

## INTRODUZIONE

Forse vale la pena di raccontare la storia di questo libro; non per una sciocca quanto inutile forma di autocompiacimento ma per cercare di chiarirne almeno qualche aspetto essenziale. La sua origine è lontana e risale a un convincimento formatosi in anni di ascolto e di studio della musica di Schubert: il convincimento che in tutte le composizioni strumentali di questo autore caratterizzate dall'autocitazione e rielaborazione liederistica su vasta scala vi sia una relazione profonda e organica con i brani in esse riutilizzati. In tutte significa non soltanto nella «*Wandererfantasie*», dove il richiamo alla sostanza musicale di *Der Wanderer* è manifesto e chiaramente pervasivo, ma anche nel *Quintetto* D 667, nei *Quartetti* D 804 e D 810, nell'*Otetto* D 803 e nella *Fantasia* D 934.

Alcuni contributi critici illuminanti e decisivi al riguardo, pubblicati nell'arco degli ultimi venticinque anni, hanno rafforzato questo convincimento e l'intenzione di affrontare l'argomento nel suo complesso: in particolare gli scritti di Walther Dürr sui *Lieder*, sulla dimensione semantica della musica strumentale e sul concetto di «idea poetica»; il saggio di Christoph Wolff sul rapporto tra *Der Tod und das Mädchen* e il *Quartetto* D 810 e quello di Patrick McCreless sul nesso tra *Sei mir gegrüßt* e la *Fantasia* D 934; il volumetto di Udo Zilkens su *Die Forelle*, il *Quintetto* D 667 e la storia della loro recezione; e, ancora, gli scritti di studiosi quali Werner Aderhold, Peter Gülke, Hans-Joachim Hinrichsen, William Kinderman e Andreas Krause sulla musica da camera e per pianoforte. Al di là dell'ambito propriamente schubertiano, ho avuto modo di cogliere indicazioni e suggestioni importanti nella bibliografia che tratta la questione dell'autocitazione e rielaborazione liederistica nella musica strumentale di altri autori dell'Ottocento; è il caso, per esempio, delle pagine di Friedhelm Krummacher e Wulf Konold su Mendelssohn o di Dillon Par-

mer su Brahms. E ulteriori suggerimenti ho potuto trarre dai contributi di Constantin Floros su Mahler e, più in generale, sulle questioni della semantica e di un approccio ermeneutico alla musica strumentale. D'insostituibile valore, per lo spessore metodologico e culturale nonché per la ricchezza degli spunti che offrono a ogni lettura, si sono rivelate le riflessioni di Carl Dahlhaus e di Hans Heinrich Eggebrecht sull'estetica musicale dell'Ottocento e, nello specifico, sul problema del rapporto tra forma e contenuto, ma anche le trattazioni che Charles Rosen ha riservato allo stile classico e alla musica romantica. Altri spunti preziosi li devo ai molteplici e diversi studi che si occupano della narrazione e della narritività nella musica strumentale (ossia a quegli studi che propongono interpretazioni in chiave narrativa di opere strumentali).

Quando nel 1997, in occasione del bicentenario della nascita di Schubert, fu pubblicato il primo volume sulla rielaborazione dei Lieder nella musica strumentale, *Franz Schubert. Instrumentale Bearbeitungen eigener Lieder* di Michael Raab, il mio libro era già in uno stadio avanzato, anche se nel frattempo avevo dovuto interromperne la stesura per concentrarmi su un'ampia monografia vivaldiana. Naturalmente il volume di Raab mi colpì molto; perché è un ottimo lavoro, assai accurato, ma soprattutto perché affronta l'argomento, sullo sfondo della musica del primo Ottocento, partendo da una prospettiva di metodo analoga se non proprio simile a quella che io stesso avevo pensato di adottare. L'intendimento del volume di Raab consiste nel considerare i brani liederistici e le composizioni strumentali che ne contengono o ne costituiscono la rielaborazione come un'unità, al fine di indagare le relazioni che intercorrono tra gli uni e le altre: al centro dello studio si pone dunque l'esame delle connessioni esistenti tra brani liederistici e composizioni strumentali sul triplice piano materiale, semantico e strutturale. Il volume dispiega un'analisi testuale e stilistica puntuale, articolata e perlopiù convincente specie per ciò che riguarda l'aspetto materiale e strutturale delle connessioni e la descrizione dei processi compositivi che si manifestano nelle diverse opere. D'altro canto, pur riconducendo il fenomeno delle rielaborazioni liederistiche, particolarmente frequenti negli anni 1822-1824, alla tendenza di Schubert a sperimentare nella grande forma personali soluzioni costruttive ricorrendo a comportamenti e processi compositivi propri del Lied, il volume di Raab si ritrae con rispettosa prudenza di fronte al problema dell'interpretazione semantica, implicata e anzi spalancata, se così si può dire, dalle connessioni strutturali tra i Lieder e le opere strumentali che ne accolgono le rielaborazioni. Un atteggiamento certo comprensibile, che si limita a riconoscere nelle composizioni strumentali non più che tracce e indizi semantici, per il timore di incorrere nelle forzature, nelle trappole e negli equivoci di un'interpretazione arbitraria nonché

fuorviante nel segno della musica a programma.

Ora, sebbene prenda ugualmente le mosse dall'intento di abbracciare i brani liederistici e le rispettive rielaborazioni strumentali in un unico sguardo per individuarne analiticamente le relazioni, il mio libro nasce e si sviluppa proprio dal tentativo di imboccare la via di un'interpretazione in cui l'aspetto strutturale e quello semantico sono indissolubilmente intrecciati, in cui l'uno è la controparte e il correlato dell'altro. Per il fatto e nella piena consapevolezza che tale tentativo rappresenta anzitutto un esercizio ermeneutico, esso non ha alcuna pretesa di erigersi a verità oggettiva ma intende soltanto proporre un'ipotesi di lettura (è ovvio che, per quanto suggestiva, la tensione ermeneutica e la ricerca del senso se non addirittura del contenuto poetico di una composizione strumentale possono procedere soltanto per tentativi di avvicinamento): ipotesi di lettura delle singole opere in questione e del fenomeno dell'autocitazione e rielaborazione liederistica nel suo complesso. Si tratta comunque, o almeno lo spero, di un'ipotesi di lettura che può gettare maggior luce su uno dei problemi, quello del rapporto tra Lied e musica strumentale, più affascinanti ed enigmatici dell'arte di Schubert nonché di tutta la musica dell'Ottocento.

Il primo punto che deve essere chiarito in proposito riguarda l'interpretazione del fenomeno e del suo manifestarsi nelle singole opere in rapporto all'estetica musicale dell'epoca. Le composizioni di Schubert contraddistinte dall'autocitazione e rielaborazione liederistica non sono assolutamente musica a programma, e tendono semmai a collocarsi in quella zona ampia, dai confini spesso incerti e fluttuanti, compresa tra le estremità tradizionalmente contrapposte della musica a programma e della cosiddetta musica assoluta; zona che pone in ogni caso il problema di una semantica che non si esaurisca nella pura e semplice natura autoreferenziale della musica strumentale. Se infatti non esistono né i presupposti né tantomeno le condizioni estetiche per considerare le composizioni in questione come musica a programma, la citazione e rielaborazione liederistica comporta d'altro canto il riferimento alla componente semantica del brano originario, identificata anzitutto nel testo poetico che sottende e compenetra la sostanza musicale citata e rielaborata. Se non essenziale e fondante, infatti, tale riferimento alla componente semantica del brano originario appare difficilmente trascurabile, per quanto lo si voglia relativizzare rilevando per esempio la radicale trasformazione e assimilazione del testo poetico in una struttura compiutamente ed esclusivamente musicale che caratterizza di per sé la lirica schubertiana oppure sottolineando la forma di tema autonomo assunta dalla sostanza liederistica nella rielaborazione strumentale.

L'approccio interpretativo che tenta di individuare un organico nesso

strutturale e semantico tra le composizioni liederistiche e le opere strumentali che ne accolgono o ne costituiscono la rielaborazione disegna un percorso piuttosto semplice. Le tappe fondamentali di tale percorso sono scandite dall'esame storico-critico e dall'analisi del costruito poetico e musicale del brano liederistico; poi dal confronto tra questo e la sua rielaborazione strumentale; quindi, in un ordine superiore di grandezze, dal confronto tra il brano liederistico e l'opera strumentale nel suo insieme al fine di cogliere le relazioni strutturali che connettono le composizioni al di là della circostanziata acquisizione costituita dalla sostanza tematica della citazione. Attraverso questo percorso si cerca di determinare quanto la citazione-rielaborazione sia integrata nell'opera strumentale e dunque di identificare la funzione strutturale, semantica ed eventualmente narrativa che essa vi svolge. A sua volta, la composizione strumentale è contestualizzata dal punto di vista storico e stilistico nella produzione di Schubert e proiettata sull'orizzonte della musica, della teoria e delle idee estetiche del primo Ottocento. In linea di principio è un approccio che ambisce a rendere l'interpretazione delle opere il centro verso il quale convergono lo scrupolo filologico, l'indagine storica, l'analisi stilistica, strutturale e semantica, la riflessione critica ed estetica, le considerazioni sulla recezione. Alla fine il quadro d'insieme formato dalle singole opere consente di ricostruire quella che in Schubert appare un'autentica poetica e prassi della rielaborazione liederistica.

Il primo capitolo del libro si propone di delineare il fenomeno dell'autocitazione e rielaborazione liederistica nell'ambito dell'esperienza compositiva di Schubert e, più in generale, della musica del primo Ottocento, ponendo l'accento sulla funzione strutturale e semantica esercitata nelle opere strumentali dalle citazioni-rielaborazioni e sul concetto di «idea poetica» come principio estetico e modello interpretativo adeguato a coglierne tale duplice funzione. I capitoli successivi, concepiti quasi come saggi autosufficienti ma al contempo intrecciati da continui rimandi, trattano delle singole composizioni ispirate dall'autocitazione e rielaborazione liederistica: il *Quintetto* D 667 («*Forellenquintett*»), la *Fantasia* per pianoforte D 760 («*Wandererfantasie*»), il *Quartetto* D 804 («*Rosamunde*»), il *Quartetto* D 810 («*Der Tod und das Mädchen*»), l'*Ottetto* D 802, le *Variazioni su «Trockne Blumen»* D 802, la *Fantasia* per violino e pianoforte D 934 («*Sei mir gegrüßt*»). Infine ho ritenuto opportuno occuparmi anche della rielaborazione del cosiddetto Lied svedese nel *Trio* D 929, giacché, sebbene non riguardi un brano di Schubert, essa viene utilizzata secondo modalità simili a quelle delle autocitazioni.

