

Cesare Fertonani

«Come un romanzo in quattro volumi»

Forma classica e narrazione romantica
nella *Sinfonia Grande* D 944
di Franz Schubert

DOI: <http://dx.doi.org/10.7359/815-2017-fert>

1. SINFONIA E ROMANZO NELL'OTTOCENTO

La presenza di una componente narrativa nella musica strumentale e in particolare nella sinfonia – da Beethoven in poi per compositori e pubblico il genere per eccellenza nel quale esprimere idee ed esperienze non tanto individuali quanto piuttosto collettive e condivise da una comunità – è un tema tanto discusso quanto controverso. Con Beethoven s'impone infatti una musica strumentale che, come mai in precedenza, si carica di significati ideali ed emozionali sino a divenire talora autentico messaggio, pur conservando un equilibrio classico tra forma e contenuto. Nella musica del Classicismo si scorge in linea di principio un riferimento soprattutto al dramma o comunque a una dimensione più mimetica che diegetica, sebbene almeno alcune delle sinfonie di Beethoven diano la netta impressione di 'raccontare una storia' (si pensi in particolare alla *Terza*, alla *Quinta* e alla *Nona* oltre che, naturalmente, alla *Sesta*, la *Pastorale*); tipicamente romantico e, più in generale, ottocentesco, è invece il nesso ideale che si può cogliere tra sinfonia e romanzo.

Il richiamo della sinfonia al romanzo, che nell'Ottocento s'impone come il genere letterario per eccellenza e anzi come il referente culturale di un'epoca, soddisfa le prerogative solo apparentemente contraddittorie che l'estetica romantica riconosce alla musica: da un lato, l'esaltazione della proprietà di generare senso senza significarlo secondo le modalità del linguaggio verbale, identificata nell'idea di musica assoluta e nella metafisica della musica strumentale; dall'altro, l'apertura al di là della dimensione aconcettuale e autoreferenziale che comporta un'ampia gamma di posizioni, dalle varie accezioni date via via al concetto beethoveniano di «idea poetica» (cioè l'idea, per lo

più extramusicale, che costituisce il fondamento e il contenuto espressivo di una composizione e ne assicura l'unità in quanto riferimento di tutte le sue parti) – concetto in sé predisposto a sollecitare interpretazioni diverse e perfino opposte – sino alla vera e propria musica a programma (Fertonani 2005, 22-40). In ogni caso il rapporto tra la sinfonia e il romanzo si colloca entro un contesto più vasto nel quale si compie la definitiva legittimazione e autoaffermazione estetica della musica, e al contempo la letteratura – di cui il romanzo è il genere più rappresentativo se non prestigioso – si consolida come centro del sistema culturale ottocentesco correlato all'avvento della borghesia, condizionando in misura decisiva aspetti anche del pensiero musicale.

Il celebre riferimento, per via di metafora, della sinfonia al romanzo contemporaneo che Robert Schumann individua nella *Sinfonia Grande* D 944 (1825) di Schubert, da lui appena riscoperta, offre spunti assai interessanti al riguardo. In un'entusiastica lettera del 1839 alla futura moglie Clara Wieck, Schumann rileva, oltre alla particolare genialità dell'orchestrazione che fa sembrare gli strumenti voci umane, la lunghezza della partitura, maggiore anche di quella della *Nona Sinfonia* di Beethoven, e che la rende «come un romanzo in quattro volumi»¹. Queste intuizioni saranno sviluppate nel saggio dedicato alla composizione nel 1840. Qui Schumann, nel rilevare l'originalità della sinfonia rispetto a Beethoven, pone appunto al centro la «sublime lunghezza» dell'opera, simile a quella di un grande romanzo contemporaneo – nella fattispecie di Jean Paul – in quattro volumi «che non può mai finire per l'ottima ragione di lasciare immaginare il seguito al lettore stesso» (Schumann 1991, 727). Per Schumann il «carattere novellistico», cioè narrativo e romanzesco, che pervade la sinfonia si riscontra, oltre che per «l'ampiezza e l'estensione della forma», nella pienezza di vita, nella ricchezza e varietà degli stati d'animo e delle situazioni che essa esprime:

In essa, a parte la tecnica compositiva magistrale, c'è vita in tutte le sue fibre, un vivo colorito fin nelle più sottili sfumature, ovunque c'è un significato profondo, la più acuta espressione di ogni particolare, e su tutto, infine, si effonde un romanticismo quale già si conosce in altre opere di Franz Schubert. (*ibidem*)

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

[...] egli [Schubert] ci offre un'opera di forma assai leggiadra eppure assolutamente nuova, senza mai allontanarsi troppo dal punto centrale, riportando-

¹ Lettera di Robert Schumann a Clara Wieck, 11 dicembre 1839, in Deutsch 1983, 461-462.

