ibidem*.

²⁴³ Questo concetto, caro a Daverio, lega come un filo rosso la sua intera biografia su Schumann. In questo senso, si rimanda più ampiamente al suo studio.

un determinato stato d'animo, né un'espressione affettiva che mirava a potenziare la parola, ma un linguaggio compiuto in grado di presentare una successione di idee e di stati psico-emotivi che dovevano fondersi con le idee presentate simultaneamente dalla poesia. Tutto ciò, nell'atto di tradurre una poesia in suoni, comportava due aspetti principali, uno legato al testo e l'altro alla musica. Per quanto riguarda il testo letterario adottato, Schumann non era solito riscrivere il materiale poetico arrangiandone una nuova versione in un libretto creato per l'occasione, come era in uso nel genere operistico, oratoriale o liederistico. Al netto di eventuali tagli o rimaneggiamenti minimi, egli cercava di mantenere la fonte letteraria intatta. Per quanto riguarda il versante sonoro, invece, è possibile affermare che la commistione dei generi dipendesse direttamente dai sopra citati aspetti dell'estetica schumanniana. Schumann, infatti, concepiva la musica come una forma di conoscenza profonda, in tutto e per tutto equivalente alla poesia.²⁴⁴ Poiché, come si è già detto, l'atto creativo musicale consisteva nell'esplorazione soggettiva del contenuto poetico attraverso il libero esercizio dell'immaginazione, Schumann durante la composizione attingeva a tutto il serbatoio dei vari generi, costruendosi di volta in volta i propri strumenti espressivi.

Ideazione di un nuovo genere per la sala da concerto

Alla luce di questi tratti tipici del pensiero schumanniano, risulta utile iniziare a confrontarsi con l'argomento de *Il Paradiso e la Peri*, quantomeno a livello generale, per sondare come le principali sfaccettature del testo di Moore siano state recepite e tradotte in suoni da Schumann.

Per la creazione del suo racconto, Thomas Moore si basò sulla figura della Peri. Questa creatura, le cui più lontane origini risalgono all'antica mitologia persiana, riuscì nel corso dei secoli a trovare un posto stabile, sebbene con alcuni sostanziali aggiustamenti, all'interno della cultura iranica. Nelle più tarde tradizioni islamiche, dunque, una Peri è una creatura alata di genere femminile, attraente nelle fattezze e gentile nei modi, la quale si nutre del profumo dei fiori. Le Peri sono delle peccatrici, creature che nel corso della loro esistenza sono, inevitabilmente, cadute nella colpa e per questo le porte dell'Eden sono state loro precluse. La loro unica aspirazione è di tornare nell'Eden da dove sono state cacciate. Questo è il mito che ispirò Thomas Moore e il suo racconto, *Il Paradiso e la Peri*. Il racconto di Moore inizia con la disperazione della Peri che si vede negato l'accesso ai cieli. A questo punto, ella apprende che per poter riconquistare la purezza perduta deve affrontare una prova: è destinata a vagare sulla terra per trovare un dono gradito al Paradiso che le possa aprire nuovamente

²⁴⁴ Edler, *Schumann e il suo tempo*, pp. 54-55.

le porte dell'Eden. Per portare a termine il suo compito la Peri impiegherà tre tentativi, i primi due doni da lei individuati vengono giudicati non adeguati dall'angelo a guardia dei cancelli e soltanto con il terzo riuscirà nella sua missione. Il primo dono consiste in una goccia di sangue versata da un giovane che perisce in battaglia per la libertà della patria messa in pericolo dalla guerra del tiranno e conquistatore Gazna. Il secondo dono consiste nell'ultimo sospiro di due amanti che periscono assieme: sebbene il suo amato fosse stato contagiato dall'epidemia che affliggeva il paese, la fanciulla decide di restargli vicino, accompagnandolo con fedeltà fino alla morte. Il terzo dono, quello che infine si rivelerà appropriato, è la lacrima di un sanguinario bandito, che, dopo essere stato inaspettatamente colpito dalla visione di un bambino intento nelle sue preghiere serali, cade sulle ginocchia ripensando alla purezza ormai perduta e trovando il coraggio di pentirsi e pregare nuovamente.

La stessa composizione interna della storia di Moore fornisce a Schumann l'indicazione per la struttura che avrebbe sorretto la sua composizione. L'oratorio di Schumann, infatti, è composto da tre grandi parti principali, in cui vengono narrati i tre tentativi della Peri di trovare il dono. Tali parti si presentano come se fossero i canonici tre atti di un'opera, ma, come vedremo, Schumann non li definì mai *Akt* o *Tat*, ossia atto, ma *Theil*, parte. Ognuna di esse è a sua volta divisa, seppure soltanto idealmente, in tre sezioni interne, in cui Schumann ordina i momenti ricorrenti che inevitabilmente si alternano durante il naturale svolgimento della trama. Nella prima sezione, viene sempre raffigurata la Peri davanti alle porte dell'Eden, mentre la voce narrante degli angeli racconta l'antefatto e giudica la bontà dei doni. La seconda sezione è dedicata allo svolgimento dell'azione, ossia alla protagonista che di volta in volta giunge nel luogo in cui crede di aver identificato il dono e assiste ai vari avvenimenti. Infine, la terza sezione è dedicata alle riflessioni personali della Peri che rimugina sulle sue paure e sui suoi desideri.

Alla luce dell'estetica schumanniana, che, come si accennava precedentemente, mira a creare un edificio sonoro in grado di riverberare il contenuto poetico letterario, risulta possibile comprendere in maniera più chiara come l'approccio del compositore ad un testo complesso come la *Peri* di Thomas Moore abbia portato inevitabilmente alla creazione di un artefatto artistico all'interno del quale confluiscono le più varie influenze di genere. Nella prima sezione di ogni 'atto', dove predominano gli elementi più strettamente narrativi che presentano l'azione o creano una serie di riferimenti simbolici, Schumann impiega gli strumenti propri del genere oratoriale: la scrittura di tipo corale prende il sopravvento e la voce narrante si dispiega nelle interazioni tra il coro e i solisti, con l'intromissione di tanto in tanto degli interventi lirici della Peri. Nella seconda sezione, invece, si assiste all'azione vera e propria, che alterna alcuni brevi momenti narrativi a più ingenti momenti dialogici, tipici del teatro d'opera e posti in forma di discorso diretto. Nell'ultima sezione, infine, si

alternano momenti contemplativi, resi sotto forma di scambio tra la Peri e il coro e momenti intimi di riflessione personale, da cui emergono le tracce di un certo tipo di scrittura liederistica. In tal senso, *Il Paradiso e la Peri* di Schumann, per restituire le varie sfaccettature del racconto di Moore, fa ricorso a tutti e tre i livelli del discorso, epico, tragico e lirico, impiegando gli strumenti rispettivamente dell'oratorio, più dedito alla narrazione di una vicenda, dell'opera, che sfrutta il dialogo per rappresentare direttamente il dramma, e della canzone, la cui forma di monologo risulta più versata all'indagine introspettiva della sfera emotiva.

Sebbene i vari momenti della composizione siano stati qui esposti in maniera schematica, secondo una rigida divisione, Schumann cercò di porli all'interno di un flusso musicale fluido, che presentasse una successione levigata di situazioni e stati d'animo. Proprio per supportare la continuità drammatica, Schumann decise di non adottare la canonica suddivisione in numeri chiusi, scandita dall'alternanza recitativo e aria. Egli, dunque, tentò di oltrepassare la ripartizione in singoli numeri, proponendo un flusso musicale continuo che li attraversasse ininterrottamente. In quest'ottica, scompaiono i recitativi secchi e accompagnati che preparano l'aria, in favore di una fluida declamazione melodica e ritmata che collega attraverso un'accurata graduazione i momenti più scopertamente lirici.

Nell'estate del 1843, Schumann era consapevole delle novità che *Das Paradies und die Peri* stava proponendo al panorama musicale. Il 28 giugno di quell'anno, infatti, al termine dei quattro intensi mesi che avevano dato alla luce la *Peri*, egli riflettendo sull'esito del proprio lavoro si felicitava dell'unicità della sua creazione. In un passo dei suoi diari, Schumann svela che alcuni oratori di Löwe gli erano stati di ispirazione. Questi, però, nella sua opinione, sembravano mostrare degli intenti troppo didattici. Ad eccezione di questa vaga reminiscenza, Schumann afferma di non conoscere nulla di simile alla *Peri* nella musica.²⁴⁵ Come rende evidente lo stesso compositore, in una lettera che egli inviò a Krüger il 3 giugno del '43, mentre era ancora alle prese con la fase di scrittura, l'intenzione principale era quella di creare, sì, una sorta di oratorio, ma non nella sua accezione più tradizionale, quindi non per la sala di preghiera bensì per persone allegre.²⁴⁶ Già nel maggio dello stesso anno, nel pieno del processo creativo, Schumann confidava a Carl Koßmaly che il progetto a cui stava dedicando tutti i propri sforzi compositivi non era un'opera, al contrario egli credeva, e sperava, che potesse essere un nuovo genere per la sala da concerto (*"ich glaube beinahe ein neues Genre für den Concertsaal"*).²⁴⁷ La creazione di un proprio spazio artistico che non dipendesse strettamente da

²⁴⁵ Schumann, *Tagebücher, Band II*, pp. 265-266.

²⁴⁶ Schumann, lettera del 3 giugno 1843 a Eduard Krüger, in Robert Schumann's Briefe, Neue Folge (1886), p. 192.

²⁴⁷ Schumann, lettera del 5 maggio 1843 a Carl Koßmaly, in Robert Schumann's Briefe, Neue Folge (1886), p. 189.

norme predeterminate, ma che fosse il luogo per l'esercizio della libera espressione personale, quindi, era il fondamento stesso su cui nacque il progetto della *Peri*. Sebbene nel complesso la forma della composizione potesse rassomigliare a quella di un oratorio, Schumann volle evitare qualsiasi identificazione della *Peri* con un genere specifico. Egli, infatti, non le diede mai la definizione di oratorio, cantata, dramma per musica o simili. La stessa libertà con cui Schumann si dedicò alla creazione della musica venne riservata anche al nome. Sia nel manoscritto autografo che nella successiva edizione a stampa, il frontespizio recita "*Dichtung aus Lalla Rookh von Thomas Moore für; Solostimmen, Chor und Orchester*", ossia Poema dal *Lalla Rookh* di Thomas Moore per voci soliste, coro e orchestra. Ciò fa parte di quel tentativo schumanniano di non inserirsi all'interno di uno specifico genere, ma di pensare la musica in modo più ampio.

Un'iniziale ricezione positiva

Negli anni Quaranta, *Das Paradies und die Peri* ebbe una buona accoglienza e le reazioni più scettiche si limitarono soltanto a pochi casi. Un primo riscontro dell'ampia circolazione di cui godette l'opera si ottiene dall'osservazione diretta del manoscritto autografo della *Peri*.²⁴⁸ All'altezza del frontespizio, infatti, Schumann riporta a mano un elenco delle rappresentazioni della propria composizione che si tennero in quel periodo.²⁴⁹ Soltanto da questa annotazione emergono almeno trentasei rappresentazioni, tenute nelle principali città tedesche, dalla prima del dicembre del '43 fino al marzo del '51. All'epoca, la *Peri* fu la composizione che, insieme alla Sinfonia n. 1 in Si bemolle maggiore op. 38, garantì a Schumann un certo successo e una notorietà nel circuito internazionale che fino a quel momento, con la sola produzione pianistica, era stata in parte carente. La conferma di questa felice approvazione da parte del pubblico proviene dalla storia della musica di Franz Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*. Qui, il critico annota che fu proprio questa composizione a procurare a Schumann un riconoscimento più ampio, ma anche ad aumentare l'interesse verso i suoi altri lavori.²⁵⁰

Un ulteriore riscontro della buona riuscita dell'opera presso il pubblico è fornito dalle recensioni favorevoli edite sulle riviste critiche del tempo. Tra la fine del '43 e l'inizio dell'anno successivo, si

²⁴⁸ Il manoscritto autografo di *Das Paradies und die Peri* di Robert Schumann è conservato nella Staatsbibliothek zu Berlin e catalogato con la segnatura Mus.ms.autogr. Schumann, R. 2.

²⁴⁹ Mus.ms.autogr. Schumann, R. 2, pp. 3-4.

²⁵⁰ Franz Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart. Fünfundzwanzig Vorlesungen gehalten zu Leipzig von Franz Brendel*, Verlag von Heinrich Matthes (E. O. Schumann), Leipzig, 1867, p. 539.

registrarono infatti diverse rappresentazioni. Prima di osservare più da vicino il responso dei contributi in rivista, però, si intende qui riportare un'incongruenza che è emersa dal confronto delle fonti. Esistono infatti alcune discrepanze sulla datazione della prima assoluta della *Peri*. Nell'*Allgemeine musikalische Zeitung*, per quanto riguarda la data dell'evento in questione viene indicato il 2 dicembre del 1843.²⁵¹ Nei diari personali dei coniugi Schumann, però, Clara Wieck riporta che il giorno della prima rappresentazione assoluta e del conseguente debutto di Robert in quanto direttore fu il 4 dicembre.²⁵² Da quanto si evince dalla testimonianza di Clara il 2 dicembre dovrebbe essere stata l'ultima prova generale con l'orchestra prima del debutto.²⁵³ Una conferma della possibile correttezza della datazione riportata da Clara si ottiene dal manoscritto di Schumann. Qui, infatti, l'autore, nel redigere l'elenco delle varie repliche, riporta che la prima assoluta, tenuta a Lipsia sotto la sua personale direzione avvenne proprio il 4 dicembre.²⁵⁴

In ogni caso, nel fascicolo dell'*Allgemeine musikalische Zeitung* pubblicato il 27 dicembre del '43, un recensore anonimo testimoniò l'ottima riuscita delle prime due rappresentazioni in assoluto della *Peri*, tenute al Gewandhausaal di Lipsia sotto a direzione dello stesso Schumann. Come ulteriore riprova della felice diffusione, dato il lasso di tempo che separa le due esecuzioni e l'uscita della rivista, il recensore colse l'occasione per inserire nel suo articolo gli ottimi responsi di un'altra esecuzione della *Peri*, che nel frattempo si era tenuta a Dresda il 23 dicembre.

La prima rappresentazione [della *Peri*] ha deliziato il pubblico con la grazia sorprendente della nuova apparizione, la seconda è stata la ricomparsa di una figura amata.²⁵⁵

Secondo le cronache pubbliche, anche a Dresda, dove [la *Peri*] è stata rappresentata di recente, il successo è stato decisamente favorevole [...]. Entrambe le rappresentazioni [della *Peri*] a Lipsia hanno avuto un eccellente successo e testimoniano l'amore con cui il lavoro ha riempito tutti i partecipanti.²⁵⁶

²⁵¹ Anonimo, *Allgemeine musikalische Zeitung*, XLV, n.52, 27 dicembre 1843, coll. 952-955.

²⁵² Clara Wieck, in Robert Schumann, *Tagebücher*, Band II, p. 273: "[Dicembre 1843] Il 4 Robert ha diretto per la prima volta la sua *Peri* (a favore della scuola di musica), e nello stesso tempo ha fatto il suo debutto come direttore".

²⁵³ *Ibidem*: "[Dicembre 1843] L'1 sono tornata a Lipsia appositamente per ascoltare una prova della *Peri* con l'orchestra (credevo che fosse l'ultima), ma sfortunatamente era il 2 pomeriggio, proprio all'ora in cui dovevo partire perché alla sera dovevo suonare alla corte".

²⁵⁴ Mus.ms.autogr. Schumann, R. 2, p. 3 : "Prima rappresentazione sotto la mia direzione il 4 dicembre 1843 a Lipsia (Erste Aufführung unter m[eine] Direktion den 4ten Dec. 1843 in Leipzig)".

²⁵⁵ Anonimo, *Allgemeine musikalische Zeitung*, XLV, n.52, 27 dicembre 1843, coll. 952-955.

²⁵⁶ *Ibidem*.

Alla positiva recensione di Lipsia, naturalmente, fece eco quella altrettanto felice di Dresda.

A quanto sappiamo, l'opera [*Il Paradiso e la Peri*] è stata eseguita da voi a Lipsia già due volte con i più grandi applausi e siamo davvero contenti di poter dire che è stata accolta allo stesso modo dal nostro pubblico, tra cui figurava l'élite degli amanti della musica locale, con i più vivi applausi. Ovunque si è riscontrata la più intensa attenzione e il massimo interesse per il lavoro e, proprio come i singoli numeri trovavano un particolare consenso, che si è fatto valere a gran voce, alla fine di ogni singola parte lo stato d'animo dei presenti si è espresso con forti applausi.²⁵⁷

L'affetto che la *Peri* creò nel pubblico sembrava essere genuino e anche diversi anni dopo queste prime esperienze continuavano a comparire testimonianze favorevoli, come, ad esempio, quella di un'altra rappresentazione tenuta a Lipsia il 21 febbraio del 1847.

L'effetto sul pubblico estremamente numeroso e brillante è stato inequivocabilmente profondo e duraturo. [...] I pregi e le particolarità del lavoro sono stati spesso descritti nei resoconti provenienti dalla Germania e da altri paesi.²⁵⁸

La buona circolazione di cui la *Peri* beneficiò negli anni Quaranta fu dovuta anche alla pratica, in quel periodo assai diffusa nella società tedesca, del canto in coro. In Germania, infatti, già dall'inizio del secolo, si era affermato il fenomeno delle società corali borghesi, ossia delle accademie di canto corale, in cui ci si riuniva spinti da ideali di fratellanza i quali si manifestavano attraverso l'educazione spirituale basata sulla musica vocale eseguita in coro.²⁵⁹ Ciò si verificò poiché nel sistema dell'istruzione dell'epoca – basato sul modello di Johann Heinrich Pestalozzi, ma anche di Hans Georg Nägeli – la musica era parte integrante del processo educativo e il canto in coro era considerato uno strumento per formare lo spirito dell'essere umano. Un ulteriore fattore che contribuì alla rapida e pervasiva diffusione delle società corali proveniva dalla sfera politica. L'aspra repressione che, come si è visto nel capitolo precedente, il governo reazionario della Restaurazione esercitava sull'ala liberale e nazionalista spinse i progressisti a sfruttare gli incontri nelle società corali anche come mezzo per la circolazione delle idee politiche.²⁶⁰ Oltre alla pratica canora, gli incontri erano anche

²⁵⁷ Anonimo, *Allgemeine musikalische Zeitung*, XLVI, n.2, 10 gennaio 1844, coll. 27-29.

²⁵⁸ Anonimo, *Allgemeine musikalische Zeitung*, XLIX, n.9, 3 marzo 1847, coll. 143-145.

²⁵⁹ Edler, *Schumann e il suo tempo*, p. 184.

²⁶⁰ James Deaville, *Organizing German Musical Life at Midcentury. Brendel, Schumann, and the Leipzig Tonkünstlerversammlungen and Tonkünstlerverein*, in *Rethinking Schumann*, edited by Roe-Min Kok and Laura Tunbridge, Oxford University Press, 2011, pp. 15-16.

un'occasione di confronto politico. Questo uso, in parte segreto, incentivò di molto il proliferare dei circoli in Germania. In questo senso, durante il periodo di stagnazione politica ottocentesca, le società corali tedesche, oltre a garantire un'ampia circolazione della musica vocale, costituirono un vero e proprio veicolo per la diffusione del liberalismo.²⁶¹ In tal senso, come evidenziato da Florian Gassner, negli anni Trenta e Quaranta, con il progressivo rafforzamento del movimento liberale e nazionalista, l'associazione tra il canto corale – in quanto espressione di un gruppo di individui riuniti assieme – e l'identità borghese non soltanto si rafforzò, ma iniziò ad essere declinata anche secondo un'accezione politica. Lo studioso descrive questa trasformazione avvenuta nel corso della *Vormärzpoche* come un processo di politicizzazione del canto corale tedesco (“*die Politisierung des singenden deutschen Mannes*”).²⁶² Alla luce di questi sviluppi sociali, quindi, a partire dagli anni Quaranta iniziarono a diffondersi sempre più intensamente anche diversi canti di natura patriottica. Di nuovo, è possibile notare come gli elementi sociali, politici e culturali fossero inestricabilmente intrecciati nell'identità borghese del tempo. Queste due cause, sebbene non fossero le uniche, si rilevarono fondamentali per la diffusione dell'oratorio in Germania. A fronte di tutto ciò, è possibile comprendere da cosa dipese l'aumento, esponenziale in quei decenni, della richiesta di musica corale da parte del pubblico.²⁶³ La tradizione oratoriale tedesca, assolutamente viva nel Sei e Settecento, fu l'oggetto di una vera e propria operazione di recupero da parte dell'Ottocento.²⁶⁴ L'oratorio divenne una delle principali forme espressive dello spirito tedesco anche nel XIX secolo.²⁶⁵ La presenza pervasiva di questi circoli garantiva una circolazione quasi capillare delle composizioni corali su tutto il territorio tedesco. *Das Paradies und die Peri* per certo beneficiò di un tale sistema.

Il consenso che la *Peri* ricevette negli anni Quaranta, però, non nasceva soltanto da un gesto di appropriazione passiva da parte di una società che fruiva di grandi quantità di musica vocale. Molti infatti si resero conto delle numerose innovazioni che la composizione presentò sul piano tecnico e riconobbero in esse un pregevole conseguimento artistico. La novità in termini musicali proposta da Schumann, quindi, contribuì alla buona accoglienza sia da parte del pubblico che di un certo filone della critica. Questa diffusione testimoniò l'adeguatezza della nuova formula schumanniana per la sala da concerto. Un primo aspetto che colpì molti dei recensori che assistettero alle prime rappresentazioni, ad esempio, fu la grande flessibilità che la *Peri* mostrava sul piano formale e

²⁶¹ Edler, *Schumann e il suo tempo*, p. 184; Florian Gassner, *Robert Schumanns religiöser Nationalismus um 1848*, p. 401.

²⁶² Gassner, *Robert Schumanns religiöser Nationalismus um 1848*, p. 401.

²⁶³ Howard E. Smither, *A History of the Oratorio. The Oratorio in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, vol. 4, The University of North Carolina Press, 2000, pp. 62-63.

²⁶⁴ Edler, *Schumann e il suo tempo*, p. 184; Smither, *The Oratorio in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, pp. 16-20.

²⁶⁵ Smither, *The Oratorio in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, pp. 9-14.

strutturale. Così, essi si sentirono sin da subito spinti ad interrogarsi sul genere di appartenenza. Nel resoconto delle prime due apparizioni lipsiane del dicembre '43, non soltanto venne sottolineata la natura composita del materiale musicale, ma venne anche rimarcato come fu lo stesso compositore a proporre il proprio lavoro come un poema per voci soliste, coro e orchestra, evitando quindi una definizione troppo stringente.²⁶⁶ La qualità assolutamente sfuggente della *Peri* si riscontra anche dal grande numero di sostantivi e aggettivi che il recensore delle due serate tenute al Gewandhaussaale dovette utilizzare nel tentativo di creare una cornice critica all'interno della quale inquadrare l'opera. Egli notò le somiglianze che la narrazione peculiare della *Peri* e la sua scrittura corale mostravano nei confronti dell'oratorio profano, ma allo stesso tempo riconobbe l'ampiezza intrinseca del lavoro, sia nella forma che nel contenuto. Nel tentativo di trovare una collocazione tra l'oratorio, la cantata e la musica drammatica, il recensore si ritrovò a classificare la *Peri* come un oratorio profano, religioso orientale ed epico drammatico.²⁶⁷

Il compositore non ha voluto assegnare alcun nome per il genere, non ha voluto chiamarlo cantata o oratorio. Per quanto peculiare sia il contenuto della poesia, essa va comunque classificata come appartenente al genere degli oratori profani, in cui classificheremo *Jahreszeiten*, *Alexandersfest* e altre opere di questo genere, di carattere epico drammatico. Tuttavia, quest'opera si esclude dagli oratori spirituali solo nella misura in cui non ha come contenuto un argomento religioso biblico o cristiano. È un oratorio religioso orientale.²⁶⁸

Ad ogni modo, si ritiene che fu proprio la caratteristica della flessibilità a garantire alla *Peri* una buona diffusione nelle sale da concerto. Proprio in questo senso sembra direzionarsi l'opinione del recensore, anonimo anch'esso, della rappresentazione di Dresda del 23 dicembre.

A ciò può contribuire il genere peculiare della composizione stessa, la quale, per la sua forma del tutto nuova, collocata tra l'opera e l'oratorio, sebbene sostanzialmente più vicina a quest'ultimo, è particolarmente adatta per le esecuzioni nei concerti.²⁶⁹

Oswald Lorenz, anch'egli recensore delle prime due rappresentazioni di Lipsia, non si mostrava d'accordo con quel gruppo di giornali che avevano inquadrato la *Peri* esclusivamente come un

²⁶⁶ Anonimo, Allgemeine musikalische Zeitung, XLV, n.52, 27 dicembre 1843, coll. 952-955.

²⁶⁷ *Ibidem*.

²⁶⁸ *Ibidem*.

²⁶⁹ Anonimo, Allgemeine musikalische Zeitung, XLVI, n.2, 10 gennaio 1844, coll. 27-29.

oratorio.²⁷⁰ In quest'ottica, Lorenz credeva che una definizione di genere univoca fosse troppo stringente per la creazione di Schumann e che quest'ultima risultasse eccessivamente penalizzata da un'identificazione unilaterale con il genere dell'oratorio. Così, il critico, nel proprio articolo, colse l'occasione per riflettere sulla posizione che nella sua opinione la *Peri* ricopriva nel panorama musicale. Lorenz fondava la propria idea sull'impossibilità di giudicare una composizione soltanto in base alle somiglianze formali esterne, che egli identificava come delle approssimazioni esteriori, ma si doveva soprattutto considerare ciò che egli definiva la "tendenza" di un'opera d'arte, ossia il suo nucleo espressivo e rappresentativo.²⁷¹ Se, quindi, il profilo sinfonico-corale del materiale musicale si riallacciava chiaramente alla tradizione oratoriale, lo stesso non poteva dirsi per il cuore dell'espressione e della rappresentazione schumanniana: la scelta del soggetto principale da trattare, la concezione secondo cui tale soggetto doveva essere esplorato e la conformazione secondo cui le singole parti dell'opera si manifestavano in relazione all'intenzione dell'autore. Lorenz sostiene che se tutto ciò venisse considerato allora si mostrerebbero palesi le novità con cui Schumann contribuì alla creazione di quello che è un "nuovo genere".²⁷²

[...] cogliamo l'occasione per parlare della sua natura, della sua posizione e del suo significato nell'ambito dei fenomeni musicali. Quasi tutti i giornali che hanno recensito la sua esecuzione l'hanno definita un oratorio. Però, se non soltanto la *forma esteriore e approssimativa*, ma anche e soprattutto lo *stile* e la *tendenza* determinano il genere di un'opera d'arte [nicht blos die ohngefähre äussere Form, sondern auch, und vor Allem, Styl und Tendenz die Gattung eines Kunstwerks bestimmen], allora qui si dà al significato della parola oratorio un'estensione che non può basarsi né sulle sue origini storiche né sull'uso contemporaneo. Si tratta in maniera evidente di *un'opera che, nell'argomento, nell'interpretazione, nello stile, nella organizzazione delle singole parti, si discosta chiaramente dall'essenza dell'oratorio*. [...] Negli ultimi tempi, si è manifestato più volte, su scala minore, l'emergere più deciso di altre tendenze, ma l'ambito ristretto, che rifiuta uno sviluppo estensivo di nuove forme e mezzi, non poteva pretendere di essere il fondamento di un *nuovo genere, così come è espresso in pieno sviluppo nel discorso dell'opera in questione*. Sia che si estenda ad essa il nome oratorio, sia che ne si trovi uno nuovo, non vogliamo criticare la parola, ma piuttosto sottolineare la *natura singolare dell'opera* [das besondere Wesen des Werks] [...].²⁷³

L'attenzione della critica non si concentrò solamente sull'individuazione della provenienza delle varie influenze. Un secondo aspetto che venne preso in considerazione, proprio alla luce della grande libertà riservata al trattamento della forma, fu la capacità di Schumann di costruire un insieme unitario

²⁷⁰ Oswald Lorenz, Allgemeine musikalische Zeitung, XLV, n.52, 27 dicembre 1843, coll. 952-955.

²⁷¹ *Ibidem*.

²⁷² *Ibidem*.

²⁷³ *Ibidem*.

e di rappresentare le sfaccettature del poema di Moore all'interno di un discorso musicale fluido. In quest'ottica, il recensore delle due serate lipsiane notò che il trattamento delle masse corali da parte del compositore si rivelava assolutamente flessibile e in grado di caratterizzare al meglio le peculiarità dei personaggi e delle situazioni.

È particolarmente gratificante notare quanto sia varia la capacità del compositore di trattare la massa corale, a seconda delle situazioni e del carattere.²⁷⁴

Come ulteriore motivo di apprezzamento nei confronti della creazione schumanniana, alcuni critici riconobbero il tentativo del compositore di rimanere aderente all'idea di fondo del poema di Moore. Da un lato, quindi, venne elogiata la scelta di Schumann nel selezionare un testo letterario appropriato al trattamento musicale. Dall'altro, venne sottolineata positivamente la sua capacità di non stravolgere il poema originale e di riuscire nella creazione di un flusso musicale che ne cogliesse le suddivisioni interne. Di nuovo, dal resoconto delle due rappresentazioni lipsiane:

Il poema, mantenuto quasi alla lettera, per la sua struttura e divisione interna ed esterna si adattava idealmente a una tale composizione musicale; richiedeva solo piccole modifiche e aggiunte dovute all'inclusione di cori e alle esigenze tecniche.²⁷⁵

Inoltre, il recensore anonimo della replica di Lipsia del 21 febbraio del 1847 argomenta a proposito della strumentazione e del fraseggio. Egli, nel paragonare le precedenti opere schumanniane alla *Peri*, riconosce nella forma generale di quest'ultima maggiore chiarezza e semplicità, in grado di rendere la composizione accessibile e comprensibile al pubblico.²⁷⁶ Secondo il recensore questo fu il vero conseguimento dell'arte di Schumann, ossia l'aver abbandonato quella giovanile scrittura musicale sovrabbondante e povera di melodia che, nella sua ottica, non avrebbe dato alcun frutto.²⁷⁷ Infine, collegandosi a questi temi, l'anonimo recensore affronta una questione che forse non è mai stata approfondita a dovere nella ricezione della *Peri*: la presenza di motivi ricorrenti che legano l'intera opera e, grazie ad un'articolazione semplice ma efficace, collegano i vari momenti del poema. In

²⁷⁴ Anonimo, *Allgemeine musikalische Zeitung*, XLV, n.52, 27 dicembre 1843, coll. 952-955.

²⁷⁵ *Ibidem*.

²⁷⁶ Anonimo, *Allgemeine musikalische Zeitung*, XLIX, n.9, 3 marzo 1847, coll. 143-145.

²⁷⁷ *Ibidem*.

questo senso, pur senza procedere ad alcuna analisi melodica o armonica, il recensore porta all'attenzione del lettore un elemento che si ritiene centrale nella composizione schumanniana.

Le melodie attraversano l'intera opera [Melodien ... ziehen durch das ganze Werk]; esse non soltanto sono profondamente e sinceramente sentite, ma anche altrettanto e universalmente efficaci grazie alla loro articolazione semplice e alla frequente e abile ripetizione [öftere geschickte Wiederholung]. La strumentazione non soltanto è peculiare, scaturita dall'idea, ma anche puramente adempiente all'idea, rafforzando l'espressione, senza offuscarla e oscurarla per eccesso.²⁷⁸

Critica musicale e filosofia della storia

Negli anni Quaranta, come si è analizzato nei precedenti paragrafi, ci fu un filone della critica che sembrò apprezzare il nuovo genere per la sala da concerto proposto da Schumann. A fianco di questo primo filone, però, ne figurava un secondo, il quale si dimostrava avverso all'esperienza artistica del compositore di Zwickau. Questo secondo movimento fondava il proprio pensiero su quegli ideali socio-politici che dagli anni Trenta in poi divennero sempre più centrali nella società tedesca. Tale corrente, che all'epoca rappresentava la concezione predominante, faceva sempre parte di quel quadro generale in cui si credeva che il nesso cultura-società-politica costituisse il terreno comune su cui costruire la propria identità. Gli esponenti di tale movimento, però, forti dei propri ideali, identificavano l'arte come lo strumento per rappresentare la condizione storico-sociale della comunità. Essi sostenevano che il senso del bello, a differenza di quanto affermato dalla *Frühromantik* a inizio secolo, non poteva nascere dall'esperienza estetica di immaginazione e sentimento. Nella loro ottica, infatti, il bello doveva avere una base solida, doveva essere radicato nella vita stessa e, come sostenevano Heine, Wienbarg e altri, la vita era sinonimo di organizzazione socio-politica della comunità: il bello, dunque, doveva fondarsi nel sentimento nazionale. Questa concezione a partire dagli anni Trenta e Quaranta acquisì una diffusione sempre maggiore, fino al punto in cui verso la metà del secolo divenne assolutamente predominante. Questa corrente di pensiero, che dunque era in opposizione con la concezione primo romantica ereditata da Schumann, contribuì sostanzialmente a inibire la ricezione delle composizioni schumanniane per voci soliste, coro e orchestra.

A fronte di tutto ciò, con il fine di mettere in luce le principali divergenze tra Schumann e i suoi contemporanei, si intende approfondire il significato che la critica musicale aveva acquisito agli occhi di questa nuova corrente di pensiero. Fin dall'inizio dell'Ottocento, la musica era l'arte in cui, più di

²⁷⁸ *Ibidem*.

tutte le altre, l'uomo tedesco riconosceva la propria identità culturale. Già durante il cambio di secolo, in Germania, si era cementata questa salda associazione tra musica e cultura, al punto che i tedeschi identificavano l'arte musicale del proprio paese come una sorta di specchio in cui si rifletteva il proprio carattere.²⁷⁹ Questo fu l'assunto di base che in qualche modo costituì la radice comune dell'intera esperienza artistico-musicale dell'Ottocento tedesco. Pur fondandosi su questa concezione condivisa, però, nella prima metà del secolo si svilupparono molteplici scuole di pensiero.²⁸⁰ Nel corso dei decenni, a fianco di quel filone della critica che – nato in seno alla *Frühromantik*, ma sviluppatosi ampiamente anche oltre – aveva fondato la propria estetica sul concetto di musica assoluta, si rafforzò sempre di più una seconda corrente che sosteneva invece la superiorità della musica vocale o a programma.²⁸¹ Secondo quest'ultima ottica, il testo letterario, sia esso una poesia intonata da un esecutore o una traccia in prosa che definiva l'intento programmatico del brano, veniva considerato come parte assolutamente integrante della composizione musicale stessa.²⁸² Esso costituiva la chiave di lettura necessaria all'ascoltatore per accedere al significato dell'opera o, meglio ancora, esso stesso unitamente al fenomeno acustico costituiva l'opera. Al di fuori di questo scambio testo-musica si sarebbe minata la comprensione in quanto tale o, per dirla nei termini di Dahlhaus, si sarebbe messa a rischio l'interazione stessa tra il soggetto e l'oggetto artistico.²⁸³ Franz Brendel era uno dei principali sostenitori di questa estetica della musica. Egli affermava che questo era il punto più elevato cui l'arte potesse giungere, poiché la musica, che già nella sua natura acustica di suono puro era in grado di esprimere l'interiorità dell'essere umano, otteneva grazie all'intervento della parola il suo massimo grado di specificità: in virtù della parola quindi diventava possibile determinare con sempre maggiore chiarezza il contenuto musicale altrimenti indeterminabile.²⁸⁴ Secondo Brendel, il conseguimento principale ottenuto da questa estetica della musica consisteva nel progresso dell'arte musicale stessa, la quale avanzava da una rappresentazione indistinta dei sentimenti a una rappresentazione dello spirito.²⁸⁵

A fronte di tutto ciò, si deve segnalare un ulteriore aspetto, che è strettamente connesso a quanto appena detto. Negli anni Trenta e Quaranta, la critica musicale, intesa come indagine sistematica della

²⁷⁹ Sonja Gleason Wermager, *Robert Schumann and "the Artist's Highest Goal": Religion, Romanticism, and Nation in the Late Choral Works*, Ph.D. Disc. Columbia University, 2023, p. 47.

²⁸⁰ La pluralità del panorama critico-musicale nell'Ottocento tedesco e le differenze tra le numerose scuole di pensiero che lo componevano costituiscono alcune delle tematiche fondamentali, nonché scrupolosamente trattate, negli studi di Carl Dahlhaus. In questo senso, si rimanda più ampiamente ai volumi di Dahlhaus presenti in bibliografia.

²⁸¹ Dahlhaus, *L'idea di musica assoluta*, pp. 170-185; Dahlhaus, *L'estetica della musica*, pp. 90-99.

²⁸² Dahlhaus, *L'idea di musica assoluta*, pp. 174-175.

²⁸³ *Ibidem*.

²⁸⁴ *Ivi*, pp. 171-172.