È il momento dei ringraziamenti. Ringrazio di cuore alcuni amici: Virgilio Bernardoni, Giulio Galoppo, Andrea Malvano, Cristiana Vianelli per avermi aiutato a reperire importante materiale bibliografico; Massi-

mo Ciaravolo per la consulenza linguistica sui testi in svedese e in norvegese. Grazie ad Alessandro Monga per aver realizzato gli esempi musicali. Un ringraziamento particolare va poi a Giuseppina Ghelmini Ghezzi per avermi fatto amare sin da bambino la musica di Schubert e a Mari-landa Fertonani per il suo sostegno. E un ringraziamento molto sentito va a Fernanda Caizzi per la competenza, l'attenzione e la pazienza con cui mi ha consigliato e aiutato nel preparare il testo per la pubblicazione.

Un commosso ringraziamento, purtroppo postumo, a mio padre, Roberto Fertonani, tra le altre cose germanista illustre e straordinario traduttore di poesia. Lo ringrazio non soltanto per tutto ciò che mi ha dato in vita, come persona: le inedite versioni italiane dei testi dei Lieder di Schubert che compaiono in questo libro sono state il suo ultimo, sofferto e generoso lavoro.

#### AVVERTENZA

Per quanto riguarda i testi originali tedeschi dei Lieder di Schubert, mi sono attenuto in linea di principio al repertorio curato da Maximilian e Lilly Schochow, *Franz Schubert. Die Texte seiner einstimmig komponierten Lieder und ihre Dichter* (2 voll., Hildesheim - New York, Olms, 1974), normalizzando la grafia secondo le convenzioni moderne e facendo riferimento, laddove possibile, alla nuova edizione critica delle opere di Schubert in corso di pubblicazione.

Se non indicato altrimenti, le traduzioni italiane che compaiono nel testo sono mie.

Le composizioni strumentali in cui Schubert rielabora propri Lieder sono tradizionalmente conosciute con titoli o nomignoli che sottolineano il riferimento al brano che vi è appunto rielaborato; poiché d'altra parte questi titoli o nomignoli non risalgono al compositore e non sono dunque originali, si è deciso di indicarli, così come tutti gli altri titoli non originali delle composizioni citate nel testo, tra virgolette («*Wandererfantasie*», «*Forellenquintett*» e così via).



## I

### CITAZIONI E RIELABORAZIONI LIEDERISTICHE

[...] non c'è, incominciando da Beethoven, alcuna musica moderna che non abbia il suo programma interiore. Ma nulla vale una musica della quale si debba spiegare all'ascoltatore ciò che in essa è sentito, ovvero ciò che egli avrà da sentirvi. E così, ancora una volta: abbasso qualsiasi programma! Bisogna proprio disporre di orecchie e di un cuore e, non da ultimo, abbandonarsi di buon grado al rapsodo. Un residuo di mistero rimane sempre, anche per il creatore!

Gustav Mahler, lettera non datata  
[20 novembre 1900?] a Max Kalbeck

#### 1. LE CITAZIONI LIEDERISTICHE NELLA MUSICA STRUMENTALE: FUNZIONE STRUTTURALE E SEMANTICA

Nella musica di Franz Schubert la composizione vocale, specie liederistica, e quella strumentale sono ambiti inevitabilmente destinati a porsi in relazione reciproca e dunque a incrociarsi di continuo. Questi momenti di contatto e d'incontro tra i due ambiti, che rappresentano forse uno degli aspetti più affascinanti dell'arte di Schubert, generano un quadro d'insieme quanto mai complesso e sfaccettato, non foss'altro che per la mole di una produzione concentrata nel giro di una quindicina d'anni. A tale riguardo è di particolare rilievo la citazione e rielaborazione che Schubert fa dei propri Lieder nella musica strumentale. Se si assimila il principio musicale a quello letterario si dovrebbe intendere la citazione come l'incorporamento di un brano o di una parte relativamente breve di un testo preesistente in un altro testo. Così come nella letteratura, inoltre, una citazione musicale può essere attribuita o non attribuita dall'autore, risultare nota o ignota al pubblico, essere isolata in vario modo dal contesto in cui si trova oppure esservi integrata o mimetizzata al punto da rendersi riconoscibile soltanto a una cerchia ristretta e particolarmente preparata del pubblico stesso. In senso stretto, la citazione impiega il materiale mu-

sicale acquisito, che in genere è di natura melodica e non appartiene alla sostanza principale della composizione, in modo diretto, riportandolo alla lettera o comunque senza sottoporlo a una trasformazione consistente, come invece accade nel caso dell'allusione o della parafrasi. In senso lato, tuttavia, con il termine citazione si tende a comprendere un'ampia gamma di procedimenti d'imprestito, rielaborazione e variazione di materiale musicale preesistente.

In Schubert l'autocitazione liederistica è un fenomeno di vasta portata, che si manifesta secondo diverse modalità e secondo differenziati livelli sul piano del rapporto tra il brano vocale e la composizione strumentale in cui esso viene citato: un fenomeno comunque di straordinario interesse che contribuisce a illuminare la poetica e la prassi compositiva dell'autore. Del resto, al di là degli influssi che il modello strutturale e di scrittura del Lied esercita sulla composizione strumentale schubertiana, la produzione sinfonica, da camera e per pianoforte del musicista viennese è disseminata di citazioni, allusioni e reminiscenze liederistiche. In rapporto al più ampio contesto dei lavori strumentali in cui compaiono, le citazioni possono qualificarsi in modo sommario come accadimenti di natura incidentale e parentetica, soprattutto quando utilizzano soltanto un frammento del brano vocale originario, o assumere al contrario una precisa valenza strutturale e tematica. A quest'ultima tipologia sono per esempio riconducibili l'assimilazione della sostanza musicale di *Suleika I* D 720 (1821) nella struttura tematica del primo movimento della *Sinfonia «Incompiuta»* (1822) oppure quella di *Pilgerweise* D 789 (1823) nell'Andantino della *Sonata* per pianoforte D 959 (1828). D'altro canto la manifestazione più emblematica e significativa del fenomeno si coglie nel gruppo di lavori strumentali, perlopiù cameristici, dove al di là delle semplici affinità tematiche o analogie gestuali s'impongono citazioni esplicite e inequivocabili, di estensione e significato tali da improntare un movimento o addirittura un'intera composizione: citazioni che si configurano quasi come trascrizioni o meglio come vere e proprie rielaborazioni del Lied originario. In questi lavori come il «*Forellenquintett*» D 667, la «*Wandererfantasie*» D 760 e il *Quartetto «Der Tod und das Mädchen»* D 810, la citazione e rielaborazione liederistica riveste un'importanza strutturale e semantica tanto decisiva da costituire in qualche modo l'evento cruciale dell'intera composizione. La prassi dell'autocitazione schubertiana ha perciò in questo gruppo di lavori, composti tra il 1819 e il 1827, la sua manifestazione più appariscente e al contempo la sua quintessenza, inaugurando un filone che percorre la musica strumentale dell'Ottocento almeno fino a Mahler.

Composizione strumentale	Movimento	Citazione	Testo
<i>Quintetto</i> D 667 (1819)	IV	<i>Die Forelle</i> D 550 (1817)	C.F.D. Schubart
<i>Fantasia</i> D 760 (1822)	II	<i>Der Wanderer</i> D 489/493 (1816)	G.P. Schmidt von Lübeck
<i>Introduzione e variazioni</i> D 802 (1824)	Tema	<i>Trockne Blumen</i> (XVIII) da <i>Die schöne Müllerin</i> D 795 (1823)	W. Müller
<i>Ottetto</i> D 803 (1824)	IV	<i>Duetto Gelagert unterm hellen Dach</i> (n. 12) da <i>Die Freunde von Salamanka</i> D 326 (1815)	J. Mayrhofer
<i>Quartetto</i> D 804 (1824)	II	<i>Entr'acte</i> (n. 5) da <i>Rosamunde, Fürstin von Cypern</i> D 797 (1823)	
	III	<i>Die Götter Griechenlands</i> D 677 (1819)	F. Schiller
<i>Quartetto</i> D 810 (1824)	II	<i>Der Tod und das Mädchen</i> D 531 (1817)	M. Claudius
<i>Trio</i> D 929 (1827)	II	I.A. Berg: <i>Se solen sjunker ner</i>	I.A. Berg?
<i>Fantasia</i> D 934 (1827)	III	<i>Sei mir gegrüßt</i> D 741 (1822)	F. Rückert
<i>Impromptu</i> D 935 n. 3 (1827)	Tema	<i>Entr'acte</i> (n. 5) da <i>Rosamunde, Fürstin von Cypern</i> D 797 (1823)	

L'autocitazione rientra con ogni evidenza tra i molteplici procedimenti di riscrittura, rielaborazione, ripensamento e commento che un autore compie nei confronti della propria musica; dunque coinvolge direttamente la memoria, comporta uno sguardo retrospettivo e il ritorno del passato nel presente. Prima di qualsiasi considerazione di ordine storico, critico ed estetico è opportuno delineare i caratteri generali delle citazioni, ponendo in evidenza gli elementi che consentono di ricondurle a un'unica, seppure multiforme, prassi compositiva. Trattandosi di citazioni che tendono a presentarsi come trascrizioni e rielaborazioni che non pongono in dubbio l'intenzionalità dell'autore esse costituiscono un caso peculiare d'imprestito musicale. Alla luce di questo si può allora iniziare a esaminare il sistema di rapporti che sussiste tra i pezzi citati e le nuove composizioni<sup>1</sup>.

L'imprestito pone in relazione lavori di diverso genere e organico: da un lato *Lieder* per voce e pianoforte o comunque brani di conio e ispirazione liederistica, come l'*Entr'acte* di *Rosamunde* che ritorna nel *Quartetto* D 804, e dall'altro composizioni strumentali da camera o pianistiche dello stesso Schubert; si tratta dunque di autocitazioni, con l'unica eccezione del Lied svedese *Se solen sjunker ner*, verosimilmente composto da Isak Albert Berg, che tuttavia Schubert utilizza nel *Trio* D 929 in maniera per certi versi analoga alle proprie musiche. Per quanto concerne la natura dell'imprestito, la nuova composizione incorpora una parte essenziale della sostanza musicale del brano preesistente mantenendone perlopiù l'integrità compositiva (linea melodica, armonia, accompagnamento strumentale).