ci sempre ad esso [...] ovunque si sente che il compositore era perfettamente padrone dell'argomento della propria storia [seiner Geschichte Meister], e la connessione generale apparirà col tempo chiara a tutti. (*ibid.*, 727-728)

È molto significativo che, per sottolineare la coesione strutturale dell'opera, Schumann ritorni all'analogia col romanzo, paragonando il compositore a un narratore padrone della propria storia. Altrettanto significativo è il richiamo, seppur indiretto e mediato, all'esperienza tipica della narrativa quando Schumann, richiamandosi alla metafisica romantica della musica strumentale, sostiene che la sinfonia di Schubert, più che esprimere sentimenti di gioia e dolore così come li abbiamo provati tante altre volte grazie alla musica, crea un nuovo mondo che si percepisce come tale proprio perché diverso e alternativo rispetto a quello dell'esperienza quotidiana:

Non voglio provarmi a leggere un programma nella *Sinfonia* [der Symphonie eine Folie zu geben] [...]. Ma crediamo comunque che il mondo esterno, oggi con le sue luci, domani con le sue ombre, spesso penetri nell'animo del poeta e del musicista e che perciò in questa *Sinfonia* si celi qualcosa di più di una semplice bella cantabilità, più dei semplici sentimenti di dolore e di gioia quali la musica ha già in cento diversi modi espresso: essa ci conduce in una regione dove non possiamo ricordare di essere già stati in precedenza. (*ibid.*, 726)

Il paragone tra sinfonia e romanzo non delinea soltanto una generica relazione tra musica e letteratura nel segno della «poesia» – romanticamente intesa come la proprietà estetica, comune a tutte le arti, di toccare nel profondo la coscienza interiore del fruitore e mettere in moto le sue facoltà di immaginazione e fantasia – ma implica molteplici aspetti e piani di lettura. Del resto già nel 1828 Schumann aveva scritto che «le variazioni di Schubert sono la più compiuta rappresentazione romantica, un perfetto romanzo sonoro [Tonroman] – i suoni sono parole più alte»² (Schumann 1971, 96; cf. Maintz 1995, 94-100), mettendo in luce il rapporto non soltanto etimologico bensì di sostanziale convergenza tra «romantico» («romantisch») e «romanzesco» («romanhaft») – cioè tra «romanticismo» e «romanzo» – che si legge in Goethe e Friedrich Schlegel (Wehnert 1998, coll. 470-472 e 499-503). Questi afferma appunto nel *Brief über den Roman* (*Lettera sul romanzo*, 1799) che il romanzo «è un libro romantico» (Schlegel 1991, 59), dove l'aggettivo ha accezione poetica, non storica né di genere, che «dà forma fantastica a un contenuto sentimentale» (*ibid.*, 56), un'opera narrativa moderna e libera dalle regole classicistiche, via via mutevole, che assorbe altre tipologie letterarie e si caratterizza per «la coerenza drammatica della storia» e «in virtù del legame delle idee e di un centro spirituale» (*ibid.*, 60).

Se il romanzo dunque è «il libro della vita» (Mazzoni 2011, 15) e diventa proprio nell'Ottocento «il genere in cui si può raccontare qualsiasi storia in

² Ove non diversamente indicato, le traduzioni sono di chi scrive [C.F.].