²⁸⁵ *Ibidem*.

storia della musica, si era ampiamente affermata ed era ormai diventata, secondo la definizione di Dahlhaus, un’“istituzione”.²⁸⁶ Come sostiene lo studioso, la musica, soprattutto nel caso dei generi musicali intesi principalmente come *pubblici*, non era più concepibile all’infuori del processo critico.²⁸⁷ In tal senso, mettendo di nuovo in evidenza la sovrapposizione delle sfere sociali, culturali e politiche nella società tedesca coeva, si deve registrare come in quei decenni il processo artistico-creativo iniziava a fondersi con quello storico-critico. In questa ottica, iniziò a prendere piede quella concezione secondo cui, sulla scorta del pensiero di Hegel, la critica musicale veniva inquadrata come una sorta di filosofia della storia. Iniziava a svilupparsi così quel filone della critica che trovava il proprio fondamento nell’analisi dei processi storici e che, secondo Dahlhaus, avrebbe visto il suo apice nei contributi critici di Philipp Spitta a fine secolo.²⁸⁸ Si registrò una progressiva separazione tra l’estetica e la storia, in favore di quest’ultima.²⁸⁹ In questi termini, infatti, il prodotto artistico inteso dal punto di vista dell’estetica è l’oggetto della contemplazione, dell’“osservazione dimentica di sé e del mondo”; esso si sottrae al tempo storico e alle specifiche condizioni sociali da cui è nato.²⁹⁰ Il prodotto artistico inteso dal punto di vista della storia, invece, costituisce una sorta di documento in grado di mettere in luce le circostanze esterne che lo hanno generato, esso diventa così l’oggetto di un’indagine delle condizioni socio-culturali di un’epoca.²⁹¹ Secondo questa tendenza, dunque, la critica iniziò a interessarsi sempre meno alla relazione tra il valore estetico di un brano e la tecnica di scrittura con cui esso è composto, incentrandosi invece sulle innovazioni che una composizione comportava in chiave dell’avanzamento della storia.²⁹² Franz Brendel, uno dei principali rappresentanti di questa corrente che si basava sul progresso della storia, poneva il dramma musicale e la musica a programma come l’apice dell’avanzamento.²⁹³

Come ha evidenziato Arnfried Edler, la *riflessione*, sia essa nella forma di speculazione filosofica o di critica artistica, era lo strumento principale con cui nell’Ottocento si prendeva coscienza delle leggi universali della realtà e delle massime fondamentali dell’esistenza.²⁹⁴ Lo studioso definisce l’Ottocento “l’era della cultura della riflessione”, sottolineando, appunto, come la *scientificità* avesse sostituito la *creazione artistica* nell’indagine dell’assoluto.²⁹⁵ Questo aspetto, che dapprima era stato

²⁸⁶ Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music* (1980), English Translation by J. Bradford Robinson, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1989, pp. 244-245.

²⁸⁷ *Ibidem*.

²⁸⁸ Dahlhaus, *L’estetica della Musica*, pp. 108-109.

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ *Ibidem*.

²⁹¹ *Ibidem*.

²⁹² Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, pp. 246-247.

²⁹³ Ivi, pp. 250-252; Dahlhaus, *L’idea di musica assoluta*, pp. 171-172.

²⁹⁴ Edler, *Schumann e il suo tempo*, pp. 49-50, 52-53.

²⁹⁵ *Ibidem*.

messo in chiaro da Hegel nelle sue lezioni di estetica, venne ripreso da Brendel – che Dahlhaus definisce infatti hegeliano – nella sua imponente storia della musica (*Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*) edita in più edizioni fin dagli anni Cinquanta. Brendel a partire da questa concezione di fondo costruì il proprio pensiero, giungendo ad affermare che il progresso nella musica era connesso intimamente con la storia e con la critica.²⁹⁶ Secondo questa ottica, che si basava sulla sistematicità scientifica dell'analisi dei processi storici, i prodotti musicali erano intesi principalmente nella loro accezione documentaria, ossia nella loro capacità di conservare la memoria del contesto sociale che li aveva generati. In questi termini, la musica – specificamente nei generi di natura *pubblica*, come la sinfonia, i brani da concerto e il canto corale – poteva realmente raccogliere lo spirito della comunità tedesca e manifestarlo nelle esecuzioni tenute nei *luoghi pubblici*, sviluppando nell'ascoltatore quel sentimento nazionale su cui l'arte stessa doveva fondarsi.²⁹⁷ Secondo Brendel, infatti, in virtù della connessione tra la critica musicale e la filosofia della storia, era possibile creare un circolo virtuoso: la scientificità della critica storico-musicale promuoveva lo sviluppo del pensiero umano, rinsaldando così il panorama culturale in cui si forgiava l'identità della comunità; quest'ultima, grazie a tale evoluzione, poteva a sua volta svilupparsi in aggregazioni statali di natura partecipativa sempre più complesse, di cui veniva conservata la memoria all'interno della rispettiva produzione artistica. Questi tre elementi, musica-critica-storia, non erano più scindibili l'uno dall'altro, al punto che, secondo Brendel, il processo critico e quello storico costituivano una parte integrante e fondante della musica stessa.²⁹⁸ Nell'ottica di Brendel, l'interconnessione che legava assieme tali aspetti era talmente stretta che l'avanzamento dell'uno avrebbe comportato in automatico il progresso negli altri.²⁹⁹

La critica e il giornalismo, dunque, costituivano due della attività principali nella sfera culturale dell'epoca. Tutto ciò era vissuto in maniera attiva e partecipata anche da Schumann. Tuttavia, anche nell'approccio critico si registravano delle fratture profonde tra Schumann e i suoi contemporanei, poiché il loro modo di intendere il giornalismo era diverso. Se da un lato, la condivisione di questa attività mostrava come Schumann fosse un uomo perfettamente addentro alla vita sociale, dall'altro, le differenze che si manifestavano nella maniera di concepire la critica erano lo specchio di quella più ampia divergenza discussa nei paragrafi precedenti. In sostanza, se la sfera pubblica costituiva uno spazio fondamentale per la definizione dell'identità socio-culturale sia per Schumann che per gli altri, le modalità di interazione con tale spazio pubblico erano diverse. Per quanto riguarda il primo dei due aspetti, l'importanza che la critica musicale ricopriva per il compositore di Zwickau era testimoniata

²⁹⁶ Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, pp. 250-252.

²⁹⁷ Cfr. più ampiamente Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*, pp. 503-504.

²⁹⁸ Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, pp. 250-252.

²⁹⁹ *Ibidem*.

dalla fondazione della propria rivista, la *Neue Zeitschrift für Musik*, che egli stesso tenne personalmente per dieci anni. In questi termini, come sottolinea Dahlhaus, lo stesso Schumann, con il proprio giornale, aveva contribuito alla formazione e alla diffusione di quel processo critico su larga scala. In un certo senso, quindi, la critica di Brendel era figlia dell'attività di schumanniana. Del resto, fu proprio Brendel ad acquistare nel '44 la rivista di Schumann e a proseguirne il corso, seppur cambiandone profondamente l'orientamento in base ai propri ideali. Schumann, quindi, tra gli anni Trenta e i Quaranta, era perfettamente inserito nella vita sociale del tempo ed era anche egli parte costituente dei meccanismi liberali volti alla costruzione di un'identità socio-culturale in seno alla sfera pubblica. Come si è già visto nel capitolo precedente, in uno dei suoi editoriali, Schumann aveva affermato che una delle motivazioni che lo avevano spinto alla fondazione della rivista era la creazione di uno spazio pubblico (*einen öffentliche Ort*) in cui poter dar voce agli artisti.³⁰⁰ Inoltre, come suggerisce Daverio, anche Schumann, sin da giovane, aveva sviluppato una propria filosofia della storia, in virtù della quale poter analizzare secondo un modello sistematico i vari fenomeni culturali.³⁰¹ Filosofia che, successivamente, egli avrebbe divulgato attraverso la sua attività di giornalismo. Schumann, infatti, intendeva la storia come una triade in cui passato, presente e futuro erano posti in relazione tra loro.³⁰² Come svela egli stesso nel proprio discorso di apertura dell'annata 1835, edito sulla *Neue Zeitschrift*, il passato, in quanto depositario delle antiche bellezze, costituiva una fonte pura da cui attingere per nutrire le nuove bellezze; il presente, privo di una dimensione artistica realmente profonda, era un'epoca gretta che aveva necessità di essere superata, in quanto le arti si erano impoverite alla ricerca di un virtuosismo soltanto esteriore; il futuro, infine, era la destinazione cui l'uomo doveva tendere e il compito dell'artista consisteva nella preparazione di una nuova era poetica.³⁰³ A queste tre categorie temporali, si sovrappongono quelle politico-culturali. Come afferma Schumann nel '36, infatti, la scena politica così come la scena musicale poteva essere divisa in tre gruppi distinti: i "reazionari", ossia i "classici", "fanatici del contrappunto" e "anticromatici", i quali reprimevano qualsivoglia innovazione nella musica; il "juste-milieu" dei "moderati", ossia i "moderni", che comprendeva la maggior parte dei gretti compositori contemporanei, i quali erano privi di alcuno stile personale e le proprie "creazioni alla moda" non avrebbero avuto alcun frutto nel futuro; infine, i "liberali", ossia i "romantici", "i giovani, i berretti frigi, i dispregiatori della forma, i temerari della genialità a tutti i costi, e in questo gruppo emerge la classe dei beethoveniani".³⁰⁴ In tal senso, Schumann era assolutamente partecipe del coevo processo

³⁰⁰ *Neue Leipziger Zeitschrift für Musik*, Erster Jahrgang, n. 1, Den 3. April 1834, pp. 1-2.

³⁰¹ Daverio, *Schumann*, pp. 134-135.

³⁰² Ivi, pp. 135-137.

³⁰³ Schumann, *Gli scritti critici*, vol. 1, p. 168.

³⁰⁴ Ivi, p. 313.

di costruzione liberal-borghese, cercando di riunire gli elementi culturali e politici all'interno di quella sfera pubblica che rappresentava la società stessa.

Le affinità tra Schumann e i propri contemporanei, però, si limitavano soltanto a questo aspetto. Infatti, il nesso cultura-società-politica, che era in maniera evidente alla base di entrambe le concezioni, veniva interpretato in maniera assai diversa. La concezione di Schumann del giornalismo e della critica, così come quella dell'arte stessa, si delineava secondo delle caratteristiche che si discostavano da quelle dei contemporanei. Come evidenziato da Dahlhaus, la separazione netta tra l'indagine storica e il piacere estetico della musica si era sviluppata verso la metà del secolo.³⁰⁵ Invece, il pensiero primo romantico, che, come si è visto, costituiva le fondamenta ineludibili della formazione di Schumann, non si basava affatto sulla rigosità del criterio scientifico.³⁰⁶ Secondo questa ottica, quindi, non vigevano dei criteri metodologici che separavano l'estetica dalla storia. Al contrario, esse erano assolutamente connesse in un rapporto dialogico e, proprio in quanto discipline che avevano per oggetto il dato particolare e individuale, erano entrambe coordinate, in linea con il pensiero del tempo, in una lettura del mondo di natura soggettivistica.³⁰⁷ Schumann, sulla scorta del primo romanticismo, adotta una critica poetica e non una strettamente scientifica. Egli dunque non propone un'analisi sistematica della tecnica o della storia secondo rigidi criteri scientifici, ma crea dei contributi letterari che si riferiscono ad un brano di musica o per via allegorica o riflettendo sul proprio valore estetico. Centrale in questo processo risulta l'idea schumanniana dei *Dauidsbindler*: una lega immaginaria, inventata da Schumann stesso, costituita da personaggi di fantasia, i quali a loro volta sono gli autori – fittizi – degli articoli critici editi sulla *Neue Zeitschrift*. Il giornalismo musicale di Schumann, quindi, si basa su due aspetti. Da un lato, a differenza dei contemporanei, egli difficilmente, se non mai, separa il valore estetico di un brano dalla tecnica con cui esso è composto. Qualora il discorso virasse sull'aspetto tecnico non esulerebbe comunque l'esperienza estetica che deriva dall'ascolto. Dall'altro lato, il più delle volte Schumann adotta una critica creativa che si riferisce al brano recensito in via allegorica. Egli crea un testo letterario che ha valore poetico più che scientifico, appropriandosi del brano oggetto dell'indagine attraverso un vero e proprio atto creativo. La critica poetica è una riposta creativa ad un contributo musicale originale. Nella sua esperienza critica, dunque, Schumann riflette, sì, sui fenomeni storici e musicali del suo tempo, proponendone un'interpretazione personale sulle pagine di un giornale pubblico, ma lo fa attraverso il libero esercizio dell'immaginazione.

³⁰⁵ Dahlhaus, *L'estetica della musica*, pp. 108-109.

³⁰⁶ *Ibidem*.

³⁰⁷ *Ibidem*.

La Peri e il Faust tra esperienza estetica e lettura storicizzata

Le sostanziali differenze nella visione del mondo e nella concezione del compito dell'arte furono la causa della frattura che si aprì tra Schumann e i suoi contemporanei. Di conseguenza, tali differenze costituirono anche la causa che portò il filone principale della critica tedesca coeva a rifiutare le composizioni per voci soliste, coro e orchestra di Schumann. Queste ultime infatti costituivano la traccia manifesta di una concezione culturale che non apparteneva più alla società tedesca di metà secolo. Come già si è visto nei paragrafi precedenti, nel panorama della borghesia liberale, di cui Schumann era parte integrante, la produzione culturale costituiva di per sé un atto conoscitivo, in grado di costruire un'identità sociale comune su cui fondare una specifica identità politica. Ciò che allontanava Schumann dai suoi contemporanei non risiedeva tanto nella concezione di tale meccanismo – in cui anch'egli era addentro – quanto piuttosto nel modello identitario su cui questo processo si basava. La dicotomia soggettivo-oggettivo, come già si è visto, era lo specchio di una contrapposizione più ampia tra due opposte modalità di acquisizione della conoscenza e due differenti maniere di costruire la propria identità. Nel primo caso, l'interazione tra il soggetto e il mondo si manifesta nell'atto creativo in sé: gli elementi della realtà vengono introiettati dal soggetto e rielaborati attraverso il libero esercizio dell'immaginazione; il prodotto artistico è il risultato di tale processo e viene condiviso con la comunità in uno scambio dialogico. Nel secondo caso, il valore dell'atto creativo consiste nel fatto che quest'ultimo è in grado di conservare in se stesso una traccia della realtà in cui si è manifestato: il prodotto artistico è un'impronta del contesto socio-culturale in cui è nato; il progresso dell'arte è connesso al progresso nella storia e nella critica. Sebbene in entrambi i casi la produzione culturale corrisponda ad una costruzione dell'identità, personale e sociale, il modello di interazione con il mondo che ne risulta è irrimediabilmente divergente. Nella ricezione critica del *corpus* schumanniano, il dissidio tra la componente soggettivistica – di Schumann – e quella oggettivistica – dei critici – risultò insanabile. Questi due aspetti investivano l'espressione artistica nella sua totalità, sia nelle tematiche trattate sia nell'interpretazione musicale. I risvolti di queste riflessioni della critica coeva aprirono una questione in merito alle opere per voci soliste, coro e orchestra di Schumann, ossia quella del genere musicale. Tale questione concerneva il concetto di genere nella sua totalità, interessandone sia il senso più stretto, ossia l'ambito di appartenenza di una composizione e l'insieme delle norme codificate che regolano tale ambito, sia la sua accezione più ampia, ossia gli argomenti affrontati e i toni con cui questi vengono trattati. Così, gli elementi che vennero discussi al tempo in merito alla musica drammatica schumanniana furono la forma, la struttura, il testo poetico e il tono.

Franz Brendel era molto interessato allo sviluppo dell'arte musicale tedesca e alla creazione di una nuova scuola che potesse rappresentarne il *carattere nazionale*. Per questa ragione, egli coniò la definizione Nuova Scuola Tedesca (*Neue Deutsche Schule*), che avrebbe dovuto comprendere quegli artisti i quali, grazie alla loro musica del futuro (*Zukunftsmusik*), avrebbero garantito lo sviluppo e il progresso della musica nazionale tedesca. Brendel identifica in Wagner, Liszt e Berlioz i musicisti appartenenti a questa scuola. Come sostiene Dahlhaus, molto spesso il criterio secondo cui il *carattere* di una data opera o di un dato autore possa essere definito *nazionale* non si basa tanto su dei parametri tecnici, quanto piuttosto sull'intenzione di fondo.³⁰⁸ In tal senso, Brendel sosteneva che, per conseguire un reale progresso nell'arte musicale, i compositori della nuova scuola tedesca non potevano fondare la propria produzione in maniera esclusiva sulla musica assoluta, in quanto questa era lo specchio artistico di una precedente concezione in cui si esercitava il libero esercizio di fantasia e immaginazione.³⁰⁹ Secondo il critico, era fondamentale che la nuova scuola si basasse sullo *spirito del presente*.³¹⁰ Per conseguire tale scopo si doveva far ricorso alla parola, la quale, sia nella veste di scienza critica che di testo poetico, radicava l'artista e i suoi prodotti nella specifica realtà sociale.³¹¹ Brendel, in parte, riconosceva a Schuman il merito di aver creato una connessione tra la sua musica e la sfera letteraria. Ciò che Brendel contestava a Schumann, però, era il suo approccio intimistico e individualistico, che impediva all'arte schumanniana di acquisire fino in fondo quel *carattere nazionale* agognato dal critico e di essere rappresentante di quella nuova scuola tedesca che doveva conseguire il progresso della musica nazionale sulla base dello spirito del presente. La concezione oggettivistica e storicistica, che aveva iniziato a svilupparsi verso il '40 circa ed era diventata predominante a metà secolo, non riusciva a riconoscersi in Schumann e nella sua musica.

Brendel esternò le sue posizioni più radicali a partire dalla fine degli anni Cinquanta nella sua storia della musica, coniando il concetto di nuova scuola tedesca nello stesso periodo, ma la sua ideologia aveva iniziato a formarsi nel decennio precedente, periodo in cui alcune evidenze già si andavano delineando. Nel 1845, sulla *Neue Zeitschrift für Musik* vide la luce un suo lungo articolo, che uscì in diverse puntate dal 19 febbraio fino al 3 maggio dello stesso anno. In questo importante contributo il critico ripercorreva la carriera di Schumann e Mendelssohn, riflettendo sui loro conseguimenti ed esaminando le principali peculiarità della loro arte musicale. Questo articolo, sebbene non andasse totalmente contro i due musicisti e, al contrario, lodasse i loro risultati nella

³⁰⁸ Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, pp. 217-218.

³⁰⁹ Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*, pp. 528-529.

³¹⁰ Ivi, p. 529: "Per i compositori della nuova scuola tedesca la vita intellettuale del presente [das Geistesleben der Gegenwart] sarà il centro più intimo [der innerste Mittelpunkt] e perciò essi cercano il nesso più prossimo preferibilmente nella poesia".

³¹¹ *Ibidem*.

musica strumentale, esprimeva chiaramente il fatto che né Mendelssohn né Schumann avrebbero mai potuto fondare una loro scuola, in quanto non avevano contribuito all'avanzamento della musica drammatica tedesca. Se nel caso di Mendelssohn Brendel non aveva alcun dubbio riguardo le sue affermazioni, per quanto riguarda Schumann il critico lasciò aperto un remoto spiraglio. Nel periodo del 1845 in cui l'articolo vide la luce, *Il Paradiso e la Peri* di Schumann circolava ormai già da due anni nelle sale da concerto, una riduzione per pianoforte con le parti corali e soliste della stessa opera, curata da Clara Schumann, aveva visto la luce l'anno precedente, la partitura definitiva era stata data alle stampe in quegli stessi mesi.

Nella sua storia della musica, Franz Brendel analizza il corso della carriera di Schumann e afferma come questi nella seconda fase della sua attività abbia iniziato a occuparsi di forme oggettive.³¹² Dopo un inizio dedicato in maniera quasi esclusiva alla produzione pianistica, il critico nota come Schumann si fosse interessato anche a generi principalmente intesi nella loro accezione pubblica, come la sinfonia, il quintetto per pianoforte, il quartetto per archi e la musica vocale di grandi dimensioni – con le due composizioni principali *Das Paradies und die Peri* e *Szenen aus Goethes Faust*.³¹³ Brendel registra con approvazione il fatto che Schumann aveva iniziato a dedicarsi a quella musica in cui era costretto ad uscire dalla propria soggettività, laddove le forme estemporanee dei pezzi brevi pianistici – quasi delle fantasie – dovevano lasciare spazio a una maggiore simmetria e la scrittura musicale doveva presentarsi con un contrappunto più composto. Secondo Brendel, infatti, con il passare degli anni e con l'accostamento alle forme più tradizionali Schumann iniziò ad allentare il suo humor e le rapsodiche svolte della sua fantasia in favore di una comunicazione più misurata. Nel passaggio dal primo periodo pianistico a quello successivo, si assiste ad un cambiamento nel linguaggio musicale schumanniano. Le differenze tra le due fasi della carriera del compositore si riscontrano prevalentemente a livello della sintassi e della grammatica musicale: da una rapida successione di brevi episodi contrastanti, ad un flusso musicale più fluido e graduato.³¹⁴ Questo che secondo il critico era un nuovo corso nella carriera di Schumann vide il suo apice proprio nella musica vocale, in cui grazie alla presenza chiarificatrice della parola l'espressione raggiungeva la sua massima definitezza.³¹⁵

³¹² Ivi, p. 534.

³¹³ *Ibidem*.

³¹⁴ *Ibidem*: “Il suo [di Schumann] secondo periodo è quello della svolta verso l'oggettività. Egli emerge dalla sua interiorità, si allontana dal suo precedente umorismo fantastico e dal godimento della fantasia, e si avvicina all'oggettività dello stile e dell'espressione. Il flusso inquieto e passionale cede il passo a una calma più contenuta, le forme precedenti sostituiscono quelle autocate e la ricerca di una certa definizione espressiva raggiunge il suo apice quando il compositore entra nel regno della musica vocale”.

³¹⁵ Brendel, *Schumann with Reference to Mendelssohn*, in *Schumann and His World*, p. 328.

In effetti, negli anni Quaranta, la tecnica della scrittura musicale di Schumann vide un notevole affinamento. Ciò era dovuto al rigoroso studio del contrappunto che egli aveva iniziato proprio nel '40, subito dopo il matrimonio. Insieme a Clara, infatti, egli si dedicò al meticoloso esame di tutti i preludi e le fughe del Clavicembalo ben temperato di Bach. L'analisi minuziosa prevedeva, tra le varie cose, la separazione delle singole voci in pentagrammi differenti messi a sistema, per comprenderne l'andamento sia singolarmente che nell'insieme; poi seguiva il costante esercizio nella composizione di fughe originali da parte dei coniugi.³¹⁶ Tutto ciò aveva portato Schumann ad avere una maggiore padronanza della tecnica contrappuntistica. Da questi studi derivava certamente un dominio più saldo delle forme ampie, grazie alla fermezza acquisita nell'elaborazione di una scrittura sempre meno contratta dal punto di vista della sintassi musicale. In questo senso, i brevi frammenti della produzione giovanile iniziarono a distendersi ampliandosi in un materiale tematico di grandi dimensioni. La musica di Schumann iniziava a mostrare sempre meno quei rapsodici e improvvisi cambi di tono che avevano caratterizzato la sua produzione pianistica giovanile. Il flusso musicale delle sue composizioni si faceva più fluido e costante. A questa evoluzione della tecnica compositiva, però, non corrispose alcun cambiamento nell'estetica della musica schumanniana. La maggiore ponderatezza che Brendel realmente percepiva nello stile musicale di Schumann, non mutò affatto l'approccio individuale e soggettivistico della concezione del compositore. In tal senso, non si concretizzò mai quel trattamento oggettivo della forma e della voce che Brendel auspicava per quel genere pubblico destinato alla sala da concerto e definito dallo stesso critico Oratorio da concerto (*Concertoratorium*).³¹⁷ Secondo Brendel, l'essenza della *Peri*, sia nelle tematiche trattate che nell'interpretazione musicale, è soggettiva.

L'altro aspetto principale dell'individualità di Schumann [Schumann'schen Individualität], la sognatrice profondità di sentimento e la tenerezza [die schwärmerische Innigkeit und Zartheit], è espressa qui [in *Das Paradies und die Peri*] in maniera particolare.³¹⁸

³¹⁶ Per un approfondimento sullo studio del contrappunto da parte dei coniugi Schumann e sulle composizioni musicali che ne nacquero si rimanda al saggio Susan Wollenberg, *Clara Schumann and Bach*, in *Clara Schumann Studies*, edited by Joe Davies, Cambridge University Press, 2022. Per quanto riguarda invece un approfondimento sulla morfologia del contrappunto schumanniano, sia per gli aspetti ritmici che melodico-armonici, si rimanda al saggio di Maria Teresa Arfini, *Jean Paul, Hoffmann e il contrappunto di Schumann*, in *Schumann e i suoi rapporti con lo spazio letterario*, a cura di Arnaldo Morelli, Libreria Musicale Italiana, 2007, pp. 109-126.

³¹⁷ Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*, p. 539.

³¹⁸ *Ibidem*.

Di nuovo, torna l'opposizione soggettivo-oggettivo, in cui la soggettività viene intesa da Brendel come quella modalità individualistica di relazionarsi con il mondo. Brendel comprende in maniera assolutamente chiara come l'immaginazione e l'emotività siano i principali strumenti di acquisizione della conoscenza da parte di Schumann.

Questo soggetto [Schumann] non è connesso direttamente e intimamente con l'esterno e non esperisce le circostanze esterne personalmente e immediatamente; piuttosto si appropria di esse attraverso la fantasia. È un'individualità che esprime solo se stessa e i suoi personali stati emotivi, ma raffigura il mondo solo nella misura in cui il Sé ne è stato toccato.³¹⁹

Secondo Brendel, il modo di esprimersi di Schumann segue un movimento centrifugo che prende avvio proprio dal centro della sua stessa individualità e procede verso l'esterno. L'atto comunicativo si distacca così dal dato di fatto reale e concreto dando vita ad un dialogo autoreferenziale con se stesso. Secondo il critico, questo soggettivismo intrinseco nel momento artistico schumanniano ne inficia la chiarezza della comunicazione, creando un contenuto *non* intelligibile per l'ascoltatore: "a volte sembra che egli abbia scritto soltanto per se stesso e noi stiamo meramente guardando lo spirito artistico che gioca con il suo stesso contenuto, senza considerazione per il mondo esterno".³²⁰ Tutto ciò risultava inaccettabile agli occhi di Brendel, in quanto, secondo la sua opinione, la musica corale era destinata al pubblico della sala da concerto e, perciò, doveva possedere una natura pubblica manifestata attraverso la chiarezza dell'espressione. L'unico aspetto formale della *Peri* per cui Brendel mostrò il suo apprezzamento consisteva nell'eliminazione dei vecchi recitativi.³²¹ Secondo la sua prospettiva storico-critica, Brendel considerava il recitativo un residuo di un'epoca precedente, una forma fissa che non era più tollerabile. Questa evoluzione della forma ad opera di Schumann era considerata dunque un progresso per la storia della musica. Per il resto, però, per le ragioni fin qui discusse, Brendel non riteneva la *Peri* adeguata al luogo per cui essa era stata ideata. Agli occhi del critico, l'incapacità di Schumann di mantenere una linearità chiara nella narrazione di una vicenda, senza perdersi in continue digressioni in cui indugiava sullo stato psico-emotivo dei personaggi per

³¹⁹ Franz Brendel, *Robert Schumann with Reference to Mendelssohn-Bartholdy and the Development of Modern Music in General* (1845), in *Schumann and His World*, edited by R. Larry Todd, translated by Jürgen Thym, Princeton University Press, 1994, pp. 323-324. Il lungo articolo di Brendel è diviso in quattro pannelli principali: il secondo e il quarto trattano la carriera di Schumann e sono riportati da Larry Todd nella miscellanea sopra citata, il primo e il terzo discutono di Mendelssohn e sono riportati da Todd nel volume *Mendelssohn and His World*.

³²⁰ Brendel, *Schumann with Reference to Mendelssohn*, in *Mendelssohn and His World*, 343-344.

³²¹ Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*, pp. 539-540.

mezzo di un contenuto esclusivamente musicale, rendeva la sua composizione più adeguata alla sfera privata che alla sala da concerto. Tutto ciò portò alla stroncatura della sua *Peri*.

Per quanto eccellente l'oratorio *Il Paradiso e la Peri* debba essere considerato, per quanto questo lavoro sia ricco nel contenuto e nell'innovazione musicale, la riconciliazione tra gli elementi soggettivi e oggettivi, soprattutto un approccio bilanciato in tutte le sezioni, non è stato conseguito completamente e occasionalmente Schumann non sembra più fedele a se stesso quando deve uscire da se stesso. Il fondamento della creatività di Schumann è la sua soggettività e attualmente egli *perde unità di stile e carattere* quando si avventura nel regno dell'epica.³²²

Ad eccezione del rapido cenno all'abolizione dei recitativi da parte di Schumann, la breve recensione di Brendel sulla *Peri* non tratta questioni di natura tecnica. Però, sia nel lungo articolo del '45 che nella storia della musica edita successivamente, nel riflettere sulla musica vocale di Schumann, Brendel tratta le raccolte di Lieder nel medesimo contesto della *Peri*. In questo senso, una breve considerazione sulle opinioni di Brendel a proposito dei Lieder schumanniani può aiutare a chiarire anche alcuni elementi sulla ricezione della *Peri*.

Nella sua analisi, Brendel mette in luce una caratteristica riscontrata nei Lieder di Schumann, ma che allo stesso tempo costituisce una qualità intrinseca all'approccio compositivo schumanniano e che sembra possibile estendere alla sua intera produzione di musica vocale. Secondo il critico, Schumann tende ad esprimere il contenuto del testo poetico non attraverso una declamazione chiara delle parole, ma attraverso l'impiego di mezzi esclusivamente musicali.³²³ L'impressione generale che viene suscitata nell'ascoltatore da parte del materiale melodico e armonico, quindi, gioca un ruolo di primo piano e precede per importanza la scansione delle parole. La linea vocale non viene articolata in relazione al modello metrico fornito dal verso della poesia, ma segue il disegno musicale complessivo del brano come se fosse una qualsiasi delle voci dell'edificio sonoro. L'impronta acustico-sonora della composizione ha la precedenza sulla comunicazione del contenuto logico della parola. In sostanza, Brendel afferma che la musica vocale di Schumann in realtà è musica strumentale. In tal senso, Schumann non possiede il piglio del compositore vocale, poiché l'espressione dei contenuti della poesia non risiede nella parte della voce.³²⁴ La chiarezza del testo letterario si perde e il suo nucleo viene riverberato nella musica. Secondo il giudizio di Brendel, quindi, tali brani non soddisfano "le rigide esigenze della composizione vocale".³²⁵

³²² Brendel, *Schumann with Reference to Mendelssohn*, in *Schumann and His World*, p. 331, corsivo nostro.

³²³ Ivi, pp. 328-329.

³²⁴ *Ibidem*.

³²⁵ *Ibidem*.

Non è l'entusiasmo del compositore vocale, e non – o non tanto – il desiderio di esprimere il sentimento della poesia nella parte vocale e di concentrare in essa ogni espressione, ad essere stata la forza generatrice di questi Lieder. Si tratta piuttosto di un entusiasmo musico-poetico generale, che cerca di catturare il contenuto dei Lieder attraverso mezzi esclusivamente musicali. [...] I Lieder di Schumann sono essenzialmente Lieder tedeschi; sono caratterizzati da una profonda interiorità, anche unilaterale.³²⁶

In aggiunta a questa caratteristica della scrittura musicale di Schumann, si deve sommare anche la natura dei testi letterari selezionati. La preferenza schumanniana ricadeva sui componimenti lirici di contenuto introspettivo. I temi delle poesie scelte da Schumann andavano quindi di pari passo con la sua personale tendenza alla riflessione, all'introspezione e all'autoanalisi, rivolgendosi sempre all'uomo e a ciò che è umano, offrendo la possibilità di rivolgere lo sguardo verso l'interno. Sebbene il contenuto della poesia fosse in linea con le intenzioni musicali del compositore, il lirismo riflessivo del testo comportava un ulteriore problema per Brendel. Quest'ultimo afferma infatti che in questo tipo di poesia sono assenti i "passaggi declamatori" e il contenuto fa difficoltà a presentare elementi autosufficienti o concreti.³²⁷ Di conseguenza, sia per questioni di contenuto musicale che letterario, le composizioni liederistiche di Schumann "non possono essere declamate", causando così un rapporto problematico con il pubblico: la comunicazione non può avvenire attraverso una narrazione diretta del contenuto, poiché il contenuto stesso consiste in uno stato psico-emotivo che non può essere raccontato ma deve essere provato e sentito.³²⁸

Ci sono relativamente pochi passaggi declamatori nella nostra poesia lirica; invece dell'autosufficienza e del concreto, ciò che viene espresso sono stati d'animo psicologici che devono essere sentiti piuttosto che rappresentati esternamente al pubblico; insomma, non possono essere declamati.³²⁹

In conclusione, tutto ciò comporta un problema insormontabile secondo la critica di Brendel. Se da un lato, infatti, egli riconosce la levatura delle creazioni schumanniane, giungendo perfino a dire che in diversi casi siano "così eccellenti" da essere considerati "i più eccezionali del genere", assai "ricchi di sentimenti profondi e di svolte poetiche ben concepiti"; dall'altro lato, però, percepisce tutta la loro inadeguatezza nell'essere presentati all'interno della sfera pubblica.³³⁰ La mancanza di

³²⁶ *Ibidem.*

³²⁷ *Ibidem.*

³²⁸ *Ibidem.*

³²⁹ *Ibidem.*

³³⁰ *Ibidem.*

“effetti materiali” concreti inibisce la chiara comunicazione con il pubblico, relegandoli ad un gioco autoreferenziale.³³¹ Infine, Brendel giunge ad affermare senza mezzi termini che i Lieder di Schumann “sono più adatti al godimento privato che all’esecuzione pubblica” non possedendo le caratteristiche necessarie per salire sul palcoscenico di una sala da concerto.³³²

[I Lieder di Schumann] sono più adatti al godimento privato che all'esecuzione pubblica. Essi sono ricchi di sentimenti profondi e di svolte poetiche ben concepite, ma – e qui meritano il massimo elogio – sono privi di effetti materiali superficiali; quindi, non molti dei Lieder sono adatti per l'esecuzione di un concerto.³³³

La riflessione di Brendel sui Lieder di Schumann porta alla luce lo specifico dato tecnico che nel concreto aveva inibito la loro ricezione. In questo senso, si ritiene che tutto ciò sia utile in quanto, di riflesso, chiarisce l’effettiva problematica riscontrata nella *Peri*. Al termine di questa analisi, sembra possibile inquadrare meglio lo scetticismo brendeliano nei confronti del nuovo genere per la sala da concerto di Schumann. Brendel, infatti, sebbene riconoscesse l’affermazione su larga scala del Lied nel panorama coevo, riconosceva anche che tale genere rimaneva relegato alla sfera privata. Il genere liederistico aveva rappresentato uno spazio in cui si era potuto coltivare lo spirito tedesco, ma tale spirito si era rivolto alla canzone proprio a causa della sua insoddisfazione nei confronti della vita pubblica della musica. Il Lied si era sviluppato in quanto ci si era allontanati dalla vita intellettuale del presente (*das Geistesleben der Gegenwart*), volgendosi indietro verso una sfera privata e domestica.³³⁴ Se la tendenza all’introspezione poteva al limite essere accettata in una raccolta di Lieder, rigorosamente destinata all’uso privato in quanto non adatta per l’esecuzione da concerto, per certo non poteva essere accettata in una composizione vocale di ampie dimensioni destinata a narrare una storia in una sala da concerto. Secondo Brendel, l’Oratorio da concerto (*Concertoratorium*) era un genere pubblico. In tal senso, la propria ragion d’essere risiedeva nella comunicazione chiara di un contenuto. La narrazione quindi per essere intelligibile doveva seguire dei parametri “oggettivi”, ossia doveva seguire un principio ordinatore superiore che potesse comunicare al pubblico un’idea in maniera circostanziata. Risultava fondamentale aderire a delle condivise norme prestabilite in cui

³³¹ *Ibidem*.

³³² *Ibidem*.

³³³ *Ibidem*.