<sup>1</sup> Cfr. J.P. Burkholder, *Borrowing*, in S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second edition, vol. 4, London, Macmillan, 2001, pp. 5-41: 5-8.

Passando alle relazioni del materiale acquisito con la forma della nuova composizione si nota come queste si dispieghino su più livelli. Il materiale acquisito è anzitutto oggetto di una trascrizione strumentale e impiegato come tema: nella maggioranza dei casi esso diventa il nucleo di una serie di variazioni ma può anche costituire l'idea principale di un movimento lento, come nel *Quartetto* D 804 e nel *Trio* D 929. Il materiale incorporato è dunque trascritto come struttura tematica: la trascrizione punta a conservare la sostanza musicale originaria, assicurandone così l'identità e la riconoscibilità immediata, ma al tempo stesso tende a riorganizzarla sul piano sintattico, eventualmente integrandola, interpolandola o rimontandola con frasi di nuova composizione. Simili interventi di correzione e modifica sono determinati dalla necessità di delineare un tema strumentale che sia un'unità sintattica compiuta e internamente articolata (e dunque adatto a costituire il fondamento di una serie di variazioni o di un movimento lento). Al di là della specifica sostanza musicale riconvertita in organismo tematico, il brano citato offre inoltre un patrimonio di motivi ed elementi strutturali che sono liberamente rielaborati nella nuova composizione; presente in tutti i lavori strumentali improntati alla prassi della citazione, tale processo di ulteriore elaborazione si manifesta in termini particolarmente evidenti e pervasivi nella «*Wandererfantasie*» e nel *Quartetto* «*Der Tod und das Mädchen*» D 810.

Le funzioni musicali della citazione nel nuovo lavoro sono quindi di ordine anzitutto tematico e strutturale: di norma il materiale acquisito consiste non soltanto nella sostanza musicale che si presta a divenire il tema fondante e primario di una nuova composizione, o quantomeno di un movimento all'interno di una composizione più ampia e articolata, ma anche in un insieme di motivi ed elementi strutturali di natura intervallare, ritmica e armonica destinati a svolgere un ruolo nell'elaborazione formale e compositiva del nuovo lavoro. D'altra parte trattandosi di citazioni di brani vocali, alle funzioni di ordine puramente costruttivo s'intreccia una funzione semantica, il che è di capitale importanza. La citazione è un atto che veicola significati attraverso le associazioni testuali e le corrispondenze funzionali attribuibili alla sostanza musicale citata nonché attraverso le modalità con cui la stessa sostanza musicale è trattata e inserita nel nuovo contesto. Ora, l'acquisizione della musica di un pezzo vocale comporta il richiamo al testo verbale che le era originariamente sotteso, così da implicare il riferimento a un campo di significati o, se si preferisce, a un contenuto extramusicale. Un'analoga, seppure concettualmente meno precisata componente semantica si dà qualora sia citato un brano strumentale con funzione teatrale e drammaturgica, come l'*Entr'acte* di *Rosamunde* che ritorna nel *Quartetto* D 804: in tal caso il riferimento semantico è naturalmente costituito dalla situazione drammatica.

Senza dubbio una citazione o allusione va anzitutto identificata come tale sulla base di alcuni criteri analitici e interpretativi che consentono di acclarare l'effettiva relazione di corrispondenza tra due passi musicali: la precisione della rassomiglianza e la molteplicità delle analogie strutturali che li accomunano; l'individualità e la singolarità del passo citato nonché la sua plausibilità storica, integrità, prominenza e funzione nella nuova composizione. Una volta accertatane l'effettiva esistenza, la citazione o allusione diviene per così dire una realtà oggettiva che è lecito considerare parte integrante del processo compositivo; a questo punto, pur essendo per definizione un atto intenzionale e consapevole, la citazione o allusione potrebbe anche essere l'esito di un'associazione inconscia dell'autore senza che venga meno la sua appartenenza al processo compositivo: in definitiva ciò che conta è la sua presenza e la sua riconoscibilità. Così il fatto che in linea di principio le citazioni e allusioni liederistiche possano persino essere non intenzionali non pregiudica per nulla l'apertura e funzione semantica che è loro attribuibile nel contesto di una composizione strumentale.

Certo le citazioni alle quali si può anche attribuire un'inequivocabile funzione strutturale sono quelle intenzionali. Come già s'accennava, la citazione e nello specifico l'autocitazione liederistica è un fenomeno di estremo interesse che percorre la musica strumentale dell'Ottocento e che attende ancora di essere studiato in modo sistematico<sup>2</sup>. Si tratta di un fenomeno tanto più rilevante in quanto rientra in quella zona compresa tra gli estremi da un lato della cosiddetta musica assoluta (chiusa nella sua dimensione di linguaggio autoreferenziale) e dall'altro della musica a programma (aperta a una dimensione rappresentativa, narrativa ed evocativa extramusicale); una zona ombreggiata e ricca di sfumature che pone comunque in questione la proprietà e la portata semantica della musica. Nelle citazioni e allusioni liederistiche l'aspetto fondamentale è rappresentato dal rapporto d'interazione o, se si preferisce, intertestuale che si viene a instaurare tra la musica e il testo del brano vocale citato: la musica della composizione strumentale può essere interpretata alla luce del testo poetico e per converso il testo poetico è oggetto d'interpretazione musicale tanto nel brano vocale originario quanto nel nuovo lavoro strumentale. In questo rapporto d'interazione il testo poetico riveste un ruolo cruciale, nel senso che denota concettualmente il campo semantico della composizione. Tale denotazione semantica è suscettibile di declinazioni e accenti diversi: i testi dei brani citati possono essere intesi, di vol-

---

<sup>2</sup> Cfr. C.H. Gibbs, *Beyond song: instrumental transformations and adaptations of the Lied from Schubert to Mahler*, in J. Parsons (ed.), *The Cambridge Companion to the Lied*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 223-242.

ta in volta, come una specie di programma implicito o segreto (concetto questo di per sé problematico se il programma è per definizione l'esplicita e pubblica dichiarazione del significato intenzionale di un'opera), come nucleo ed epigrafe dell'«idea poetica» della composizione strumentale oppure soltanto come generico riflesso delle intenzioni espressive dell'autore. La prassi della citazione liederistica mostra infatti connotati che oscillano tra una concezione di musica assoluta (le citazioni non sono immediatamente connesse con alcun testo verbale) e una concezione di musica a programma (il richiamo al brano vocale può tendere allo statuto di programma soltanto se e quando il pubblico riconosce la citazione anche come riferimento al relativo testo verbale e dunque riconduce al contenuto semantico di questo l'interpretazione della sostanza e della forma musicale della composizione). In ogni caso il riferimento indiretto al testo, su cui si fonda la tecnica della citazione, assolve una funzione ermeneutica essenziale perché consente di interpretare il lavoro strumentale nei termini del Lied. D'altro canto, anche volendo imporre ai riferimenti testuali la valenza di una specie di programma nascosto o segreto, le composizioni ispirate dalla citazione liederistica si distinguono dall'autentica musica a programma per quanto riguarda sia il rapporto tra forma e contenuto sia quello tra creazione e processo cognitivo della fruizione artistica.

In primo luogo, condizione fondante della musica a programma è appunto l'esistenza di un programma, ovvero di un soggetto definibile concettualmente e che sia stato reso pubblico e manifesto dall'autore. Il programma, che può assumere diverse configurazioni (dal testo letterario anteposto alla partitura al semplice titolo), svolge un ruolo di mediazione tra il compositore e il pubblico: esso identifica il soggetto della composizione e ne indica il corso ideale. Il programma determina inoltre la forma musicale e il processo compositivo in quanto fattore predominante e appartiene perciò alla sostanza estetica della composizione. Soprattutto nel poema sinfonico, la forma musicale si modella in funzione del contenuto da esprimere rispondendo a una duplice esigenza: il soggetto espresso concettualmente dal programma è poetizzato dalla musica strumentale, capace di elevarlo sino alla sfera ineffabile dell'aconcettualità, mentre l'espressione aconcettuale della musica è intensificata, resa più eloquente e arricchita dal contenuto concettuale del programma. Nella musica ispirata dalla citazione liederistica, invece, il riferimento al testo del brano vocale che potrebbe essere inteso come programma nascosto o segreto è elemento necessario e fondante per l'autore della composizione ma contingente per il pubblico. Pur appartenendo alla sostanza estetica della composizione, la citazione può anche non essere colta dal pubblico senza pregiudicare in linea di principio la comprensione della composizione

stessa; questo benché non si possa d'altra parte negare che la citazione apra un duplice livello di consapevolezza nella fruizione e nella comprensione semantica dell'opera (chi tra il pubblico riconosce la citazione e fa riferimento al testo del Lied per interpretare la composizione strumentale si pone cioè su un piano diverso rispetto a chi non la riconosce affatto). Del resto il fatto stesso che la citazione liederistica si possa intendere tutt'al più come programma segreto o nascosto, dunque come una sorta di problematica contraddizione in termini, sembra presupporre che essa eserciti sulla forma della composizione strumentale un'incidenza prominente ma non predominante o addirittura determinante.

In secondo luogo, essendo nella musica a programma esplicita e dichiarata sin dal titolo la corrispondenza tra soggetto e musica il processo che associa la forma e lo svolgimento della composizione a un contenuto da esprimere è immediatamente attivato nel pubblico come naturale conseguenza di tale premessa: ancor prima che l'esperienza cognitiva abbia inizio, il pubblico è predisposto a interpretare la musica come espressione, rappresentazione e narrazione di un contenuto. Nelle composizioni ispirate dalla citazione liederistica, invece, un analogo processo di corrispondenza tra musica e contenuto si attiva eventualmente soltanto nel corso dell'esperienza di ascolto, di esecuzione o di studio della partitura, dal momento in cui, riconosciuta la citazione, si faccia riferimento al relativo testo verbale.