qualsiasi modo» (*ibid.*, 29) con un'estensione tanto del mondo quanto delle tecniche della narrazione, per analogia allora anche la sinfonia potrebbe essere intesa in tal senso. L'idea di Mahler della sinfonia come «mondo» creato dal compositore (Eggebrecht 1994, 247-273) e di riflesso la fondamentale interpretazione della forma della sua musica in relazione a quella del romanzo proposta da Adorno (2005, 72-96) rispecchiano la persistenza, sin nel Novecento, dell'analogia tra sinfonia e narrativa come categoria tanto poetica quanto ermeneutica. Analogia sulla base della quale è possibile interpretare come romanzeschi gesti e comportamenti compositivi che, nella musica romantica, infrangono un canone di classicistica e organica bellezza improntato agli ideali di equilibrio e simmetria e che spesso sottolineano l'importanza dell'attimo, del singolo avvenimento sonoro rispetto alla logica discorsiva, tipica dell'elaborazione motivico-tematica classica, in cui esso appare conseguenza di ciò che lo precede e premessa di ciò che lo segue: per esempio interruzioni, sospensioni, frammentazioni e tensioni irrisolte; repentini cambiamenti di registro e di configurazione della struttura; elementi di perturbazione e di instabilità di vario genere (melodica, armonica, ritmica); impiego umoristico o ironico di stili e tecniche del passato o comunque percepiti come altri rispetto al contesto; conformazione dell'inizio e della fine del pezzo priva di carattere rispettivamente di esordio e di conclusione, così da suggerire un prima e un dopo entro i quali la musica viene a collocarsi (Wehnert 1998, col. 501; Fertonani 2005, 39-40). Sulla falsariga del saggio di Schumann sulla *Grande* si pongono allora in evidenza alcuni elementi del rapporto tra sinfonia e romanzo. C'è anzitutto il rilievo della grande forma, una struttura di ampio respiro e al contempo internamente articolata nella quale i singoli movimenti della sinfonia valgono come le parti di un romanzo. C'è poi il riconoscimento di un'intenzione 'narrativa' nella composizione o quanto meno la possibilità di cogliere nel suo svolgimento, dal punto di vista dell'ascolto, un processo assimilabile a un percorso e a un filo narrativo. Nel caso di sinfonie a programma con espliciti assunti rappresentativi, concettualizzati sotto specie di titoli e didascalie, a fornire una sceneggiatura o comunque una segnaletica per orientare l'ascoltatore, il nesso letterario con il romanzo è certo più scoperto; grazie alla dichiarazione dei contenuti, l'ordito narrativo è infatti manifesto e portato in primo piano dinanzi all'ascoltatore. Nel caso invece di sinfonie prive di espliciti assunti programmatici, il filo narrativo, laddove può essere riscontrato, non è immediatamente esibito nella sua evidenza concettuale, ma resta piuttosto latente, collocandosi in secondo piano o sullo sfondo. In altri termini, in una sinfonia priva di titoli ed espliciti assunti programmatici come la *Grande*, la percezione stessa di un percorso o filo narrativo si dà non come prescrizione dell'autore ma semmai come opzione offerta all'ascoltatore di ricostruire, grazie alle sue facoltà intuitive e cognitive, un processo sulla base delle tracce e degli elementi semantici forniti, in modo ora eloquente ora allusivo, dal compositore-autore in un gioco interattivo della memoria e dell'immaginazione. Del resto, proprio l'ineffabilità – se si vuole interpretabile anche come ambiguità o plurivocità semantica – della musica e

al contempo la sua pregnanza e potenza evocativa, che le assicurano nell'estetica romantica lo statuto privilegiato di linguaggio dell'assoluto irriducibile alla prosaicità della vita quotidiana, rendono questo gioco particolarmente affascinante, poiché i contenuti non sono né dichiarati né determinati *a priori* ma tendono a costruirsi ogni volta nel corso dell'esecuzione e dell'ascolto.

Il riferimento sia pure per via analogica al romanzo implica poi l'individuazione di un narratore (quando non di più voci narranti), di una *fabula* e di un intreccio o di una trama, di personaggi e situazioni narrative, sollevando così i generali problemi posti dalla narratologia musicale e che riguardano l'esistenza stessa di una 'narratività' musicale, intesa come proprietà immanente e intrinseca alla musica e non piuttosto come aspetto che riguarda il versante della percezione e della ricezione³. Problemi che, al di là delle questioni di metodo e di merito, per essere trattati in modo propositivo vanno di fatto affrontati e risolti nella trattazione di ogni caso specifico.

2. LA «GRANDE» TRA CLASSICISMO E ROMANTICISMO

La *Grande* si può considerare per molti aspetti la prima sinfonia romantica, che si pone in rapporto dialettico con la produzione di Beethoven e, in particolare, con la *Nona* (1824), rispetto alla quale prende una via alternativa. Partitura preziosa per molti compositori a venire, da Schumann a Brahms, da Liszt a Dvořák, da Bruckner a Mahler e dunque fondamentale nella storia del genere nell'Ottocento, la *Grande* appare come la prima sinfonia dopo e oltre Beethoven: se da un lato essa appartiene, dal punto di vista formale, alla tradizione classica⁴, dall'altro prosegue la sperimentazione intrapresa da Schubert con la *Sinfonia Incompiuta* D 759 (1822) e poi soprattutto con i *Quartetti* D 804 e D 810 e l'*Ottetto* (1824)⁵.

Romantica appare innanzi tutto la concezione del tempo e dello spazio. Se per Beethoven il formato monumentale è connesso con la realizzazione di una struttura innervata di tensione e concentrazione dialettica così da reggere proporzioni gigantesche, per Schubert esso comporta invece la dilatazione nella percezione del tempo e dello spazio musicale. L'invenzione e l'elaborazione si fondano su procedimenti di proliferazione, moltiplicazione, derivazione ed espansione concentrica degli elementi (grazie alle tecniche della ripetizione, della variante e della parafrasi); la pulsazione ritmica assicura continuità a uno svolgimento che s'irradia verso prospettive molteplici, virtualmente infinite

³ Per un quadro di riferimento si vedano Carone 2006, 5-36; Almén 2008; Fertonani 2015, 49-55.