³³⁴ Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*, pp. :“Così accadde che il Lied divenne uno dei generi artistici più importanti dell’epoca moderna, una creazione in cui cercò rifugio il più profondo spirito tedesco [der tiefere deutsche Geist], che si allontanava insoddisfatto dalla vita pubblica della musica [öffentlichen Leben der Tonkunst]”.

l'ascoltatore potesse inquadrare l'atto comunicativo, riuscendo a riconoscersi di fronte all'opera d'arte. Da un lato, ciò doveva essere rappresentato da una declamazione lineare del testo poetico, da una scansione chiara della parola potenziata dal colore del materiale musicale. Come si è visto, la tendenza di Schumann a inglobare la linea della voce all'interno dell'edificio sonoro, a trattare il canto come un ulteriore strumento musicale, non garantiva tale risultato. Dall'altro lato, l'ordine doveva essere ricercato in musica nell'andamento contrappuntistico logico e in poesia nella rappresentazione lineare dell'azione. La *Peri* di Schumann, invece, perseguiva lo scopo di restituire all'ascoltatore tutte le pieghe psicologiche ed emotive del poema di Moore. Nel fare ciò, Schumann mescolava i vari livelli del discorso, il tragico, l'epico e il lirico, in una successione di eventi che appariva fluida e graduata, ma anche estremamente digressiva. Brendel, dunque, non riusciva ad accettare la tendenza introspettiva di Schumann di soffermarsi sul singolo stato d'animo, di indugiare sulla suggestione, di fare delle continue digressioni dallo svolgimento dell'azione percorrendo strade più astratte. Precisamente per questa ragione Brendel non trovava alcun bilanciamento interno tra gli elementi "oggettivi" e "soggettivi". Brendel non gradiva queste miscele, queste oscillazioni di tono che attraversavano l'intero oratorio di Schumann, ma desiderava uno svolgimento della trama più lineare e un filo drammatico – sempre esplicito attraverso la parola – che proseguisse in maniera rettilinea presentando l'azione agli occhi dello spettatore. Nella *Peri*, invece, il dramma veniva prima interiorizzato dall'autore ed elaborato individualmente, e soltanto a seguito di tale elaborazione personale veniva restituito all'ascoltatore. Il critico avvertiva con distacco questa interiorizzazione della narrazione e del dramma che stava alla base dell'espressione di Schumann, riscontrando un'assoluta perdita di "unità di stile e di carattere" nel momento in cui il compositore si avventurava nel regno dell'epica e, per estensione, della tragedia. Nel dire questo, ovviamente, non si intende che Brendel mirasse ad una rappresentazione che appiattisse lo spessore psicologico dei personaggi. Il centro della questione risulta essere che Brendel voleva che il dramma scaturisse direttamente dall'azione. Questo tipo di concezione richiama alla mente uno dei punti fondamentali dell'estetica wagneriana, che identificava la poesia e la musica come degli strumenti utili ad evidenziare il dramma che, secondo lo stato naturale delle cose, è insito nell'azione. Non a caso, infatti, Brendel riconobbe negli anni Cinquanta Richard Wagner come il compositore che portò a compimento la riforma dell'opera tedesca.

Alcuni degli aspetti principali della critica di Brendel, emergono anche nel pensiero di un altro dei maggiori esponenti del panorama musicale tedesco: Eduard Krüger.³³⁵ La questione del genere della

³³⁵ Krüger si laureò nel 1830 all'università di Gottinga con una dissertazione sulla musica greca dell'epoca di Pindaro ed entrò alla facoltà del Ginnasio di Emden nel 1833, incarico che mantenne fino al 1851. Era direttore

Peri, ad esempio, balzò anche agli occhi di Krüger. Egli considerò preponderanti gli elementi narrativi e sentimentali, propri dell'epica e della lirica, i quali scaturivano dalla forma del monologo del testo di Schumann, e riconobbe la composizione come appartenente in maniera indiscutibile alla tradizione dell'oratorio. Allo stesso tempo, però, in maniera simile a come era già accaduto a Brendel, Krüger venne attirato dall'ampiezza del respiro della *Peri* e, nello specifico, dalle parti del testo che Schumann trattò in forma drammatica. Al netto di questo accostamento ad una certa maniera teatrale, il trattamento schumanniano non fu sufficiente per soddisfare completamente Krüger, il quale percepì un effettivo slancio verso la musica drammatica senza che però esso giunse mai ad un reale adempimento. A questo proposito, il critico arrivò a dire che la peculiare concezione dell'oratorio di Schumann, ossia l'apertura alla rappresentazione diretta del dramma, preparò in un certo senso il campo operistico senza mai abbracciarlo in pieno. Si riportano qui di seguito alcune parole dello stesso Krüger che si ritiene inquadrino il discorso in maniera precisa e sintetica.

Certamente il momento decisivo nella concezione dell'oratorio è che esso si avvicini alla forma drammatica, sia pure con divagazioni più libere, esotiche e fantasticamente vaghe, per cui addirittura prepari l'opera, senza tuttavia raggiungere l'autocontrollo vivace e realistico di quel genere.³³⁶

In uno dei suoi studi, John Daverio commenta il saggio di Krüger sulla *Peri*, affermando che il critico tedesco fondava i suoi principi sulla concezione aristotelica del dramma: Krüger apprezza l'*opsis* (spettacolo o azione visibile) più della *dianoia* (pensiero ragionato), si deve “guardare” (*schauen*) e “sperimentare” (*erleben*) la vicenda, riviverla.³³⁷ In questo senso, risulta illuminante l'affermazione di Krüger stesso, secondo cui “l'arte si occupa solo di *ciò che è*, *ciò che diventa* si trova al di là di essa”.³³⁸

La questione della rappresentazione in forma drammatica che, come si è visto, aprì le discussioni sul genere musicale si espanse ulteriormente, giungendo infine a coinvolgere altri due aspetti, strettamente correlati tra loro: il libretto e la declamazione del testo. Secondo Krüger, il testo poetico, che ha il compito di guidare l'idea portante della composizione, si deve prestare alla rappresentazione

d'orchestra della società corale locale, posizione che gli consentì la conoscenza di prima mano degli oratori di Handel e Haydn. Dal '40 al '45 circa, scrive quasi 24 articoli sulla *Neue Zeitschrift* trattando un'ampia varietà di argomenti.

³³⁶ Eduard Krüger, *Allgemeine musikalische Zeitung*, XLVII, 1845, coll. 561-562.

³³⁷ John Daverio, *Schumann's "New Genre for the Concert Hall": Das Paradies und die Peri in the Eyes of a Contemporary*, in *Schumann and His World*, edited by Larry Todd, 1994, p. 134-135.

³³⁸ Krüger, *Allgemeine musikalische Zeitung*, XLVII, 1845, col. 564.

e, di conseguenza, deve intrinsecamente rispettare determinate qualità che consentano non soltanto la linearità dell'azione ma anche la chiarezza dell'esposizione. Anche in questo frangente il critico mostra la sua diffidenza nei confronti della *Peri*, in quanto dal punto di vista della pura immagine molte delle scene presenti nel testo sono assai articolate e presentano degli elementi di difficile rappresentazione, non riuscendo così a restituire al pubblico un immediato corrispettivo 'sonoro-visivo' dei versi cantati. Ad esempio, il critico fa riferimento ai doni che la protagonista presenta ai cancelli del Paradiso. Nella sua ottica, l'idea di giungere alla redenzione attraverso la consegna di una lacrima, di un sospiro o di una goccia di sangue, è un elemento che assai difficilmente può essere tradotto in immagine sonora e che incontrerebbe delle difficoltà persino sul palcoscenico di un'opera. Tali idee non sono "comprensibili attraverso la sola musica. Dobbiamo quindi raggiungere disperatamente il libretto, quella malvagia stampella della musica vocale civilizzata (cioè, malsana) – un onere paragonabile al peccato originale, di cui non sapevamo nulla ai tempi in cui Don Juan era giovane".³³⁹

Anche per quanto riguarda la declamazione Krüger mostrò di avere delle riserve su alcuni passi della composizione schumanniana. Come si accennava precedentemente, infatti, Schumann voleva riproporre nella sua musica tutte le sfumature del poema di Moore. A questo scopo, egli decise di adottare un flusso musicale continuo e flessibile in grado di presentare con precisione le graduazioni degli stati d'animo. Nel fare ciò, Schumann superò la classica divisione strutturale in numeri chiusi, abbandonando la scansione regolare secondo lo schema ciclico di recitativo e aria e adottando una gamma di toni assai dettagliata che potesse garantire una grande varietà espressiva. Al posto del recitativo, dunque, Schumann adottò una declamazione ritmata che allo stesso tempo si presentava melodica ma asciutta, prettamente monosillabica per aderire meglio allo scorrere del testo e nel complesso molto agile. Schumann, sulla sua copia personale del testo, indicò le parti del testo a cui venne riservato questo trattamento con l'espressione piuttosto eloquente di "rezitativischer Gesang", canto recitativo. La flessibilità di questo tipo di costruzione, supportata da una ricca scrittura orchestrale, consentiva a Schumann di asciugare o arricchire agilmente il flusso musicale che collegava i momenti più scopertamente ariosi, permettendo la creazione di un *continuum* in grado di presentare le più ricche sfumature espressive. La nuova soluzione formale adottata da Schumann non convinse Krüger al punto in cui si chiese: "non sarebbe preferibile impiegare la tecnica semplice ma rigorosa degli oratori più antichi, in cui le parti narrative si svolgono in recitativo, conferendo così vita propria a questo elemento prosaico permettendo al narratore di apparire come l'incarnazione

³³⁹ Krüger, *Allgemeine musikalische Zeitung*, XLVII, 1845, col. 563.

specifica di una figura caratteristica, come l'Evangelista di Bach?".³⁴⁰ Un commento interessante a questa affermazione di Krüger viene fornito, nuovamente, da Daverio.

La contraddizione nell'argomentazione di Krüger affonda le sue radici in due elementi potenzialmente contraddittori dell'estetica neoclassicista a cui egli appartiene più di quanto vorrebbe ammettere: da un lato, la sua fedeltà alla parola come arbitro finale in tutte le questioni che concernono la musica vocale; dall'altro lato, la sua considerazione della melodia cantabile e sintatticamente regolare come la norma per le composizioni di tutti i tipi.³⁴¹

Da un lato, la forma più libera della declamazione schumanniana, che si avvicina molto alla prosa musicale, elude un'impostazione canora più classica, in cui il canto riesce ad illuminare ogni parola poetica dilatandola e contraendola, dall'altro, la ricchezza dell'orchestra tende a sovrastare il canto come se il centro del discorso musicale fosse negli strumenti.

Molto spesso il carattere strumentale delle melodie di Schumann si intravede e la linea vocale si snoda come un arabesco attraverso l'orchestra; altrove il ritmo manca di chiarezza; a volte una certa ottusità o disgiunzione è disturbante, il risultato è una profusione di melodie che non riescono a penetrare, a toccare le corde del cuore.³⁴²

Infine, a testimonianza del fatto che nella concezione di Krüger della musica drammatica uno dei principali aspetti da rispettare, nonché ago che equilibrava la bilancia, fosse la scansione e la presentazione del dramma stesso, si ritiene interessante notare che l'unico elemento della Peri che non lasciò scettico il critico fu proprio "il conscio senso di ordine" che disponeva i personaggi e gli avvenimenti.

Le masse principali sono chiaramente differenziate: il tenore narrante, le immagini poetiche di guerrieri, amanti, fate e spiriti, e infine la figura nobile e umana della Peri, che costituisce l'anima e il centro energetico dell'opera. Queste tre entità principali si differenziano anche musicalmente alla maniera di immagini vividamente comprensibili, simili a momenti epici, lirici e drammatici che appaiono liberamente.³⁴³

³⁴⁰ Krüger, *Allgemeine musikalische Zeitung*, XLVII, 1845, col. 620.

³⁴¹ Daverio, *Schumann's "New Genre for the Concert Hall"*, p. 140.

³⁴² Krüger, *Allgemeine musikalische Zeitung*, XLVII, 1845, col. 565.

³⁴³ Krüger, *Allgemeine musikalische Zeitung*, XLVII, 1845, col. 565.

In conclusione, si intende lasciare spazio ad una breve riflessione sul fatto che nella visione estetica di Krüger si sono riscontrate alcune tracce neoclassiciste, nozione, questa, che si crede di poter in parte ampliare anche a Brendel. Con questo non si intende affermare che Krüger o Brendel fossero due esponenti del pensiero illuminista o neoclassico, quanto piuttosto che alcuni elementi dell'estetica settecentesca fossero sopravvissuti in un certo filone della critica di metà Ottocento. Certamente, si crede che tanto Brendel quanto Krüger avvertivano la necessità di un rinnovamento a livello artistico e promuovevano delle innovazioni. Essi, come Schumann, vedevano la musica come un linguaggio autonomo in grado di esprimere una successione di idee e di trattare il dramma di un testo letterario non secondo la tendenza virtuosistica dell'opera italiana e francese, ma espandendone l'intento poetico. Al netto di questa visione condivisa, però, ognuno di essi presentò le proprie soluzioni. A questo proposito, ad esempio, Brendel riteneva che il nocciolo del dramma, la sua vera ragion d'essere, risiedesse nello svolgimento stesso della tragedia e nella sua vivida e chiara rappresentazione agli occhi del pubblico. Per conseguire la continuità drammatica dell'azione e una maggiore libertà nel maneggiare il libretto, Brendel apprezzava il superamento della divisione in numeri chiusi e l'adozione della fluida prosa musicale, fermo restando che tali strumenti formali dovessero essere posti al servizio dell'intelligibilità dello svolgimento della vicenda. Sulla base di tali principi, egli riconobbe in Wagner l'uomo che portò a termine la riforma dell'opera tedesca. Krüger, similmente al suo collega, riteneva di fondamentale importanza la centralità dell'azione, ma pensava di ottenerla attraverso dei mezzi differenti, ossia il canto e la chiarezza della parola. La prosa musicale non era adeguata in quanto la scrittura flessibile della voce si discostava troppo da un'impostazione canora di stampo classico. Nell'ottica del critico, soltanto quest'ultima sarebbe stata in grado di elevare il verso poetico e di illuminare il significato della parola. Per questa ragione egli proponeva l'abolizione di quel flusso musicale continuo che attraversava i singoli numeri, proponendo il ritorno al recitativo. Da queste direttive estetiche generali, si comprende perché Krüger, al contrario di Brendel, rifiutò il teatro wagneriano. Il centro degli interessi di Schumann, invece, non era tanto l'esaurimento della tragedia in sé e la presentazione diretta dei fatti, quanto piuttosto osservare i risvolti psico emotivi che quell'esperienza aveva sui personaggi, o sull'autore stesso. Schumann non ricercava un'opera che mettesse sotto gli occhi del pubblico gli intrecci della tragedia, attraverso un'esternazione oggettiva, ma che aprisse delle finestre sulla sfera più intima dei personaggi e sulla loro soggettività. A Brendel e Krüger interessava vedere le vicende dell'uomo, a Schumann osservare come l'uomo esperisse tali vicende.

Szenen aus Goethes Faust. Poesia e declamazione musicale

Il Paradiso e la Peri ebbe complessivamente una buona ricezione e, come si accennava in precedenza, fu la composizione che, insieme alla Sinfonia in Si bemolle maggiore, garantì a Schumann il riconoscimento internazionale che fino a quel punto non aveva raggiunto. La sua flessibilità formale le garantì una buona diffusione nelle sale da concerto. Molti recensori furono entusiasti dell'apertura del lavoro. L'altro filone della critica concentrò le sue attenzioni al trattamento drammatico che Schumann riservò a diverse parti del libretto, ma non venne convinto a pieno dal disegno globale della composizione. Se alla *Peri* venne riservata questa accoglienza positiva, lo stesso non accadde nel caso delle *Scene dal Faust di Goethe*.

Nel comporre il *Faust*, Schumann selezionò sette scene dalla tragedia di Goethe. Queste, però, si presentavano come dei pannelli indipendenti, non legati tra loro dalla linearità della trama. D'altro canto, i soli sette frammenti estratti non erano in grado di coprire l'intero svolgimento dell'azione del vasto poema goethiano, che già di per sé si presentava in maniera frammentaria. Il criterio che guidò Schumann nella selezione, ancora una volta, fu quello di restituire l'idea poetica sottesa al testo letterario, scegliendo quelle scene che costituivano il filo rosso che legava l'intento drammaturgico del lavoro. In tal senso, un'ampia porzione della critica si interrogò sulle qualità intrinseche al testo poetico da cui Schumann trasse la sua composizione e sull'adeguatezza del poema di essere fonte di una rappresentazione musicale. Da un lato, l'indipendenza, sia formale che drammatica, della poesia di Goethe venne giudicata un fattore che impediva una fruttuosa traduzione musicale. Dall'altro, l'autosufficienza dei versi poetici si sarebbe dovuta trattare con una scrittura vocale classica, i cui slanci lirici ne avrebbero illuminato il significato allegorico e spesso oscuro. La questione del trattamento drammatico del testo letterario, già centrale nella ricezione critica della *Peri*, si sviluppò ulteriormente, ampliando il discorso di genere fino a coinvolgere il libretto e la declamazione musicale dei versi poetici di riferimento.

La mancanza di continuità nell'azione drammatica venne affrontata da Krüger, che divulgò le proprie idee a proposito del *Faust* in un lungo articolo, pubblicato sulla *Niederrheinische Musik-Zeitung* in tre puntate dal 29 novembre al 13 dicembre del 1862. L'ordinata organizzazione delle figure coinvolte nell'azione della *Peri* e la conseguente chiarezza del quadro drammatico, che, come si è visto, furono gli unici aspetti che suscitarono il plauso del critico, sicuramente non erano delle caratteristiche che potevano essere riscontrate anche nelle *Scene dal Faust*. Krüger iniziò la sua recensione, tutt'altro che positiva, interrogandosi sulla natura del testo poetico di riferimento, ossia il *Faust* di Goethe. Secondo il critico, la poesia di Goethe, che riponeva le sue qualità principali nella riflessione filosofica e nelle costruzioni allegoriche, non era adeguata ad una rappresentazione

musicale. Egli, inoltre, si chiese in che misura Schumann avrebbe dovuto metterne in musica il contenuto.

[...] [nel *Faust* di Goethe] la rappresentazione musicale non è originariamente richiesta nella stessa misura in cui, ad esempio, sembra essere nel caso di *Don Juan*, *Zauberflöte*, *Vestalin*, *Freischütz*, *Preciosa*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*; infatti, anche se nessuna legge logica ci obbliga a pensare a questi sette solo in termini musicali, ai testi esistenti sembrerebbe comunque mancare qualcosa se presentati su un palco senza l'elemento spirituale del suono e dell'immagine. E anche se non si può mai parlare di copertura completa di entrambi i lati, quello logico e quello musicale - il presupposto della copertura totale è uno dei principali errori della direzione di Wagner - ci sono tuttavia delle approssimazioni, delle affinità elettive dei materiali, che si rivelano in modo inequivocabile al sentimento, sicché non è errato parlare di poesie plastiche, pittoresche, musicali. Ma nulla è più lontano dalle forme d'arte sensoriali o (secondo Schelling) concrete della poesia pensata o puramente ideale, alla quale appartiene tutto ciò che è dogmatico, didattico e filosofico. [...] Ora qualcuno vorrebbe dire: il *Faust* di Goethe, come la Bibbia, offre molte opportunità per l'enfasi visiva grazie al suo contenuto lirico e ad alcuni dettagli lirici. Risposta: Sì, dettagli; ma il tutto aveva vita e contenuto nel pensiero, nella sfera filosofica, e in ciò è così compiaciuto che ogni ingresso di arte concreta danneggia l'unità e disturba la chiara concezione. È arte ideale, poesia pura, e quindi altrettanto certamente arte speciale, vita artistica specifica in questo ambito, come lo sono le sinfonie di Beethoven in loro; poiché come ci sono suoni che stanno al di là e al di sopra di tutte le parole e cantano l'indicibile, così c'è anche una poesia verbale al di sopra di ogni musica. Questo non vuol dire che per il poema di Goethe si debba disdegnare un'introduzione, un'ouverture o una sinfonia, o che i canti degli angeli, la cucina delle streghe, ecc. non ammettano intermezzi melodrammatici.[...] Dove c'è una persistenza lirica, l'intero *Faust* di Goethe può contenere anche queste parti, ma solo qui.³⁴⁴

Il *Faust*, dunque, non offriva un appiglio sicuro ad una rappresentazione musicale. Ancora una volta, il trattamento drammatico della tragedia e la presentazione chiara dell'azione risultano gli aspetti principali che direzionano il pensiero di Krüger. Egli non nega affatto la qualità della musica di amplificare il lato emotivo di una rappresentazione e di renderla più viva all'ascoltatore, ma, allo stesso tempo, tale caratteristica non deve sovrastare e oscurare la comprensione dello svolgimento del dramma. Secondo il critico, nella presentazione di una vicenda esistono delle qualità "che si rivelano in modo inequivocabile al sentimento" e che devono essere amplificate dall'"elemento spirituale del suono e dell'immagine", ma le "affinità elettive" che uniscono l'aspetto "logico" e quello "musicale", ossia la linearità del dramma e la sua traduzione in suoni, devono fondersi nel medesimo artefatto artistico per giungere a ciò che nell'ottica di Krüger rappresenta l'obiettivo della creazione, ossia una forma d'arte *sensoriale* e *concreta*. La sfera riflessiva filosofica che alimenta interamente il *Faust* di Goethe impedisce una tale realizzazione in quanto la chiave allegorica del poema non consente la concretezza nella rappresentazione. La predilezione del critico per un siffatto

³⁴⁴ Eduard Krüger, *Niederrheinische Musik Zeitung*, X, n.48, 29 novembre 1862, pp. 377-380.

approccio creativo si rispecchia nelle sue stesse considerazioni, nel momento in cui egli vaglia le scene adatte ad una teatralizzazione. In tal senso, l'intenzione di Schumann di approfondire l'aspetto riflessivo introspettivo che permea la tragedia si rivelò assai lontano dalla visione di Krüger. Quest'ultimo non soltanto rifiutò l'idea schumanniana di trasfigurare in suoni il pensiero poetico di Goethe attraverso la messa in musica delle scene drammaturgicamente più rilevanti, ma non accettò nemmeno di prendere in considerazione tale idea né come filo logico che unisce le varie parti né come parametro per considerare l'oratorio una composizione compiuta in sé. La mancata corrispondenza tra la composizione di Schumann e la riproposizione integrale, e lineare, della trama del poema era un fattore sufficiente per decretare il completo scollamento tra la creazione di schumanniana e il suo corrispettivo letterario. Si riporta qui di seguito un estratto del saggio di Krüger che si ritiene piuttosto rivelatorio.

Sembra che lo stesso Schumann non pensasse né volesse una rappresentazione che corrispondesse completamente al dramma di Goethe. Poiché il titolo è *Scene dal Faust*, siamo attratti dal punto di vista puramente musicale, non drammatico, e poiché le tre parti non hanno alcun collegamento (musicale) convincente è lecito trattarle come pezzi da concerto separati, come è già successo più volte. Saranno più difficili da accettare come un'esecuzione unificata in stile cantata. [...] Osservando le *Scene dal Faust*, come mostrato sopra, le vere e proprie questioni drammatiche svaniscono; infatti sono pezzi individuali, più schizzi e studi che immagini oggettive; l'ouverture sembra essere quella più influenzata dall'oggettività, anche se ciò che ne emerge è più la solitaria ricerca interiore faustiana che il suo drammatico contatto con il mondo.³⁴⁵

Nuovamente, ritorna il concetto di oggettività innalzato a parametro di giudizio, ossia quella qualità che Krüger cercava all'interno di una composizione per decretarne la più o meno felice riuscita. Qui di seguito, si riportano le riflessioni del critico a proposito della terza scena del *Faust* di Schumann, la *Scena nel Duomo*.

[La] *Scena nel Duomo* è una testimonianza oscura del lato notturno del genio di Schumann, piuttosto opprimente e gravosa, soprattutto perché da nessuna parte si sente la maestosità della celebrazione in chiesa e nemmeno un riflesso del coro superiore dei beati, ma piuttosto la coscienza e lo Spirito Maligno impregnano l'intera scena con il loro veleno. Anche lo stesso Goethe pose al centro l'aspetto personale, ma su uno sfondo infinitamente ampio; nella funzione, nell'organo e nel canto il sacro deve cingerci come il terreno oggettivo e il canto corale deve avvicinarsi a questo contenuto e portarlo dall'Alto. Qui con Schumann all'inizio non sentiamo nulla della cattedrale, solo i sussurri inquietanti del Padre della Menzogna e i pensieri che si accusano e si scusano a vicenda – il tutto in sorprendenti parabole musicali; ma l'organo e la cattedrale e l'elemento sacro che risuona da sé nell'Inno del *Dies irae* in santa ira per santo amore

³⁴⁵ Krüger, *Niederrheinische Musik Zeitung*, X, n.48, 29 novembre 1862, pp. 377-380.

– quelli non appaiono da nessuna parte, c'è solo terrore. [...] Nella scena di Goethe, però, l'aspetto veramente drammatico risiede proprio nel fatto che il coro lascia fluire il suono sacro dalla distanza attraverso il profumo dell'incenso e il suono dell'organo, e in forma ecclesiastica e non pateticamente secolare. E se si volesse concedere a Schumann, oltre alla libertà artistica di una versione melodica, il fatto che gli sia stato permesso di sacrificare ciò che era effettivamente ecclesiastico per ciò che doveva essere ecclesiastico – teatrale – allora ciò che qui è stato dato non è rimasto nemmeno apparentemente ecclesiastico. E anche se si volesse permettere a Schumann, oltre alla libertà artistica della forma melodica anche questa è concessa, di sacrificare ciò che era effettivamente ecclesiastico in favore dell'apparenza dell'ecclesiastico – teatrale – ciò che qui viene dato non è rimasto nemmeno apparentemente ecclesiastico.³⁴⁶

Secondo Krüger, l'aspetto principale della scena di Goethe che si svolge all'interno del Duomo risiede nell'immagine maestosa della funzione ecclesiastica. Il critico ritiene che l'elemento sacro che fluisce attraverso l'organo e il canto vocale sia il terreno oggettivo su cui edificare la scena. Egli si discosta dalla rappresentazione cupa e tormentata di Schumann. Krüger vorrebbe una linea narrativa che tratteggiasse il disegno del soggetto in una maniera in cui l'ascoltatore possa riconoscersi, una sorta di prosecuzione che appaia quasi conforme a delle specifiche norme ricorrenti: lo svolgimento dell'azione porta il peccatore ormai pentito in chiesa, qui viene messa ben in evidenza la santità della funzione e si stabilisce un collegamento, un "riflesso", come dice Krüger, con il coro superiore dei beati, premonizione dell'ascesa celeste della penitente dopo la morte. Krüger desidera una narrazione che rifletta una realtà ordinata o, meglio, ciò che per lui è l'ordine naturale delle cose. Da questo punto di vista si noti come Krüger, e anche Brendel, nello spiegare l'approccio che un'artista dovrebbe mantenere durante il trattamento di un determinato soggetto faccia ricorso, quasi ossessivamente, alla parola oggettivo.

Il processo creativo di Schumann, però, nasceva da esigenze diverse: egli non intendeva comporre un'opera strettamente descrittiva o didascalica, in cui lo svolgimento è una linea retta che procede verso un epilogo, al contrario egli intendeva, sì, narrare una storia, ma approfondendo specificamente la sfera psico emotiva dei personaggi coinvolti. A questo proposito, la Scena nel Duomo risulta piuttosto indicativa. Il punto focale della scena, infatti, è incentrato sul dissidio interno di Margherita, sul contrasto tra il coro, che promette la dannazione eterna a tutti i peccatori, e il Böser Geist, incarnazione del senso di colpa della ragazza che ricorda ossessivamente alla fanciulla tutte le iniquità da lei commesse. La forte tensione che Schumann riesce ad evocare in questa scena, quindi, è il risultato di un processo creativo che lega strettamente assieme l'elemento drammatico, ossia quello dialogico o lo svolgimento puro dell'azione, quello epico narrativo, ossia il racconto attraverso la presentazione dei fatti nella memoria, e quello lirico, ossia l'approfondimento introspettivo della sfera

³⁴⁶ Krüger, *Niederrheinische Musik Zeitung*, X, n.49, 6 dicembre 1862, pp. 385-391.

psico emotiva personale. In tal senso, dopo aver mostrato l'idillio tra i due innamorati nella prima scena ed aver poi sondato nella seconda l'interiorità di Margherita, ormai affranta dai nefasti esiti del suo rapporto con Faust, Schumann costruisce una situazione in cui tali elementi si presentano interconnessi in maniera inscindibile: Margherita, in piedi nella navata del Duomo, partecipa allo svolgimento della funzione religiosa e, ad un tratto, inizia a ricordare le atrocità da lei commesse, non riuscendo a far fronte a queste immagini che, per contrasto con la sacralità che il momento dovrebbe rappresentare, le si attivano nella memoria; a questo punto, il canto del coro, che dovrebbe preparare al regno dei cieli, diventa una presenza soffocante di fronte al senso di colpa della fanciulla, fino al punto in cui ella sviene stremata. La costruzione di questa scena è figlia dell'approccio innovativo di Schumann al trattamento del soggetto poetico, risultato del processo schumanniano di mescolare in vario grado le qualità narrative dell'oratorio, quelle drammatiche dell'opera e l'introspezione lirica delle canzoni e dei Lieder. Un tale approccio evidenzia tutta la distanza tra la concezione di Schumann e quella di Krüger. Si rifletta sul fatto che nella scena appena esaminata, per quanto riguarda strettamente lo svolgimento della vicenda e l'avanzamento della trama, Schumann non mostra nulla. Il compositore sta rappresentando solamente un singolo momento della funzione religiosa a cui sta partecipando la protagonista. Il contrasto tra la santità della messa e l'iniquità dei peccati fa esplodere il senso di colpa della fanciulla. Questo spinge la giovane a ricordare i peccati da lei commessi. Il ricordo inizia a diventare insopportabile nel momento in cui suona il Dies irae, che preannuncia la giustizia divina sui dannati. La pressione emotiva che il coro esercita su Margherita nutre nuovamente il suo senso di colpa, innescando così un processo ciclico dello stato ansioso. Il carico psicologico diventa infine talmente asfissiante che ella sviene. L'intera scena non è costruita per mostrare l'intreccio, anche perché i fatti qui accaduti sono ben pochi, ma per sondare la percezione del personaggio di quei fatti. La Scena del Duomo è il prolungamento di un istante, di un singolo momento, l'amplificazione sonora dello stato psico emotivo di Margherita.

I dibattiti riguardo l'appropriatezza del testo di Goethe ad un qualsivoglia trattamento musicale si ampliarono, fino ad includere un altro argomento strettamente inerente, ossia la scrittura vocale con cui si sarebbe dovuto intonare il testo in questione. La declamazione dei cori e dei solisti era un aspetto che rientrava nel più vasto ambito della scrittura musicale di Schumann, ambito che tra la fine degli anni '40 e l'inizio dei '50 andò incontro a diversi rinnovamenti. Gli sviluppi della continua ricerca estetico-artistica schumanniana, infatti, portarono il compositore, nel periodo tardo della sua attività e in alcuni generi musicali, a conclusioni non completamente opposte a quelle di Richard Wagner.

In tal senso, risulta utile ricordare come nel 1844 Schumann si fosse trasferito a Dresda, città in cui entrò in più stretto contatto con Wagner. Sebbene il compositore di Zwickau mostrasse delle iniziali antipatie per il collega, giudicando la sua scrittura eccessivamente inusuale e per certi versi armonicamente sbagliata, con il tempo iniziò ad apprezzare alcuni dei peculiari effetti che la musica operistica wagneriana produceva sul palcoscenico.³⁴⁷ Schumann, la cui sensibilità artistica non lo rendeva affatto sordo alle nuove influenze esterne, iniziò a sperimentare alcuni aspetti della scrittura musicale che non erano interamente dissimili da quelli wagneriani. Ciò avvenne specialmente in ambito armonico. Già dall'inizio dell'Ottocento, l'armonia era nel corso di un'evoluzione, che si muoveva nella direzione di un superamento delle norme più strettamente canoniche della musica tonale del classicismo viennese, verso un trattamento più libero del materiale musicale. L'impiego di un'armonizzazione che lentamente si stava spostando verso il concetto di atonalità comportava un importante cambiamento nella forma: il progressivo allontanamento dalla scrittura tonale classica, ossia dall'ordinata disposizione del materiale musicale attorno ai due principali poli, definiti e stabili, di tonica e dominante, modificava l'organizzazione armonica e melodica di un brano, sfumando i confini di una forma rigidamente ordinata in favore di una più libera prosa musicale.³⁴⁸ Nella seconda metà del XIX secolo, questo percorso di rinnovamento si concretizzò proprio nella musica operistica di Wagner attraverso i concetti di melodia infinita e prosa musicale. L'approccio melodico e armonico di Schumann, quantomeno nell'ambito del dramma per musica, iniziò a mostrare un'inclinazione verso queste nuove tendenze. In tal senso, una parte della produzione drammatica di Schumann è rimasta intrappolata all'interno di una lunga serie di dispute, avvenute tra i critici che videro determinati aspetti del loro pensiero prendere vita negli esperimenti wagneriani e quelli che ne ripudiarono i risultati estetico formali.³⁴⁹

Krüger, ad esempio, sollevò diverse obiezioni nei confronti della prosa musicale che Schumann adottò nelle *Scene dal Faust*. Il critico, infatti, vedeva nel canto e nella chiarezza della parola intonata la vera meta della musica vocale e prese le distanze dai risvolti estetici wagneriani e schumanniani. Egli, che già nel 1845 aveva mostrato il suo scetticismo nei confronti dei “rezitativischer Gesang” della *Peri*, si scagliò contro tale aspetto:

In termini di non memorabilità [nella scrittura delle melodie] – cosa che ammettiamo con rammarico – Schumann segue però lo stesso percorso di Wagner; il recitativo a carattere

³⁴⁷ Cfr. Daverio, *Schumann*, pp. 361-369.

³⁴⁸ Per un più approfondito esame delle modalità con cui la sintassi armonica definisce la forma musicale, soprattutto nella musica dell'Ottocento, cfr. Leonard Ratner, *Eighteenth-Century Theories of Musical Period Structure*, pp. 439-454.

³⁴⁹ Cfr. Mintz, *Schumann as an Interpreter*, pp. 235-239 e Daverio, *Schumann*, pp. 402-403.

prevalentemente psicologico, la pittura sonora e la scrittura orchestrale impediscono tutti la memorabilità melodica. Questi tipi di rappresentazione che inondano lo spirito, laddove prevalgono, alla fine sopprimono nelle persone, a cui vogliono insegnare, tutta la gioia del canto e la semplicità del canto popolare va perduta [...].³⁵⁰

In maniera simile, Alfred Heinrich Ehrlich si trovò in disappunto con i passi delle *Scene dal Faust di Goethe* che più si avvicinavano alle forme wagneriane. A testimonianza di ciò, si noti che Ehrlich non fu in disaccordo con l'intero oratorio e, in effetti, si compiacque di alcune vette liriche raggiunte da Schumann, sottolineando la bellezza di alcuni soli, come l'inizio di "Des Lebenspulse", che nella sua ottica appartiene "ai più splendidi momenti".³⁵¹ Al netto delle sue lodi, però, il critico si trovò in forte disappunto con la declamazione schumanniana, specialmente nei passi che si accostavano troppo al "modello di melodia infinita secondo i principi wagneriani, in accordo con i quali una concreta espressione deve essere musicalmente aderente ad ogni parola", riferendosi in questo caso alla seconda parte di quello stesso numero, "So ist es also".³⁵² Ehrlich riteneva che il lirismo di stampo classico fosse un requisito formale indispensabile per la riuscita di una composizione operistico oratoriale e si mosse contro la declamazione più marcatamente prosastica di Schumann. A riprova di come le due questioni fossero assolutamente intrecciate, il disappunto di Ehrlich nasceva dal poema da cui l'oratorio traeva la sua ispirazione letteraria. Sebbene amante della poesia di Goethe, il critico non ritenne appropriato quel dramma ad un qual si voglia trattamento musicale.

Se uno leggesse il dramma di Goethe con attenzione si renderebbe subito conto che, eccetto qualche scena [...], nessun poema drammatico, specialmente nei suoi più alti momenti, è più incommensurabile e più inadeguato alla composizione musicale del *Faust*. Questo è vero anche dove il poema esternamente offre situazioni che permettono un fondamento musicale, un'illustrazione musicale, anche se è così alto, così indipendente, che il compositore rimarrebbe sullo sfondo.³⁵³

Nell'ottica di Ehrlich, la levatura filosofica, la complessità linguistica e l'indipendenza poetica del testo di Goethe avrebbero inevitabilmente reso la musica una semplice gregaria. La necessità di rimanere "sullo sfondo" non avrebbe consentito al compositore di recitare un ruolo di prim'ordine nell'atto della creazione artistica, non garantendo un impatto creativo così positivo quanto si sarebbe

³⁵⁰ Krüger, *Niederrheinische Musik Zeitung*, X, n.49, 6 dicembre 1862, pp. 385-391.

³⁵¹ Cfr. Alfred Heinrich Ehrlich, *Schumanns Scenen aus Faust von Goethe*, pp. 364-365: "Anche l'inizio del successivo solo del Faust, "Des Lebenspulse", appartiene ai più splendidi momenti".

³⁵² *Ibidem*.

³⁵³ *Ibidem*.

potuto pensare. Questa ‘distanza’ dal testo, secondo Ehrlich non avrebbe consentito al musicista di raggiungere le sublimi vette liriche auspicabili in un’opera tale, o almeno non in maniera costante. A tale riguardo, infatti, le lodi del critico si riferiscono a ben pochi passi della partitura, più precisamente a quelli che conservano uno stampo classico e che non si sciolgono nei ritmi e nelle cadenze libere della prosa musicale. Inoltre, un siffatto scollamento avrebbe inevitabilmente indebolito il tentativo schumanniano di creare una salda corrispondenza tra la musica e la parola. L’accusa di Ehrlich, tra l’altro figlia del dissidio con la corrente wagneriana, si impernia esattamente su questi due specifici punti.