In terzo luogo, la presenza di un programma manifesto tende a restringere il ruolo e il campo dell'interazione interpretativa che il soggetto rappresentato sollecita nel pubblico. Per Liszt il programma ha la funzione di concentrare l'attenzione del pubblico sul contenuto ideale e poetico del lavoro strumentale mettendolo così in guardia da interpretazioni fuorvianti e sbagliate<sup>3</sup>; sia pure con modalità molto diverse e variamente accentuate secondo la natura del programma (testo letterario, iscrizioni e didascalie nella partitura, semplice titolo), l'autore impone le coordinate e determina le linee di svolgimento del programma stesso. Viceversa l'interpretazione della citazione liederistica, che pure è incorporata dall'autore nella composizione strumentale, come programma segreto o nascosto spetta al pubblico: il fruitore è chiamato in prima persona a riconoscere la citazione, attivare il riferimento al corrispondente testo verbale, così da utilizzarne il contenuto semantico per l'interpretazione dell'opera, e quindi individuare le eventuali implicazioni della citazione, intesa a questo punto come nesso poetico-musicale, nel nuovo contesto strumen-

---

<sup>3</sup> F. Liszt, *Berlioz e la sua sinfonia «Harold en Italie»* (1855), in «*Un continuo progresso*». *Scritti sulla musica*, scelta e prefazione di G. Króó, trad. di A. Giorgetti, Milano, Ricordi - Unicopli, 1987, pp. 320-403: 335.

tale. Mentre il programma tende in linea di principio a improntare la concezione e lo svolgimento complessivo di un'opera, le implicazioni strutturali e semantiche della citazione liederistica nel nuovo contesto strumentale devono essere interpretate e verificate nell'arco della composizione; si tratta cioè di stabilire in quale misura la citazione che compare in un certo punto dell'opera sia in essa integrata e contribuisca a definirne il tono, la sostanza e l'organicità musicale.

## 2. L'«IDEA POETICA» COME PRINCIPIO ESTETICO E MODELLO INTERPRETATIVO

Le distinzioni di fondo che intercorrono tra le composizioni ispirate dalla citazione liederistica e la musica a programma possono essere ulteriormente approfondite attraverso il concetto di «idea poetica», tanto centrale quanto controverso nell'estetica musicale dell'Ottocento. In linea di principio si può tentare di definire l'«idea poetica» come l'idea, perlopiù extramusicale, che costituisce la sostanza concettuale, il fondamento e il contenuto espressivo di una composizione e ne garantisce l'unità in quanto rappresenta il riferimento di tutte le sue parti. D'altro canto, una definizione in astratto è necessariamente generica e problematica per l'ambiguità e la conseguente molteplicità di accezioni e interpretazioni incontrata dal termine.

Dal punto di vista storico il concetto risale a quello kantiano di «idea estetica», razionalisticamente elaborato nella *Critica del giudizio* (§ 49) anzitutto in funzione della poesia e delle arti figurative: un'idea generale, indefinita, intuitiva, rappresentazione dell'immaginazione che, in quanto sostanza o soggetto dell'espressione artistica, si concretizza concettualmente nella creazione soltanto in una certa misura, nel senso che non è definibile e circoscrivibile in un concetto determinato. L'idea è bensì associata a un dato concetto ma, poiché l'immaginazione estende esteticamente il concetto in modo illimitato, si unisce con una tale molteplicità di rappresentazioni parziali da non poter essere designata con un concetto che le sussuma tutte adeguatamente:

per idee estetiche intendo quelle rappresentazioni dell'immaginazione, che danno occasione a pensare molto, senza che però un qualunque pensiero o un concetto possa essere loro adeguato, e, per conseguenza, nessuna lingua possa perfettamente esprimerle e farle comprensibili.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> I. Kant, *Critica del giudizio*, trad. di A. Gargiulo, Bari, Laterza, 1963<sup>5</sup>, p. 173.

E ancora:

l'idea estetica è una rappresentazione dell'immaginazione associata ad un concetto dato, la quale, nel libero uso dell'immaginazione, è legata con tale quantità di rappresentazioni parziali, che non si potrebbe trovare per essa nessuna espressione che designi un concetto determinato; e quindi una rappresentazione che dà luogo a pensare in un concetto molte cose inesprimibili, di cui il sentimento vivifica le facoltà conoscitive e dà lo spirito alla parola in quanto semplice lettera.<sup>5</sup>

In breve, nella sua esistenza estetica l'arte si pone al di là di ogni concetto; e la musica, delle arti, è quella più lontana dalla sfera concettuale in quanto parla «per mere sensazioni, senza concetti»<sup>6</sup> e, a differenza della poesia, non lascia alcunché che possa diventare oggetto di riflessione. Se la forma matematica consente alla musica di «esprimere l'idea estetica di una totalità coerente di una quantità inesprimibile di pensieri, conformemente ad un certo tema, il quale costituisce l'affetto dominante del pezzo»<sup>7</sup>, alle idee estetiche della musica manca un vero riferimento concettuale. Il che per Kant, come per tutto il pensiero razionalistico settecentesco, è un grave limite e difetto. Ora è sin troppo noto come grazie a quella sorta di rivoluzione copernicana attuata dall'estetica romantica, e nello specifico da Wackenroder, Tieck, Novalis, Friedrich Schlegel e dall'interpretazione della musica di Beethoven da parte di Hoffmann, proprio ciò che sino ad allora era apparso limite e difetto della musica, ossia l'acconcettualità, l'ineffabilità, la capacità di dischiudere all'uomo «un mondo che non ha nulla in comune con quello esteriore dei sensi, e nel quale l'uomo lascia tutti i sentimenti definiti, per abbandonarsi ad una nostalgia ineffabile»<sup>8</sup>, insomma la facoltà di creare un mondo a sé separato dagli affetti e dagli stati d'animo della quotidianità sia capovolto in pregio, nella qualità che eleva la musica al primo posto tra le arti.

Non a caso è con l'opera di Beethoven, destinata a segnare l'inizio dell'Ottocento musicale, che nasce il concetto di «idea poetica». Con Beethoven s'impone infatti il problema di una musica strumentale che, come mai era accaduto prima, si carica di significati, una musica che ambisce a esprimere esperienze, conoscenze, assunti ideali e poetici, talora addirittura a divenire messaggio, pur conservando un perfetto equilibrio tra forma e contenuto. Secondo quanto affermano i contemporanei e in particolare Anton Schindler, Beethoven si serviva spesso del termine

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 176.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 190.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> E.T.A. Hoffmann, *Poeta e compositore. Scritti scelti sulla musica*, a cura di M. Donà, Fiesole, Discanto, 1985, p. 3.

«idea poetica» (o «contenuto poetico»), divenuto poi in sede di esegesi oggetto di interpretazioni divergenti o addirittura contrapposte. Il significato attribuitogli oscilla tra gli estremi di programma letterario da un lato e di concezione puramente musicale che caratterizza l'individualità e l'originalità di un'opera, tanto che si potrebbe parlare di un'interpretazione contenutistica e di una formalista. In realtà il significato autentico e profondo dovrebbe prescindere dall'interpretazione unilaterale e aprioristica del concetto come programma letterario o viceversa come progetto formale puramente musicale che si realizza nell'opera ed essere piuttosto ricercato nella reciproca relazione di forma e contenuto<sup>9</sup>. Anche perché, all'inizio dell'Ottocento, la categoria del «poetico», definibile anzitutto in negativo come ciò che non è prosaico, non è necessariamente correlata a una concezione contenutistica piuttosto che formalista della musica: potevano essere bollati come prosaici, pedanti, privi d'anima, meccanici o banali sia atteggiamenti formali sia assunti contenutistici sebbene, a dire il vero, la metafisica romantica della musica strumentale così come fu tratteggiata da Wackenroder, Tieck e Hoffmann identificasse il «poetico» esplicitamente nell'astrazione assoluta della musica stessa da idee, oltre che naturalmente da funzioni, extramusicali e quindi anche da affetti definiti. Dunque, almeno in Beethoven, il concetto di «idea poetica» implica il rapporto tra una forma musicale individuata e specifica, ossia non schematica, e l'espressione, intesa quale trasformazione estetica, di soggetti, caratteri e affetti sottratti alla prosaicità della vita quotidiana.

Se la relazione tra forma e contenuto è il principio interpretativo del concetto estetico, proprio per l'evasività e l'allusività che presuppone, oscillando tra gli estremi di programma e di concezione puramente musicale, il significato di «idea poetica» deve essere precisato caso per caso nei diversi momenti della sua storia e fenomenologia in riferimento a ciascun autore e all'occorrenza perfino alle singole opere di uno stesso autore. Se s'intende l'«idea poetica» come contenuto più o meno esplicito e dichiarato di una musica strumentale che da Beethoven in poi tende sempre di più, appunto in virtù della sua dignità metafisica, alla precisione espressiva, a quella «grande precisione, una precisione parlante»<sup>10</sup> eppure poetica con la quale rendere in suono l'essenza delle cose al di là dei fenomeni della realtà definibili con il linguaggio verbale, il problema cruciale consiste anzitutto nello stabilire se e in quale misura l'«idea poetica»

<sup>9</sup> C. Dahlhaus, *La musica dell'Ottocento*, trad. di L. Dallapiccola, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1990, pp. 88-97.

<sup>10</sup> R. Wagner, *Über Franz Liszt's Symphonische Dichtungen* (1857), in *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, V, Leipzig, Breitkopf & Härtel - Siegel (Linnemann), s.d. [1911-1914<sup>s</sup>], pp. 182-198: 195.

stessa determini o condizioni la struttura dell'opera; o se invece il contenuto sia soltanto mero materiale di partenza, spunto assimilato e trasformato sin quasi a scomparire divenendo accessorio o marginale in una concezione estetica e formale che finisce per assurgere essa stessa a vera e propria «idea poetica». Inoltre si tratta, una volta di più, di affrontare la questione di una semantica che non si esaurisca nel puro e semplice cerchio autoreferenziale della musica.

In genere nella produzione di Beethoven è il processo formale a determinare struttura e corso della composizione. Prendendo in considerazione anzitutto i lavori con titoli e didascalie dell'autore (per esempio *Sinfonia eroica*; *Pastoral-Symphonie*; *Das Lebewohl* [L'addio], *Abwesenheit* [Assenza] e *Das Wiedersehen* [Il ritorno] nella *Sonata «Les Adieux»* op. 81a; *La malinconia* nel *Quartetto* op. 18 n. 6; *Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit* [Canzona di ringraziamento offerta alla divinità da un guarito] nel *Quartetto* op. 132), l'«idea poetica», intesa come contenuto extramusicale che si riflette nella tematica dell'opera o del movimento, viene gradualmente assorbita dal processo formale passando per così dire dal primo piano allo sfondo, senza tuttavia essere completamente obliterata. Il processo formale che costituisce il fattore estetico decisivo della composizione, in quanto ne assicura la coerenza e l'organicità, e che si fonda su leggi musicali (l'elaborazione tematico-motivica, la variazione in sviluppo, le funzioni delle parti della forma) realizzandosi nella differenziazione e intensificazione dei rapporti tra i temi e i motivi e non nel riferimento all'«idea poetica» come contenuto comporta un progressivo distanziamento dal soggetto e dalla realtà extramusicale (letteraria, biografica o quant'altro) di partenza. Nel corso della composizione contenuto e forma interagiscono secondo direttrici opposte: alla crescente strutturazione formale corrisponde una decrescente determinazione contenutistica. In Beethoven il senso dell'opera e quindi l'inveramento dell'«idea poetica» si colgono perciò nella trasformazione e nella formalizzazione estetica del contenuto, nel processo attraverso il quale il contenuto viene convertito, risolto e assimilato in forma musicale<sup>11</sup>.

Diverso, perlomeno sul piano generale, è il caso dei romantici che pure ritenevano di riallacciarsi all'eredità beethoveniana. Se è sempre la relazione tra forma e contenuto il nesso sulla base del quale poggia il concetto di «idea poetica» e si realizza il valore musicale di una composizione, mutano accenti ed equilibri dei due termini. Sia che si tratti di una forma tradizionale e precostituita (per esempio quella ternaria o di sona-

---

<sup>11</sup> C. Dahlhaus, *Beethoven e il suo tempo*, trad. di L. Dallapiccola, Torino, EDT, 1990, pp. 29, 39-40, 51-52 e 132-135.

ta), sia che si tratti di una forma individuata e originale (come nei poemi sinfonici di Liszt), nella musica romantica la forma appare funzione e variabile della tematica che, in quanto pregnante e immediata espressione dell'idea, costituisce la sostanza estetica della composizione: una forma tradizionale non rappresenta in sé l'elemento essenziale, mentre una forma individuata e originale si modella plasmandosi di volta in volta sul soggetto che deve essere espresso. Il fattore contenutistico assume così importanza estetica maggiore che non in Beethoven poiché, invece di porsi come materiale di partenza trasformato e assorbito nel processo formale, si concretizza in una tematica che nella sua gravidanza e suggestione semantica è, o dovrebbe essere, eloquente espressione dell'idea. Il che, tra l'altro, legittima appieno la frequente presenza nella musica romantica di titoli, motti e didascalie riferiti a soggetti, caratteri e stati d'animo (indicazioni che in Beethoven sono più occasionali), anche se si rivelano non di rado poeticamente elusivi ed enigmatici. L'individualità e l'originalità, istanze estetiche decisive dell'opera d'arte che in Beethoven s'inverano nel processo formale (processo che, come spesso accade, può essere generato da una scarna sostanza musicale e da minime cellule motiviche), nei romantici si ravvisano anzitutto nella tematica. Quanto meno l'«idea poetica» tende a risolversi in un processo formale come in Beethoven, tanto più aumenta l'importanza dell'elemento contenutistico e del riferimento a soggetti, caratteri e stati d'animo.

Il concetto di «idea poetica», d'altronde, è connesso intimamente con la teoria romantica, elaborata dai neotedeschi, della fusione delle arti e dunque con la convinzione formulata da Liszt che la musica, pur senza recedere dalle sue prerogative di espressione assoluta e anzi puntando a valorizzarle al massimo grado, possa configurare «idee poetiche» interpretando i temi e gli argomenti della letteratura e delle arti figurative<sup>12</sup>: convinzione, questa, che si pone alla base della teorizzazione della musica, anzitutto sinfonica, a programma. Per evitare equivoci e fraintendimenti di natura non soltanto terminologica, che infatti proliferarono nell'Ottocento, bisogna tuttavia distinguere, anche nell'ambito di tale teorizzazione, il concetto di «idea poetica» da quello di programma. Per Liszt, così come per Schumann (i due musicisti concordano su questo punto), ogni vera opera d'arte è espressione di un'«idea poetica», la quale costituisce la sostanza più intima, la quintessenza dell'opera stessa. E se il «poetico, per Schumann, è ciò che non è afferrabile razionalmente»<sup>13</sup>, ciò che sfugge alla definizione e alla descrizione del linguaggio verbale, an-

<sup>12</sup> Liszt, *Berlioz e la sua sinfonia «Harold en Italie»* (1855) cit., pp. 364-372.

<sup>13</sup> A. Edler, *Schumann e il suo tempo*, trad. di L. Dallapiccola, Torino, EDT, 1991, p. 72.

che per Liszt, che non a caso parla delle composizioni musicali come «poemi artistici» e del compositore come «Tondichter» (ovvero, alla lettera, «poeta del suono») <sup>14</sup>, l'«idea poetica» è espressa, si realizza e si comunica in termini puramente musicali.

Così il programma, inteso come definizione del soggetto e percorso ideale di una composizione fissato in un testo verbale che accompagna la partitura (sotto specie di introduzione, commento, titoli, didascalie), non coincide affatto con l'«idea poetica» ma semmai la denomina. Anche quando può far riferimento a singoli dettagli compositivi, il programma non è la traduzione verbale dell'«idea poetica» a fondamento dell'opera ma un elemento che deve preparare il pubblico alla piena comprensione del soggetto e all'«idea poetica» dell'opera stessa. Il programma nasce dall'intenzione dell'autore di rendere chiaro e distinto il contenuto poetico del quale è inequivocabilmente cosciente e dalla consapevolezza che tale decisione corrisponde a un'effettiva esigenza estetica: «programma e titolo hanno una loro giustificazione soltanto quando rappresentano una necessità poetica, un'insostituibile parte dell'insieme e quando sono indispensabili per la sua comprensione» <sup>15</sup>. Premessa decisiva per la teoria della musica a programma è dunque l'interazione tra le facoltà denotative e concettuali del programma in quanto testo verbale e le proprietà espressive della musica (si rivela quindi inadeguata la critica avanzata dai detrattori della musica a programma secondo la quale basterebbe eliminare oppure sostituire titoli e programmi per sconfessare la ragione della sua stessa esistenza).

In breve, mentre l'«idea poetica» è indispensabile per una composizione a programma così come per ogni altra vera opera d'arte musicale, il programma non è affatto indispensabile per l'espressione di un'«idea poetica». Quando per esempio Mahler scrive, in una lettera a Max Kalbeck (verosimilmente del 20 novembre 1900), che «non c'è, incominciando da Beethoven, alcuna musica moderna che non abbia il suo programma interiore», ma che al contempo «nulla vale una musica della quale si debba spiegare all'ascoltatore ciò che in essa è sentito, ovvero ciò che egli avrà da sentirvi» <sup>16</sup>, il compositore adopera il termine «programma interiore» per indicare il concetto di «idea poetica», il contenuto sentimentale e rappresentativo espresso dalla pura forma sonora e dunque realizzato con mezzi esclusivamente musicali. A differenza del programma, che deve essere reso pubblico dall'autore (pur non essendo escluso il caso pro-

<sup>14</sup> Liszt, *Berlioz e la sua sinfonia «Harold en Italie»* (1855) cit., pp. 356-359.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 340.

<sup>16</sup> G. Mahler, *Briefe. Neueausgabe*, hrsg. von H. Blaukopf, Wien - Hamburg, Zsolnay, 1982, p. 254.

blematico di programmi segreti, non divulgati o gelosamente custoditi nella sfera del privato), l'«idea poetica» non ha bisogno di manifestarsi in titoli, testi e didascalie e anzi la sua denominazione verbale, inessenziale rispetto al processo musicale che genera e nel quale s'invera esteticamente, rimane perlopiù riposta in una dimensione intima e privata che appartiene al compositore. In altre parole, se il programma è parte integrante della sostanza estetica di una composizione, l'eventuale chiarimento verbale dell'«idea poetica», per esempio in un titolo, in un'epigrafe o in un riferimento letterario, può riuscire suggestivo ma non è comunque necessario per la realizzazione musicale dell'idea stessa. Anzi, spesso nell'Ottocento l'esplicita indicazione o denominazione verbale dell'«idea poetica» viene considerata sconveniente dai compositori in quanto rischia di compromettere un'appropriata recezione dell'opera, risultando o inadeguata perché non riesce a cogliere concettualmente la complessità dei significati estetici o fuorviante perché può indurre il pubblico a interpretazioni e parafrasi errate (come sperimentò Mahler prima di decidere di ritirare ovvero di evitare di rendere pubblici i titoli e i programmi delle sue sinfonie); senza poi contare che la proprietà denotativa del linguaggio verbale minaccia di insidiare in modo per così dire prosastico la qualità poetica, ossia la comprensibilità non razionale, bensì intuitiva, dell'idea stessa.

Un aspetto che merita di essere considerato a questo proposito riguarda i concetti di «carattere» e «caratteristico» con particolare riferimento a Schumann. Tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, la rappresentazione di un «carattere» ben individuato costituisce un requisito estetico della musica strumentale. Si pensi per esempio ai «caratteri morali» di cui parla Georg August Griesinger a proposito delle sinfonie di Haydn. E per Christian Gottfried Körner, che in *Über Charakterdarstellung in der Musik* (1795) tratteggia un'estetica della musica classica, l'unità dell'opera si fonda sulla presenza di un «carattere» costante (*ethos*) mantenuto attraverso innumerevoli affetti transitori (*pathē*), dunque su un principio di unità in una varietà e mutevolezza di moti dell'animo; dal punto di vista della tecnica compositiva, il «carattere» sarebbe dato dalla struttura metrico-ritmica e, a quanto pare di capire, dall'elaborazione motivica<sup>17</sup>. Per Körner il «carattere», inteso come principio dell'unità, è dunque il fondamento unificante delle grandi forme musicali autonome. Nel periodo classico la caratterizzazione musicale tende perciò a escludere, tra i suoi presupposti e le sue finalità, l'illustrazione di un programma e gli atteggiamenti descrittivi; tutt'al più si indica con il termine «caratteristico» l'impatto di soggetti e assunti extramusicali sul senti-

<sup>17</sup> Dahlhaus, *Beethoven e il suo tempo* cit., pp. 139-148.

mento umano: negli abbozzi della *Sesta Sinfonia* di Beethoven, secondo la celebre definizione dell'autore «piuttosto espressione del sentimento che pittura», si trovano le annotazioni «Sinfonia caratteristica» e «si lascia all'ascoltatore di trovare le situazioni».