Ciò che viene combattuto nella musica di Wagner non può essere accettato senza riserve in quella di Schumann. Nell’ordine di evitare qualsiasi fraintendimento, sottolineiamo che per noi, il valore artistico di Schumann è più alto di quello di Wagner, sebbene riconosciamo il genio di quest’ultimo. Per di più, noi siamo convinti che il genio di Schumann avrà un effetto più duraturo sull’arte di quello di Wagner. Ma questa convinzione non deve impedirci di considerare come inaccettabile in Schumann ciò che in Wagner indichiamo come il punto principale contro il quale l’attacco deve essere diretto.³⁵⁴

Per comprendere la complessità di tale diatriba, risulta interessante citare anche il caso di Peter Lohmann. In un primo momento, il critico elogiò l’opera di Schumann e, dopo aver recensito la partitura pianistica della musica del *Faust*, si disse “abbagliato dalla cosiddetta nuova scuola tedesca”.³⁵⁵ Ben presto, però, il suo benevolente giudizio critico mutò in disappunto. Le perplessità di Lohmann provenivano da un aspetto fondamentale, ossia l’inadeguatezza del testo poetico di Goethe ad una sua rappresentazione in musica. A differenza di Ehrlich, però, il suo giudizio non era causato esclusivamente dal trattamento schumanniano, ma da un’avversione generale nei confronti del dramma goethiano. Come già fatto notare da Mintz, infatti:

La vulnerabilità della musica del *Faust* fu evidenziata dalla natura del *Faust* di Goethe e dal suo speciale posto nella letteratura tedesca. Non quel *Faust*, e specialmente la Parte II, fu universalmente onorato nel XIX secolo. Semmai, fu vero il contrario:³⁵⁶ “[...] l’intera seconda parte, che apparì dopo la morte del poeta, fu dapprima considerata insoddisfacente. Venne trovata inintelligibile, inarmoniosamente non collegata alla prima parte. L’opinione che si sviluppò fu che

³⁵⁴ *Ibidem*.

³⁵⁵ *Musikalisches Conversations-Lexicon*, 2nd ed., vol. VI, 1881, Berlin.

³⁵⁶ MINTZ, *Schumann as an Interpreter*, p. 237.

fosse un prodotto della vecchiaia che non aveva una connessione né storica né ideale con la prima parte.”³⁵⁷

Il contrasto con il dramma goethiano non riuscì certo ad appianare lo scetticismo di Lohmann nei confronti dell’oratorio di Schumann. Nonostante le controversie con molti aspetti dell’opera di Goethe, però, la critica lohmanniana sembrò interrogarsi su quali impulsi poetici avessero spinto Schumann verso il *Faust*, ravvisando nell’interesse letterario del musicista la corretta chiave di lettura per comprendere tale avvicinamento. Nell’ottica del critico, infatti:

Fu l’urgente desiderio di unire spiritualmente se stesso con gli importanti elementi dell’arte poetica, quel tratto caratteristico della nuova musica dai tempi di Beethoven, cioè il desiderio di dissolvere il più strettamente limitato umore vitale dell’arte musicale nel generale argomento spirituale, che attirò Schumann, sin da subito interessato dai capolavori della poesia, a questo grande lavoro dell’arte poetica. In questa corrispondenza è peculiare che il picco del lavoro, la trasfigurazione dell’eroe, lo attrasse subito.³⁵⁸

Proprio questa consapevolezza, che consentì di riconoscere il genuino interesse letterario di Schumann, spinse Lohmann ad esaminare l’intonazione musicale dei versi di Goethe. A questo proposito, il critico riscontrò un problema strutturale: la grande, ed eccessiva ai suoi occhi, libertà della prosa di Schumann condusse ad una declamazione povera, ossia non liricamente versata. Lohmann accusò il compositore non soltanto per una generica distorsione linguistico sonora, ma per una ragione assai più profonda che minava le fondamenta dell’oratorio stesso. Nella sua ottica, infatti:

Qui [Atto II] si dispiega il compito della musica nel quale ella potrebbe coronare con elogio il suo nuovo e prezioso conseguimento: la trasfigurazione del pensiero, il suo sforzo ideale. Qui, in aggiunta a soddisfare la sua stessa forma, ella ha il compito di preparare il più alto moto del mondo degli spiriti.³⁵⁹

Quello che secondo la critica lohmanniana avrebbe dovuto costituire il principale conseguimento della musica venne tradito proprio dalla povertà della declamazione, che creò una frattura tra la parola

³⁵⁷ *Goethes Werke*, ed. Karl Heinemann, vol. V: *Faust*, ed. Otto Harnack, Einleitung, p. 7, in MINTZ, *Schumann as an Interpreter*, p. 237.

³⁵⁸ Peter Lohmann, *Über Robert Schumann’s Faust*, Leipzig, 1860, p. 8.

³⁵⁹ Peter Lohmann, *Schumann, Robert, Scenen aus Goethe’s Faust. Für Solostimmen, Chor und Orchester*, pp. 113-114.

e il suono oscurando il significato di entrambi. Nell'ottica di Lohmann, fu proprio una tale prosa musicale, per definizione meno liricamente versata di una declamazione più tradizionale, a decretare il fallimento della *trasfigurazione* musicale della poesia, non essendo in grado di restituire una nobile coesione tra note e parole a causa della sua eccessiva libertà.

D'altro canto, però, a questo primo schieramento se ne contrappose un secondo, che colse con entusiasmo i risvolti dell'estetica di Schumann, considerando la musica del compositore tedesco come una vera e propria trasfigurazione musicale della poesia di Goethe. Si registrano diversi contributi a riguardo, come, ad esempio, la recensione che comparve sulla *Niederrheinische Musik-Zeitung* nel 1863: "La musica è in mistica unione con le mistiche parole di Goethe. Irrequieta ricerca, battaglia senza posa, sonoro giubilo quando l'alto è conquistato, quando uno trionfa: sono questi toni estranei alla musica?"³⁶⁰ Il francese Adolphe Jullien nel 1880 considerava le musiche delle *Scene dal Faust* "meglio di una traduzione [...] una pura trasfigurazione musicale del dramma di Goethe".³⁶¹ Il desiderio di Schumann di sublimare l'intima unione di musica e poesia e, dunque, di sperimentare una riconfigurazione della musica come atto letterario venne colto positivamente anche da un suo celebre collega, Franz Liszt. Quest'ultimo, infatti, affermò che il desiderio di Schumann "di appropriarsi dei più bei trofei della poesia e di unire il proprio nome a quelli di Goethe, Schiller, Uhland e Moore" venne soddisfatto dai suoi lavori oratoriali.³⁶²

Novecento. Forme ampie e rivalutazione letteraria

Le cause della problematica ricezione critica degli oratori di Schumann possono essere ricondotte alla più ampia questione che nell'Ottocento interessò il mondo teatrale tedesco. In tal senso, dalla sincera necessità avvertita dagli studiosi di riformare il teatro d'opera in Germania scaturì un pervicace interesse per la musica drammatica in generale. Le attenzioni della critica si rivolsero, così, anche a quel nuovo genere per la sala da concerto presentato da Schumann, genere che nutriva anch'esso un profondo interesse per il trattamento drammatico del soggetto poetico. Esattamente in questa misura, le composizioni per solisti, coro e orchestra di Schumann, sebbene non fossero delle vere e proprie opere destinate alla messa in scena sul palcoscenico, rimasero invischiate in una questione che si dirigeva quasi a senso unico verso il teatro. Le soluzioni assolutamente personali

³⁶⁰ *Aus der Mappe eines reisenden Enthusiasten (Schumann's Scene aus Faust und ihre Aufführung)*, p. 153.

³⁶¹ Adolphe Jullien, *Goethe et la musique*, Parigi, 1880, p. 146, in Mintz, *Schumann as an Interpreter*, p. 238.

³⁶² Franz Liszt, *Robert e Clara Schumann*, Passigli, Firenze, 1994, p. 139.

adottate da Schumann nei suoi lavori, però, non potevano essere inquadrare interamente nell'ottica teatrale e non potevano nemmeno rispondere a tutte le esigenze estetiche richieste da tale genere. Come si vedrà nei prossimi capitoli, Schumann, in realtà, non aveva l'intenzione di soddisfare i requisiti richiesti da una rappresentazione teatrale, ma di creare un genere nuovo, uno spazio personale all'interno del quale riflettere sulla poesia attraverso la musica; in questo senso, acquistano ancora maggior significato le miscele schumanniane dei livelli epici, tragici e lirici del discorso, l'adozione di una prosa musicale fluida, il *rezitativischer Gesang*, che accompagnasse l'intera struttura motivica e armonica tra i momenti più scopertamente lirici mediante un flusso musicale ininterrotto in grado di restituire le più minime graduazioni umorali del poema. L'interesse per il dramma musicale, però, era assolutamente forte e convogliava i desideri della critica, che non si aprì alle personali idee schumanniane. Così, come si è detto in precedenza, diversi aspetti degli oratori schumanniani non convinsero i recensori, tutti aspetti legati alla questione dello svolgimento del dramma, come l'unità non sempre chiara della trama, le numerose svolte riflessive sugli eventi, l'incapacità del libretto di piegarsi alla linearità della narrazione e una declamazione prosastica non in grado di illuminare il significato delle parole. Con il passare dei decenni, l'insieme di queste obiezioni formali si cristallizzò, creando una sorta di stasi nella ricezione del *corpus* oratoriale. In effetti, dall'inizio del Novecento per circa sessant'anni, si registra una totale assenza degli oratori profani dall'orizzonte della ricerca musicale e letteraria. Inoltre, sebbene essi non venissero molto eseguiti nemmeno verso la fine del XIX secolo, la loro presenza iniziò a scomparire perfino dai repertori classici.³⁶³

A partire dagli anni Sessanta e Settanta del '900, l'interesse per il repertorio oratoriale schumanniano iniziò lentamente a rinnovarsi. Da questo nuovo impulso critico nacquero diversi filoni interpretativi che si svilupparono lungo tutto il secolo scorso per arrivare fino ai giorni nostri. Nella fattispecie, i dibattiti sull'insufficiente linearità dell'azione e sulle manchevolezze della declamazione prosastica si ampliarono nella questione della disomogeneità generale della forma. Alla nascita di questo nuovo orizzonte interpretativo, concorse, sì, il filone ottocentesco, ma in concomitanza di un'altra linea di svolgimento della tradizione critica che aveva preso piede verso la fine dell'Ottocento continuando ad influenzare quasi tutto il Novecento. Tale ulteriore fattore che alimentava le discussioni era il controverso approccio di Schumann alle forme brevi e a quelle ampie. Durante la vita, Schumann non ricevette grande riconoscimento per le sue opere pianistiche giovanili, come i vari cicli di pezzi brevi, ma iniziò ad avere dei consensi più larghi con le sue opere di dimensioni maggiori. Dopo la sua morte, però, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, da un lato la musica drammatica di Schumann fu

³⁶³ Cfr. Mintz, *Schumann as an Interpreter*, pp. 235.

oggetto della difficile ricezione di cui si è visto, mentre dall'altro si iniziò a riconoscere l'anima letterata del compositore e l'influenza che il pensiero poetico aveva durante il suo atto creativo. Questo duplice movimento invertì i termini del discorso: i cicli poetici di pezzi brevi furono visti come il vero risultato della creatività schumanniana, quella genuina, non mediata dalle norme della tradizione, mentre le opere più ampie come degli insiemi che non riuscivano a conseguire una completa unità. Gli studiosi trovavano nelle opere di vaste dimensioni del compositore tedesco una generale mancanza di unitarietà. Sebbene ancora non si fosse parlato esplicitamente di frammento musicale in senso stretto, diversi contributi, tra cui quello di Gerald Abraham nel 1980, individuavano nella sua musica delle caratteristiche proprie della forma aforistica.

Ugualmente caratteristici, nel giovane Schumann dei pezzi pianistici, sono i temi e le figure aforistiche, *trovati* direttamente sulla tastiera e accostati, come in un mosaico, in brevi pezzi sul genere di quelli analoghi, di tipo lirico, di Schubert, un genere che negli anni Venti e Trenta divenne molto popolare [...] I pezzi brevi di Schumann si distinguono da quelli dei suoi predecessori e contemporanei non solo per il fascino e la fantasia intrinseci, ma anche per la loro allusività letteraria e musicale e per il carattere autobiografico.³⁶⁴

Lo scetticismo della critica nasceva dal fatto che gli stessi meccanismi compositivi adottati nelle miniature e nei Lieder apparivano anche nelle forme ampie, come le sinfonie o le sonate. Se un ciclo di pezzi brevi o una raccolta di miniature offrivano, secondo i critici, una base formale pertinente all'estetica schumanniana, così non poteva dirsi per le forme di più vaste dimensioni. Si riporta qui di seguito un estratto del pensiero di Abraham.

La prima sinfonia portata a termine [...] soffre [...] dello stesso difetto principale: è musica pianistica gonfiata. [...] L'essenza di questa sinfonia è analoga a quella dei pezzi brevi per pianoforte. L'incapacità di Schumann di dilatare in ampi spazi i gai aforismi e le melodie liriche è purtroppo evidente qui come nelle sonate per pianoforte³⁶⁵

La presunta difficoltà congenita del musicista nel maneggiare le forme ampie fu un luogo comune che animò gran parte della ricezione novecentesca. Un siffatto giudizio estetico, che riguardava le forme ampie in generale, si estese ben presto anche alle opere per solisti, coro e orchestra e si sovrappose all'eredità critica ottocentesca, che biasimava l'eccessiva libertà della declamazione degli

³⁶⁴ Gerald Abraham, *Schumann*, p. 119.

³⁶⁵ Cfr. Ivi, p. 126.

oratori e la loro indefinitezza drammatica, generando una nuova, e forse peggiore, lettura della musica drammatica di Schumann: il compositore non era in grado di maneggiare le forme ampie. In tal senso, nel soppesare le creazioni di Schumann, si instaurò una sorta di paragone estetico tra la frammentarietà delle sue opere e la coesione formale propria degli oratori bachiani o del classicismo viennese: le opere sinfonico corali di Schumann erano degli insiemi eccessivamente disomogenei per poter ambire ad una compiuta unità drammatica.

Secondo questa linea interpretativa, risulta piuttosto indicativo il contributo di Richard Harpster. Egli pubblicò un lungo articolo in cui propose un'analisi delle *Scene dal Faust di Goethe*. Il critico vagliò le molte e accentuate differenze presenti tra le tre parti che costituiscono l'opera, sia dal punto di vista armonico che da quello di genere. Al termine della sua disamina, echeggiando le parole di Brendel, giunse alla conclusione che una siffatta composizione presenta delle difficoltà oggettive ad essere presentata integralmente al pubblico. A causa dell'assenza di una linea drammatica chiara, dell'alternanza altalenante dei toni e della lunghezza del lavoro, l'attenzione del pubblico sarebbe tenuta a fatica da parte del direttore e degli interpreti. In questo senso, Harpster, nell'ottica di giovare alla composizione, suggerì il taglio di alcune sezioni che riteneva di secondo piano, così da rendere la fruizione dell'oratorio più snella e accattivante.³⁶⁶

All'inizio circa del nostro secolo, grazie all'impulso dato dall'importante biografia di John Daverio su Schumann, iniziò lentamente a verificarsi una rivalutazione delle forme ampie del musicista. Gli studi di Daverio si incentrarono sulla concezione estetica del compositore, mettendo in evidenza la stretta continuità che nel suo pensiero univa letteratura e musica. In virtù della formazione filosofico-letteraria e musicale di Schumann e del concetto romantico di unicità dell'opera d'arte, lo storico della musica intraprese un'analisi volta a comprendere il funzionamento interno delle composizioni, tentando di superare una lettura delle opere di Schumann portata avanti secondo un approccio storico strettamente sincronico. Nel 2020, questo filone interpretativo venne raccolto da Steven Vande Moortele il quale, nel tentativo di gettare una luce sul dissenso che comunque rimaneva sottinteso ai giudizi novecenteschi, iniziò ad interrogarsi sui concetti di genere e di forma. In tal senso, il critico suggerisce come non si possa parlare propriamente di oratorio né tanto meno di opera lirica. Pur senza analizzare i singoli lavori nel dettaglio, Moortele mette in luce come le tarde composizioni vocali di Schumann si presentino come un ibrido tra opera e oratorio, mostrando anche influenze liederistiche.

³⁶⁶ Cfr. Richard W. Harpster, *Schumann's Scenes from Goethe's Faust. Some guidelines for interpretation and performance*, in «The Choral Journal», Vol. 18, n. 6, febbraio 1978, pp. 8-17.

Motivi ricorrenti

Sulla scorta della rivalutazione letteraria che si ebbe degli oratori di Schumann, nacque un ulteriore filone d'indagine che si concentrò sul funzionamento interno del materiale musicale schumanniano, mettendo in mostra la presenza di una serie di motivi ricorrenti che attraversano le opere in questione. In realtà, questo filone venne aperto a metà del Novecento, grazie al contributo di Donald Mintz, ma poi si ampliò consistentemente soltanto alla fine degli anni '90 del secolo scorso e nei primi venti anni del Duemila.

Sulla base degli studi di Donald Mintz, risalenti al 1961, si può affermare che la questione si espanse nell'analisi estetico-formale dell'opera di Schumann, nel tentativo di comprendere come la “trasfigurazione del pensiero” poetico potesse essere messa in pratica nella musica. Mintz sostiene però che “risposte dirette in termini strettamente tecnici non sono semplici da trovare nella letteratura contemporanea”.³⁶⁷ Questa affermazione sembra essere echeggiata da quella di John Daverio, che riscontra uno scarso approfondimento nell'esplorazione della musica drammatica schumanniana.³⁶⁸ Non di meno, Mintz suggerisce che la risposta risieda in due punti sostanziali. Primo, si assiste “all'espansione del vocabolario musicale, specialmente riguardo ai materiali armonici, il cui risultato porta ad un incremento delle capacità espressive dell'arte”; insieme a ciò vi è un “enorme incremento della libertà con cui sono trattati i materiali musicali”.³⁶⁹ Secondo, “i motivi e la trasformazione motivica sono usati in scene nelle quali essi non illustrano meramente o simbolizzano idee ed eventi che semplicemente si susseguono nel testo, ma aggiungono un commento a loro stessi”.³⁷⁰ Quest'ultimo punto si accosta inevitabilmente agli esiti raggiunti dalla musica drammatica di Wagner. Lo studio critico di Mintz prende avvio proprio da questo concetto. Egli individua delle piccole cellule melodiche ricorrenti nella partitura del *Faust* e intende mettere in luce come il loro impiego sia volto ad interpretare il dramma di Goethe.³⁷¹ Nell'opinione dello studioso, infatti, Schumann “identifica degli elementi musicali con degli elementi del dramma, che il più delle volte sono idee più o meno astratte”.³⁷² Queste piccole cellule, però, non hanno nulla a che vedere con la struttura dei motivi wagneriani. Esse, al contrario, non assumono mai il profilo di una completa frase musicale, ma sono piuttosto piccole porzioni melodiche, armoniche o ritmiche, dalle quali nascono dei disegni più ampi.

³⁶⁷ MINTZ, *Schumann as an Interpreter*, p. 239.

³⁶⁸ Cfr. Daverio, *Schumann*, p. 361: “Con l'eccezione forse delle composizioni vocali a più parti e dei lavori tardi (sacri e profani, sia per solisti sia per coro o per orchestra), la musica drammatica di Schumann costituisce l'area meno esplorata della sua produzione”.

³⁶⁹ Mintz, *Schumann as an Interpreter*, p. 239.

³⁷⁰ *Ibidem*.

³⁷¹ Nei suoi studi, Donald Mintz si riferisce ai motivi ricorrenti presenti nell'oratorio schumanniano con la definizione di cellule o simboli musicali.

³⁷² *Ibidem*.

Di conseguenza, tendono ad avere dimensioni molto ridotte e non mostrano un elevato valore melodico. “È parte della loro natura”, conclude Mintz, “che non siano generalmente adatte a metamorfosi, ma che piuttosto tendano ad essere nascoste in un tessuto più grande”.³⁷³ Ad un’attenta analisi, dunque, è possibile affermare che le somiglianze formali con Wagner siano meno profonde di quanto appaia. Infatti, le trame musicali schumanniane vengono ordite attraverso un sottile sviluppo tematico, che prende avvio da un limitato numero di motivi dai quali si sviluppa di volta in volta un discorso musicale più ampio. Come verrà analizzato nei capitoli seguenti, questo *iter* compositivo si configura come ricerca di un valore estetico-conoscitivo, differenziandosi dai più scoperti richiami melodici ricorrenti che nell’opera wagneriana assumono un carattere maggiormente narrativo e rappresentativo.

Anche all’interno di questo filone critico, però, si registrano pareri contrastanti. Eric Sams, in effetti, predicò una certa cautela nel prendere in considerazione tali elementi. Secondo il critico, infatti, proprio a causa della loro estrema brevità, essi non soltanto vengono identificati a fatica nella partitura, ma possono anche essere semplicemente considerati come elementi basilari propri della grammatica musicale. In questo senso, tali motivi si dimostrano eccessivamente labili e inconsistenti, non assicurano all’ascoltatore di venir uditi ad ogni loro apparizione, minando così le fondamenta di una struttura musicale narrativa che dovrebbe basarsi sulla stratificazione e sulla ricorrenza. Allo scetticismo di Sams nei confronti di questi presunti motivi fece eco quello di Satraggi e, in parte, quello di Daverio.³⁷⁴

³⁷³ *Ibidem*.

³⁷⁴ Eric Sams, *Schumann and Faust*, 543-546; Daverio, *Schumann*, pp. 399-423; Giangiorgio Satraggi, *Schumann lettore e interprete del Faust*, 13-27.

Capitolo 3

La poetica di Schumann

La musica come linguaggio

Con il fine di comprendere i valori e gli ideali che portarono Schumann alla composizione delle sue opere per coro, solisti e orchestra, si ritiene necessario trattare gli aspetti principali che animavano il pensiero dell'autore. Nell'arco di questo capitolo, quindi, si intendono ripercorrere le tappe che caratterizzarono la sua formazione culturale, evidenziando la centralità che il rapporto tra la poesia e la musica rivestiva nella sua poetica. Mantenendo questo scopo, si vogliono rileggere i diari personali del compositore e i suoi scritti critici, esplorando la peculiare concezione schumanniana di suono e la sua rivalutazione della musica come linguaggio metafisico, in grado di mettere in comunicazione le più intime sfere dell'uomo con il mistero ultimo della Natura. Inoltre, si intendono sondare le forti ascendenze che la corrente del primo Romanticismo tedesco esercitava su Schumann, dalla sua prima giovinezza fino alla maturità. Gli ideali romantici della rappresentazione artistica come strumento di indagine della realtà hanno sempre alimentato la visione artistica schumanniana. Infine, si vogliono esplorare i meccanismi che animavano il momento della creazione artistica di Schumann, sia nel genere strumentale che in quello vocale, per comprendere le modalità con cui si attuava la sua visione poetica e per accostarci alle più vaste composizioni oratoriali.

Sul rapporto tra parola e suono, l'estetica schumanniana risulta assai articolata e complessa. Il punto focale di tale rapporto risiede nella profonda comunione che Schumann avvertiva tra la sfera poetica e quella musicale. In questa prospettiva, l'assenza di una qualsivoglia soluzione di continuità nella concezione del binomio poesia-musica portò Schumann ad una profonda e pervasiva elaborazione critica ed estetica. In virtù degli sviluppi delle sue incessanti ricerche artistiche, Schumann arrivò a concepire la musica come un linguaggio. Nel pensiero del compositore, la musica e la poesia erano entrambe dei linguaggi, che, al netto delle differenze superficiali dei loro sistemi sintattico-grammaticali, potevano trattare il medesimo oggetto di conoscenza. Così, si manifestava la convinzione di Schumann che la musica era permeata dalla stessa sostanza della letteratura e della filosofia. In tal senso, nella percezione del compositore, il *medium* musicale possedeva in maniera intrinseca alcune qualità essenziali: era in grado di sondare ed esprimere le più intime sfere emotive

dell'uomo, era capace di generare un momento di riflessione personale, poteva sublimare il soggetto ad una più elevata esistenza.

Le scaturigini di questa concezione furono visibili già nel 1827, quando Schumann, alla precoce età di diciassette anni, produsse uno dei suoi primi saggi di estetica: “Über die innige Verwandtschaft der Poesie und Tonkunst”, “Sull'intima affinità tra poesia e musica”. In questo lavoro, Schumann, riprendendo le fila di una tradizione già in atto dal secolo precedente, affermò che la poesia e la musica hanno un'origine condivisa e sgorgano dalla medesima sorgente artistica. Sebbene nel '27 apparisse ancora allo stato embrionale, tale concezione estetica costituì in maniera essenziale la base ideologica della poetica schumanniana: la comunione avvertita tra la sfera poetica e quella musicale fu il seme da cui si sarebbe sviluppato l'intero pensiero del compositore. Negli scritti degli anni successivi, dunque, questa idea venne sviluppata sempre più in profondità e sistematicamente e l'autore iniziò a sviluppare un'idea di *suono* sempre più personale e delineata.

Tutto ciò emerge piuttosto chiaramente anche dai diari personali di Schumann. I numerosi diari del compositore di Zwickau sono una testimonianza assai importante del pensiero del loro autore, poiché, al netto della loro veste spesso disordinata e frenetica, contengono, oltre a memorie biografiche e annotazioni delle attività giornaliere, anche riflessioni personali, autoanalisi psicologiche e introspettive, progetti sia compositivi che critici, frammenti di componimenti letterari e di saggi di estetica. L'attività diaristica di Schumann coprì in maniera assolutamente intensa tutto l'arco della vita del compositore e produsse numerosi volumi, alcuni dei quali erano addirittura forniti di titolo. Queste preziose testimonianze, affiancate agli scritti critici editi sulla *Neue Zeitschrift für Musik* nel decennio dal 1834 al 1844, costituiscono l'insieme del pensiero schumanniano. In questa prospettiva, gli *Hottentottiana*, ossia i diari che Schumann tenne dal 1828 al 1830, risultano essere assai rilevanti. La concezione della musica come linguaggio emerge, tra le varie, da un'annotazione del luglio del '28: “La musica è la più grande potenza della poesia; gli angeli devono di certo parlare cantando, gli spiriti poetando”.³⁷⁵ Come già si accennava, l'importanza dei diari schumanniani è data soprattutto dall'eclettica pluralità di testimonianze che essi conservano. Negli *Hottentottiana*, infatti, sono riportati anche alcuni frammenti dei sei capitoli che costituiscono la prima impresa letteraria di Schumann: le “Juniusabende”, “Sere di giugno”, che secondo un'annotazione del 29 luglio 1828 di mano dello stesso autore “sono la mia prima opera, la più vera e la più bella”.³⁷⁶ Se ne riporta qui di seguito un estratto.

³⁷⁵ Robert Schumann, *Diari (1828-1830)*, Cafagna Editore, Urbino, 2021, p. 33.

³⁷⁶ Ivi, p. 35.

Quando l'uomo vuole dire qualcosa che non sa dire, allora usa il linguaggio delle note o dei fiori – perché il mondo dei fiori è sacro quanto quello dei suoni e, davanti al dolore o alla gioia, l'uomo preferisce ricorrere alle corde o immergersi nella natura, ed entrambe sono garanti di una divinità e di un infinito.³⁷⁷

Da questo estratto delle “Juniusabende” emergono due aspetti assai importanti: da un lato, si conferma la concezione schumanniana della musica come linguaggio in grado di esprimere gli aspetti più nascosti dell'essere; dall'altro, iniziano a delinearsi alcuni concetti di matrice romantica, come la Natura, la tensione del soggetto verso l'infinito e la capacità del suono di proiettare l'individuo in tale direzione. Nel pensiero di Schumann, quindi, accanto alle qualità comunicative già riscontrate nell'arte dei suoni, assume un ruolo importante la capacità della musica di sublimare l'esistenza, elevando l'individuo verso il senso riposto delle cose. Quest'ultimo aspetto iniziò ad acquisire sempre più importanza per l'autore, fino a diventare parte integrante della sua concezione della musica.

In tal senso, nello stesso periodo, verso la fine dell'estate del 1828, vide la luce un nuovo saggio del giovane compositore, il “Die Tonwelt”, in cui si delinea ulteriormente l'idea di *suono* e si sviluppa la concezione della musica come linguaggio metafisico.³⁷⁸ In questo lavoro, è possibile riscontrare l'influenza di Jean Paul, pseudonimo di Johann Paul Friedrich Richter, lo scrittore tedesco che, sebbene non sia mai effettivamente appartenuto alla scuola romantica, esercitò una forte influenza sulla generazione di artisti romantici, sia poeti che scrittori e musicisti, nati negli anni Dieci dell'Ottocento. Come fa notare John Daverio, i collegamenti tra il “Die Tonwelt” di Schumann e l'opera jean pauliana si rendono scoperti in due punti sostanziali: nelle premesse introduttive e nella struttura del lavoro. Nel primo caso, il motto che introduce il lettore al saggio schumanniano è tratto dal romanzo di Jean Paul *Hesperus*: “Ah! Tutto ciò che voi dite, o suoni, viene a me negato!”. La concezione di *suono* che emerge da questa massima jean pauliana non soltanto dovette affascinare il giovane Schumann in virtù del suo duplice interesse poetico-musicale, ma collimava essenzialmente con il proprio pensiero, che riscontrava nell'arte dei suoni una qualità metafisica. In questo senso, il motto posto all'inizio del “Die Tonwelt” intendeva evidenziare l'ineffabilità mistica del linguaggio musicale, confrontando la qualità logica propria del *lògos* e il sentimento che deriva dal suono. La seconda somiglianza risiede nella struttura del saggio: l'espedito narrativo di un colloquio tra cinque *höhere Menschen* offre l'occasione di articolare cinque saggi differenti in cui l'autore espone le proprie idee. L'idea fondamentale che emerge dal saggio di Schumann è la concezione del suono

³⁷⁷ Ivi, pp. 38-39.

³⁷⁸ Il saggio completo è riportato in Frauke Otto, *Robert Schumann als Jean Paul-Leser*, Herchen Verlag, Francoforte, 1984, pp. 66-75. Per un'analisi del saggio si rimanda a John Daverio, *Robert Schumann. Araldo di una nuova era poetica*, a cura di Enrico Maria Polimanti, Astrolabio, Frascati, 2015, pp. 56-57.

come “vero mediatore tra il mondo terreno e quello ultraterreno”.³⁷⁹ Come lo stesso autore fa affermare ad uno dei suoi personaggi principali, la musica è “respiro terreno dell’aldilà che, come ogni cosa divina e ultraterrena, non può essere né definito né descritto, ma solo avvertito”.³⁸⁰

La concezione della musica come linguaggio metafisico risultò essere un’idea essenziale per gli sviluppi dell’estetica schumanniana. Essa, infatti, non soltanto alimentò la speculazione teorica del compositore, ma confluì interamente anche nei suoi progetti artistici. Uno di questi progetti, ad esempio, risale alla fine del 1828 e riguardava la stesura di un romanzo che avrebbe dovuto intitolarsi *Selene*, ma che alla fine non fu mai portato a termine. Anche in questo frangente, gli *Hottentottiana* si rivelano assai preziosi, poiché conservano alcuni frammenti dei capitoli che avrebbero dovuto comporre l’opera di Schumann. Si riporta qui di seguito un estratto di uno di questi frammenti che riporta il titolo *L’armonica – Pala d’altare*.

Iniziò a echeggiare un solitario, puro suono; come un dolce, leggero sospiro di una divinità, il suono si librò in volo – tutto intorno era silenzio [...] allora arrivarono note e paurose, incerte settime risuonarono come lacrime attraverso la solenne nostalgia di quei suoni; essi continuarono a fluire sospesi e alati, come dolci fiumi al tramonto e i cuori nuotavano dietro di loro; [...] tutto trabocca di suoni, suonano le pietre, suonano le statue e le sacre immagini come se avessero preso vita e ogni cosa risuona stupefatta – [...] e l’occhio trabocca e il cuore parla [...] – fu come se si fosse risvegliato l’intero mondo dei suoni – potente e forte, cantò un eterno inno dei serafini, come le arpe dell’eternità, salutando i suoni e le anime si conobbero e le mani si congiunsero in preghiera [...] e egli uscì dalla chiesa e là fuori giunse le mani e disse: O suoni celestiali delle tombe di una addormentata beatitudine, parlate e ditemi perché piango quando vi sento – risposero i suoni noi siamo presagi di un mondo sul quale piangere, che qui non troverai mai – veniamo dall’aldilà; annunciò egli dolorosamente: oh voi suoni, esiste dunque un’immortalità? – – – Ammutolirono [...] e tutto fu muto.³⁸¹

Da questo frammento emergono due aspetti fondamentali della concezione del suono di Schumann. In primo luogo, il compositore percepisce all’interno del suono stesso una qualità profondamente metafisica; in secondo luogo, egli identifica nella musica un momento di riflessione personale e di conoscenza. Per quanto riguarda il primo aspetto, Schumann considera la musica come un vero e proprio *medium* che, secondo le sue stesse parole, mette l’uomo in comunicazione con una realtà ultraterrena. Il “puro suono”, come il “sospiro di una divinità”, è un flusso continuo che sgorga dall’aldilà e scorre fluviale, inondando tutti gli elementi della realtà; questi risuonano assieme alle note prodotte, come vibrando per simpatia: le pietre, di norma inanimate, sembrano prendere vita,

³⁷⁹ Otto, *Robert Schumann als Jean Paul-Leser*, p. 74, in Daverio, *Schumann*, p. 56.

³⁸⁰ Otto, *Robert Schumann als Jean Paul-Leser*, p. 68, in Daverio, *Schumann*, p. 57.

³⁸¹ Schumann, *Diari (1828-1830)*, pp. 85-86.

mentre i cuori e le anime sembrano avere accesso ad un livello esistenziale superiore, in cui si conoscono in un approccio che appare tutto spirituale. Nel breve frammento narrativo, il misticismo di questo avvenimento viene sottolineato dai suoni stessi, che, da un lato, comunicano ai presenti di provenire dall'inattingibile regno ultraterreno e, dall'altro, tacciono una più diretta e precisa testimonianza dell'aldilà. Per quanto riguarda il secondo aspetto, invece, il linguaggio metafisico dei suoni risulta essere universale e, di conseguenza, oltre ad avere la capacità di far consonare l'individuo e la Natura, è in grado di mettere in comunicazione le anime generando anche un momento di conoscenza. Come si vedrà più avanti, questo tipo di approccio alla musica, così come all'arte in generale, affonda le sue radici nella corrente del primo romanticismo tedesco ed è un approccio sia mistico-spirituale che conoscitivo. Secondo tale prospettiva, l'artefatto artistico, sia esso musicale o poetico, è un oggetto che eleva l'individuo ad una dimensione superiore, ma, allo stesso tempo, costituisce uno strumento analitico per comprendere se stessi e la realtà circostante.

Il momento conoscitivo insito nell'esperienza artistica, il quale risultava essere uno dei fondamenti della concezione romantica, si presenta anche nel pensiero schumanniano in tutta la sua centralità. Ciò si può constatare di nuovo attraverso le speculazioni che lo stesso compositore conduce sulla propria arte e che, puntualmente, vengono annotate nei suoi diari. Ad esempio, il 13 agosto del '28, egli scrive:

La musica è il vero confessionale della nostra anima; l'uomo si sente allora davvero contrito al cospetto di ciò che è. Nelle chiese e durante le musiche sublimi, passano davanti alla nostra anima, come geni adirati, anche i peccati e gli errori commessi.³⁸²

Secondo Schumann, dunque, la musica è in grado di raccogliere le esperienze personali ed esprimerle, assurgendo a vero e proprio "confessionale" dell'io. Il linguaggio musicale, in virtù della sua natura asemantica, convoglia le passioni e i sentimenti che animano il vissuto, potendo così sondare la sfera psicologica ed emotiva dell'uomo. Di fronte ad una composizione sonora, come in uno specchio, si è posti di fronte al materiale biografico stesso, potendo così prendere coscienza di ciò che si è. In tal senso, la musica è un *medium* che risveglia le passioni umane e, attraverso la fantasia e la compartecipazione emotiva, genera un momento conoscitivo, elevando l'individuo.