Dopo la morte di Beethoven si verificò un radicale mutamento nell'accezione del «carattere». I compositori romantici presero spunto soprattutto da due aspetti dell'arte di Beethoven: il principio «umoristico» del contrasto degli stati d'animo e la tecnica di elaborazione del materiale che permetteva di sviluppare e integrare i motivi nel contesto unitario della grande forma. L'interpretazione in senso psicologico delle possibilità offerte da tale tecnica comportò una individualizzazione e una differenziazione dei singoli elementi che in Beethoven erano risolti nell'ambito di un ampio processo unitario: come afferma Karl Franz Brendel nell'articolo *Robert Schumann mit Rücksicht auf Mendelssohn-Bartholdy und die Entwicklung der modernen Tonkunst überhaupt* (1845), le elaborazioni dei temi musicali appaiono ora come «caratteri» individuali, specifici, particolari e in linea di principio autosufficienti e isolabili nel contesto complessivo la cui coesione è data dall'«idea poetica» mentre il nesso propriamente tecnico del processo musicale passa in secondo piano<sup>18</sup>. Se per Körner il «carattere» è il fondamento unificante della grande forma, per Brendel il termine denota piuttosto il contrario: l'episodio singolo e individuato, indipendente, o il piccolo pezzo che esprime uno stato d'animo particolare, specifico. Se il «carattere» classico si rispecchia idealmente nella grande forma, quello romantico si riflette nel piccolo pezzo, eventualmente incluso in una sequenza come accade in diverse opere pianistiche di Schumann. E proprio a Schumann si deve la distinzione tra la «musica caratteristica», che rappresenta «stati d'animo», e quella «pittoresca» che invece rappresenta «circostanze della vita», pur ammettendo che esse «perlopiù si trovano tutt'e due mescolate»<sup>19</sup>. Le due categorie, il «caratteristico» e il «pittoresco», si distinguono quindi per il soggetto della rappresentazione (rispettivamente, gli stati d'animo interiori e le esteriori circostanze della vita), e la loro mescolanza, come si evince in modo più esplicito da altri passi degli scritti di Schumann, ha un connotato lievemente negativo. Soprattutto, diversi o meglio contrastanti sono il presupposto e l'esito artistico delle due categorie: il «caratteristico» è espressione della creazione inconscia, dell'unitarietà dell'esperienza emozionale, dunque dello stato poetico; il «pittoresco» nasce invece dall'intenzionale imitazione e dall'esplicita riproduzione di circostanze della vi-

<sup>18</sup> Edler, *Schumann e il suo tempo* cit., pp. 70-81.

<sup>19</sup> R. Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von M. Kreisig, 2 voll., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1914<sup>5</sup>, II, p. 207.

ta. Inevitabile perciò, nel pensiero di Schumann, il dislivello di valore tra le due categorie che corrispondono di fatto a due divergenti concezioni della musica: il «caratteristico» è riconducibile alla poesia e all'idea di musica poetica; il «pittorresco» piuttosto alla prosa, all'idea di musica a programma (per Schumann il descrittivismo è, insieme con la funzionalità, il banale sentimentalismo, il virtuosismo vacuo e meccanico, uno dei connotati della musica prosaica, o quantomeno, un ostacolo alla musica poetica).

Il «poetico», la categoria estetica portante della musica assoluta che in Schumann tende a precisarsi come ciò che impronta la composizione e ne costituisce l'essenza e la particolarità, ciò che in essa coordina e sovrintende all'accordo di idea, stile, forma ed espressione, l'intuizione ineffabile e inconscia dell'autore che consente di suscitare nell'ascoltatore una reazione empatica anche se indipendente, il «poetico» dunque non esclude il riferimento a stati d'animo o, più in generale, a suggestioni extramusicali, a patto che la musica non rinunci alla propria autonomia e dignità espressiva. Il «carattere» inteso come evocazione di uno stato d'animo specifico, che in quanto quintessenza di una condizione spirituale si concretizza nella composizione sotto specie di «idea poetica», non mira infatti a distorcere e a forzare l'espressione musicale nel senso dell'evidenza concettuale o pittorica. Quando per esempio nelle opere di Schumann compaiono dei titoli, essi non valgono come assunti programmatici ma come discreto suggerimento per l'esecutore e l'ascoltatore, come evocativa allusione dell'atmosfera espressiva del pezzo. Nella celebre recensione della *Symphonie fantastique* di Berlioz (1835), Schumann sottolinea che idee, immagini, visioni, suggestioni extramusicali possono intervenire nello stato poetico necessario all'atto creativo, ma inconsciamente: esse non sono cioè la causa prima che determina l'attività della fantasia musicale ma fenomeni rispetto a questa concomitanti e, in certa misura, interattivi:

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 e le immagini prodotte per mezzo dei suoni, tanto più poetica e plastica sarà l'espressione della composizione; e quanto più fantasiosa e penetrante sarà in generale la concentrazione del musicista, tanto più la sua opera eleverà l'animo degli ascoltatori o li commuoverà.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> R. Schumann, *Gli scritti critici*, a cura di A. Cerocchi Pozzi, trad. di G. Taglietti, 2 voll., Milano, Ricordi - Unicopli, 1991, I, p. 233.

Accolte e assimilate nel profondo dell'interiorità, idee e immagini sono restituite attraverso l'atto creativo in termini di poesia musicale; se esse agiscono come suggestioni, associazioni e sollecitazioni inconscie, assumono consistenza e si precisano proprio grazie alla fantasia musicale. L'essenza della poesia si riconosce quindi in un atto creativo che scaturisce dall'unitarietà dell'esperienza psichica e dal segreto rapporto combinatorio, dall'alchimia di suggestioni extramusicali e intuizioni musicali che avviene in essa. In Schumann l'idea di musica poetica si realizza come affermazione dell'affinità elettiva, dell'intima unione tra musica e poesia propriamente intesa, ossia letteratura; affinità e unione che si manifestano di volta in volta sotto specie di accostamento e sovrapposizione, consonanza, convergenza, intreccio, fusione di elementi musicali ed extramusicali. Musica e letteratura non sono separate da una netta linea di confine e dunque sollecitano naturalmente reciproche relazioni di scambio, interazione, metamorfosi, sfumando e prolungandosi l'una nell'altra e viceversa.

Come si sa, i riferimenti letterari e autobiografici sono innumerevoli nell'opera di Schumann, soprattutto in quella pianistica che l'autore costella di richiami a Jean Paul, Hoffmann, Goethe, Shakespeare, Hölderlin, Clara Wieck, Beethoven e se stesso. La citazione, il rinvio è dunque la modalità con cui si realizzano nella composizione i nessi referenziali, siano essi letterari (titoli, motti e altre indicazioni) o musicali (temi, motivi), assimilati in quanto appartenenti a una stessa dimensione poetica che è il prodotto della proiezione e a un tempo dell'introiezione psichica dell'autore che persegue l'unità di arte e vita. D'altro canto il rapporto di Schumann con i titoli, le epigrafi e i motti poetici nonché con le proprie firme eteronime (Florestan, Eusebius) che compaiono nelle sue composizioni è ambiguo e contrastato; basti pensare che, quando presenti nelle versioni originarie, essi non vengono sempre conservati in quelle successive (è il caso per esempio delle firme eteronime che compaiono nella prima edizione dei *Davidsbündlertänze* op. 6 (1837). Scrivendo nel 1838 a proposito dei pezzi caratteristici, Schumann afferma che se la buona musica non ha certo bisogno di titoli, questi non ne inficiano o sminuiscono il valore artistico purché poetici e intesi a «spiegare velatamente il senso» di una composizione, così che l'autore possa prevenire «con sicurezza qualunque palese fraintendimento delle proprie intenzioni»<sup>21</sup>. La presenza ovvero l'assenza di un titolo o motto comporta rischi di natura diversa al momento della recezione dell'opera. Al pericolo che il riferimento extramusicale si riveli per così dire troppo compromettente e venga cioè letto come indice di un contenuto programmatico

---

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 588.

fa riscontro quello che l'assenza del riferimento consenta fraintendimenti del senso poetico, dato dalla preziosa e irripetibile intuizione creativa dell'artista.

I titoli, anche aggiunti a composizione ultimata, valgono dunque come suggerimenti, indicativi ma non vincolanti, per il pubblico, come segnali che orientano in modo discreto e allusivo la comprensione di esecutori e ascoltatori; se possono essere considerati come elementi costitutivi dell'opera nella misura in cui non ne tradiscono il significato in termini pittorici, concettuali e programmatici, essi non appartengono necessariamente alla sostanza estetica dell'opera stessa. Titoli e musica si rispecchiano in un libero rapporto di associazioni poetiche che s'interpretano reciprocamente e che il pubblico è invitato ma non costretto a determinare. Per questa ragione nella loro eloquenza poetica i titoli di Schumann sembrano tacere assai più di quanto non dicano. Per il compositore quanto più i riferimenti extramusicali sono allusivi, enigmatici, elusivi tanto più sortiscono un effetto poetico: i riferimenti troppo espliciti, per non parlare dei programmi, rischiano di imprigionare l'attività della fantasia in immagini, concetti e avvenimenti, corrompendo l'aura poetica che dovrebbero invece evocare (e un discorso analogo si potrebbe fare per le citazioni musicali, tanto più efficaci e suggestive quanto più occultate o dissimulate). Con questo si spiegano, tra l'altro, il fatto che *l'Eroica* e la *Pastorale* fossero le sinfonie di Beethoven meno amate da Schumann e il fastidio espresso per il programma così dettagliato, e ritenuto così inopportabilmente francese, della *Symphonie fantastique*.