Nell'estetica di Schumann, la qualità metafisica che risiede nell'essenza profonda del suono, e per estensione nel linguaggio musicale, riesce a mettere in comunicazione le più intime sfere dell'uomo con il mistero ultimo della Natura. Come affermò egli stesso nei suoi scritti con chiarezza, la lingua

³⁸² Ivi, p. 43.

della musica è universale e, esattamente in questa misura, riesce a comunicare con l'anima e proiettarla verso l'assoluto. Questa concezione costituì il nucleo del pensiero di Schumann e alimentò sempre le sue ricerche artistiche. In questa prospettiva, è possibile riscontrare come tali idee abbiano continuato ad agire anche nel decennio successivo e siano confluite nel principale strumento di elaborazione estetica schumanniano: la *Neue Zeitschrift für Musik*, la rivista di critica musicale fondata dallo stesso autore. Qui, nel 1834, Schumann pubblicò alcuni frammenti di sua composizione, riunendoli sotto il nome "Dal taccuino di pensieri e di poesia di Maestro Raro, Florestano ed Eusebio". Tra i vari, se ne riporta uno in cui Schumann, ancora una volta, espone le sue convinzioni estetiche: "La musica parla il linguaggio più universale, da cui l'anima viene eccitata liberamente, *in modo indeterminato*; ma essa si sente nella propria patria".³⁸³

In conclusione, è possibile affermare che nel pensiero di Schumann la musica si delinea come un vero e proprio linguaggio, in quanto possiede delle specifiche caratteristiche espressive e funzionali. Il funzionamento di tale linguaggio, al contrario di quanto avviene nella lingua parlata, non si basa sulle qualità logiche ed etero-referenziali della sua sintassi e dei suoi costrutti grammaticali. La musica è una forma espressiva elevata ed ermetica, in grado di sondare la sfera psico-emotiva dell'uomo e di proiettarlo in un moto di ascensione spirituale. Alla luce di questa prima analisi, risulta piuttosto evidente come tali aspetti della poetica schumanniana fossero fortemente influenzati dal pensiero di quei filosofi e letterati che, alla fine del secolo precedente, si erano riuniti nel movimento del Romanticismo tedesco. In questa prospettiva, infatti, la corrente romantica, in particolare quella che si sviluppò attorno al circolo di Jena, costituì l'importante retroterra culturale sul quale Schumann edificò la sua formazione artistica. La scintilla romantica ispirò il pensiero schumanniano e alimentò i suoi continui affinamenti. Tutto ciò fu possibile grazie a due importanti fattori. In primo luogo, l'affinità ideologica che Schumann avvertiva con i romantici lo portò ad un'avidissima lettura della produzione dei fratelli Schlegel, di Novalis, di Hoffmann e altri. Di fondamentale importanza si rivelò anche il forte influsso di Goethe; sebbene questi non fu un esponente romantico, molteplici aspetti del suo pensiero esercitarono un fascino profondo e duraturo su Schumann. Secondo, il forte impulso che le conquiste dei filosofi e letterati a cavallo del secolo diedero alla concezione estetica dell'arte musicale: quest'ultima non occupava più l'ultimo gradino della scala gerarchica delle arti. La rivalutazione di cui il linguaggio musicale beneficiò consentì a Schumann di interfacciarsi, alle metà dell'Ottocento, con una forma d'arte inoltrata lungo la via dell'emancipazione e pronta a diventare oggetto di una riformulazione estetica.

³⁸³ Robert Schumann, *Gli scritti critici*, vol. I, a cura di A. Cerocchi Pozzi, traduzione di G. Taglietti, Le Sfere, Ricordi LIM, 1991, p. 144.

Il Romanticismo tedesco

Il Romanticismo tedesco è una corrente filosofico-letteraria che si sviluppò in Germania, tra la fine del Settecento e i primi decenni del secolo successivo. A Jena, importante centro universitario della Turingia, all'interno di quello che si configurò come un vero e proprio circolo, alcuni tra i più importanti letterati e filosofi del tempo iniziarono a riunirsi per discutere di letteratura, poesia, critica, filosofia, musica e tutto quanto potesse concernere la produzione artistica. Tra i membri che effettivamente si incontravano con regolarità nel cenacolo e altre personalità di spicco che ne furono successivamente influenzate, si ricordano Friederich Schlegel, August Wilhelm Schlegel, Novalis, Tieck, Wackenroder, E.T.A. Hoffmann, Fichte, Schelling. Sebbene in alcuni casi potesse presentare manifestazioni eclettiche e variegata, il nucleo del Romanticismo tedesco consisteva in un'organica visione del mondo e la sua essenza più profonda risiedeva nella percezione della realtà come un ente multiforme, contraddittorio e continuamente mutevole. Tale percezione condusse a una rivalutazione del concetto di *individualità* come unica realtà conoscibile. All'interno di questo sistema cognitivo, il dato specifico, caratteristico, non soltanto acquisiva una grande centralità, ma era l'elemento costituente del sistema stesso. Questa rinnovata percezione generò una frattura profonda e netta nei confronti della precedente epoca classico-illuminista e ne ribaltò completamente la concezione del mondo: un sistema chiuso, fisso e immutabile, governato da una razionalità totalizzante e al cui interno il dato caratteristico, difforme, veniva inglobato come semplice eccezione.

Il seme dal quale si svilupparono le radici di questa corrente di pensiero si nasconde, in realtà, negli anni '80 del XVIII secolo, ossia negli aspetti rivoluzionari della filosofia di Kant che iniziarono a modificare la percezione stessa del sapere umano. Lungi dal cercare una derivazione troppo stretta, una filiazione univoca, del Romanticismo da Kant, è però possibile affermare che l'elemento soggettivo e individuale, che sarebbe stato poi fondamentale per gli sviluppi romantici, divenne centrale già nel sistema gnoseologico kantiano. Ancor prima di interrogarsi sugli oggetti della conoscenza, la filosofia critica di Kant indagò la conoscenza stessa e le modalità del processo cognitivo umano. Secondo Kant, l'acquisizione di conoscenza da parte di un individuo dipende dal concorso delle sue facoltà conoscitive, ossia i sensi e l'intelletto; più precisamente, l'atto dipende dall'insieme degli elementi che derivano esternamente dall'oggetto, tramite l'esperienza, e internamente dal soggetto, tramite le categorie mentali. Le categorie della sensibilità, lo spazio e il tempo, consentono di ordinare gli elementi che giungono ai sensi, mentre le categorie dell'intelletto consentono di pensarli. Secondo questa prospettiva, dunque, le facoltà conoscitive dell'individuo, in quanto suo unico mezzo di relazione con il mondo, condizionano inevitabilmente la sua acquisizione di conoscenza, nonché il suo intero approccio alla realtà. La rivoluzione della concezione

gnoseologica del mondo di Kant consiste nell'affermare che il sapere non deriva dall'oggetto della conoscenza ma dal soggetto conoscente.³⁸⁴ Questa nuova estetica di stampo soggettivistico ben si combinava con la rinnovata percezione del mondo dei letterati tedeschi di fine secolo, i quali concepivano l'individuo come elemento centrale della realtà e la Natura come un universo creatore ed eterogeneo che incessantemente generava forme sempre nuove. In questo senso, la necessità kantiana di indagare la conoscenza e le sue condizioni, ancor prima che l'oggetto stesso della conoscenza, venne accolta anche dai Romantici e diede un notevole impulso all'evoluzione del loro pensiero.

Si intendono qui trattare i precetti fondamentali del Romanticismo, con lo scopo di comprendere con maggiore chiarezza le influenze culturali che animarono la poetica di Schumann. Uno degli aspetti di principale importanza, forse l'elemento che più di tutti alimentò la corrente, risiedeva nel rapporto tra l'uomo e la Natura. I Romantici non concepivano la Natura come un regno immutabile, mosso da meccanismi causali o deterministici, ma la avvertivano come un ente vivo, un eterno tessitore, un universo del quale essi stessi facevano parte costituendone gli elementi e tendendo ad esso come in un afflato mistico. La singola individualità che componeva il sistema romantico della Natura era unica nella sua specificità e proprio attraverso la sua unicità si relazionava con la realtà circostante, sia dal punto di vista esperienziale che conoscitivo. Si riporta, qui di seguito, un estratto dell'analisi di Renato Di Benedetto, che con molta lucidità è in grado di cogliere questo più intimo aspetto.

Tale scoperta [...] comportava una totale rivalutazione del diverso e del mutevole, ossia di ciò che costituisce il dato specifico dell'individualità, e al tempo stesso ne rende l'intima essenza indefinibile. I termini si rovesciano: l'assoluto non è più l'astratto, il generico, ciò ch'è uguale in ogni luogo e in tutti i tempi, bensì ciò ch'è concretamente, immediatamente, individualmente percepibile. Ma *individuum est ineffabile*: l'affermazione dei mistici medievali torna in onore, e il romanticismo scopre che l'essenza della realtà è il mistero, sfuggente alle definizioni, irraggiungibile dalla ragione e dal suo strumento privilegiato, il *logos*, la parola in quanto portatrice di astratti contenuti concettuali. Il senso del mistero investe il mondo della natura, non più materia inerte ed estranea governata da cieche leggi meccaniche, ma organico complesso pulsante d'una propria vita, il cui ritmo non è estraneo a quello della vita dell'uomo: questi, anzi, solo accordandosi con esso e cogliendo, con un interiore moto di simpatia, il respiro arcano della natura, potrà penetrare il senso riposto delle cose, sperimentare l'ineffabile, comunicare con l'assoluto.³⁸⁵

³⁸⁴ Cfr. Nicola Abbagnano, *Storia della filosofia. La filosofia moderna: dal Rinascimento all'Illuminismo*, vol. II, Utet, Torino, 2003, pp. 517-518. Più in generale cfr. *Idem*, cap. XV, pp. 502-577.

³⁸⁵ Renato Di Benedetto, *Romanticismo e scuole nazionali nell'Ottocento*, EDT, Torino, 2016, pp. 4-5.

Il nucleo delle ricerche filosofico-letterarie tardo settecentesche riguardava la multiforme essenza umana, che a sua volta si rispecchiava per analogia nella Natura. Come affermava F. Schlegel, lo specifico compito dell'uomo, così come di ogni filosofia, era il tentativo di comprendere l'assoluto. In questo senso, l'atto conoscitivo dell'individuo, che, come si è compreso dal criticismo kantiano poi accolto dai romantici, dipendeva dallo stesso soggetto conoscente, avrebbe dovuto elevarsi alla più ampia conoscenza. L'accesso a tale conoscenza, ossia al senso riposto delle cose, rimaneva però precluso all'uomo proprio a causa della finitezza delle sue capacità cognitive.

In questa prospettiva, è possibile introdurre un secondo aspetto fondamentale del Romanticismo tedesco, intrinsecamente affine al primo. La rappresentazione artistica divenne per i Romantici un momento essenziale nell'interpretazione della realtà, uno strumento conoscitivo attraverso cui comprendere se stessi e il mondo circostante. L'arte era considerata un *medium* in grado di riprodurre i meccanismi generativi del cosmo; essa era uno specchio in cui, nel finito, poter osservare l'infinito. Per comprendere appieno come in questo momento storico stesse mutando l'approccio dell'uomo nei confronti della realtà, sia nell'analisi che nella percezione di essa, si riporta qui di seguito un passo di Nicola Abbagnano, che illustra alcuni dei fermenti ideologici tardo settecenteschi che avrebbero successivamente influenzato sia i Romantici tedeschi che l'intero Ottocento. Abbagnano mette in chiara luce come il filosofo Karl Leonhard Reinhold, nella sua *Nuova teoria della facoltà rappresentativa umana* del 1789, accolga i principi kantiani e li sviluppi ulteriormente. Reinhold accetta l'unico principio su cui Kant ha fondato la sua intera filosofia: la coscienza. Tale principio riporta il soggetto al centro della realtà e identifica le sue individuali facoltà conoscitive come unico mezzo di comprensione del mondo. Il passo decisivo di Reinhold è l'identificazione della coscienza con la facoltà rappresentativa umana.

Nella *Nuova teoria della facoltà rappresentativa umana* Reinhold identifica la coscienza con la facoltà rappresentativa quindi con la rappresentazione: sicché il principio unico e fondamentale della filosofia come scienza risulta espresso nel modo seguente: «La rappresentazione è nella coscienza distinta dal rappresentato e dal rappresentante e riferita ad entrambi». Da questo principio Reinhold intende trarre tutta la «filosofia degli elementi», che è per l'appunto l'analisi della coscienza. Il rappresentante e il rappresentato sono il soggetto e l'oggetto della coscienza; senza oggetto e soggetto non c'è alcuna rappresentazione, sicché essi costituiscono le *condizioni intrinseche* della rappresentazione stessa. La parte che nella rappresentazione si riferisce all'oggetto è la *materia* della rappresentazione, quella che si riferisce al soggetto è la *forma* della rappresentazione. Il soggetto è perciò l'origine della forma, non della materia della rappresentazione. La forma è prodotta dal soggetto cioè dalla sua *spontaneità*; la materia è *data* attraverso la *ricettività* del soggetto stesso. Questa ricettività non è altro che la capacità di avere impressioni sensibili che, se vengono riferite al soggetto rappresentante si chiamano *sensazioni*, se vengono riferite all'oggetto si chiamano *intuizioni*. La prima essenziale condizione della conoscenza è quindi l'intuizione. Soltanto in virtù del materiale dato da essa, la rappresentazione può essere riferita a qualcosa che non è rappresentazione, ad un oggetto indipendente da ogni

rappresentazione. Quest'oggetto è la cosa in sé. Senza la cosa in sé, manca la prima fondamentale condizione dell'immediata rappresentazione di un oggetto. Dall'altro lato, la cosa in sé è irrepresentabile, quindi inconoscibile: poiché non vi è rappresentazione senza una forma soggettiva, ciò che è fuori e indipendente dalle forme soggettive non può essere rappresentato. Com'è possibile allora parlare della cosa in sé e introdurla come un elemento della ricerca filosofica? Reinhold risponde: la cosa in sé è rappresentabile, non come cosa od oggetto, ma come puro concetto".³⁸⁶

Questo ribaltamento cognitivo tardo-settecentesco, che giunse a identificare la coscienza con la capacità rappresentativa, era perfettamente in linea con la rinnovata percezione del mondo dei Romantici e fornì loro una solida base su cui sviluppare il proprio pensiero. A fronte di tutto ciò, si comprende con chiarezza come il linguaggio artistico potesse ricoprire un ruolo assai importante nella nascente filosofia romantica. L'arte, da un lato, era una vera e propria forza creatrice che rispecchiava quella della Natura e, dall'altro, costituiva uno strumento di indagine della realtà. La poesia iniziò ad ampliare i suoi orizzonti con lo scopo di abbracciare la vastità dell'universo. In questo senso, la *poesia* viene intesa dai Romantici non soltanto nella sua più comune accezione di componimento in versi, ma nel suo senso originale, intrinseco, quello del greco *poiësis*, ossia quello di pura attività creatrice.³⁸⁷ Il potere creativo della poesia la poneva in affinità con l'universo. La generazione di forme sempre nuove alimentò l'analogia tra arte e Natura, promuovendo un gioco di specchi tra l'una e l'altra. Lo stesso Friedrich Schlegel, uno dei maggiori teorizzatori del movimento, mise ben in evidenza questo aspetto in uno dei suoi principali saggi sull'argomento, *Gespräch über die Poesie*, edito nel 1800 nell'*Athenäum*.

Tutti i sacri giochi dell'arte non sono che remote riproduzioni dell'infinito gioco del mondo, di quell'opera d'arte che incessantemente crea se stessa. [...] In altre parole ogni bellezza è allegoria. Le cose supreme, proprio perché inesprimibili, possono essere espresse solo allegoricamente.³⁸⁸

La Natura infinita, dunque, si rispecchia nell'arte finita. Certamente, proprio a causa della sua finitezza l'uomo non è in grado di abbracciare l'intero cosmo, ma può osservarne solamente delle prospettive. Ciò è reso possibile da un elemento centrale nella poesia romantica: l'allegoria, in grado di aprire brevi squarci sull'infinito in virtù di una conoscenza intuitiva. Lo stesso Schlegel dichiarò:

³⁸⁶ Nicola Abbagnano, *Storia della filosofia. La filosofia moderna e contemporanea: dal Romanticismo all'Esistenzialismo*, Vol. III, Utet, Roma, 2017, pp. 4-5.

³⁸⁷ Dal greco, *poiëo*: fare, creare, generare, comporre, rappresentare, immaginare, inventare.

³⁸⁸ Friedrich Schlegel, *Dialogo sulla poesia*, a cura di A. Lavagetto, Einaudi, Torino, 1991, p. 46.

“del rapporto del divino con la natura si dà solamente una conoscenza mediante immagini allegoriche”.³⁸⁹ Un siffatto meccanismo conoscitivo, sì, elevava l'uomo verso l'assoluto, ma, allo stesso tempo, informava il suo intero approccio al mondo. Proprio in virtù della coincidenza della sua capacità rappresentativa e della sua coscienza, attraverso la creazione artistica l'individuo era in grado di esperire la realtà circostante. In un gioco di specchi, il soggetto e l'oggetto della rappresentazione si relazionavano strettamente, dando vita ad un profondo momento di riflessione.

La poesia romantica può librarsi sulle ali della riflessione poetica a metà tra l'oggetto rappresentato e il soggetto rappresentante, scevra da ogni interesse reale o ideale, potenziare sempre e di nuovo tale riflessione e moltiplicarla come in una serie interminabile di specchi.³⁹⁰

Come suggerisce Roberto Gilodi, l'obiettivo ultimo risiede nella scoperta del significato allegorico, ossia la verità, che si cela dietro l'apparenza sensibile. Ma se, come si è visto, l'atto interpretativo umano è condizionato dalla finitezza delle sue facoltà conoscitive, il processo si rivelerà fallibile e incerto. La ricerca romantica si pone come un procedere infinito che tende all'assoluto.³⁹¹ Infine, è possibile affermare che, secondo Schlegel, dietro alla forma caotica dell'arte esiste un nucleo che anima il tutto. La ragion d'essere di un'opera d'arte oltrepassa la sua apparenza sensibile e risiede nella sua coerenza spirituale, ossia nelle relazioni che la tengono unita nel profondo in maniera necessaria. Secondo i Romantici, il momento di riflessione e di conoscenza al quale si giunge attraverso l'arte risiede proprio in questo aspetto specifico e nasce dalla relazione tra la coscienza dell'interprete, “potenziata dei significati del testo e della loro relazione reciproca”, e la rappresentazione artistica, che, come ormai si è compreso, è la rappresentazione della realtà. Parafrasando le parole di Schlegel, che trovano stretta corrispondenza con quelle di Novalis e Schelling, nella poesia si giunge ad una comunione tra il finito e l'infinito, tra il particolare e l'universale, e nel genio creatore confluisce una qualità di sacerdotale onniscienza.

³⁸⁹ *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, vol. XII: Philosophische Vorlesungen, parte I, a cura di J.J. Anstett, Paderborn, 1964, pp. 208-209, in Roberto Gilodi, *L'infinito e la critica letteraria nel primo Romanticismo tedesco*, in Segni e metafore dell'Infinito nell'epoca classicistico-romantica, a cura di Chiara Sandrin, Accademia University Press, 2019, pp. 69-80.

³⁹⁰ Friedrich Schlegel, *Frammenti critici e poetici*, a cura di M. Cometa, Einaudi, Torino, 1998, pp. 43-44.

³⁹¹ Cfr. Gilodi, *L'infinito e la critica letteraria nel primo Romanticismo tedesco*, pp. 69-80.

Realtà e immaginazione

A fronte di tutto ciò, si comprendono con chiarezza i profondi legami tra la corrente del primo Romanticismo tedesco e Schumann. La concezione gnoseologica del mondo dei primi romantici era la medesima che alimentava anche il pensiero schumanniano: la percezione della Natura come un ente vivo, la tensione verso l'assoluto, l'arte come *medium* per l'espressione personale, la riflessione conoscitiva e l'indagine della realtà erano tutti elementi che costituivano parte integrante della poetica di Schumann. Tali influenze si manifestarono nel compositore in virtù della sua assidua frequentazione degli scritti degli esponenti romantici, frequentazione che iniziò sin dalla sua giovane età e lo accompagnò fino alla maturità. Tra i principali autori, ad esempio, compare anche lo scrittore, saggista e musicista che fu uno dei prediletti di Schumann: E.T.A. Hoffmann. La coincidenza tra rappresentazione e coscienza, che rendeva l'arte uno strumento d'indagine della realtà, risulta essere centrale anche nella poetica hoffmanniana. Nell'opera di Hoffmann, questo concetto si lega inescindibilmente a quello di immaginazione, che ne costituisce in maniera essenziale l'altro lato della medaglia. Tutti ciò si può notare, ad esempio, in una delle sue opere principali, *Die Serapions-Brüder*, in cui l'intero principio poetico si basa su questi fondamentali elementi estetici. *I fratelli di Serapione* è un romanzo a cornice in cui i protagonisti, confratelli del medesimo circolo artistico-letterario, condividono tra loro racconti, fiabe e, in alcuni casi, veri e propri saggi di estetica. Il primo racconto, *L'eremita Serapione*, compresi i relativi dibattiti dei confratelli su di esso, ha la funzione di vero e proprio manifesto poetico dell'intero lavoro e tratta il tema complesso del rapporto tra realtà e immaginazione. Secondo Hoffmann, è lo spirito a comprendere quel che ci circonda e a ordinare tali elementi nel mondo interiore. Il poeta, il vero poeta, quindi, deve aver visto con gli "occhi del suo spirito" le immagini di cui narra. Se così non fosse tali immagini sarebbero solamente "ingannevoli fantocci" estranei alla vita. In questo senso, risulta assai rilevante che nel frangente in cui l'autore enuncia queste sue idee utilizzi i termini *schauen*, vedere, e *erschauen*, immaginare, quasi come fossero sinonimi. Il vero poeta deve davvero aver visto e quindi immaginato ciò che proclama.³⁹²

Schumann, che fu sempre un avido lettore dell'opera hoffmanniana, rimase assolutamente affascinato da questi aspetti. Fino al punto in cui, il 6 giugno del 1831, leggendo *Le miniere di Falun*, uno dei racconti contenuti ne *I Fratelli di Serapione*, prese seriamente in considerazione l'idea di farne un'opera: "Letto Hoffmann, ininterrottamente. Nuovi mondi. Le miniere di Falun. Libretto

³⁹² Cfr. E.T.A. Hoffmann, *I fratelli di Serapione*, a cura di Matteo Galli, L'Orma Editore, Avellino, 2020, pp. 15-27, 51-57. Per quanto riguarda le ricorrenze dei verbi *schauen* ed *erschauen* si rimanda al ricco commento di cui il volume è fornito, cfr. la nota n. 2 a p. 54.

d'opera che mi entusiasma molto".³⁹³ Così come, in verità, il 13 ottobre dello stesso anno, prese in considerazione per un libretto d'opera anche il testo di *Doge e Dogaressa*, un altro dei racconti del romanzo hoffmanniano: "I piani per il futuro sono: Doge e Dogaressa [...]".³⁹⁴ Sebbene non ne realizzò mai effettivamente un'opera, Schumann a lungo rimase suggestionato dai testi hoffmanniani, che si ripresentarono a più riprese tra i suoi progetti musicali fino al decennio successivo. Hoffmann, dunque, fu uno dei principali canali attraverso cui il pensiero primo romantico giunse a Schumann.

L'eredità musicale romantica

Di fronte alle nuove prospettive filosofiche e letterarie aperte a fine secolo, i primi Romantici tedeschi scoprirono nella musica il *medium* ideale in grado di supportare le ricerche esistenziali che intendevano condurre. Il linguaggio musicale si adattava in maniera naturale alle necessità espressive dei romantici e al loro bisogno di restituire una rappresentazione analogica, ossia ottenuta mediante analogia, della realtà. Le rinnovate esigenze ottocentesche portarono al superamento della precedente concezione classica dell'imitazione della natura, che ormai veniva avvertita come eccessivamente distante. I modi intrinseci alla mimesi artistica, ossia la descrizione, la pittura e il riferimento didascalico, costituivano agli occhi dei romantici delle categorie ormai non più idonee a interpretare la realtà e a restituire un onnicomprensivo contatto con il mondo. Al contrario, la natura asemantica del linguaggio musicale venne riconosciuta da teorici romantici come la qualità più elevata del suono: la musica strumentale, nella sua purezza, era lodata in quanto *medium* in grado di penetrare le più intime e inaccessibili sfere dell'uomo, esprimendo al contempo un'intima simpatia con l'universo e la Natura.

In tal senso, il linguaggio musicale possedeva delle qualità intrinseche che soddisfacevano in maniera appropriata le esigenze della rappresentazione romantica. Nella fattispecie, due di esse, che erano strettamente legate l'un l'altra, erano considerate come particolarmente pregnanti: l'autoreferenzialità e la capacità di riferirsi alla sfera psico-emotiva umana. Diversamente da quanto avveniva in precedenza, dunque, nell'arte musicale iniziava a ricoprire un ruolo centrale e rilevante la caratteristica dell'autoreferenzialità, che è la capacità di un segno di potersi riferire soltanto a un altro segno interno al sistema semiotico stesso; nella stessa maniera, quindi, in cui un suono può riferirsi ad altri suoni, ma non ai vari elementi del mondo esterno. Proprio la libertà del suono puro

³⁹³ Robert Schumann, *Tagebücher, Band I 1827-1838*, hrsg. von Georg Eismann, Stroemfeld / Roter Stern, 1971, p. 337.

³⁹⁴ Ivi, p. 372.

da qualsiasi riferimento esterno diretto consentiva al genio creatore di agire esclusivamente in virtù della sua stessa fantasia, procedendo ad un'autonoma e autosufficiente combinazione delle componenti interne di una composizione. Secondo questa prospettiva, Ludwig Tieck, in uno dei suoi più rilevanti scritti sulla musica, *Symphonien*, proclamava la superiorità della musica strumentale su quella vocale. Tieck affermava che la musica strumentale non era vincolata ad alcun elemento esterno ed era, in questo senso, incondizionata; essa dipendeva solamente dalle regole nate nel suo stesso seno e consentiva alla fantasia creatrice di svilupparsi libera, conseguendo il profondo e il meraviglioso. Allo stesso tempo, però, sebbene dipendessero dalla fantasia elevata al massimo grado, le sequenze dei suoni che componevano un brano si susseguivano come in un discorso. Ciò portò Schlegel ad affermare che lo svolgimento della pura musica strumentale era paragonabile ad una successione di idee filosofiche. Il discorso musicale, quindi, sebbene seguisse delle leggi autogenerate e autoriferite, si articolava secondo una serie leggibile di idee musicali, una successione di soggetti poetici trasfigurati musicalmente. D'altro canto, come già accennato, un'altra caratteristica ben definita del linguaggio dei suoni emerge al fianco dell'autoreferenzialità e si lega inscindibilmente ad essa: la capacità di riferirsi alla sfera psico-emotiva dell'uomo. Di conseguenza, la rappresentazione musicale si configura simultaneamente come successione di idee e pensieri musicali e come atto espressivo in grado di rivolgersi al lato emotivo umano. Ciò comporta quindi quel momento di riflessione e di conoscenza che, come si è visto, risulta centrale nella concezione artistica romantica. In concordia con questo pensiero, Wackenroder sosteneva che esiste un accordo tra le relazioni matematiche dei suoni e le fibre del cuore umano, così che quest'ultimo impara a conoscere se stesso nello specchio dei suoni.

Alla luce di queste riflessioni, è possibile comprendere come agli occhi dei Romantici la musica strumentale apparisse il mezzo espressivo privilegiato attraverso cui veicolare il loro pensiero. La musica, in virtù delle sue caratteristiche intrinseche, favoriva quella comunione tra realtà e immaginazione tanto cara ai filosofi e letterati di inizio Ottocento. Nella musica si manifestava la medesima forza creatrice della poesia, che, come si è detto in precedenza, non era intesa come componimento in versi, ma come pura energia in grado di generare forme nuove. La musica era in grado di riprodurre allegoricamente i meccanismi generativi dell'universo e per analogia rispecchiava l'infinito della Natura. Di fronte al suono, l'immaginazione, intesa come strumento di indagine del mondo, e la partecipazione emotiva si fondevano in un unico slancio che proiettava l'uomo verso una comprensione intuitiva dell'universo. Il sistema filosofico-letterario primo romantico iniziò a creare una sorta di metafisica della musica, che affermava la vicinanza del suono al mistero ultimo della Natura. Così, Novalis giunse ad affermare che le relazioni musicali appaiono essere le stesse fondamentali relazioni della Natura. Wackenroder, invece, per spiegare questa tensione spirituale e

questa sensazione di appartenere ad un insieme più grande, fece ricorso all'immagine metaforica di una misteriosa corrente che attraversa il mondo e il cuore umano. Egli contrappone il *lògos*, che tenta di descrivere all'uomo tale corrente, al puro suono, che invece fa scorrere la medesima corrente davanti agli occhi.

In conclusione, alla rivoluzione che il pensiero romantico scatenò nel panorama culturale di inizio Ottocento corrispose un naturale cambiamento anche nella concezione artistica. Secondo quest'ottica, nella gerarchia delle arti si verificò un vero e proprio ribaltamento dei valori interni. La musica, che secondo la precedente concezione estetica occupava il gradino più basso, in quanto ancella della poesia vera portatrice del significato logico, guadagnò la vetta; la musica strumentale, inoltre, si impose su quella vocale. Le innovazioni dei filosofi e dei letterati a cavallo del secolo introdussero l'arte musicale lungo la via dell'emancipazione, così che nel corso dei primi decenni dell'Ottocento si andò incontro a numerosi affinamenti estetici. Questa fu l'eredità che giunse fino a Schumann, il retroterra culturale su cui egli costruì la sua intera poetica. L'affinità che il compositore di Zwickau avvertiva nei confronti della concezione gnoseologica del mondo dei primi Romantici emerge in maniera chiara da molti passi dei suoi stessi scritti. Ancora una volta, un'importante testimonianza di tutto ciò viene fornita in maniera rilevante dai suoi diari. Una riflessione personale che Schumann annotò, nell'estate del 1828, in *Hottentottiana*, sintetizza in modo esemplare le ascendenze del suo pensiero.

Non possiamo essere né lenti d'ingrandimento né microscopi, bensì telescopi, attraverso il concorso di diverse facoltà il mondo esterno si vede sotto una luce chiarissima. Nell'uomo riposa un grande, gigantesco Qualcosa che nessuna lingua può pronunciare essendo troppo soprannaturale; ma lo sentiamo sulle alte montagne o al tramonto o nei suoni delicati.³⁹⁵

Musica e poesia

Il lascito culturale del primo Romanticismo tedesco fu l'influsso che maggiormente spinse Schumann a concepire la musica come un linguaggio. Nell'ottica del compositore, essa sgorga dalla medesima sorgente artistica da cui sgorga anche la poesia. Più precisamente, sia la sfera poetica che quella musicale afferiscono al campo dell'espressione umana, entrambe sono in grado di comunicare le pieghe più intime, di esplorare il mondo circostante e di soddisfare la tensione spirituale verso la Natura. Secondo Schumann, la poesia e la musica sono due differenti linguaggi che, al netto delle

³⁹⁵ Schumann, *Diari (1828-1830)*, p. 35.

proprie specifiche leggi sintattico-grammaticali, possono trattare il medesimo oggetto di conoscenza. È possibile affermare, dunque, che nella concezione schumanniana non sussistono distinzioni di genere linguistico nell'atto della rappresentazione artistica. Questo è il senso più riposto del desiderio di Schumann di vedere la musica permeata della stessa sostanza della letteratura e della filosofia. L'assoluta continuità con cui Schumann concepiva le sfere dell'arte e del sapere animava in profondità i suoi pensieri e le sue riflessioni. Nuovamente, dagli *Hottentottiana*:

Le variazioni di Schubert sono il più perfetto dipinto romantico, un assoluto romanzo sonoro – i suoni sono parole più sublimi. [...] La filosofia è musica dello spirito e la musica è filosofia dell'anima; la filosofia ci prepara a una vita più alta, la musica ce la dona. La musica è la più grande potenza della poesia; gli angeli devono di certo parlare cantando, gli spiriti poetando.³⁹⁶

Tali premesse estetiche alimentarono la ferma convinzione di Schumann secondo cui tutti gli strumenti di indagine conoscitiva non sono altro se non la molteplice espressione di un medesimo soggetto: l'uomo. Tutto ciò spinse Schumann a fare continui confronti e paragoni tra artisti di vario genere, come, ad esempio, tra poeti e musicisti. Secondo questa prospettiva, "Schubert è Jean Paul, Novalis e Hoffmann espressi con suoni".³⁹⁷ Il punto focale su cui Schumann poneva la sua attenzione non era la forma esteriore di un artefatto artistico, ma lo spirito intrinseco che lo animava, il nesso più profondo che ne coordinava le parti. Questa concezione di Schumann ricorda in maniera molto vivida la qualità che F. Schlegel chiamava coerenza spirituale, ossia la ragion d'essere di un'opera, il nucleo che tiene insieme le parti in maniera necessaria. In quest'ottica, Schumann non trovava alcuna difficoltà ad accostare i suoi compositori e scrittori preferiti, al contrario lo trovava un esercizio assolutamente naturale e costruttivo: "Quando ascolto la musica di Beethoven è come se qualcuno mi leggesse Jean Paul ad alta voce; Schubert somiglia più a Novalis, Spohr è Ernst Schulze [...]."³⁹⁸ E ancora:

Le variazioni di Schubert stanno al Wilhelm Meister come suono alla parola; entrambi sono però il non plus ultra del romanticismo. Il suono è soprattutto parola in musica. Le variazioni di Schubert sono un romanzo di Goethe, che egli non ha ancora scritto, messo in musica.³⁹⁹

³⁹⁶ Schumann, *Diari (1828-1830)*, pp. 32-33.

³⁹⁷ Ivi, p. 50.

³⁹⁸ Ivi, p. 33.

³⁹⁹ Ivi, p. 33.

Come si è detto, il nesso che Schumann identifica tra le varie opere non si riferisce alla loro superficie formale né all'articolazione strutturale. L'affinità deve manifestarsi nello spirito più intimo, nella scintilla che ne ha alimentato la creazione. Nella visione di Schumann, quindi, al netto delle differenze linguistiche, possono sussistere affinità e consonanze anche tra opere musicali e letterarie, al punto in cui l'una può riverberare il contenuto più profondo dell'altra. Secondo Schumann, inoltre, queste corrispondenze sono così insite nell'essenza stessa dell'espressione che dovrebbero animare la conoscenza umana nella sua totalità, costituendo il fulcro sia del campo artistico che di quello critico. Nell'elaborare questa teoria, Schumann si basa di nuovo su un concetto di provenienza romantico: la critica creativa schlegeliana. Schumann, riteneva che sarebbe stato più fruttuoso far risaltare il contenuto essenziale di un'opera attraverso la composizione di una seconda opera riferita alla prima piuttosto che all'applicazione di un tipo di critica prescrittivo e freddamente analitica. La novità dell'idea schumanniana risiede nel fatto che una creazione letteraria può commentarne una musicale e viceversa. Così che, secondo le parole dello stesso autore:

Jean Paul potrebbe servire a comprendere una *Sinfonia* o una *Fantasia* beethoveniana con un testo poetico di riscontro (anche senza parlare direttamente della *Fantasia* o della *Sinfonia*) molto meglio che non quegli ignobili critici d'arte che appoggiano le scale al colosso per misurarlo a braccia".⁴⁰⁰

L'atto creativo schumanniano. La musica strumentale

Come è naturale che sia, i meccanismi interni che animano il momento creativo di Schumann sono influenzati sin nel profondo dalla concezione gnoseologica del mondo del compositore. Tali meccanismi si conformano alla visione soggettiva, introspettiva, che Schuman ha dell'arte. Come già detto in precedenza, la categoria dell'immaginazione, intesa come elaborazione interiore della realtà, sta alla base della creazione schumanniana. In questo senso, il materiale biografico, ossia le vicende personali che recano le tracce del rapporto tra il soggetto e il mondo, acquisisce un valore principale, in quanto costituisce il nucleo dell'espressione dell'individuo e, di conseguenza, viene ciclicamente convertito nel materiale artistico. La fonte dell'invenzione schumanniana viene alimentata senza sosta dall'insieme delle immagini che costituiscono i ricordi del compositore, i suoi pensieri, le sue riflessioni, le sue paure, i suoi desideri e le sue fantasticherie. Per quanto banale possa apparire la seguente affermazione, si deve ad ogni modo notare che l'elemento attraverso cui prende forma

⁴⁰⁰ Schumann, *Gli scritti critici*, vol. I, p. 177.

l'espressione di Schumann, un musicista, è una successione di figure musicali. Per comprendere appieno come si configura il momento della creazione schumanniana, risulta essenziale rilevare che tali figure musicali, così come i temi e le armonie che compongono un brano, nascono in seno all'esperienza personale dell'artista e sono collegate nel profondo con la sua sfera psico-emotiva. In ciò risiede l'essenza stessa della creazione artistica dell'autore, al punto in cui, se le figure musicali prodotte non fossero legate a un ricordo o a un pensiero, esse risulterebbero noiose, in quanto prive di vita. In questo senso, appare decisiva l'affermazione dello stesso Schumann, che svela con chiarezza la fonte della sua invenzione.