Per Schumann la musica strumentale ha sviluppato nel corso della sua storia una capacità di differenziazione espressiva che le consente di rappresentare i più diversi stati d'animo poetici; e tale differenziazione gli appare una delle maggiori conquiste e insieme una delle qualità salienti della migliore musica contemporanea. A più riprese Schumann identifica in Beethoven e in Schubert gli autori che, in quanto più ricchi di personalità, sono riusciti a esprimere con maggior efficacia e precisione «le più sottili sfumature del sentimento»<sup>22</sup> (questo benché egli riconoscesse a Schubert di essere, specie nei piccoli pezzi, anche «un vero maestro» della «raffinata pittura di genere»)<sup>23</sup>. In un'annotazione sul suo diario (14 giugno 1832), Schumann scrive:

Quanto più specifica è una musica, quante più immagini singole dispiega entro il tutto davanti all'ascoltatore, tanto più essa abbraccia e sarà più eterna e nuova per tutti i tempi. Questi tratti specifici sono co-

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 154.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 233.

muni soprattutto a Beethoven e a Franz Schubert. [...] Questo è lo spirito particolare.<sup>24</sup>

La specificità della musica di Beethoven e di Schubert coincide con la facoltà di evocare, nel contesto complessivo di una composizione, particolari stati d'animo («immagini singole», «tratti specifici»), facoltà propria di ogni autentica espressione poetica. La rappresentazione di stati d'animo specifici, che è il presupposto del «caratteristico», rientra nella sfera della musica poetica; o, se si preferisce, il «caratteristico» è una categoria che appartiene e concorre al «poetico». Inteso nell'accezione esteticamente più elevata che esclude implicazioni programmatiche e pittoriche, il «caratteristico» si può allora interpretare come manifestazione emblematica e concentrata della specificità espressiva della musica e come uno dei tratti che contribuisce a definirne la sostanza poetica, ossia l'unicità e l'individualità irripetibile dell'ispirazione, l'estraneità vitale a ciò che è generico, convenzionale, «meccanico». Il richiamo a Schubert in proposito è molto significativo; del resto il musicista viennese costituisce per il giovane Schumann, critico e compositore, un riferimento essenziale. Nelle opere di Schubert egli coglie diverse manifestazioni del «poetico»: appunto la facoltà specifica e particolare di essere linguaggio dell'anima, la qualità narrativa, l'organicità come unità nella molteplicità, l'originalità del genio<sup>25</sup>.

Sulla base di un tale atteggiamento estetico e critico potrebbe dunque sembrare curioso che Schumann non abbia mai accennato nei suoi scritti su Schubert all'aspetto delle citazioni e rielaborazioni liederistiche, specie riguardo a opere come la «*Wandererfantasie*» e il *Quartetto D 810* dove la citazione è chiaramente il nucleo semantico e costruttivo delle composizioni. Sulla «*Wandererfantasie*» Schumann così scrive nel suo diario (13 agosto 1828):

Fantasia in do maggiore; Schubert qui volle riunire un'intera orchestra in due mani e l'ispirato inizio è un inno di serafini in lode della divinità; [vi] si vedono gli angeli pregare; l'Adagio è una dolce riflessione sulla vita e la disvela; quindi una fuga fa tuonare un canto dell'infinità dell'uomo e dei suoni.<sup>26</sup>

La prosa immaginifica dimostra come il giovane Schumann scorgesse nella composizione un esempio della capacità della musica di evocare un

<sup>24</sup> R. Schumann, *Tagebücher. Band I, 1827-1838*, hrsg. von G. Eismann, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1971, p. 410.

<sup>25</sup> M.L. Maintz, *Franz Schubert in der Rezeption Robert Schumanns. Studien zur Ästhetik und Instrumentalmusik*, Kassel, Bärenreiter, 1997<sup>2</sup>, pp. 75-116.

<sup>26</sup> Schumann, *Tagebücher. Band I, 1827-1838* cit., p. 113.

mondo fantastico trascendente. Mentre al *Quartetto* D 810, che pure considerava insieme col *Trio* D 929 tra i migliori lavori di Schubert, egli non dedica nel 1838 che poche parole apprezzandone genericamente l'assoluta eccellenza artistica<sup>27</sup>. Forse all'epoca in cui scrisse le proprie riflessioni critiche Schumann non conosceva i pur celebri Lieder citati e rielaborati nelle due opere; se li conosceva, non era evidentemente interessato a rilevarne il riutilizzo da parte di Schubert. In ogni caso, fosse Schumann a conoscenza o meno dei rinvii liederistici di questi lavori, lo stesso svelare la citazione e il rendere esplicito un complesso nesso referenziale che appartiene ai risvolti più intimi e segreti del processo creativo e offre oltre all'accesso semantico il fondamento strutturale dell'opera, non avrebbe rappresentato che l'aspetto di un'analisi tecnico-formale; dunque l'aspetto di un approccio critico che per Schumann non riesce a porre in risalto che il lato esteriore e «meccanico», l'ossatura della musica. In altre parole è lecito pensare che l'identificazione analitica delle relazioni tra Lieder e opere strumentali sarebbe stata fuori luogo e prosaica nella parafrasi poetizzante e immaginifica che, in quanto soggettivo riflesso letterario a sua volta creativo, costituisce per Schumann (e per la critica ottocentesca in genere) l'unica modalità per cogliere il contenuto poetico della musica. Tanto più che la critica poetica non ha alcun interesse nei confronti «delle cause, degli utensili e dei segreti del creare»<sup>28</sup>.

Al di là dell'assenza di mirate testimonianze schumanniane in merito, ciò che più conta è la possibilità di considerare le composizioni di Schubert ispirate dalla citazione e rielaborazione liederistica alla luce delle categorie del «poetico» e del «caratteristico», se non di vederle in qualche modo come antecedenti di quella prassi della citazione e dell'allusione che così tanta parte avrà nell'opera dello stesso Schumann. D'altronde la fenomenologia delle autocitazioni schubertiane, non esibite per mezzo di titoli o indicazioni verbali ma sottaciute con discrezione nonostante la portata semantica e strutturale da esse implicata e lasciate alla facoltà di riconoscimento del pubblico, appare direttamente riconducibile all'orizzonte estetico della musica poetica. Il «caratteristico» delle composizioni schubertiane ispirate dall'autocitazione liederistica è appunto rispecchiato nel nesso organico con i Lieder e con gli stati d'animo che tale nesso evoca e comporta; nesso che di queste composizioni costituisce perciò anche la specificità poetica.

Poiché nelle composizioni strumentali ispirate da citazioni liederistiche queste ultime non sono dichiarate da titoli, didascalie o riferimenti

<sup>27</sup> Schumann, *Gli scritti critici* cit., I, pp. 548 e 615.

<sup>28</sup> *Ivi*, I, p. 232.

verbali ma d'altro canto comportano il riferimento, sia pure indiretto, a un nesso letterario-musicale e dunque a un contenuto, il concetto di «idea poetica» sembra offrire un principio estetico e al contempo un modello interpretativo appropriato per cogliere la particolarità delle composizioni in questione, in primo luogo quelle di Schubert. Tuttavia, proprio per l'importanza e la centralità che il concetto di «idea poetica» assume nella musica strumentale dell'Ottocento si deve tenere ben presente che le composizioni ispirate da citazioni liederistiche rappresentano un caso molto particolare del manifestarsi dell'«idea poetica». Per quanto riguarda Schubert, opere dai tratti fortemente individuati per non dire unici, benché prive di autocitazioni e rielaborazioni liederistiche su vasta scala quali la *Sinfonia «Grande»*, le ultime tre *Sonate* per pianoforte D 958-960 o la *Fantasia* per pianoforte a quattro mani D 940 invitano naturalmente a un esercizio ermeneutico mirato a gettar luce sull'«idea poetica» e dunque anche a chiarirne il contenuto espressivo<sup>29</sup>. Essenziale in questa prospettiva è l'analisi stilistica della musica di Schubert volta a identificare, sulla base delle analogie e corrispondenze che si riscontrano nella produzione vocale, le associazioni semantiche e simboliche attribuibili a configurazioni tematiche, figure melodiche, disegni ritmici, strutture tonali e armoniche, costruzioni sintattiche, modalità espressive del gesto strumentale; associazioni che, in un più ampio ordine di grandezze, vanno poste in relazione con un'interpretazione rappresentativa e narrativa della forma musicale. Si tratta dunque di cercare di penetrare fra le pieghe della psicologia del processo compositivo di Schubert, con la consapevolezza che l'individualità di tale psicologia compositiva, oltre a essere ricondotta alla poetica dell'autore, deve essere storicizzata e colta nel quadro delle idee estetiche nonché delle convenzioni stilistiche e retoriche della tradizione e della teoria musicale del tempo.

Per ciò che riguarda nello specifico l'interpretazione narrativa della musica strumentale, cioè il tentativo di individuare in una composizione elementi e strutture proprie della narratività, essa si rivela particolarmente interessante se rinuncia a imporre schemi astratti e paradigmatici per articolare duttili modelli interpretativi che riescano a sfruttare e a integrare le risorse metodologiche offerte da discipline diverse quali la narrato-

---

<sup>29</sup> Si vedano per esempio W. Kinderman, *Schubert's tragic perspective*, in W. Frisch (ed.), *Schubert. Critical and analytical studies*, Lincoln - London, University of Nebraska Press, 1986, pp. 65-83; W. Dürr, *Zyklische Form und «poetische Idee»*. *Schuberts große C-dur-Symphonie*, in S. Kross - M.L. Maintz (Hg.), *Probleme der symphonischen Tradition im 19. Jahrhundert*, Tutzing, Schneider, 1990, pp. 455-469; W. Kinderman, *Wandering archetypes in Schubert's instrumental music*, «19th Century Music» 21 (1997), pp. 208-222.

logia, la critica e la teoria musicale, l'estetica, la critica storica e la semiotica; soprattutto, l'interpretazione della narratività musicale appare importante se si propone come chiave d'accesso al senso musicale di un'opera. La lettura narrativa della musica strumentale non a programma costituisce un approccio interpretativo tanto affascinante quanto problematico. Se da un punto di vista empirico per narrazione s'intende il racconto di una storia, una successione di avvenimenti collegati nel tempo da un inizio a una fine e comprendente una o più sequenze (unità narrative funzionali evidenziabili a livello di contenuto) al cui centro vi sia almeno un personaggio, le proprietà costitutive della narrativa sono la presenza di una storia (un contenuto narrativo in senso lato) e quella di un narratore. La ricerca di punti di contatto tra narrativa e musica offre allora qualche analogia immediata e persino banale. Per esempio, si potrebbe scorgere il narratore nel compositore e cogliere il corrispettivo di personaggi, azioni e avvenimenti nel ruolo degli strumenti, nelle idee tematiche, nei modi di elaborazione e trasformazione del materiale musicale (specie in generi come il concerto o la musica da camera che presuppongono rapporti di antagonismo, interazione e dialogo strumentale o in forme per eccellenza dialettiche come quella di sonata). Poi si potrebbe rilevare che tanto una narrazione quanto un pezzo musicale (in quanto insieme di eventi sonori concatenati da un inizio a una fine) consistono in un processo che si svolge nel tempo, con tutto ciò che questo comporta in merito alla distinzione tra le strutture temporali interne al racconto o alla musica e il tempo esterno, lineare della scrittura e della lettura: se la narrazione ha la possibilità di non far coincidere la direzione temporale della storia con quella della scrittura grazie a tecniche di distorsione, inversione e digressione anche la musica, pur nel suo fluire diacronico, è in grado di comporre il proprio tempo, cioè di assecondare, accentuare, contrastare o negare il divenire, la direzionalità, il senso di percorrenza connaturato alla sua modalità di esistenza, di esecuzione e percezione.