Le note in sé e per sé non possono dipingere proprio nulla di ciò che il sentimento non abbia dipinto prima; quando penso all'infanzia o al 1826, mi viene in mente la tonalità di La minore e simili; se penso allo scorso settembre, questa si risolve come da se stessa in dure dissonanze ecc. ecc. Appena una cosa viene in mente, si cerca di esprimerla con le note. Il cuore, tuttavia, ha già toccato ogni nota sui loro tasti, come i tasti del pianoforte devono essere sfiorati prima che possano suonare. Nei minuti in cui non si pensa a niente o quasi, anche la fantasia diventa più fioca e si suona più noiosamente; se si pensa alla musica stessa, vengono facilmente fuori frasi contrappuntistiche e fughe.⁴⁰¹

All'interno della mente del compositore, come ovvio, si affastellano le immagini legate al vissuto personale. Queste immagini non sono altro che i propri ricordi, ai quali sono connesse una serie di emozioni specifiche. Le note nascono in seno a questi ricordi in maniera spontanea. Secondo le parole dello stesso Schumann, infatti, a un determinato pensiero corrisponde una certa nota o tonalità, la quale "si risolve come da se stessa" nel momento in cui la mente si sofferma su un'altra immagine. Ciò che appare di fondamentale importanza è che la nascita del suono avviene come conseguenza dell'interiorizzazione di un dato avvenimento e del sentimento ad esso associato. Non è possibile esprimere ciò che prima non sia stato elaborato dalla mente. In linea con quanto si affermava in precedenza, nel pensiero di Schumann, il linguaggio musicale esplora la sfera psicologica ed emotiva dell'individuo. Il momento creativo è occasione per un'elaborazione interiore. Alla luce di questa analisi, dunque, è possibile affermare che, nell'atto creativo schumanniano, le immagini sono legate inscindibilmente ai suoni e provocano la loro creazione, ossia il pensiero personale è legato al pensiero musicale. Un altro fattore centrale nel determinare la creazione schumanniana, risulta essere che il legame tra immagine e suono non deve comportare alcun intento didascalico. Al contrario, poiché nell'ottica di Schumann la musica è un linguaggio psico-emotivo, soltanto dopo che tali immagini vengono interiorizzate dal musicista e riemergono come idee puramente musicali possono

⁴⁰¹ Schumann, *Diari (1828-1830)*, pp. 51-52.

concretizzarsi all'interno di un brano. In questo senso, come affermava il compositore stesso, è un esercizio inutile ricercare un riscontro tra immagine e idea musicale che sia strettamente didascalico, pittorico. La rappresentazione musicale nasce da un momento interiore e ne è l'espressione, ma non intende affatto metterlo meccanicamente in scena.

Per quanto concerne l'ardua questione generale, fino a che punto, cioè, la musica strumentale possa giungere a rappresentare pensieri e avvenimenti, molti ci si angustiano eccessivamente. Si sbaglia di certo se si crede che i compositori prendano in mano carta e penna col misero proposito di esprimere, descrivere, dipingere questo o quello. Non vanno però sottovalutate le casuali influenze e impressioni provenienti dall'esterno. Inconsciamente, *accanto alla fantasia musicale agisce spesso un'idea*, accanto all'orecchio l'occhio, e questo, l'organo sempre attivo, fra un suono e l'altro trattiene saldamente certi contorni che col procedere della musica possono prendere consistenza e svilupparsi in chiare forme. Ora, quanto più gli elementi in qualche modo musicali recano in sé i pensieri o le immagini prodotte per mezzo dei suoni, tanto più poetica e plastica sarà l'espressione della composizione; e quanto più fantasiosa o penetrante sarà in generale la concentrazione del musicista, tanto più la sua opera eleverà l'animo degli ascoltatori o li commuoverà.⁴⁰²

L'estratto qui riportato proviene da un celebre articolo di critica musicale di Schumann, dal titolo *Una sinfonia di H. Berlioz*, edito nel 1835 sulla *Neue Zeitschrift für Musik*. In queste pagine, l'autore analizza *Épisode de la vie d'un artiste*, della Sinfonia op.14. Tra i vari punti trattati, Schumann affronta una questione che ai suoi tempi era piuttosto ricorrente, ossia il programma che costituisce la guida del brano musicale. In effetti, a ben vedere, il quesito che Schumann si poneva non riguardava tanto la bontà dello specifico programma proposto da Berlioz e le direttive che esso suggeriva, quanto piuttosto concerneva la presenza stessa di un qualsivoglia programma: l'autore non riteneva appropriato che una guida letteraria potesse veicolare l'ascolto della musica strumentale. A prima vista, a fronte di tutto ciò che si è detto sulla poetica schumanniana, una siffatta affermazione potrebbe sembrare una profondissima aporia. In realtà, essa si conforma in maniera assolutamente naturale con le convinzioni estetiche del compositore. Schumann, infatti, non nega affatto il legame tra un verso poetico e una figura musicale oppure tra un'idea personale e una sua rappresentazione artistica. Al contrario, tutto ciò è assolutamente caldeggiato dal compositore. Proprio le sue stesse parole affermano che, a livello inconscio, "accanto alla fantasia musicale agisce spesso un'idea" ed è compito dell'artista far sì che gli elementi musicali rechino in sé "immagini" e "pensieri", affinché l'espressione possa essere più "poetica"; inoltre, nel momento in cui, durante la composizione, la fantasia diventava fioca lo diventava anche la musica. In questo senso, l'immaginazione del

⁴⁰² Schumann, *Gli scritti critici*, pp. 232-233, corsivo nostro.

compositore, che, come si è visto, è l'elemento imprescindibile del genio creatore romantico, deve sempre rimanere attiva elaborando introspettivamente il vissuto personale e gli elementi del mondo esterno. Se si pone la giusta attenzione alla dichiarazione di Schumann si nota che egli non solleva questioni sul processo creativo-rappresentativo di Berlioz, che al contrario è tenuto dal compositore di Zwickau in gran conto. Al contrario, Schumann si riferisce all'ascoltatore. Schumann non giudica consono che l'immaginazione dell'ascoltatore venga incanalata in direzioni troppo stringenti; e secondo lo stesso principio non giudica fruttuoso che le idee musicali di un compositore si pieghino ad una raffigurazione didascalica di un determinato evento. Come già affermato, l'espressione musicale per Schumann è un'espressione emotiva. Secondo Schumann, un'idea musicale nasce in seno ad un'immagine interiore: ciò non significa che tale immagine emerge dal mondo interiore come messinscena di un avvenimento, ma significa che essa viene elaborata sul fondo della sfera psico-emotiva e ritorna in superficie come figurazione puramente musicale, come reminiscenza che è arricchita, ispirata, dal portato emotivo del pensiero che l'ha generata ma non ne costituisce affatto una didascalia. L'idea musicale, in Schumann, non vuole mostrare un avvenimento, ma costituisce l'eco sonora del rapporto tra il soggetto e il mondo. Questo aspetto è il punto centrale dell'atto creativo di Schumann ed è rimarcato da lui stesso più volte. Tutto ciò emerge anche dalle pagine della *Neue Zeitschrift für Musik* che il compositore, nel 1843, dedica ad una sinfonia di Spohr:

I filosofi la fanno peggio di quello che è; certo sbagliano se credono che un compositore che lavora in base a un'idea si metta al tavolino come un predicatore al sabato pomeriggio per stendere lo schema del proprio discorso secondo le consuete tre parti ed elaborarlo poi come si conviene: certo sbagliano. Il musicista crea in modo affatto diverso, e se egli ha davanti a sé un'immagine, un'idea, potrà mettersi felicemente al lavoro solo quando questa gli apparirà sotto forma di *belle melodie*, portata dalle stesse mani invisibili che recano i "secchi d'oro" di cui parla Goethe da qualche parte.⁴⁰³

Non a caso si è parlato di *idee* musicali. Il pensiero dell'uomo coinvolge l'individuo nella sua totalità, non importa se esso venga espresso attraverso un verso poetico o una melodia. Secondo questa accezione, si presenta in tutta la sua importanza un concetto che il giovane Schumann esprimeva assai di frequente: "*Fantasieren am Klavier*", ossia il "fantasticare, suonare seguendo i pensieri e le reazioni emotive estemporanee".⁴⁰⁴ Come viene delineato in maniera chiara da Antonio Rostagno nella sua ricca postfazione all'edizione italiana dei diari schumanniani, la traduzione in italiano di questa espressione è piuttosto problematica e non restituisce a pieno la ricchezza del suo

⁴⁰³ Schumann, *Gli scritti critici*, p. 970.

⁴⁰⁴ Schumann, *Diari (1828-1830)*, Postfazione di Antonio Rostagno, p. 298.

significato originale. La lingua italiana presenta solamente una parola, ossia “improvvisare”, ma il tedesco di Schumann fa una distinzione tra *Improvisieren*, inteso come “pratica antiartistica, esibizionistica, consumistica”, e *Fantasieren*, “che è una sua attività creativa di studio e di ricerca quotidiana anzitutto in se stesso e per se stesso”.⁴⁰⁵ Come nuovamente suggerisce Rostagno, se ci si accosta ai rapidi e disordinati schizzi di Schumann che sono nati dopo una sessione di “fantasticamenti” al pianoforte si comprende con chiarezza che l’improvvisazione “significava per lui un viaggio alla scoperta di se stesso, viaggio di cui non conosceva la strada, la direzione e soprattutto la meta”.⁴⁰⁶ Insomma, esattamente l’opposto di una classica improvvisazione di un qualsiasi strumentista virtuoso, che seppur ottimamente, procede eseguendo una serie di figurazioni musicali precostituite, applicando la vasta serie di formule sintattiche che costituiscono il suo ricco bagaglio d’esecutore.

In conclusione, è possibile affermare che il concetto del *Fantasieren* raffigura pienamente, condensandola in un unico e indivisibile atto, la concezione di Schumann della musica come un linguaggio in grado di esprimere gli aspetti intimi dell’individuo, di indagare il mondo e di elevare lo spirito umano. La creazione musicale avviene secondo gli stessi meccanismi che regolano la creazione poetica.

L’atto creativo schumanniano. Il canto

A questo punto della trattazione, si intendono osservare più da vicino i meccanismi che animano la produzione liederistica di Schumann. La ragione di questa indagine risiede proprio nell’abbondanza delle fonti critiche, di mano dello stesso autore, che riguardano i *Lieder*. A differenza della scarsità delle testimonianze dirette a proposito delle composizioni oratoriali, Schumann ha prodotto una grande messe di scritti sul genere del liederistico, da riflessioni personali raccolte in forma di appunti nei suoi diari fino ai veri e propri scritti critici e recensioni editi sulla *Neue Zeitschrift für Musik*. L’esplorazione dei meccanismi compositivi della musica liederistica schumanniana, quindi, ha lo scopo di accostarsi alla musica oratoriale con una maggiore consapevolezza del *modus operandi* del compositore.

La profonda comunione che Schumann avvertiva tra la sfera poetica e quella musicale spinse, ben presto, il compositore ad interessarsi di quel campo in cui le due arti si uniscono in un unico atto

⁴⁰⁵ Ivi, pp. 298-299, nota n. 17.

⁴⁰⁶ Ivi, p. 298. Nell’arduo compito di conservare tutte le sfumature del concetto del *Fantasieren*, Rostagno opta per l’italiano “fantasticamenti”.

espressivo: il canto. Schumann identificava la poesia e la musica come i due pilastri su cui si fonda il rapporto stesso tra l'uomo e il mondo. Nel canto, il *lògos* e il *mèlos*, l'uno portatore del significato logico l'altro della sua espressione emotiva, si potenziano vicendevolmente, inalzando l'individuo ad una vera e propria ascensione spirituale. Schumann, attraverso una riflessione appuntata su uno dei suoi diari, riesce a ritrarre mirabilmente questa unione:

L'odeon dei sentimenti riposa nel modo più bello sulle colonne fiorite della poesia e dell'arte del suono. [...] Nel canto è riunito ciò che c'è di più alto, parola e suono, la lettera inarticolata dell'uomo; è la vera, estratta quintessenza della vita spirituale.⁴⁰⁷

Per quanto riguarda il genere vocale, il momento della creazione artistica schumanniana, pur mantenendo integri i principi estetici fin qui discussi, si pone in maniera differente nei confronti della fonte dell'ispirazione. Le figure musicali che animano un brano vocale non nascono dalle immagini interiori fornite dal materiale biografico dell'artista, ma dalle immagini evocate dalla stessa composizione poetica. Il compito del compositore, ancora una volta, non è quello di mettere in scena la poesia mediante una raffigurazione pittorica, ma quello di elaborarne il principio essenziale attraverso i suoni. Nell'ottica di Schumann, la poesia ha una "delicata vitalità",⁴⁰⁸ un'intima essenza che deve essere colta dal compositore e restituita attraverso il contenuto musicale. In questa concezione schumanniana, si riverberano ancora una volta i precetti di Schlegel, secondo cui il nucleo di ogni vera creazione artistica è animato da una coerenza spirituale che tiene legate le varie parti e ne costituisce l'anima. In maniera simile, risulta interessante quanto affermato da John Daverio sul processo attraverso cui Schumann restituisce musicalmente il contenuto di una poesia. Lo studioso, infatti, sostiene che la vita interiore di una lirica era preservata dal compositore "non attraverso la mera imitazione, ma a mezzo di un più sottile processo di ri-creazione".⁴⁰⁹ In tal senso, dunque, è possibile affermare che, secondo Schumann, lungi dal perseguire intenti meramente narrativo-descrittivi, i versi poetici e il materiale musicale devono fondersi nel medesimo *pensiero poetico*, tendendo ad un comune valore estetico-conoscitivo, ossia la ricerca della *verità poetica*. Tutto ciò viene confermato anche dagli scritti schumanniani:

⁴⁰⁷ Schumann, *Diari (1828-1830)*, pp. 43-44.

⁴⁰⁸ Schumann, *Gli scritti critici*, vol. II, p. 685.

⁴⁰⁹ Daverio, *Schumann*, p. 228.

La sola voce di canto non può fare tutto, rendere tutte le sfumature del testo: accanto ad un'espressione complessiva devono essere posti nel giusto rilievo anche i più sfumati tratti espressivi della poesia, anche se non sarebbe giusto che, per soddisfare tale esigenza, il canto avesse a soffrirne.⁴¹⁰

La composizione di un brano vocale, quindi, pur riproponendo i modi fondamentali di Schumann, si pone secondo un ordine differente. L'elaborazione musicale, come già accennato, non trae origine dalle immagini strettamente inerenti al vissuto dell'artista, ma da quelle fornite dalla poesia. In tal senso, il momento dedicato alla pratica del *Fantasieren*, inteso come esplorazione emotiva dell'interiorità, viene, in un certo senso, sostituito dalla contemplazione interiore della poesia. L'improvvisazione allo strumento, da cui nascevano le idee musicali, viene soppiantata da un momento contemplativo. Una testimonianza assai utile a comprendere questo sottile meccanismo viene fornita proprio da Schumann. Come egli stesso ammise, infatti, dal 1838 circa iniziò a comporre in piedi o passeggiando, ma non più seduto al pianoforte. Al netto di queste preziose informazioni, che pur delineano il cambiamento nell'approccio alla composizione, si deve comunque ricordare che la rappresentazione artistica schumanniana, che si pone come personale atto interpretativo del mondo, non esula dalla soggettività del musicista. In tal senso, il processo di elaborazione psico-emotivo che Schumann compie attraverso l'esperienza artistica rimane immutato, ma le immagini che risuonano con la sua sfera interiore sono quelle evocate dalla poesia.

Nei Lieder innanzitutto, le belle anime del poeta e del compositore si conoscono vicendevolmente; devono essere tali che il poeta, se fosse musicista, si esprima con le note come con le parole e che il musicista, se fosse poeta, si esprima con le parole come con le sue note.⁴¹¹

Secondo la visione di Schumann, nella composizione liederistica, il principio che anima la melodia non deve essere di natura virtuosistica. Al contrario, le figure musicali devono fornire un'eco sonora della poesia. Il compositore deve percepire le qualità allusive della poesia e i suoi rimandi nascosti e restituirli attraverso la successione dei suoi pensieri musicali, ossia di quelle figure musicali nate dall'interiorizzazione delle immagini della lirica. Questi pensieri musicali devono poi unirsi alla declamazione della poesia e catturare le sfumature del testo. Nella mente dell'artista, tutto ciò costituisce un circolo interpretativo virtuoso: le immagini della poesia vengono interiorizzate, da esse nascono delle idee o pensieri musicali; tali idee musicali, che costituiscono il brano, si riflettono a

⁴¹⁰ Schumann, *Gli scritti critici*, p. 961.

⁴¹¹ Schumann, *Diari (1828-1830)*, p.54.

loro volta sulla stessa poesia da cui sono nate ampliandone l'interpretazione. Un ulteriore esempio del concetto di ascendenza primo romantica dell'immaginazione come strumento interpretativo della realtà.

Capitolo 4

Das Paradies und die Peri

I modelli della Peri

Nel 1843, *Das Paradies und die Peri* presentò al panorama musicale dell'epoca una serie di innovazioni, sia nella forma che nel contenuto. Nell'ideazione di questo nuovo genere per la sala da concerto, quindi, il contributo personale di Schumann fu assolutamente centrale e determinante. Nonostante la veridicità di tale affermazione, però, è altrettanto vero che ci furono due composizioni precedenti che avevano ispirato la creatività schumanniana in questa direzione. Rileggendo le pagine della *Neue Zeitschrift für Musik* di Schumann, infatti, è possibile riscontrare come, già all'inizio degli anni Quaranta, tra le varie composizioni di musica vocale recensite dall'autore ce ne furono due che catturarono particolarmente la sua attenzione e che, in certo senso, costituirono per lui uno spunto compositivo. In questi termini, è possibile identificare due modelli che ispirarono la *Peri* di Schumann: *Klänge aus Osten* di Heinrich Marschner e *Johann Huss* di Carl Löwe.

Per quanto riguarda il primo dei due contributi, Schumann conobbe la composizione di Marschner alla fine del '40. Nel recensire la stagione concertistica di Lipsia dell'annata 1840-1841, infatti, egli riportò che il 22 ottobre assistette all'esecuzione di *Klänge aus Osten*, che all'epoca della serata in questione non era ancora pubblicato ma si presentava nella sua forma manoscritta. Ciò che aveva affascinato Schumann di questa composizione era la forza con cui essa presentava un qualcosa di "totalmente nuovo". La novità non risiedeva però nel contenuto poetico. Il libretto, che nemmeno piacque a Schumann, era di contenuto profano e narrava una storia d'amore in un'ambientazione orientale. Ciò di cui Schumann rimase entusiasta, invece, fu la novità con cui la forma musicale trattava il libretto in questione. In questo senso, la composizione di Marschner era costituita da un insieme eclettico di un'Ouverture, di Lieder e di Cori, tutti quanti posti in un unico flusso musicale che proseguiva senza interruzioni. Agli occhi di Schumann la proposta di Marschner risultava lodevole in quanto costituiva un tentativo sperimentale per la creazione di una nuova forma

espressiva, che doveva soltanto essere ripresa e continuata da un altro compositore per creare ciò che si presentava come un vero e proprio nuovo genere per la sala da concerto.⁴¹²

Alla fine della serata abbiamo ascoltato una composizione (ancora manoscritta) di H. Marschner; prometteva di essere qualcosa di totalmente nuovo, e tale era anche sul piano formale. S'intitolava *Klänge aus Osten*, e consisteva in un'Ouverture, Lieder e Cori, che si succedevano senza soluzione di continuità. [...] Dobbiamo comunque lodare il compositore, che ha avuto il coraggio di sperimentare una forma nuova che ora altri musicisti dovranno semplicemente proseguire per arricchire la sala da concerto di un nuovo genere musicale.⁴¹³

Circa un anno più tardi, a questa prima suggestione ne seguì una seconda: *Johann Huss* di Carl Löwe. La caratteristica dell'*Huss* che maggiormente incontrava il favore di Schumann era il suo genere, qui inteso non tanto nella sua accezione formale o strutturale, quanto piuttosto nella scelta specifica del soggetto da trattare e nella destinazione per cui la composizione era pensata. Schumann definisce la creazione di Löwe con il termine *Oratorio*, specificandone però la natura ibrida. Da un lato, infatti, egli svincola *Johann Huss* dalla categoria dell'oratorio biblico, sia per quanto riguarda il libretto non derivato in maniera diretta dai testi sacri sia per l'assenza di un carattere puramente mistico da parte di una composizione non destinata all'ufficio di una ricorrenza religiosa. Dall'altro lato, però, Schumann non trova possibile nemmeno identificare l'*Huss* come una musica drammatica di ascendenza operistica, proprio in quanto tratta di un personaggio affine alla sfera religiosa conservando comunque un certo grado di spiritualità. La natura della composizione di Löwe affascinava Schumann poiché, ponendosi tra la chiesa e la sala da concerto, apriva una serie di inedite possibilità espressive. In tal senso, Schumann appoggiava con entusiasmo la creazione di questo nuovo spazio artistico, di questo genere intermedio (*Mittelgattung*),⁴¹⁴ che era in grado di riunire in sé la spiritualità della musica sacra e il dramma del teatro d'opera. Sebbene nel '42 egli ancora non riuscisse a trovare un nome adeguato a questo nuovo genere, le sue intenzioni apparivano chiare dai termini che, seppure infine scartati, furono ventilati: Opera spirituale (*geistlicher Oper*) e Oratorio drammatico (*dramatisches Oratorium*).⁴¹⁵

Il suo [di Löwe] nuovo Oratorio si pone sulla stessa linea di tendenza delle precedenti composizioni di Loewe dello stesso genere; non è pensato per la chiesa (già in partenza, nel testo)

⁴¹² Schumann, *Gesammelte Schriften*, vol.4, pp. 73-74.

⁴¹³ Schumann, *Gli scritti critici*, vol. 2, pp. 851-852.

⁴¹⁴ Schumann, *Gesammelte Schriften*, vol.4, p. 178.

⁴¹⁵ *Ibidem*.

e si colloca *tra Opera e Oratorio*, adatto perciò tanto alla sala da concerto quanto ad una festa musicale. Non abbiamo ancora la parola giusta per definire questo genere medio: con *Opera spirituale* si pensa a qualcos'altro, e anche *Oratorio drammatico* non coglie esattamente il senso. [...] Ma dovrebbero allora restare del tutto esclusi dalla musica personaggi come Huss, Gutenberg, come Lutero, Winkelried e altri eroi della fede e della libertà solo perché non sono adatti né totalmente per l'opera né totalmente per la chiesa? [...] Il puro oratorio biblico non ne soffrirà minimamente e continuerà a trovare dei compositori ad esso interessati. Ma non possiamo che rallegrarci dal fatto che la storia ci offra un gran numero di eminenti personaggi che, una volta utilizzati in senso musicale, ci permettono di *aprire un nuovo campo di azione e di espressione*. [...] A Loewe andrà sicuramente riconosciuto il merito di aver collaborato all'apertura di una nuova strada.⁴¹⁶

In tal senso, è possibile comprendere con più chiarezza le influenze che contribuirono alla creazione di *Das Paradies und die Peri*. Dal punto di vista del testo, la composizione schumanniana si basa su un libretto che non è tratto dalle scritture bibliche e dunque non è pertinente alla chiesa cristiana. Esso, però, tratta comunque un argomento di natura religiosa, sebbene proveniente dalla tradizione orientale. Il poema narra le vicende drammatiche di una creatura peccatrice in cerca della propria redenzione personale. In questi termini, il carattere spirituale e quello drammatico sono compresenti all'interno della stessa opera. Dal punto di vista della musica, Schumann recepisce la forma proposta da Marschner e ne propone un proprio sviluppo personale, creando un insieme costituito da brani sinfonici, corali, ariosi e liederistici.

Schumann come interprete del poema di Thomas Moore

Il poema della *Peri* di Thomas Moore presenta simultaneamente elementi epici, lirici e drammatici, i quali, nel loro insieme, costituiscono un insieme piuttosto vario. Un siffatto testo letterario dovette affascinare molto Schumann, poiché si allineava con la sua concezione di nuovo genere per la sala da concerto. Nel pensiero di Schumann, questo tipo di composizione sinfonico-corale costituiva uno spazio artistico che si poneva tra l'oratorio e l'opera, tentando di conservare dell'uno il carattere spirituale e dell'altra l'elemento drammatico. Questa interposizione tra i due differenti generi però non doveva formare una dicotomia, in cui si alternavano momenti di svolgimento della trama a momenti di raccoglimento interiore, ma doveva mantenere un rapporto dialogico tra i vari livelli del discorso. Il risultato finale, dunque, non doveva delinearsi semplicemente come una sorta di ibrido che sconfina liberamente tra i generi, ossia né come un oratorio che mette in scena – seppur virtualmente, senza una vera e propria rappresentazione sul palcoscenico – un classico intreccio

⁴¹⁶ Schumann, *Gli scritti critici*, vol. 2, p. 933, corsivo nostro.

drammatico, né come un dramma da teatro musicale particolarmente ricco di momenti introspettivi. L'elemento lirico e quello drammatico dovevano intrecciarsi nel profondo, con lo scopo di dare vita ad una successione, sì, di momenti meditativi, ma incanalati secondo una specifica direzione, così da non apparire confusionari e consentire un crescendo emotivo.

Tale differenza, sebbene da un punto di vista puramente teorico possa sembrare piuttosto confusa o sfocata, è in realtà assai specifica. In tal senso, si intende fare qualche osservazione preliminare a proposito del poema di Thomas Moore. *Il Paradiso e la Peri* sembra presentare proprio le caratteristiche descritte precedentemente. La scelta di Schumann di porre tale testo come base poetica per la sua prima prova in questo nuovo genere appare in linea con quanto detto finora.

Il poema narra le vicende della Peri, una creatura mitologica a cui sono precluse le porte del Paradiso a causa del suo essere peccatrice. Il suo sincero desiderio di redenzione però convince gli angeli a guardia dei cancelli dei cieli a sottoporla ad una prova: qualora ella riuscisse a portare il dono più caro al cielo sarebbe perdonata e accolta tra le schiere celesti. A partire da questo incipit narrativo si sviluppa la vicenda. La Peri per tre volte discende sulla terra alla ricerca del dono più appropriato al suo scopo. Dapprima, ella si reca in India, il cui territorio è sconvolto da una guerra. Qui, il popolo indiano sta tentando con tutte le sue forze di difendere la propria libertà dal conquistatore nemico, il tiranno Gazna, che intende assoggettare il paese al proprio dominio. Al termine di una cruenta lotta, un giovane indiano, rimasto solo e ferito al cospetto dell'esercito nemico, viene tentato da Gazna, il quale garantisce al ragazzo la vita salva in cambio della resa. Il giovane, però, inorridito alla vista dei suoi fratelli morti per mano del tiranno, decide di proseguire la battaglia, andando così incontro alla morte. La Peri, al termine dello scontro, vola sul campo di battaglia, raccogliendo come primo dono per il Paradiso l'ultima stilla di sangue del giovane eroe morente, caduto per difendere la propria patria. Il dono che la Peri reca alle porte celesti, però, non si rivela efficace e l'angelo le comunica la necessità di continuare la sua ricerca. La seconda discesa della Peri sulla terra la conduce in Egitto, dove trova una terra scossa da una tremenda epidemia di peste. Qui, un giovane, ormai mortalmente contagiato dal morbo, si allontana dal paese per cercare riparo nella solitudine. La propria amata però fedelmente lo raggiunge non accettando di essere separata da lui nemmeno nella morte. Il secondo dono consiste così nell'ultimo sospiro della giovane che spira tra le braccia del suo amato. Anche esso, però, non si rivelerà efficace allo scopo prefisso. Soltanto al terzo tentativo la Peri troverà infine l'oggetto della sua ricerca: la lacrima di un peccatore pentito. Nella valle di Balbek, tra i territori del Libano e della Siria, un uomo bieco, macchiato da una vita di "colpa e sangue", si ferma ad una fonte per ristorarsi. Qui egli scorge un fanciullo innocente chino in preghiera. Improvvisamente, alla vista di tale scena, egli si rammenta della propria giovinezza, di quando anche egli era innocente e non

ancora corrotto da una vita di peccato. Colto da un moto di sincera commozione il peccatore scoppia in un pianto di rimorso, pentendosi delle proprie azioni.

Il soggetto della *Peri*, dunque, presentava una naturale affinità con la concezione schumanniana del nuovo genere per la sala da concerto. Da un lato, infatti, il poema forniva un ottimo spunto per una rappresentazione drammatica. Il soggetto non proveniva dai testi sacri, ma dalla tradizione persiano-islamica, e ciò offriva una maggiore libertà nel distaccarsi dalle consuete modalità con cui si solevano rappresentare tematiche di tradizione cristiana. Inoltre, la ricerca del dono da parte della Peri dava effettivamente adito ad un susseguirsi di avvenimenti, che potevano essere rappresentati secondo le proprie specifiche caratteristiche. Dall'altro lato, al tempo stesso, il soggetto della *Peri*, sebbene affondasse le proprie radici in una differente tradizione, conservava in ogni caso un contenuto di sincera spiritualità, laddove il desiderio di redenzione non soltanto era il motore che spingeva la protagonista all'azione, ma costituiva un momento di riflessione sull'intersezione delle sfere celesti e terrene. In questo senso, il concetto di *amore* costituiva il tema principale su cui si fondava l'intero poema, nonché la ricerca stessa della Peri. I tre doni selezionati dalla protagonista, infatti, non erano altro se non manifestazioni dell'amore secondo una forma progressivamente sempre più elevata: il sangue del giovane eroe immolato per il proprio paese rappresentava l'amore per la patria; l'ultimo sospiro della coppia rimasta fedelmente unita anche nella morte, l'amore per il coniuge; la lacrima del bandito redento di fronte all'innocenza del fanciullo, l'amore per la divinità. Il momento meditativo e introspettivo, che come si è visto era assai caro a Schumann, non era dunque affatto estraneo al poema di Moore.

La narrazione della vicenda si può dividere idealmente in tre sequenze distinte, in cui disporre le tre vicende della Peri sulla terra. Schumann colse questa divisione interna del poema e in risposta organizzò la sua composizione in tre parti, ognuna delle quali destinata a rappresentare una delle tre discese consecutive della Peri sulla terra. Nella composizione di Schumann, ognuna di queste tre parti a sua volta è divisa internamente in tre ulteriori sezioni. All'interno di queste tre sezioni Schumann organizza lo svolgimento dell'azione secondo una disposizione ricorrente. La prima sezione di ogni parte si avvia con la Peri di fronte alle porte celesti a colloquio con l'angelo guardiano dei cancelli del Paradiso. In questa fase, si alternano in ordine sparso il narratore, gli angeli, la Peri e vari personaggi secondari che incoraggiano quest'ultima nella prosecuzione della ricerca. Il narratore – che nel poema di Moore compare come voce esterna onnisciente e che Schumann mantiene nella propria composizione, come da tradizione oratoriale tedesca – descrive sempre la situazione, raccontando l'antefatto o introducendo l'azione successiva, che si svolgerà in India, in Egitto e in Libano. L'angelo informa la Peri della propria missione oppure, di volta in volta, dà il proprio responso a proposito dei doni portati dalla protagonista. La Peri infine riflette sulla sua condizione di

miseria. Le forme musicali che si alternano nel corso di questa prima sezione sono molto varie ed eclettiche: introduzioni orchestrali densamente polifoniche, quartetti o terzetti vocali, brani omofonici di ispirazione liederistica. Inoltre, in virtù della sua decisione di evitare i classici recitativi, Schumann, nell'intonare molte porzioni del testo durante tutta l'opera, adotta una scrittura musicale molto fluida in grado di virare molto agilmente da uno stile arioso ad uno più asciutto. Anche all'interno di uno stesso brano, quindi, sia la linea vocale che l'accompagnamento strumentale, pur mantenendo un flusso musicale costante e levigato, presentano una ricca e variegata gradazione espressiva, passando anche piuttosto rapidamente da un più spiccato lirismo canoro a una più marcata scansione della parola. Questo risponde alla necessità di Schumann di mantenere nel corso dell'opera una presenza musicale pervasiva senza precludersi la possibilità di far emergere all'occorrenza il chiaro significato della parola. Nei suoi appunti, il compositore denomina questo tipo di scrittura *rezitativischer Gesang*, ossia un canto recitativo. La seconda sezione di ogni parte narra le vicende vere e proprie a cui la protagonista assiste durante la propria ricerca sulla terra. Qui figurano i personaggi sopra descritti: il giovane eroe morto per la patria, i due amanti, il peccatore redento. In questo caso, le masse corali vengono impiegate per rappresentare i gruppi numerosi di persone, come ad esempio avviene nel caso dei due eserciti in guerra. I discorsi diretti tra i personaggi vengono intonati secondo quella prosa musicale schumanniana in grado di modulare l'espressività, come nella vicenda degli amanti che termina con un lirico crescendo della fanciulla. La terza ed ultima sezione di ogni parte, invece, è destinata alle riflessioni della Peri su ognuno dei doni ricevuti. Qui la solista viene sempre accompagnata dal coro durante la sua meditazione personale. Questa scansione della vicenda consente a Schumann di creare una successione di tre climax ascendenti, che si concludono con l'identificazione del dono che consentirà la redenzione conclusiva della Peri.

L'impianto narrativo di Moore, e dunque anche di Schumann, non aderisce strettamente ai principi canonici del dramma. Le singole azioni dei vari personaggi non sono intrecciate l'un l'altra in una fitta trama come invece avverrebbe in una tragedia. In questo senso, la protagonista della vicenda non interagisce con gli altri personaggi in maniera sistematica per tutto l'arco della storia, così che ogni avvenimento della storia veda la sua causa nell'avvenimento precedente e il suo effetto in quello successivo. Al contrario, le azioni della Peri, seppur nascano realmente dalla sincera profondità di spirito della protagonista, si sviluppano quasi in maniera tangente alle vicende degli altri personaggi e nei fatti non interferiscono concretamente con esse. La ricerca della Peri si delinea come un percorso personale che interseca gli avvenimenti esterni, non contribuendo attivamente al loro sviluppo, ma dando vita ad un momento introspettivo di meditazione su tali avvenimenti. La Peri, mentre sorvola l'India, l'Egitto e il Libano, osserva dall'alto le azioni del patriota, degli amanti e del peccatore redento, ma non interagisce affatto con essi. Dopo aver preso visione degli avvenimenti, ella seleziona

il dono e, durante il suo ritorno nelle sfere celesti, avvia una riflessione personale sulla bontà di quanto osservato. Allo stesso tempo, però, l'incessante ricerca della Peri, che mai desiste dal suo sincero desiderio di redenzione, è il vero e proprio nucleo che anima lo svolgimento del poema e ne costituisce il motore, senza il quale il tutto risulterebbe come un insieme di accadimenti sciolti.

Così come avviene per la protagonista, anche le tre grandi vicende del poema in cui la Peri si imbatte non costituiscono una tradizionale trama drammatica. Sebbene la guerra in India, la pestilenza in Africa e la redenzione del peccatore nella valle di Balbek in Libano siano tutti avvenimenti di per sé significativi e in grado di dar vita ad un racconto complesso, nel poema vengono rappresentati in maniera concisa, quasi essenziale. Innanzitutto, da un punto di vista meramente quantitativo, è possibile osservare lo spazio ridotto che il poeta dedica ai tre avvenimenti. Essi, presi singolarmente, costituiscono soltanto delle piccole porzioni del testo complessivo e si susseguono solamente in virtù del viaggio della Peri. Inoltre, da un punto di vista più strettamente narrativo, le azioni dei vari personaggi che vivono ognuna di queste vicende non sono intrecciate l'un l'altra costituendo una successione di avvenimenti che si relazionano tra loro secondo uno stretto rapporto di causa-effetto. Lo svolgimento di ognuna di queste tre situazioni non genera una reale catena di eventi che inizia in un punto e conduce ad un altro. Allo stesso tempo, però, è altrettanto vero che all'interno delle suddette circostanze, ossia la guerra, la peste e la redenzione del peccatore, il poeta rappresenta dei fatti specifici, sia attraverso il dialogo diretto tra i personaggi che attraverso il racconto di un narratore esterno. In questo senso, quindi, i contorni principali degli eventi vengono tratteggiati con sufficiente chiarezza, specificati i protagonisti e mostrati gli esiti. L'avvenimento di questi determinati fatti scandisce così il corso del poema.