Fatte salve queste analogie, la questione centrale e più controversa riguarda l'oggetto della narrazione, il contenuto narrativo. La musica si contraddistingue per la facoltà di generare senso senza significarlo secondo le modalità del linguaggio verbale: alla musica, cui è estranea la possibilità di definizione concettuale, è preclusa la possibilità del racconto come discorso verbale o per immagini e dunque della narrazione come fatto compiuto e oggettivo: si tratta allora di riconoscere nella musica elementi, strategie, strutture, funzioni, registri espressivi di tipo narrativo o assimilabili alla narratività. Al di là dei molteplici modelli interpretativi che si possono elaborare per le diverse composizioni, vi sono comunque alcuni punti di riferimento generale che meritano di essere sottolineati in questa prospettiva.

Un aspetto che contribuisce a riconoscere un atteggiamento narrativo nella musica è per esempio quello del rimando a una dimensione di distanza temporale e spaziale. La realizzazione diegetica di un contenuto narrativo comporta la presenza di un narratore con una precisa funzione; presenza che la differenzia dalla realizzazione mimetica di una storia, nella quale il narratore scompare o cerca quantomeno di non rivelarsi. Così, diversamente da quanto accade nella forma drammatica, dove la storia viene effettivamente messa in scena davanti agli spettatori, in genere senza la mediazione di un narratore, la diegesi è il racconto di una storia che si svolge in un'immaginaria ed evocativa dimensione di finzione priva della consistenza fisica e reale che appartiene all'*hic et nunc* della rappresentazione drammatica: la storia si colloca altrove rispetto alla sua narrazione. Anche quando il tempo della storia e quello della scrittura tendono a coincidere, nella narrazione diegetica la storia si pone in una dimensione di distanza temporale e spaziale, in un tempo e in un luogo che sono altri da quelli del lettore o dell'ascoltatore perché si svolge in un ambito che è fuori della portata della sua percezione. Questa distanza temporale e spaziale che divide la storia dalla situazione in cui essa viene raccontata è un elemento costitutivo della narrazione diegetica. La musica strumentale può certo assumere una pregnanza teatrale, gestuale e corporea nonché una consistenza e una qualità drammatica in virtù delle sue specifiche prerogative linguistiche, formali ed espressive; può mettere in scena, per così dire, personaggi, avvenimenti e storie (e questo senza che si renda necessaria la controprova offerta dalla migliore musica descrittiva e imitativa). D'altra parte, se è dubbio o addirittura escluso che la musica in sé possa raccontare una storia, è innegabile che, almeno dal periodo classico, quando diviene un linguaggio significativo autonomo, essa possiede anche il potere evocativo della narrazione, la facoltà di rimandare a una dimensione dell'altrove e della distanza, di farsi suggestiva risonanza dell'interiorità, delle emozioni e dei sentimenti, voce della memoria e dell'utopia. Quando la musica diviene linguaggio significativo autonomo e intorno al 1800 inizia a essere riconosciuta dall'estetica romantica come musica assoluta, ovvero svincolata da idee, contenuti e funzioni non musicali, e quindi come la più alta e poetica espressione artistica in quanto trascende la sfera concettuale e il mondo della quotidianità, essa appare la sublimazione e la trasfigurazione, per quanto elusiva ed enigmatica, di processi mentali ed emotivi.

La dimensione altra e distante a cui la musica rinvia grazie al suo potere evocativo è dunque quella dell'esperienza, ossia della memoria, dell'esistenza psichica e della vita interiore. Se si tiene conto che insieme con il rimando a una dimensione di distanza spaziale e temporale anche il riferimento a un'esperienza che sia rilevante per l'uomo (per un individuo,

una comunità, un popolo o l'umanità intera) è un elemento costitutivo di ogni narrazione, in questo rinvio all'esperienza si coglie un ulteriore atteggiamento narrativo della musica. Lo stretto nesso tra narrazione ed esperienza è dato del resto dall'importanza essenziale che la narratività ha nell'ordine e nelle modalità cognitive con cui l'uomo sperimenta la sua esistenza nel tempo: la narratività condiziona non soltanto il racconto di una storia ma anche il vissuto. Come l'esperienza umana si organizza intorno a eventi, passaggi e svolte cruciali che segnano punti fermi e poli d'attrazione sul passato e sul futuro ritagliando sequenze più o meno individuabili nel flusso continuo dell'esistenza, così nella narrazione di una storia i fatti divengono eventi, passaggi e svolte cruciali di un'esperienza che, attraverso il racconto, mette in comunicazione il narratore con il suo pubblico. Se dunque ogni narrazione presenta una successione di avvenimenti collegati nel tempo e rapportati all'esperienza, la musica tende a configurarsi come narrazione quando gli avvenimenti che la costituiscono (gli elementi musicali percepiti come eventi o come processi di natura tematica, tonale, armonica, ritmica) sono riferiti, per mezzo della comprensione basata su schemi logico-percettivi, codici culturali, prassi e comportamenti sociali, a un'esperienza organizzata in sequenze, punti cruciali di passaggio e di svolta, momenti di instabilità, perturbazione, rottura e così via; esperienza che, pur rivissuta nel corso dell'esecuzione e dell'ascolto, si svolge in un altro tempo e in un altro luogo.

Per l'interpretazione narrativa della musica strumentale è inoltre fondamentale confrontarsi con la distinzione, formulata dalla teoria letteraria, tra *fabula* e *intreccio*, i due schemi dalla cui intersezione e correlazione dipendono la struttura narrativa e il processo cognitivo da essa implicato. Com'è noto, la *fabula* è data dall'insieme degli avvenimenti del contenuto narrativo (la storia) nella loro successione causale-cronologica che simula l'imitazione della realtà ed è raramente rispettata nella narrazione; l'*intreccio* è invece l'elaborazione della *fabula* nell'ordine e nella forma particolare conferitagli dal narratore, è insomma il racconto così come si presenta al pubblico. La *fabula* determina l'*intreccio* in quanto ne costituisce l'ordine paradigmatico, l'*intreccio* interpreta la *fabula* interagendo con essa. Per quanto riguarda la musica strumentale del Sette e dell'Ottocento, si può identificare in modo persuasivo da un lato la *fabula* nei modelli formali codificati e nei paradigmi dei generi, nelle convenzioni stilistiche e di scrittura (ossia in tutte quelle determinanti preesistenti alla composizione di un'opera, per analogia assimilabili alla funzione determinante esercitata dall'ossatura causale-cronologica di una storia sulla sua narrazione); dall'altro l'*intreccio* nell'interpretazione progressiva dei modelli codificati, dei paradigmi e delle convenzioni nel particolare svolgersi dell'opera nel tempo (come l'*intreccio* riorganizza la *fabula* così

l'opera interpreta nel processo compositivo le determinanti che le preesistono)<sup>30</sup>.

Se si considera tutto ciò, s'intuisce come certi tratti caratteristici dello stile, della concezione e dell'elaborazione formale di Schubert possano essere leggibili in chiave narrativa, specie laddove si sottolinei la funzione della memoria e dei processi che le sono propri<sup>31</sup>. Così è per le frequenti ripetizioni, riapparizioni e reminiscenze delle idee tematiche dovute al principio della variante (originato dal Lied strofico variato), che corrisponde a un modello alternativo rispetto a quello della logica discorsiva e consequenziale di elaborazione motivico-tematica propria del classicismo, anzitutto beethoveniano, e nel quale il tema in quanto entità sostanziale resta l'elemento fondante dello svolgimento formale: ripetizioni, riapparizioni e reminiscenze che parlano, per così dire, di qualcosa che è già avvenuto alterando così l'ordine paradigmatico degli avvenimenti e accentuando il ruolo del passato come ricordo che ritorna nel presente. La concezione del tema come centro attorno al quale ruotano i commenti e le parafrasi delle varianti che ne illuminano lati sempre nuovi delinea una temporalità interna retrospettiva, circolare o a spirale. Leggibili in chiave narrativa, dunque, possono essere il conflitto tra i procedimenti determinati dalla tecnica della variante e le forme classiche, che sono spesso il contesto in cui tali procedimenti hanno luogo, e le stesse modifiche apportate da Schubert agli equilibri costruttivi di queste forme per allentarne la tensione dialettica, drammatica e teleologica d'impronta beethoveniana: per esempio la triplice struttura tematica e tonale dell'esposizione, l'indebolimento della differenziazione funzionale delle parti costitutive della forma, le sfasature tra struttura tematica e struttura tonale, i processi di dilatazione ed espansione concentrica che specie nelle sezioni di sviluppo imprimono un senso digressivo allo svolgimento musicale. E leggibili in chiave narrativa sono naturalmente le perturbazioni,

---

<sup>30</sup> L. Treitler, *Mozart e l'idea di musica assoluta*, in S. Durante (a cura di), *Mozart*, trad. di L. Franco, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 191-231: 203-220.

<sup>31</sup> Si vedano, per esempio, a questo proposito E.T. Cone, *Schubert's promissory note: an exercise in musical hermeneutics*, «19th Century Music» 5 (1982), pp. 233-241; W. Kinderman, *Schubert's piano music: probing the human condition*, in C.H. Gibbs (ed.), *The Cambridge Companion to Schubert*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 155-173; W. Frisch, «You must remember this»: *memory and structure in Schubert's String Quartet in G Major, D. 887*, «The Musical Quarterly» 84 (2000), pp. 582-603; J.M. Gingerich, *Remembrance and consciousness in Schubert's C-Major String Quintet, D. 956*, «The Musical Quarterly» 84 (2000), pp. 619-634; C. Fisk, *Schubert recollects himself: the Piano Sonata in C Minor, D. 958*, «The Musical Quarterly» 84 (2000), pp. 635-654; C. Fisk, *Returning cycles: contexts for the interpretation of Schubert's Impromptus and last Sonatas*, Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 2001.