Dunque, è possibile affermare che Moore, così come Schumann (che rispettò sostanzialmente l'ossatura narrativa del poema, pur rielaborandola secondo esigenze musicali e drammaturgiche proprie), rappresenta i tre episodi terreni come fossero dei quadri in sequenza: in essi viene raffigurato di volta in volta un momento specifico tratto da un avvenimento più ampio, cercando di coglierne l'essenza più intima. La protagonista della vicenda è l'osservatrice di tali quadri e attraverso di essa il lettore-ascoltatore prende coscienza degli eventi. Già qualche anno addietro, Schumann aveva espresso la sua opinione sull'importanza del ruolo del protagonista all'interno di una determinata vicenda. Nel 1841, infatti, in una sua recensione critica edita sulla *Neue Zeitschrift*, il compositore aveva redarguito Eduard Sobolewsky, poiché nel suo Oratorio, *Der Erlöser*, su testo tratto dalle sacre scritture, egli non era riuscito a dare compiutezza all'insieme. Secondo Schumann, le quattro parti di cui era composto il testo dell'oratorio risultavano slegate tra loro.⁴¹⁷ Questa disconnessione tra le parti

⁴¹⁷ Schumann, *Gesammelte Schriften*, vol. 4, p. 12.

era dovuta alla mancanza di ciò che Schumann chiamava un punto centrale (*Mittelpunct*), una figura principale (*Hauptfigur*) che destasse l'interesse e intorno a cui si muoveva l'azione (*Handlung*).⁴¹⁸ Tale confusione nel libretto corrispondeva inevitabilmente ad una confusione nella musica, “poiché l'azione non è trascinante, di conseguenza il compositore stesso non riesce a giungere a una vera intensificazione espressiva, e questa mancanza di crescendo emotivo, tanto esteriore quanto interiore, non può che recare detrimento al piacere dell'ascolto e all'efficacia dell'opera”.⁴¹⁹ Secondo Schumann, nella musica vocale, la presa di coscienza dell'azione non doveva esaurirsi nel compimento di un dato evento narrativo. L'efficacia dell'opera, come afferma lo stesso compositore, non poteva realizzarsi a pieno in mancanza di quel crescendo emotivo “tanto esteriore quanto interiore”. Di nuovo, come si è visto nei capitoli precedenti, l'approccio alla realtà doveva manifestarsi attraverso il libero esercizio dell'immaginazione e del sentimento. La comprensione di un evento, quindi, sia esso del mondo reale che di fantasia, doveva realizzarsi attraverso un'elaborazione introspettiva personale potenziata dall'esperienza estetica che scaturiva dal *medium* artistico – esperienza che coinvolgeva sia l'artista nel momento della creazione che l'osservatore nel momento della fruizione. Il protagonista è ciò che tiene legata l'azione, l'intreccio (*Handlung*), che per Schumann corrisponde non soltanto all'evento, ma all'esperienza psico-emotiva di tale evento. Il punto centrale (*Mittelpunct*) di una composizione vocale corrisponde a quel punto di vista privilegiato fornito dal protagonista della vicenda attraverso cui il musicista può ‘prendere possesso’ del dramma e, a seguito di un'elaborazione interiore, restituirlo a chi ascolta. La scelta di Schumann di selezionare il testo di Moore – lasciandolo quasi inalterato, senza proporne una riduzione librettistica – come spunto poetico per la sua prima composizione sinfonico-corale appare rivelatrice a proposito della sua personale concezione di questo nuovo genere per la sala da concerto. La sintesi degli aspetti *spirituali* e *drammatici*, che Schumann considerava un aspetto fondamentale per il suo Poema per voci soliste, coro e orchestra, doveva realizzarsi nel profondo. Lo strumento principale attraverso cui secondo Schumann doveva manifestarsi questa esperienza estetica era la musica. Il materiale musicale schumanniano, dunque, mira a mettere in risalto proprio questo aspetto del poema originale. La composizione di Schumann tende ad evidenziare, attraverso mezzi puramente musicali, i singoli quadri presentati dal libretto, cercando di cogliere il nucleo più intimo di ogni avvenimento. Come si evince dalle parole dello stesso compositore, però, tali quadri risulterebbero scorporati se non ci fosse un elemento comune. Nell'ottica di Schumann, l'elemento comune deve essere il protagonista, che attraversa i vari eventi, seppur slegati tra loro, meditando su di essi. Il protagonista della vicenda rappresenta così una speciale prospettiva da cui il compositore può osservare gli eventi e riflettere su

⁴¹⁸ *Ibidem*.

⁴¹⁹ Schumann, *Gli scritti critici*, vol. 2, p. 804.

di essi. Dunque, la meditazione, la riflessione introspettiva attraverso mezzi musicali, risulta essere il filo conduttore che lega nel profondo la drammaturgia della composizione di Schumann. Questa è la prospettiva secondo cui Schumann intendeva la sua composizione per voci soliste, coro e orchestra come un genere nuovo. La novità non consisteva nel fornire al genere oratoriale un impianto narrativo particolarmente intrecciato secondo il *mythos* aristotelico e nemmeno nell'approfondire l'aspetto spirituale del teatro musicale. L'effettiva novità che Schumann sembrò ravvisare tra le varie potenzialità di questo nuovo genere era la sintesi di entrambi gli aspetti, una coesione che consentisse un reciproco potenziamento.

Motivi ricorrenti in Das Paradies und die Peri

Come già è stato messo in evidenza dagli studi di Elizabeth Paley e Joseph E. Morgan, nella *Peri* di Schumann sono presenti alcuni motivi ricorrenti. All'interno della composizione schumanniana, Morgan individua la presenza tre differenti motivi, i quali vengono dapprima esposti nei primi due numeri. Secondo lo studioso, questi motivi ricorrono successivamente all'inizio della seconda e della terza parte della *Peri* e nel finale.⁴²⁰ Nell'ottica di Morgan, il compito che Schumann assegna a questi motivi ricorrenti non è quello di indicare i “momenti drammatici cruciali”, ma quello di segnalare le differenti sezioni formali della composizione.⁴²¹ Il ruolo di questi temi in quanto marcatori formali è preponderante rispetto alla loro capacità di riferirsi a eventi specifici della trama.⁴²² Morgan conclude che l'aspetto fondamentale di questi motivi è il senso di ciclicità che ne deriva, “il senso di ritorno musicale è il centro dell'espressione, non il riferimento a un significato drammatico specifico”.⁴²³ Elizabeth Paley, invece, nei suoi studi, identifica due motivi ricorrenti, dapprima esposti rispettivamente nel secondo e nel terzo numero della composizione.⁴²⁴ Secondo la studiosa tali motivi collegano il senso della ricerca della protagonista con i doni che ella deve trovare.⁴²⁵ Paley conclude che l'impiego di questi motivi ricorrenti da parte di Schumann, da un lato, testimonia l'attenzione che il compositore riserva ai dettagli del testo letterario, ma dall'altro non sia così ampio ed esteso come nelle opere teatrali.⁴²⁶

⁴²⁰ Joseph E. Morgan, *Weber, Schumann and the Latent Motive*, in *Indiana Theory Review*, XXVIII, n. 1/2, Spring and Fall 2010, p. 131.

⁴²¹ *Ivi*, p. 128.

⁴²² *Ivi*, p. 129.

⁴²³ *Ivi*, p. 130.

⁴²⁴ Elizabeth Paley, *Dramatic, Stage and Choral Works*, in *The Cambridge Companion to Schumann*, edited by Beate Perrey, University of Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 202.

⁴²⁵ *Ibidem*.

⁴²⁶ *Ibidem*.

Nella presente ricerca, partendo da questi interessanti studi, si intendono esaminare i motivi ricorrenti in *Das Paradies und die Peri*. Secondo l'interpretazione proposta nella presente tesi, infatti, si crede che i motivi ricorrenti ricoprano un ruolo fondamentale all'interno della composizione in questione. Essi, attraverso una presenza pervasiva, tentano di assolvere la duplice funzione di organizzare dal punto di vista strutturale il materiale poetico-musicale e di metterne in luce le affinità interne. In tal senso, si crede che l'elaborazione motivica sia il centro dell'espressione di Schumann e che lo sviluppo del materiale tematico sia una delle strategie principali con cui Schumann rappresenta il testo poetico.

La strategia compositiva attuata da Schumann per realizzare il proprio Poema per voci soliste, coro e orchestra consiste nell'impiego di alcuni motivi ricorrenti, che, durante lo svolgimento dell'opera, creano una serie di collegamenti musicali interni. La presente tesi intende proporre come in *Das Paradies und die Peri* esistano due motivi principali che ricorrono sistematicamente. Schumann, nella creazione della sua composizione, pone tali due motivi alla base dell'intero sviluppo tematico della *Peri*. Schumann affida a ognuno di questi due motivi un determinato compito nell'economia della composizione e la specifica funzione dell'uno è diversa da quella dell'altro. Le differenze tra i due quindi risiedono sia nel ruolo ricoperto che nella loro costituzione formale.

Il primo di questi due motivi ricorrenti – il quale per comodità verrà denominato motivo 1 – consiste in un tema musicale autonomo e ben definito, che ad ogni sua ricorrenza si delinea in maniera chiara e riconoscibile. Questo primo motivo si presenta acefalo e la sua parte iniziale consiste in una linea discendente per grado congiunto. La coda, che probabilmente costituisce la parte più caratteristica, consiste in una sequenza di un salto discendente di sesta, uno ascendente di quarta e un'appoggiatura sul primo tempo della battuta successiva. Esso, grazie alla sua specifica conformazione, dà adito quasi sempre ad una scrittura polifonica piuttosto complessa, di tipo imitativo o fugato. Nella *Peri*, il motivo 1 ha una funzione strutturale: le proprie ricorrenze, grazie alla loro riconoscibilità, organizzano il materiale poetico, ossia aiutano a disporre ordinatamente i vari quadri del poema che illustrano l'azione.



Esempio 1. Motivo ricorrente 1 della *Peri*

Il secondo motivo – il quale verrà denominato motivo 2 – a differenza del primo non costituisce un tema ben definito, ma consiste in una sorta di frammento melodico: un arpeggio ascendente di terze e quarte. La sua specifica costituzione, quindi, ne impedisce la compiutezza e l'autosufficienza. Proprio per tale ragione, Schumann non lo impiega come tema a se stante, poiché non avrebbe le caratteristiche adeguate ad essere chiaramente riconoscibile. Da un certo punto di vista, però, esso possiede una funzione ancora più fondamentale. Secondo l'interpretazione proposta nella presente tesi, Schumann considera questo motivo l'idea principale da cui trae il materiale tematico dell'intera composizione. In questo senso, tale frammento melodico costituisce la radice comune da cui, grazie ad una continua elaborazione motivica, nascono i vari temi dell'opera. Il motivo 2, dunque, consiste in un vero e proprio *nucleo generatore*, che, pur mantenendo la propria radice, si manifesta di volta in volta – in virtù di un continuo sviluppo – secondo delle linee generali differenti, talvolta sotto forma di un tema ben riconoscibile altre volte come vaga reminiscenza.



Esempio 2. Varie forme di base del nucleo generatore della *Peri*

Il primo motivo ricorrente della Peri

Il primo dei due motivi ricorrenti possiede una funzione strutturale. Le sue riproposizioni infatti non si legano a personaggi o eventi, come nel caso di un motivo di reminiscenza. Piuttosto si legano a un momento specifico della progressione dell'azione. Come si è già detto, Schumann organizza la *Peri* in tre parti, ognuna destinata alla ricerca di un dono per ottenere la redenzione. Ogni parte, a sua volta, è divisa in tre ulteriori sezioni interne che presentano sempre la medesima scansione: nella prima la Peri si reca alle porte del Paradiso per portare il suo dono, nella seconda discende sulla terra per le sue ricerche e nella terza riflette sul dono che di volta in volta ha trovato. In ogni parte, il primo motivo ricorrente appare al termine del colloquio celeste, animando il materiale orchestrale nel momento immediatamente precedente alla discesa della protagonista sulla terra. Esso quindi si interpone tra l'antefatto che si svolge alle porte del Paradiso e l'azione vera e propria che si svolge sulla terra, costituendo così una sorta di introduzione puramente musicale alla seconda sezione interna

di ogni parte. In tal senso, questo tema non si lega ad uno specifico concetto espresso dal poema, ma possiede una funzione strutturale. Grazie alle sue cicliche ricorrenze esso contribuisce a organizzare in maniera attiva il materiale poetico. Nella *Peri* di Schumann, la musica informa la poesia non soltanto dal punto di vista dell'espressione ma anche da quello della disposizione.

Si intendono ora presentare le sue ricorrenze nella partitura. Esso compare sin dal primo numero e costituisce il materiale della ricca introduzione strumentale. Si presenta dapprima nei violini primi, secondo una sequenza sol[#]₄-fa[#]₄-mi₄-re[#]₄-mi₄-sol[#]₃-do[#]₄-si₃-la₃. Successivamente, costituisce il soggetto di una densa scrittura contrappuntistica in stile imitativo, che anima gli archi, riverberandosi poi anche nei fiati. Nel finale di questo primo numero fa il suo ingresso la voce di contralto, nella parte del narratore, che espone l'antefatto del poema.

N. 1. Contralto (narratore)

Vor Edens Tor im Morgenprangen
Stand eine Peri schmerzbevangen;
Und wie sie lauscht dem Lebensquelle,
Dess Flut harmonisch drinnen halte,
Und wie vom Licht ihr Fittich helle,
Das durch halboffene Pforten wallte:
Weint sie, verbannt aus diesen Au'n,
Ihr sündiges Geschlecht zu schau'n.

Dinanzi alla porta dell'Eden nello splendore
mattutino
stava una Peri in preda al dolore;
e mentre ascolta alla sorgente della vita,
quell'armonico fluire,
s'illuminano le sue ali,
dalla luce che giunge dalla porta socchiusa:
piange ella d'esser bandita dal cielo,
per la sua schiatta peccaminosa.

The image shows the beginning of a musical score for the first movement of Schumann's 'Peri'. The tempo is marked 'Andante'. The score is for four instruments: Violine I, Violine II, Bratsche (Viola), and Violoncell (Cello). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The Violine I part begins with a melodic line starting on G4, moving through A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F#8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F#9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F#10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F#11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F#12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F#13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F#14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F#15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F#16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F#17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F#18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F#19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F#20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F#21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F#22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F#23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F#24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F#25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F#26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F#27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F#28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F#29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F#30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F#31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F#32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F#33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F#34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F#35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F#36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F#37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F#38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F#39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F#40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F#41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F#42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F#43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F#44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F#45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F#46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F#47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F#48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F#49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F#50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F#51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F#52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F#53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F#54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F#55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F#56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F#57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F#58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F#59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F#60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F#61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F#62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F#63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F#64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F#65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F#66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F#67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F#68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F#69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F#70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F#71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F#72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F#73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F#74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F#75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F#76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F#77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F#78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F#79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F#80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F#81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F#82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F#83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F#84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F#85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F#86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F#87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F#88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F#89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F#90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F#91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F#92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F#93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F#94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F#95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F#96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F#97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F#98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F#99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F#100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F#101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F#102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F#103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F#104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F#105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F#106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F#107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F#108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F#109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F#110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F#111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F#112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F#113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F#114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F#115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F#116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F#117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F#118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F#119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F#120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F#121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F#122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F#123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F#124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F#125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F#126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F#127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F#128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F#129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F#130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F#131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F#132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F#133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F#134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F#135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F#136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F#137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F#138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F#139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F#140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F#141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F#142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F#143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F#144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F#145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F#146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F#147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F#148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F#149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F#150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F#151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F#152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F#153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F#154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F#155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F#156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F#157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F#158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F#159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F#160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F#161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F#162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F#163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F#164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F#165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F#166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F#167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F#168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F#169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F#170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F#171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F#172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F#173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F#174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F#175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F#176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F#177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F#178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F#179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F#180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F#181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F#182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F#183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F#184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F#185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F#186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F#187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F#188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F#189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F#190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F#191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F#192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F#193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F#194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F#195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F#196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F#197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F#198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F#199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F#200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F#201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F#202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F#203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F#204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F#205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F#206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F#207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F#208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F#209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F#210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F#211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F#212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F#213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F#214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F#215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F#216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F#217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F#218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F#219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F#220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F#221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F#222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F#223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F#224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F#225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F#226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F#227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F#228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F#229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F#230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F#231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F#232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F#233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F#234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F#235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F#236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F#237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F#238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F#239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F#240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F#241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F#242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F#243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F#244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F#245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F#246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F#247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F#248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F#249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F#250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F#251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F#252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F#253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F#254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F#255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F#256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F#257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F#258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F#259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F#260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F#261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F#262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F#263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F#264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F#265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F#266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F#267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F#268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F#269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F#270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F#271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F#272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F#273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F#274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F#275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F#276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F#277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F#278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F#279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F#280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F#281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F#282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F#283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F#284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F#285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F#286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F#287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F#288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F#289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F#290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F#291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F#292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F#293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F#294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F#295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F#296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F#297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F#298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F#299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F#300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F#301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F#302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F#303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F#304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F#305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F#306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F#307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F#308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F#309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F#310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F#311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F#312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F#313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F#314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F#315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F#316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F#317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F#318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F#319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F#320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F#321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F#322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F#323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F#324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F#325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F#326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F#327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F#328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F#329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F#330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F#331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F#332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F#333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F#334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F#335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F#336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F#337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F#338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F#339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F#340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F#341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F#342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F#343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F#344, G344, A34

The image displays two systems of a musical score in G major (one sharp). The first system, starting at measure 5, features a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The vocal line begins with a melodic phrase that is repeated and developed in the piano parts. Dynamic markings include 'cresc.' and 'fp' (fortissimo). The second system, starting at measure 10, continues the development of the melodic material. The piano accompaniment includes a prominent bass line marked 'p' (piano). The score is written in a clear, professional style with standard musical notation.

Esempio 3. *Das Paradies und die Peri*, Erster Theil, n. 1, bb. 1-14.

Nella prima parte, questo motivo si ripresenta altre due volte. Queste due ulteriori ricorrenze, però, a differenza della ricca esposizione strumentale introduttiva, non animano il contrappunto dell'intero edificio sonoro, ma appaiono come due reminiscenze di superficie. Nel terzo numero, appena dopo la conclusione del canto in stile liederistico della protagonista, il motivo ricompare, alternandosi di nuovo al narratore, il quale compare qui in voce di tenore.

N. 3 Tenore (narratore)

Der hehre Engel, der die Pforte
Des Lichts bewacht, vernimmt die Worte,
Und wie er lauscht und näher schleicht
Den sanften Lied, entsinkt ihm eine Träne.

Il maestoso angelo che alla porta
della luce sta di guardia, ascoltò la parola,
e fattosi più da presso e prestando maggiormente
l'orecchio

Er sprach:

al dolce canto, versò una lacrima.

E disse:

Esempio 4. *Das Paradies und die Peri*, Erster Theil, n. 3, bb. 4-8.

Al termine del quarto numero, costituito dall'intonazione di una lunga strofa da parte della protagonista, il primo motivo ricorrente appare di nuovo nella veste di reminiscenza di superficie. Qui, la Peri ha appena terminato il suo colloquio – rappresentato nel numero precedente – con l'angelo guardiano del Paradiso. La protagonista è stata informata dell'angelo della possibilità di redimere le proprie colpe e viene messa a conoscenza della presenza sulla terra di un dono, che è il più gradito ai cieli e la cui scoperta avrebbe cancellato la colpa della peccatrice. Infusa da una rinnovata speranza la Peri riflette sulla propria ricerca e discende verso la terra. A questo punto, in chiusura del numero, il motivo appare fugacemente per segnalare il termine degli eventi nella sfera celeste e l'inizio di quelli temporali. Questa volta il motivo viene esposto soltanto dai fiati e per di più tronco, poiché presenta solamente la sua parte iniziale, ossia la caratteristica discesa per grado congiunto, $\text{si}_b4\text{-la}_b4\text{-sol}_4\text{-fa}_4\text{-mi}_4$.

N. 4. Peri

Doch, will auch der Himmel solch Geschenk?
Strahlt jeder Demant einer Krone,
Wie die Stufen an Allah's Wunderthron?
Und, o ihr Lebenstropfen, was seid
Ihr für die Tiefen der Ewigkeit!

Sarà questo il dono gradito al cielo?
rifulge il diamante di una corona,
come i gradini al trono meraviglioso di Allah?
Ma voi, o gocce di vita, che mai
siete per la profonda eternità!

39

Flöten

Violine I

Peri

pp

Strahlt je_der Demant ei_ner Kro_ne, wie die Stu_fen an Allah's Wunder_thro_ne? Und, o ihr

43

stringendo

p *cresc. ---*

pp

Le_benstropfen, was seid ihr für die Tie_fen der E_wigkeit!

Esempio 5. *Das Paradies und die Peri*, Erster Theil, n. 4, bb. 39-48.

All'inizio della seconda parte, la Peri porta nei cieli il dono che ella crede valga la propria redenzione: il sangue del giovane eroe morto per la libertà della patria. Il frutto della sua ricerca viene però respinto dall'angelo, il quale afferma che ben più sacro avrebbe dovuto essere il pegno. La Peri in preda alla disperazione per il fallimento del proprio tentativo è in lacrime. Il tredicesimo numero, attraverso la voce del narratore, coglie questo momento di debolezza che precede il secondo tentativo di ricerca della Peri. Il primo motivo ricorrente appare qui di nuovo nella sua funzione strutturale, incorniciando il nefasto esito del tentativo della Peri e preparando l'ascoltatore alla ripresa dell'azione. In questo numero, il motivo non costituisce più una rarefatta reminiscenza, ma è parte integrante dell'elaborazione melodica e armonica del brano. Esso infatti da un punto di vista musicale ricopre il ruolo di controsoggetto di un fugato. L'inizio del brano è costituito da una sezione strumentale di otto battute in cui i violini secondi introducono una prima idea melodica e i violini primi rispondono alla voce superiore con il motivo in questione. L'idea melodica di base, che si sviluppa in due battute ma che viene esposta in progressione dai violini secondi, è costituita da una successione di terzine re₃-sol₃-fa₃-la₃-sol₃-do₄-si₃-mi₄-re₄- si₃-sol₃. Dalla battuta 5 alla battuta 8, nei

violini primi, compare il primo motivo ricorrente, seppure in una versione che vede una variazione nella coda. La frase discendente che caratterizza la parte iniziale del motivo si sviluppa nella successione $\text{do}_5\text{-si}_4\text{-la}_4\text{-sol}_4\text{-fa}_4\text{\sharp-mi}_4\text{-do}_4\text{-si}_3$. Successivamente, a partire dalla battuta 21, dopo che la voce di tenore ha intonato i primi due versi della strofa, viene ripetuta la sezione strumentale in stile fugato e il motivo ricompare nella sua versione di controsoggetto anche da battuta 25 a battuta 27, esposto nuovamente dai violini primi. Nella seconda parte del numero, inoltre, esso anima sottoforma di reminiscenza le voci del quartetto. Dopo l'intonazione omofonica degli ultimi due versi della strofa da parte delle quattro voci nelle battute 29-35, a partire da battuta 37 il quartetto presenta una scrittura polifonica a canone. Il tenore solo, nell'intonare il verso "denn in der Trän' ist Zaubermacht" (poiché nel pianto sta infatti la magia), introduce una nuova idea melodica che poi viene riproposta a canone dalle altre tre voci: $\text{do}_3\text{\sharp-re}_3\text{-mi}_3\text{-re}_3\text{-do}_3\text{\sharp-si}_2\text{-la}_2\text{-re}_3\text{-la}_3$. Così, in senso più stretto, le voci del quartetto si imitano tra di loro, ma, in senso più ampio, la sequenza discendente che va da mi_3 a si_2 imita a distanza il motivo ricorrente esposto nella sezione strumentale. Nella coda strumentale del tredicesimo numero, Schumann ripete nuovamente la sezione in fugato, facendo risuonare il motivo ricorrente un'ultima volta introducendo la discesa della Peri nelle terre d'Egitto.

N. 13 Tenore e Quartetto (soprano, contralto, tenore, basso)

Die Peri weint, von ihrer Träne scheint
Rings klar die Luft, der Himmel lacht.
Denn in der Trän' ist Zaubermacht,
Die solch ein Geist für Menschen weint.

La Peri piange e alle sue lacrime sembra
rischiarsi l'aria, sorridere il cielo;
nel pianto sta infatti la magia
che per gli uomini tale spirito pianga.

1

Clarinetten in B

Fagotte

Violine I

Violine II

p

p dol.

5

p dol.

Esempio 6. *Das Paradies und die Peri*, Zweiter Theil, n. 13, bb. 1-8.

37

Sopr. solo

Alt solo

Ten. solo

Bass solo

p denn in der

p denn in der Thrän' ist Zau _ ber _

denn in der Thrän' ist Zau _ ber _ macht

42

Thrän' ist Zau _ ber _ macht

_ macht

denn in der Thrän' ist Zau _ ber _ macht

Esempio 7. *Das Paradies und die Peri*, Zweiter Theil, n. 13, bb. 37-46.

Nella terza parte, secondo uno schema ormai consolidato, il primo motivo ricorrente appare di nuovo conservando la sua funzione strutturale nell'economia dell'opera, ossia segnalando all'ascoltatore il passaggio dalla sfera celeste a quella terrena, con la conseguente introduzione del quadro successivo. Anche in questo caso infatti alla Peri è stato rifiutato il dono, costringendola a riprendere la propria ricerca terrena. Nel numero venti, la Peri viene nuovamente assalita dalla disperazione prima di riprendere il suo inesausto viaggio. Anche questo numero, che preso singolarmente rappresenta la riflessione della protagonista sul proprio stato di miseria, ma in senso più ampio grazie al rinnovato coraggio rappresenta una nuova discesa sulla terra, si basa sul materiale tematico del primo motivo ricorrente.

In questo numero però il motivo viene articolato secondo un sistema peculiare. Esso viene diviso in due metà: la testa del motivo costituisce il materiale tematico dell'inizio del numero e la coda invece il materiale del postludio orchestrale. La frase discendente che costituisce la testa del motivo viene esposta dai violini primi, costituendo un vero e proprio inciso ai versi intonati dal canto della protagonista. La coda del motivo, nella sua caratteristica sequenza di un salto discendente di sesta, uno ascendente di quarta e una discesa per grado, diventa il soggetto di una densa scrittura a canone che si espande progressivamente in tutti i registri dell'orchestra. A partire da battuta 159, la coda del motivo viene esposta dapprima dai violoncelli, $re_3-fa\sharp_2-si_2-la_2-sol\sharp_2$, poi in stile imitativo dai violini primi, dai violini secondi, dagli oboi e dai flauti. Al termine di quest'ultima pagina orchestrale, la Peri riprenderà la propria ricerca personale nella terra della Siria.

N. 20 Peri

Verstossen!
 Verschlossen
 Auf's neu das Goldportal!
 Gerichtet! Vernichtet
 Der Hoffnung letzter Strahl!
 So soll ich's nimmer finden,
 Das edle köstliche Gut -
 Weh mir - ich fühl ihn schwinden
 Den hohen Muth;
 Doch will ich nicht ruhn, will ohne Rast
 Von einem Pole zum ändern schreiten,
 Durchpilgern will ich alle Weiten,
 Bis ich das Gut, bis ich's erfasst,
 Das mir das höchste Glück verheißt,
 Das, Eden, mir dein Tor erschleusst!
 Und war's bewacht
 In Graun und Nacht,
 Tief in der Erde tiefsten Gründen,
 Ich will, ich muss das Kleinod finden!

Scacciata!
 Sbarrata
 di nuovo la porta d'oro!
 Bandita! Caduto
 è l'ultimo raggio di speranza!
 Non potrò allora mai più trovare
 il dono più nobile, più prezioso -
 guai a me - sento scomparire
 ogni mio coraggio;
 pur non voglio indugiare, né smettere
 di cercare gridando senza sosta da un polo all'altro,
 continuerò il mio pellegrinaggio in tutto il mondo,
 finché avrò trovato il dono
 che possa permettermi la più grande felicità
 che possa aprire a me, o Eden, la tua porta!
 E ovunque si nasconda
 nel profondo e nella notte,
 nel più tetro abisso della terra,
 io voglio trovare, io devo trovare quel gioiello!

1

Violine I

Violine II

Bratsche

Peri

Violoncell

pp *sf* *sf* *p*

sf *p*

sf *p*

p *sf* *sf* *p*

sf *sf* *p*

Verstossen! Verschlossen [...]

Esempio 8. *Das Paradies und die Peri*, Dritter Theil, n. 20, bb. 1-5.

159

Flöten

Hoboen

Clarinetten in A

Fagotte

Violine I

Violine II

Bratsche

Violoncell

Bass

The musical score for measures 159-162 is written for a symphony orchestra. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is common time (C). The woodwinds (Flöten, Hoboen, Clarinetten in A, Fagotte) and strings (Violine I, Violine II, Bratsche, Violoncell, Bass) are shown. The woodwinds and strings play sustained notes with various articulations like *p*, *dol.*, and accents. The brass section (Bratsche) plays a rhythmic pattern of eighth notes.

The image displays a musical score for a piece from Schumann's *Das Paradies und die Peri*. The score is written for a large ensemble, featuring multiple staves for various instruments. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score includes several dynamic markings: *p* (piano) and *pp* (pianissimo). There are also performance instructions such as *getheilt* (divided) and *ritard.* (ritardando). The notation includes various musical symbols like notes, rests, and slurs, indicating a complex and expressive musical composition.

Esempio 9. *Das Paradies und die Peri*, Dritter Theil, n. 20, bb. 159-178.

Il secondo motivo ricorrente della Peri

In *Das Paradies und die Peri* di Schumann, le ricorrenze motiviche non hanno una funzione unicamente logica destinata alla scansione della narrazione della vicenda. Il motivo 2, infatti, non si lega in maniera univoca ad un determinato elemento del dramma – sia esso un personaggio o un evento specifico – per evidenziarne ogni singola apparizione. In questo caso, il trattamento musicale di Schumann non consiste nel tentativo di chiarire all’ascoltatore lo svolgimento dell’azione. Egli non intende esclusivamente mettere in luce i rapporti di causa-effetto tra eventi o personaggi. La proposta schumanniana non consisteva in un’interpretazione didascalica del dramma. In questa ottica, per quanto riguarda il materiale musicale di *Das Paradies und die Peri*, la presente tesi intende suggerire

una lettura differente. Ad eccezione del motivo 1 che costituisce un caso a parte di cui già si è parlato, non sembra possibile asserire l'esistenza di un insieme di *Leitmotive*, qui non intesi nel senso sistematico wagneriano, ma più ampiamente nel senso di un gruppo di temi distinti che si legano ad un dato evento o personaggio segnalandone le ricorrenze. I singoli motivi che appaiono nella *Peri* non sono dei temi indipendenti che si relazionano l'un l'altro in maniera autonoma. Al contrario essi provengono tutti da una medesima radice comune. I vari temi sono delle manifestazioni di un'unica idea originale, che nella presente tesi viene identificata con il motivo 2. In tal senso, si ritiene che durante la creazione della *Peri* Schumann abbia identificato un'idea tematica originaria, dalla quale sviluppò poi l'intero materiale musicale grazie ad un processo di continua elaborazione motivica. È possibile affermare l'esistenza nella composizione schumanniana di un *nucleo generatore*, da cui, in virtù di una serie di progressive espansioni, nascono i vari temi che costituiscono l'opera. Tale nucleo costituisce la radice comune di ogni motivo che ricorre nell'opera.

Tutto ciò appare chiaro fin dal secondo numero della composizione. Questo brano crea un netto contrasto rispetto al primo numero dell'opera. Tale contrasto, però, non si verifica tanto nella dinamica o nell'agógica del flusso sonoro, che al contrario appare assai levigato nel passaggio tra i due numeri, quanto piuttosto per le differenze profonde nella scrittura musicale. Il secondo numero è un brano di ispirazione *liederistica*, il quale presenta una pacata scrittura omofonica e omoritmica che prende le distanze dalla densa introduzione orchestrale polifonico-imitativa. L'accompagnamento, concentrato quasi esclusivamente negli archi, consiste in una trama musicale piuttosto leggera. Qui vengono presentati due temi musicali, entrambi esposti dalla Peri. La struttura del brano è in forma strofica e ogni strofa intona il materiale poetico per mezzo di uno dei due temi. I due temi si avvicinano l'un l'altro con il susseguirsi delle strofe fino al termine del brano. In questo senso, non sembra fruttuoso cercare di identificare quale porzione del testo letterario venga intonata per mezzo di quale tema, così da cercare delle corrispondenze univoche. I versi poetici espongono in generale l'insoddisfazione della Peri per la sua cacciata dal Paradiso. In questo senso, i due temi si legano entrambi all'idea fondamentale del poema cioè il profondo desiderio di redenzione che anima la ricerca della Peri.

N. 2. Peri

Wie glücklich sie wandeln, die sefgen Geister,
Im Dufte von Blumen, die nimmer verblühn!
Sind mein auch die Gärten auf Landen und Meer,
Und pflück' ich selbst Blumen auf Sternen umher:
Ein Blümlein des Himmels ist schöner denn alle!
Glänzt Kaschemirs See auch sonnig und rein

Oh come felici vagabondano gli spiriti beati
nel profumo dei fiori che mai appassiranno!
Divengano miei anche i giardini in terra e mare,
e colga io stessa fiori e stelle tutt'intorno:
un fiorellino del cielo è più bello di tutti!
Risplende nel sole anche il mare del Kaschemir

Mit seiner Plataneninseln Schein,
 Und rinnen dort Ströme auf goldenem Sand;
 Doch ach! nur den Seligen ist's bekannt:
 Ein Tropfen des Himmels ist schöner denn alle!
 Geh, schwing' dich im Fluge von Stern zu Stern,
 Von Welt zu leuchtender Welt, so fern
 Als der Himmel wölbt seine Sonnenhalle,
 Nimm alle die Wonnen von allen den Sphären
 Und lass durch unendliche Zeiten sie währen:
 Ein Stündlein des Himmels ist schöner denn alle!

con lo splendore delle sue isole di platani,
 trascorrono fiumi su sabbie dorate;
 ma ahimè, soltanto ai beati è noto:
 una goccia del cielo è più bella di tutto!
 Trasvola, orsù, con le ali di stella in stella,
 dal mondo ad un mondo più rilucente, lontano
 fin dove il cielo s'inarca all'atrio del sole,
 prendi tutte le voluttà da tutte le sfere
 e falle durare nei tempi infiniti:
 un attimo del cielo è più bello di tutti!

Violine I

Violine II

Bratsche

Peri

Violoncell

Wie glücklich sie wandeln, die sel' gen Gei ster, im

Duf te vom Blu men, die nim mer ver blüh'n

Esempio 10, *Das Paradies und die Peri*, Erster Theil, n. 2, bb. 1-8

Esempio 11, *Das Paradies und die Peri*, Erster Theil, n. 2, bb. 17-20

Entrambi i temi della Peri sono due espansioni del nucleo generatore in questione. La testa del primo tema della Peri è costituita dalla linea ascendente di quarte e terze, nella sua conformazione fa $\sharp$ 3-si3-re4-fa $\sharp$ 4. La coda è una linea discendente che prosegue fino al termine della frase. Il secondo tema della Peri, invece, è costituito da due semi-frasi. La prima è discendente per grado congiunto, mentre la seconda è una sequenza di salti ascendenti per terze con una chiusura discendente per grado – mi3-sol $\sharp$ 3-si3-re4- do $\sharp$ 4.

Per osservare la ricorrenza su vasta scala di questo gruppo tematico, che, come si è detto costituisce un'unica famiglia, si intende osservare ora l'undicesimo numero della composizione. Questo numero è il secondo della seconda parte. Qui, la Peri si trova sulle sponde del Nilo. Ella, dopo aver portato in dono ai cancelli celesti il sangue dell'eroe patriota, che per sua sfortuna è stato respinto dall'angelo guardiano, è in preda ad un momento di disperazione. La protagonista, a cui è stato appena negato il perdono, si concede una sosta momentanea dalla sua ricerca per esprimere attraverso un canto tutta l'afflizione che l'attanaglia. In disparte, i Geni del Nilo osservano la scena da lontano e si dispiacciono per la disperazione della protagonista in lacrime, rimanendo al contempo rapiti dal suo canto. Questa immagine poetica dà adito ad un numero corale a tre voci da parte dei Geni del Nilo alternato al canto solista della Peri. Entrambe le idee tematiche, sia quella del coro che quella della solista, discendono da quell'originario nucleo melodico costituito dall'arpeggio ascendente di terze e quarte. Il tema dei Geni del Nilo, infatti, non nasconde affatto questa filiazione e la frase principale che, a partire dalla

battuta 19, guida la scrittura polifonica in stile imitativo è costituita da una sequenza di fa#3-si3-fa#3-si3-re4-si3-re4-fa#4.

N. 11. Coro dei Geni del Nilo

Hervor aus den Wässern geschwind,
Und sehet das holde, liebliche Kind!
Eine Peri ist's, welch' hold Gesicht...
Doch stört sie nicht!
Hört, wie sie singt,
Hört, wie sie klagt!
Stille!

Laggiù nelle acque veloci,
guardate la cara, deliziosa creatura!
È una Peri, quanto è dolce il suo viso...
Là non disturba affatto!
Ascoltate, come essa canta,
ascoltate come essa piange!
Silenzio!

18 *pp*

Sopr. *Her_vor aus den Wäs_ern geschwind und se_het das hol _ de, lieb _ li _ che*

Alt

Ten. *pp*
Her _

23

Kind *Her_vor und steh't das lieb _ li _ che Kind*

p
Her _ vor aus den Wäs_ern geschwind und

_ vor aus den Wäs _ ser geschwind und se_het das hol _ de, lieb _ li _ che Kind *Her_vor*

29

se _ het das hol _ die lieb _ li _ che Kind

und steh't das lieb _ li _ che Kind

Esempio 12, *Das Paradies und die Peri*, Zweiter Theil, n. 11, bb. 18-32

I Geni del Nilo, dunque, si accostano alla Peri, la quale era in preda alla disperazione, e rimangono rapiti al cospetto della protagonista intenta nell'atto simultaneo del pianto e del canto. Essi così tentano di restare in silenzio in quanto intendono ascoltare il suo pianto, ma ancor di più la grazia del suo canto. Questa situazione poetica è rappresentata musicalmente da Schumann attraverso un gioco di scambi che vede alternarsi il coro e la solista. Costruendo un importante rimando interno, Schumann fa sì che la linea di canto qui intonata dalla Peri corrisponda a quella del Lied che già ella aveva intonato nel secondo numero. Il primo tema della Peri quindi si ripete. Seppure intoni parole differenti, la ricorrenza tematica sottolinea il concetto su cui, come già è stato detto, si fonda l'intero poema: il desiderio per la redenzione. Desiderio che qui rimane inespresso, poiché la ricerca della Peri non ha ancora prodotto esito positivo.

N. 11. Peri

Ach Eden, ach Eden, wie sehnt sich nach dir
Mein Herz, o wann öffnet die Pforte sich mir?

Oh Eden, oh Eden, come anela a te
il mio cuore, quando mai s'aprirà a me la porta?

The musical score for N. 11. Peri is presented in a four-staff format. The top staff is for the Peri, marked with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music begins at measure 36 with a piano (*p*) dynamic. The Peri's line features a melodic phrase with a triplet of eighth notes. Below the Peri's staff, the lyrics are written in German: "Ach E _ den, ach E_den, wie sehnt sich nach dir mein Herz, o wann öffnet die Pfor_te sich mir?". The bottom three staves are for the vocal choir, consisting of Soprano (Sopr.), Alto (Alt), and Tenor (Ten.) parts. Each of these staves begins with a whole rest for the first three measures, followed by a response starting in measure 40. The response is marked with a pianissimo (*pp*) dynamic and the lyrics "Hört, wie sie singt!". The vocal parts are written in a common key signature (one sharp) and a common time signature (C).

Esempio 13, *Das Paradies und die Peri*, Zweiter Theil, n. 11, bb. 37-45

Un'ulteriore ricorrenza di questo gruppo tematico è possibile ravvisarla in apertura della terza ed ultima parte della composizione, nel coro delle Uri. Anche in questo caso il dono della Peri, l'ultimo sospiro dei due amanti, viene respinto dal guardiano dell'Eden. Le Uri nell'intonare in coro la loro lunga strofa scorgono la Peri intenta nella propria ricerca, nel tentativo di ottenere il perdono e dunque l'accesso alle sfere celesti. Le Uri incoraggiano la protagonista a non arrendersi, spingendola a proseguire lungo la propria strada, che grazie alle virtù della "fedeltà" e della "fede" era la via che

avrebbe condotto alla “luce eterna”. Il coro delle Uri discende nuovamente dall’idea tematica in questione, imitando assai da vicino il coro dei Geni del Nilo che si era udito in apertura della seconda parte della composizione. Schumann crea un ulteriore collegamento interno, ribadendo il legame tra la condizione di miseria del peccatore, che fallisce costantemente durante la propria ricerca personale, e il desiderio spirituale insopprimibile che lo spinge sempre oltre lungo la strada della penitenza. La caduta nel peccato, sembra voler sottolineare l’autore, costituisce una condizione intrinseca alla vita stessa, dalla cui miseria però è sempre in grado di nascere una rinnovata spiritualità che conduce verso un’elevazione personale. Il disegno musicale si3-sol3-si3-re4-do4-mi4-sol4 sembra voler creare un ponte proprio tra questi specifici momenti del dramma.

N. 18. Coro delle Uri.

[...]

[...]

Seht da, die Bahn zum ew’gen Licht
Kommt schon die Peri herangeflogen!
Liebliche Peri, verzweifelte nicht,
Treu’ und Glaub’ hat noch nie betrogen!

Guardate! sulla via della luce eterna
s’avanza già la Peri ad ali spiegate!
Peri amatissima, non disperarti,
la fedeltà e la fede non hanno mai tradito!

109 *solo f*

Sopran I *f* Seht da, die Bahn zum ew'gen Licht Kommt schon die Pe _ ri he _ ran ge _ flogen!

Sopran II

Alt I

Alt II

117 Chor *mf*

Lieb _ liche Pe _ ri, verzweifle nicht, Treu' und Glaub' hat noch nie be _ trogen!

Lieb _ liche Pe _ ri, verzweifle nicht, Treu' und Glaub' hat noch nie be _ trogen!

Esempio 14. *Das Paradies und die Peri*, Dritter Theil, n. 18, bb. 109-124

Infine, il percorso della Peri verso la redenzione trova il proprio conseguimento conclusivo nel numero ventisei. Proprio la lacrima del peccatore pentito e redento costituisce la chiave per entrare nel regno dei cieli. L'amore, che vede la sua forma più elevata nella prostrazione alla divinità, è l'elemento fondamentale che può redimere la vita dell'essere umano, che per sua natura è destinato a cadere nel peccato.

Il finale è un numero di grandi dimensioni per il coro e la voce solista. Qui, la Peri, sorretta dai numerosi e corposi interventi corali, esprime tutta la sua gioia per aver adempiuto alla propria missione. Schumann elabora la scena finale, così come ha elaborato tutto il resto del poema, attraverso dei mezzi puramente musicali. L'ascoltatore, in questo finale, non assiste ad un'azione specifica, né ad un dialogo. Egli ascolta la Peri intonare la sua strofa in forma di monologo. Questa intonazione, però, sia per quanto riguarda il testo letterario che la musica, non si basa su un'enunciazione lineare il cui scopo è la comunicazione chiara di un contenuto ben determinato, ma si basa su un gioco artistico che trasforma continuamente il materiale poetico-musicale secondo delle evoluzioni sempre nuove. Anche in questo caso secondo Schumann, lo sviluppo fantasioso attraverso l'immaginazione prevale sulla logica di un atto comunicativo ben definito. In tal senso, l'elemento su cui si fonda la rappresentazione conclusiva del conseguimento della lunga ricerca della protagonista, nonché della sua stessa gioia, è un elemento musicale. L'intero finale schumanniano ruota interamente attorno ad una continua elaborazione motivica, che si fonda sul motivo 2, che come abbiamo visto costituisce il nucleo generatore di gran parte del materiale tematico dell'opera. La festa della Peri che accede alle sfere celesti consiste in una pervasiva e continua trasformazione melodica, che si basa sull'enunciazione di un motivo, sulla sua inversione, sulla sua scomposizione e riproposizione variata.

Come emerge chiaramente dalle prime quattro battute dell'esempio 13, il secondo tema che la Peri aveva intonato nel suo Lied iniziale si ripresenta nella conclusione dell'opera. La linea vocale sol₄-fa₄[#]-mi₄-re₄-do₄[#]-si₃-la₃-do₄[#]-mi₄-la₄ intona le parole "Freud' ew'ge Freude, mein Werk ist getan", ("Gioia eterna, la mia opera si è realizzata"). Finalmente, il desiderio – a lungo rimasto insoddisfatto – di redenzione da parte della protagonista qui trova il suo compimento. In risposta alla gioia festosa della Peri il motivo si ripresenta nel finale venendo sottoposto ad un continuo gioco di trasformazione, che lo vede comparire in forme sempre nuove. Se ne riportano qui di seguito soltanto alcuni esempi, ma l'elaborazione di questo motivo pervade interamente il ventiseiesimo numero. La frase che prende avvio da battuta 5 e termina a battuta 8 è un esempio di tale meccanismo. La semi-frase iniziale infatti prende avvio da una linea ascendente che si sviluppa per salti di terza, mentre la seconda semi-frase presenta un disegno nuovo, terminando però con la discesa per grado congiunto che ricorda la chiusura del secondo tema intonato dalla Peri nel suo Lied. Da battuta 12 a battuta 16, invece, la frase musicale è protagonista di un'inversione. Qui, esattamente all'opposto di come era avvenuto nella precedente enunciazione, essa si sviluppa a partire da una discesa per salti di terza concludendosi con una linea ascendente per gradi. Successivamente, il tema viene scorporato ulteriormente. Esso infatti ritorna nella sua originale conformazione, ma le due semi-frasi vengono separate ed elaborate come linee quasi indipendenti e appartenenti ad un motivo più ampio. Nelle battute 25-27, infatti, la Peri intona effettivamente la linea che discende per gradi, non concludendo però il motivo principale ma sviluppando un episodio parallelo che soltanto dopo diverse battute si conclude con la linea ascendente per terze che costituisce la semi-frase conclusiva del tema ricorrente. Queste prime battute costituiscono soltanto alcuni esempi, di una pervasiva elaborazione melodica che anima interamente il finale dell'opera.

N. 26. Peri

Freud', ew'ge Freude, mein Werk ist getan,
Die Pforte geöffnet, zum Himmel hinan.
Wie selig, o Wonne, wie selig bin ich!

Gioia, eterna gioia, il mio compito s'è realizzato,
la porta s'è aperta, la via del cielo è raggiunta.
Quanto beata, o letizia, quanto beata son io!



9
Wie se _ lig, o Won _ ne, wie se _ lig bin ich, o e _ wige Freud', mein

19
Werk ist ge _ than
Wie se _ lig, o Won _ ne, wie se _ lig bin ich, o e _ wige

30
Freu_de, mein Werk ist ge _ than, die Pfor _ te ge _ öff _ net, zum Him_mel hin _ an zum Him_mel hin _ an

Esempio 15. *Das Paradies und die Peri*, Dritter Theil, n. 26, bb. 1-40

In conclusione, è possibile affermare che Schumann rappresenta il poema di Moore attraverso dei mezzi puramente musicali, non basandosi quindi in maniera esclusiva sulle norme drammaturgiche che regolano lo svolgimento dell'azione teatrale e operistica. Principalmente, le strategie compositiva impiegate da Schumann nel creare il suo Poema per voci soliste, coro e orchestra sono due. Da un primo punto di vista, egli si appropria dei mezzi formali tipici dei vari generi musicali, come il teatro d'opera, l'oratorio e il Lied. Questa appropriazione da parte del compositore avvenne con lo scopo di costruirsi una serie composita di strumenti espressivi da poter applicare di volta in volta in base alle proprie esigenze artistiche. Secondo Schumann, tutto ciò comportava un aumento della capacità espressive della musica sinfonico-corale, concedendo così al compositore la possibilità di esplorare un testo poetico ancor più in profondità. Da un secondo punto di vista, Schumann impiega una serie di motivi ricorrenti in grado di adempiere un duplice scopo. Da un lato, attraverso delle scoperte ricorrenze tematiche, tali motivi esercitano una funzione strutturale, ossia organizzano attivamente il materiale musicale, disponendo i vari quadri che raffigurano l'azione secondo un ordine intelligibile. Dall'altro lato, essi costituiscono il vero e proprio nucleo sonoro attraverso cui poter esplorare il contenuto poetico del testo letterario. Come si è visto nei capitoli precedenti, infatti, nel libero esercizio della propria immaginazione Schumann faceva corrispondere ad un concetto o a un'immagine poetica un'idea musicale. Una volta creata questa unione, che si cementava nel profondo della sua fantasia creativa, l'elaborazione schumanniana di quel concetto o di quell'immagine non poteva più essere scissa dall'elaborazione di quella data idea musicale cui era associata. In questi termini, si manifestava quell'aspetto tipico del pensiero di Schumann, secondo

cui egli si appropriava di un dato contenuto logico anche in virtù dell'esperienza musicale. Questo era l'approccio con cui il compositore si relazionava alla musica vocale di ampie dimensioni.

Conclusioni

In apertura della presente tesi, ci si era proposti di rispondere a tre interrogativi principali. Per quanto riguarda il primo di essi, si intendevano individuare le cause della cattiva ricezione del *corpus* sinfonico-corale schumanniano da parte della critica coeva. In tal senso, è possibile affermare che questo oscuramento dipese da un più ampio mutamento culturale che investì la società borghese tedesca di metà Ottocento, generando delle conseguenze anche sulla produzione artistica. Le correnti liberali e nazionaliste, che nei primi decenni del secolo avevano dato un importante impulso allo sviluppo dell'identità culturale della borghesia colta, negli anni Quaranta virarono verso una sempre maggiore politicizzazione. In questo senso, gli interessi della borghesia si incentrarono sempre di più sulle questioni di natura sociale. Il carattere soggettivistico di natura filosofico-umanistica che aveva animato i primi decenni del secolo si trasformò intorno al '40 in una concezione della realtà più marcatamente oggettivistica e storicistica. Così, mutò anche il modello che definiva l'identità personale dell'individuo, il quale iniziava a non pensarsi più come soggetto unico e irripetibile, ma come cittadino e parte costituente di una comunità. Di conseguenza, si verificò un ripensamento anche dei compiti dell'arte. Essa doveva rappresentare la situazione sociale del tempo, doveva costituire uno spazio pubblico condiviso in cui l'individuo poteva autorappresentarsi come membro di una collettività. L'arte doveva essere lo specchio del progresso storico-sociale e doveva nascere dal sentimento nazionale. Schumann, invece, al contrario dei suoi contemporanei, rimase fedele alla concezione primo romantica di inizio secolo che aveva costituito le fondamenta della sua formazione culturale giovanile. Questa divergenza si rivelò cruciale. Le composizioni vocali di grandi dimensioni di Schumann erano la traccia di una dimensione artistico-culturale del passato. Esse incarnavano quell'ormai superato modello di pensiero secondo cui la relazione tra l'individuo e il mondo si manifestava attraverso il libero esercizio dell'immaginazione e l'esperienza estetica. Agli occhi dei contemporanei, una composizione destinata ad un luogo pubblico come la sala da concerto e animata da un tale spirito individualista non era accettabile. L'interesse della critica tedesca virò quindi altrove, cercando dei più appropriati rappresentanti dello spirito del presente. In tal senso, un cospicuo filone critico coevo identificò in Wagner e Liszt i modelli ideali della Nuova Scuola Tedesca, ossia quel gruppo di artisti che avrebbero dovuto rappresentare il progresso della musica in Germania.

Per quanto riguarda il secondo interrogativo, ossia le motivazioni che spinsero Schumann a ideare questo nuovo genere per la sala da concerto, si devono nuovamente rimarcare le caratteristiche che animavano il pensiero del compositore. Al contrario di quanto potesse apparire, egli, pur fondandosi su una concezione di ispirazione primo romantica, cercava di trovare un bilanciamento tra la sfera pubblica e quella privata. La riflessione introspettiva, in ogni caso, rimaneva il principale approccio di Schumann nei confronti di un dato elemento della realtà. Come si è visto, però, questa modalità di interazione con il mondo non si esauriva in un solipsismo che giungeva alla negazione di ciò che è diverso da sé. Al contrario, Schumann promuoveva attivamente la partecipazione alla vita pubblica e la condivisione culturale in società. Un esempio ben evidente è costituito sia dalla sua attività artistica sia dal suo forte impegno nella critica musicale. L'aspetto principale che non poteva essere trascurato, però, nemmeno all'interno di questa sfera pubblica, era la conservazione della propria identità personale. La formazione dell'individuo, in effetti, in virtù di una ricca fruizione artistico-culturale, doveva essere esercitata con lo scopo di conseguire la crescita individuale del soggetto e dei propri talenti specifici, conducendo il singolo allo sviluppo delle proprie capacità critiche e creative. I poemi per voci soliste, coro e orchestra non erano altro se non la traduzione artistica del pensiero schumanniano. Il nuovo genere per la sala da concerto costituiva il tentativo da parte del compositore di tenere assieme la sfera pubblica e quella privata. Un tentativo controcorrente all'altezza degli anni Quaranta, laddove ci si stava già inesorabilmente volgendo in direzione di una politicizzazione della società e dell'uniformazione del singolo alla massa. Nel '43, Schumann intendeva creare uno rinnovato spazio artistico, in cui poter connettere la sfera culturale e quella sociale in base ai precetti liberali di inizio secolo; uno spazio in cui il soggettivismo della coscienza individuale e lo sviluppo storico della comunità potessero convivere in un dialogo reciproco.

Per quanto riguarda il terzo interrogativo, infine, ci si era proposti di esaminare le strategie compositive con cui Schumann traduceva musicalmente i testi letterari selezionati. Schumann non basava le proprie composizioni sullo svolgimento dell'azione drammatica in base alle consuete norme teatrali. I quadri poetici selezionati da Schumann non si relazionano tra loro secondo un rapporto di causa-effetto e dunque non sono adatti a mostrare l'avanzamento della trama. Piuttosto, essi mostrano una reciproca affinità drammaturgica e sono legati da un senso poetico generale. In linea con la sua concezione primo romantica, Schumann elabora soggettivamente il contenuto poetico attraverso il libero esercizio dell'immaginazione, acquisendo personalmente l'immagine narrata nei versi del testo letterario attraverso dei mezzi puramente musicali. In questi termini, è possibile affermare che la musica per Schumann era una forma di conoscenza profonda, al pari della letteratura. La rappresentazione schumanniana di questi quadri poetici, dunque, consiste nell'abbinamento di un'idea musicale a una determinata immagine. All'interno della sua fantasia creatrice, così, idea

poetica e idea musicale si legano indissolubilmente e lo sviluppo dell'una è connesso a quello dell'altra. La riflessione sul contenuto letterario, in un certo senso, si sovrappone alla riflessione sul contenuto della musica. E lo svolgimento del poema non consiste nel progresso della trama, ma nell'acquisizione del contenuto poetico attraverso un'elaborazione motivico-tematica del materiale musicale. In tal senso, la comprensione da parte di Schumann di un determinato concetto poetico e la sua conseguente rappresentazione avviene attraverso l'esperienza estetica che nasce dall'ascolto della musica.

Bibliografia

Fonti primarie

- Anonimo, Allgemeine musikalische Zeitung, XLV, n.52, 27 dicembre 1843, coll. 952-954
- Anonimo, Allgemeine musikalische Zeitung, XLVI, n.2, 10 gennaio 1844, coll. 27-29
- Anonimo, Allgemeine musikalische Zeitung, XLIX, n.9, 3 marzo 1847, coll. 143-145
- Athenaeum 1798-1800*, tutti i fascicoli della rivista di August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel, a cura di Giorgio Cusatelli, traduzione, note e apparato critico di Elena Agazzi e Donatella Mazza, Bompiani, 2009
- Aus der Mappe eines reisenden Enthusiasten (Schumann's Scene aus Faust und ihre Aufführung)*, in «Niederrheinische Musik-Zeitung», XI, 16 maggio 1863, n. 20, p. 153
- Bagge Selmar, *Robert Schumann und seine Faust-Scenen*, Sammlung musikalischer Vorträge, ed. Paul von Waldersee, Series 1, n. 4, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1879, pp. 123-140
- Becker Julius, *Erste Aufführung: "das Paradies und die Peri" von R. Schumann am 4. Dec. im Gewandhaussaale zu Leipzig*, in Signale für die musikalische Welt, 1 (1843), pp. 386-388
- Brendel Franz, "Die Aufgabe einer Faustmusik mit Rücksicht auf Schumann und Lindpainter", Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft, vol. IV (1859), pp. 397-402
- Brendel Franz, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart. Fünfundzwanzig Vorlesungen gehalten zu Leipzig von Franz Brendel*, Verlag von Heinrich Matthes (E. O. Schurmann), Leipzig, 1867
- Brendel Franz, *Robert Schumann's Musik zu der Schluszene des Goethe's Faust*, Neue Zeitschrift für Musik, 22, (12 settembre 1849), pp. 113-114
- Brendel Franz, *Robert Schumann with Reference to Mendelssohn-Bartholdy and the Development of Modern Music in General* (1845), in Schumann and His World, edited by R. Larry Todd, translated by Jürgen Thym, Princeton University Press, 1994, pp. 317-337
- Ehrlich Alfred Heinrich, *Schumanns Scenen aus Faust von Goethe*, in Die Gegenwart: Wochenschrift für Literatur, Kunst, und öffentliches Leben, V, 6 giugno 1874, n. 23, pp. 364-366
- Fichte Johann Gottlieb, *Discorsi alla nazione tedesca*, a cura di Gaetano Rametta, Editori Laterza, Bari, 2005
- Goethe Johann Wolfgang Von, *Faust*, introduzione traduzione con testo a fronte e note a cura di Franco Fortini, Mondadori, Verona, 1976
- Heine Heinrich, *Die romantische Schule* (1833), in Sämtliche Werke, VII, herausgegeben von G. Karpeles, Leipzig

- Heuberger Richard, *Robert Schumann: Das Paradies und die Peri, op. 50. Erl. Von Richard Heuberger*, Frankfurt a.M.: H. Bechhold, 1896
- Heuberger Richard, *Robert Schumann. Szenen aus Goethe's Faust für Solostimmen, Chor und Orchester (Mit Text). Erläut von Richard Heuberger*, Leipzig: Seemann, 1896
- Hoffmann E.T.A., *I fratelli di Serapione. Racconti e fiabe*, voll. 2, a cura di Matteo Galli, L'Orma Editore, Avellino, 2020
- Kretzschmar Hermann, *Das Paradies und die Peri, von Robert Schumann*, Leipzig: Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel, 1898
- Kretzschmar Hermann, *Szenen aus Goethes Faust für Solostimmen, Chor und Orchester von Robert Schumann*, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1898
- Krüger Eduard, *Betrachtungen zu Schumann's Faust und Manfred*, in *Niederrheinische Musik-Zeitung*, X, n. 48, 29 November 1862, Köln, pp. 377-380
- Krüger Eduard, *Betrachtungen zu Schumann's Faust und Manfred*, in *Niederrheinische Musik-Zeitung*, X, n. 49, 6 December 1862, Köln, pp. 385-391
- Krüger Eduard, *Betrachtungen zu Schumann's Faust und Manfred*, in *Niederrheinische Musik-Zeitung*, X, n. 50, 13 December 1862, Köln, pp. 393-398
- Krüger Eduard, *Robert Schumann: Das Paradies und die Peri. Op. 50*, in *Allgemeine musikalische Zeitung*, 47 (20 August 1845), col. 562
- Lobe J.C., *Allgemeine musikalische Zeitung* 49 (1847), col. 144
- Lohmann Peter, *Schumann, Robert, Szenen aus Goethe's Faust. Für Solostimmen, Chor und Orchester*, in «*Neue Zeitschrift für Musik*», LI, 30 settembre 1859, n. 14
- Lohmann Peter, *Über Robert Schumann's Faust*, Leipzig, 1860
- Lorenz Oswald, *Allgemeine musikalische Zeitung*, XLV, n.52, 27 dicembre 1843, coll. 954-955
- Schlegel Friedrich, *Kritische Schriften und Fragmente*, voll. 4, Herausgegeben von Ernst Behler und Hans Eichner, Paderborn, 1988
- Schumann Robert, *Diari (1828-1830)*, traduzione e cura di Nicoletta Lagna, postfazione di Antonio Rostagno, Cafagna Editore, Urbino, 2021
- Schumann Robert, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, voll. 4, Leipzig, Georg Wigand's Verlag, 1854
- Schumann Robert, *Gli scritti critici*, 2 voll., a cura di Antonietta Cerocchi Pozzi, traduzione di Gabrio Taglietti, prefazione di Piero Rattalino, Ricordi LIM, Le Sfere, 2006
- [Schumann Robert] *Jugendbriefe von Robert Schumann*. Nach den Originalen mitgetheilt von Clara Schumann, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1886
- [Schumann Robert] *Robert Schumann's Briefe. Neue Folge*, Herausgegeben von Gustav Jansen, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1886

- [Schumann Robert] *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*, Zweite vermehrte und verbesserte Auflage, Herausgegeben von Gustav Jansen, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1904
- Schumann Robert, *Tagebücher. Band I: 1827-1838*, Herausgegeben von Georg Eismann, Stroemfeld / Roter Stern, 1971
- Schumann Robert, *Tagebücher. Band II: 1836-1854*, Herausgegeben von Gerd Nauhaus, Stroemfeld / Roter Stern, 1987
- Schumann Robert, *Tagebücher. Band III, Haushaltbücher, Teil I: 1837-1847*, Herausgegeben von Gerd Nauhaus, Stroemfeld / Roter Stern, 1982
- Schumann Robert, *Tagebücher. Band III, Haushaltbücher, Teil II: 1847-1847, Anmerkungen und Register*, Herausgegeben von Gerd Nauhaus, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1982
- Stuttgart [Verein für classische Kirchenmusik], in *Allgemeine musikalische Zeitung*, 8, 1873, p. 445
- Torchi Luigi, *R. Schumann e le sue Scene tratte dal Faust di Goethe*, in «Rivista musicale italiana», 1895, vol. 2, pp. 381-419
- Wienbarg Ludolf, *Aesthetische Feldzüge dem jungen Deutschland*, Hamburg, bei Hoffmann und Campe, 1834

Fonti secondarie

- Abraham Gerald, *The Dramatic Music*, in *Schumann: A Symposium*, edited by Gerald Abraham, Oxford University Press, London, 1952
- Applegate Celia, *Robert Schumann and the Culture of German Nationhood*, in *Rethinking Schumann*, edited by Roe-Min Kok and Laura Tunbridge, Oxford University Press, 2011, pp. 3-14
- Arfini Maria Teresa, *Jean Paul, Hoffmann e il contrappunto di Schumann*, in *Schumann e i suoi rapporti con lo spazio letterario*, a cura di Arnaldo Morelli, Libreria Musicale Italiana, 2007, pp. 109-126
- Botstein Leon, *History, Rhetoric, and the Self: Robert Schumann and Music Making in German-Speaking-Europe, 1800-1860*, in *Schumann and His World*, edited by R. Larry Todd, Princeton University Press, 1994, pp. 3-46
- Burger-Güntert Edda, *Robert Schumanns Szenen aus Goethes Faust. Dichtung und Musik*, Freiburg im Breisgau, Rombach Verlag, 2006
- Dahlhaus Carl, *L'estetica della musica* (1967), traduzione di Riccardo Culeddu, Casa Editrice Astrolabio, Roma, 2009

- Dahlhaus Carl, *L'idea di musica assoluta* (1978), traduzione di Laura Dallapiccola, Casa Editrice Astrolabio, Roma, 2016
- Dahlhaus Carl, *Nineteenth-Century Music* (1980), English Translation by J. Bradford Robinson, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1989
- Daverio John, *Robert Schumann. Araldo di una nuova era poetica* (1997), a cura di Enrico Maria Polimanti, Casa Editrice Astrolabio, Frascati, 2015
- Daverio John, *Schumann's "New Genre for the Concert Hall": Das Paradies und die Peri in the Eyes of a Contemporary*, in *Schumann and His World*, edited by Larry Todd, 1994, pp. 129-155
- Daverio John, *Sounds without the gate: Schumann and the dresden revolution*, in «Il saggiautore musicale: rivista semestrale di musicologia», IV, 1997, n. 1, pp. 87-112
- Deaville James, *Organizing German Musical Life at Midcentury: Brendel, Schumann and the Leipzig Tonkünstlerversammlungen and Tonkünstlerverein*, in *Rethinking Schumann*, edited by Roe-Min Kok and Laura Tunbridge, Oxford University Press, 2011, pp. 15-29
- Di Benedetto Renato, *Romanticismo e scuole nazionali nell'Ottocento*, EDT, Tornio, 2016
- Duara Prasenjit, *Rescuing History from the Nation: Questioning Narratives of Modern China*, University of Chicago Press, Chicago, 1995
- Edler Arnfried, *Poetische und politische Religiosität bei Schumann*, in *Robert Schumann: Persönlichkeit, Werk und Wirkung, Bericht über die Internationale Musikwissenschaftliche Konferenz vom 22. bis 24. April 2010 in Leipzig*, herausgegeben von Helmut Loos, Gudrun Schröder Verlag, Leipzig, 2011, pp. 337-353
- Edler Arnfried, *Schumann e il suo tempo* (1982), traduzione a cura di Laura Dallapiccola, EDT, Edizioni di Torino, 1991
- Engelhardt Markus, «*Se sono poeta lo decidano i posteri*». *Annotazioni sull'opera letteraria e critico-musicale di Schumann*, in *Schumann e i suoi rapporti con lo spazio letterario*, a cura di Arnaldo Morelli, Libreria Musicale Italiana, 2007, pp. 3-16
- Ewert Hansjörg, *Die großbesetzten vokal-instrumentalen Werke*, in *Schumann Handbuch*, herausgegeben von Ulrich Tadday, Metzler, Bärenreiter, 2006, pp. 479-530
- Fazio Mara, *Il mito di Shakespeare e il teatro Romantico. Dallo Sturm und Drang a Victor Hugo*, Bulzoni Editori, Ardea-Roma, 1993
- Finson Jon W., *At the Interstice between "Popular" and "Classical": Schumann's Poems of Queen Mary Stuart and European Sentimentality at Midcentury*, in *Rethinking Schumann*, edited by Roe-Min Kok and Laura Tunbridge, Oxford University Press, 2011, pp. 69-87
- Gassner Florian, *Robert Schumanns religiöser Nationalismus um 1848*, in «The German Quarterly», vol. 91, n. 4, Music and German Culture (Fall 2018), pp. 400-414
- Gilodi Roberto, *Alcune osservazioni su letteratura, storia e ermeneutica*, in *Studi Classici e Orientali*, vol. LXV, fascicolo 2, 2019, pp. 709-721

- Gilodi Roberto, *Il sublime tra antropologia e metafisica nella Germania di fine Settecento*, in Cosmo "Il sublime e le arti", Comparative Studies in Modernism, n. 8, (Spring) 2016, pp. 51-63
- Gilodi Roberto, *L'infinito e la critica letteraria nel primo Romanticismo tedesco*, in Segni e metafore dell'Infinito nell'epoca classicistico-romantica, a cura di Chiara Sandrin, Accademia University Press, 2019, pp. 69-80.
- Gilodi Roberto, *La mimesis e le sue peripezie*, in La "Poetica" e le sue interpretazioni Aristotele tra filosofia, letteratura e arti, 2020, pp. 109-126
- Gilodi Roberto, *Modelli di realtà in letteratura. Una riflessione su meraviglioso e verisimile*, in Estetica. Studi e ricerche, n. 2, 2014, pp. 43-52
- Guanti Giovanni, «*Ich sah der Weihrauchinseln Grün...*»: altre note sull'esotismo schumanniano, in Schumann e i suoi rapporti con lo spazio letterario, a cura di Arnaldo Morelli, Libreria Musicale Italiana, 2007, pp. 127-142
- Habermas Jürgen, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society* (1962), translated by Thomas Burger, MIT Press, Cambridge, Mass. USA, 1991
- Harpster Richard W., *Schumann's Scenes from Goethe's Faust. Some guidelines for interpretation and performance*, in The Choral Journal, XVIII, febbraio 1978, n. 6, pp. 8-13
- Harpster Richard W., *Schumann's Scenes from Goethe's Faust. Some guidelines for interpretation and performance*, in The Choral Journal, XVIII, marzo 1978, n. 7, pp. 14-17
- Horton John, *The Choral Works*, in Schumann: A Symposium, edited by Gerald Abraham, Oxford University Press, London, 1952, pp. 283-287
- Horton Julian, *The Musical Novel as Master-genre. Schumann's Szenen aus Goethes Faust*, in Music in Goethe's Faust. Goethe's Faust in Music, edited by Lorraine Byrne Bodley, Boydell & Brewer, Boydell Press, 2017, pp. 117-136
- Jensen Eric Frederick, *Schumann*, Oxford University Press, USA, 2001
- Jung Hermann, *Wozu Musik zu solch vollendeter Poesie? Robert Schumann und seine Szenen aus Goethes Faust*, in Eine Art Symbolik fürs Ohr: Johann Wolfgang von Goethe: Lyrik und Musik, Hrsg. Hermann Jung, Frankfurt am Main: Lang, 2002, pp. 109-117
- Kok Roe-Min, *Who Was Mignon? What Was She? Popular Catholicism and Schumann's Requiem, Op. 98b*, in Rethinking Schumann, edited by Roe-Min Kok and Laura Tunbridge, Oxford University Press, 2011, pp. 88-108
- Lamport Francis, «*Allein ein Ganzes ist es nicht*». *Schumann's Szenen aus Goethes Faust*, Publication of the English Goethe Society, LXXXIII, n. 2, 2014, pp. 89-99
- Loos Helmut, *Robert Schumann: Werk und Leben*, Wien: Edition Steinbauer, 2010
- Loos Helmut, *Robert Schumanns kunstreligiöse Sendung*, in Robert Schumann: Persönlichkeit, Werk und Wirkung, Bericht über die Internationale Musikwissenschaftliche Konferenz vom 22. bis 24. April 2010 in Leipzig, herausgegeben von Helmut Loos, Gudrun Schröder Verlag, Leipzig, 2011, pp. 354-363

- Malvano Andrea, *Voci da lontano. Robert Schumann e l'arte della citazione*, De Sono Associazione per la Musica, EDT, Torino, 2003
- Marston Nicholas, *Entzückt: Schumann, Raphael, Faust*, in *Rethinking Schumann*, a cura di Laura Tunbridge e Roe-Min Kok, Oxford University Press, Oxford, 2011, pp. 109-128
- McCorkle Margit L., *Robert Schumann. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*, unter Mitwirkung von Akio Mayeda und der Robert-Schumann-Forschungsstelle, herausgegeben von der Robert-Schumann-Gesellschaft, Düsseldorf, G. Henle Verlag, München, 2003
- Mintz Donald, *Schumann as an Interpreter of Goethe's Faust*, in «Journal of the American Musicological Society», 1961, vol. 14, n. 2, pp. 235-256
- Moortele Steven Vande, *Robert Schumann Szenen aus Goethes Faust*, Universitaire Pers Leuven, 2020
- Morgan Joseph E., *Weber, Schumann and the Latent Motive*, in *Indiana Theory Review*, XXVIII, n. 1/2, Spring and Fall 2010, pp. 111-142
- Nauhaus Gerd, *Schumanns "Das Paradies und die Peri": Quellen zur Entstehungs-, Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte*, in *Schumanns Werke-Text und Interpretation*, ed. Akio Mayeda and Klaus Wolfgang Niemöller (Mainz: B. Schott, 1987), pp. 133-148
- Novara Elisa, *Robert Schumann*, Edizioni Curci, 2023
- Paley Elizabeth, *Dramatic, Stage and Choral Works*, in *The Cambridge Companion to Schumann*, edited by Beate Perrey, University of Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 195-219
- Probst Gisela, *Robert Schumanns Oratorien* (Wiesbaden, 1975)
- Ratner Leonard, *Eighteenth-Century Theories of Musical Period Structure*, pp. 439-454
- Rosen Charles, *The Romantic Generation*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1995
- Rostagno Antonio, *Kreisleriana di Robert Schumann* (2007), NeoClassica, Roma, 2016
- Rostagno Antonio, *Schumann e «la fine del periodo artistico goethiano»*, in *Schumann e i suoi rapporti con lo spazio letterario*, a cura di Arnaldo Morelli, Libreria Musicale Italiana, 2007, pp. 17-50
- Ruth Christopher, *Spirituality and the Fugal Topos in the Secular Dramatic Works of Robert Schumann*, in *Sacred and Secular Intersections in Music of the Long Nineteenth Century. Church, Stage, and Concert Hall*, edited by Eftychia Papanikolaou and Markus Rathey, Lexington Book, Torrazza Piemonte, 2022, pp. 99-120
- Ruth Christopher, *The Psychology of Schumann's Faust. Developing the Human Soul*, in *Music in Goethe's Faust. Goethe's Faust in Music*, edited by Lorraine Byrne Bodley, Boydell & Brewer, Boydell Press, 2017, pp. 137-154
- Sams Eric, *I Lieder di Robert Schumann* (1969), prefazione di Gerald Moore, traduzione, versione italiana delle poesie e analisi samsiana dei duetti di Schumann a cura di Erik Battaglia, In Transito, 2023

- Sams Eric, *Schumann and Faust*, in *The Musical Times*, CXIII, Jun. 1972, n. 1552, pp. 543-546
- Satragni Giangiorgio, *Schumann lettore e interprete del Faust*, in *Gli Spazi della Musica*, I, 2012, n. 2, pp. 13-27
- Schaarwächter Jürgen, *Sublimierte Dramatik oder Klassizismus. Zu Schumanns Vokalkompositionen mit Orchester ab 1846*, in *Archiv für Musikwissenschaft*, 1997, 54 Jahrg. H. 2., pp. 151-170
- Schumann und Dresden*, Bericht über das Symposium “Robert und Clara Schumann in Dresden – Biographische, kompositionsgeschichtliche und soziokulturelle Aspekte” in Dresden vom 15. bis 18. Mai 2008, herausgegeben von Thomas Synofzik und Hans-Günter Ottenberg, Verlag Dohr, Köln, 2010
- Smither Howard E., *A History of the Oratorio. The Oratorio in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, vol. 4, The University of North Carolina Press, 2000
- Steinberg Michael P., *Schumann's Homelessness*, in *Schumann and His World*, edited by R. Larry Todd, Princeton University Press, 1994, pp. 47-79
- Tadday Ulrich, *Schumanns Patriotisches Lied (WoO 5) im Kontext des deutschen Nationalismus*, in *Robert Schumann: Persönlichkeit, Werk und Wirkung*, Bericht über die Internationale Musikwissenschaftliche Konferenz vom 22. bis 24. April 2010 in Leipzig, herausgegeben von Helmut Loos, Gudrun Schröder Verlag, Leipzig, 2011, pp. 317-336
- Venuti Massimo, *Musica e poesia ovvero “Scene dal Faust” di R. Schumann*, prefazione di Guido Salvetti, La Melodiana, Milano, 1983
- Vick Brian E., *Defining Germany. The 1848 Frankfurt Parliamentarians and National Identity*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, 2002
- Wermager Sonja Gleason, *Robert Schumann and “the Artist's Highest Goal”: Religion, Romanticism, and Nation in the Late Choral Works*, Ph.D. Disc. Columbia University, 2023
- Wollenberg Susan, *Clara Schumann and Bach*, in *Clara Schumann Studies*, edited by Joe Davies, Cambridge University Press, 2022