⁴ Rosen 1979, 520-521; Newbould 1992, 214; Rosen 1997, 72-98; Wollenberg 2011, 287-295.

⁵ Lettera a Leopold Kupelwieser del 31 marzo 1824, in Deutsch 1996, 235 (tr. it. in Schubert 1996, 94).

come quelle che si susseguono in un paesaggio vario, mosso e aperto. Da qui il senso divagante, digressivo e circolare anziché teleologicamente direzionato della struttura temporale della musica di Schubert, che non appare tanto lineare e protesa verso il futuro quanto piuttosto focalizzata su un passato che ritorna di continuo nel presente o, se si preferisce, sull'attimo del presente in quanto ricordo e richiamo del passato.

Romantici appaiono inoltre alcuni comportamenti compositivi volti a scardinare le connessioni del linguaggio classico. Anzitutto l'inizio, affidato ai corni soli (bb. 1-8), che per impatto evocativo e 'narrativo' richiama quello altrettanto inaudito dei bassi nell'*Incompiuta* (bb. 1-8); il tema introduttivo dei corni assume inoltre nel corso del primo movimento una tale importanza da rendere quasi complementari il primo e il secondo tema dell'esposizione (rilevanti più per il patrimonio di cellule ritmiche che non per il profilo melodico).



Se l'esposizione polarizza tre anziché due tonalità, l'introduzione che la precede, rivelandosi nel corso del movimento non soltanto sipario sonoro ma sostanza generativa dell'intera sinfonia, denota l'ambiguità funzionale delle singole sezioni della forma: due comportamenti questi, l'esposizione con tre tonalità e l'ambiguità funzionale di sezioni che nella forma classica ricoprono un ruolo preciso, caratteristici di Schubert.

Proprio dalla frizione tra la cornice della forma classica – e nello specifico beethoveniana – acquisita e il suo ripensamento dall'interno realizzato da Schubert può prendere le mosse un approccio ermeneutico alla *Grande* in chiave 'narrativa' e romanzesca. Tale ripensamento si profila nel segno di una sensibilità spiccatamente romantica nonché di un'intenzionalità retorica ed espressiva interpretabili come 'narrative' per le strategie compositive messe in opera non meno che per la ricchezza della sostanza semantica. Come rilevava Schumann, presupposti per la dimensione 'narrativa' sono la «connessione generale», che consente di integrare nell'unità di una forma di ampio respiro una ricca varietà di argomenti e situazioni, e la diffusa ricchezza di senso («ovunque c'è un significato profondo»).

Alla coesione della sinfonia contribuiscono in particolare nell'arco dei quattro movimenti l'intervallo di terza, che pervade i temi, la struttura armonica e la condotta delle parti; i motivi con ritmo puntato o con note ripetute; i temi di giubilo e le idee dal profilo melodico circolare; l'accordo segnale di sesta tedesca (settima diminuita della dominante con alterazione discendente della terza) impiegato in alcuni punti rilevanti dell'articolazione formale⁶. Grazie

⁶ Tra gli studi più rilevanti a tale riguardo sono da ricordare almeno Laaff 1963, 204-213; Riezler 1967, 125-140; Gülke 1991, 302-310; Newbould 1992, 208-246; Oechsle 1992,

alla loro correlazione e integrazione in un unico nesso, gli elementi strutturali coesivi e quelli semanticamente connotati come figure e *topoi* possono essere considerati, insieme con i comportamenti compositivi che si sono definiti romantici, componenti 'narrative'. Si delinea così lungo i quattro movimenti della sinfonia una 'storia' di gesti e segnali, ricorrenti o isolati, di tracce semantiche dalla forte pregnanza evocativa eppure sottratti alla comunicazione di un esplicito contenuto (temi di marcia e di giubilo, cantabili e di danza, ritmi motorii, figure melodiche circolari, richiami, rintocchi, fanfare e così via): 'storia' che nel finale dà comunque l'impressione di pervenire a una meta, a una risoluzione utopicamente positiva.

3. LA «GRANDE» COME ROMANZO

Negli ultimi decenni lo spunto di Schumann per un'interpretazione della *Grande* in chiave 'narrativa' è stato raccolto secondo diversi orientamenti alla luce del concetto ottocentesco di «idea poetica». Per esempio Harry Goldschmidt ne ha proposto una lettura dal punto di vista della struttura prosodica in relazione al Lied *Die Allmacht* D 852 (1825), e dunque a un'idea di onnipotenza o comunque di grandiosità connessa con una visione panteistica della natura (Goldschmidt 1979, 235-297), mentre Walther Dürr vi ha scorto l'impronta di un'«idea poetica» di ascendenza beethoveniana incentrata intorno all'accidentato, incerto e al contempo tenace percorso dell'uomo verso un mondo migliore e trascendente, sottolineando peraltro come tocchi all'ascoltatore attribuire alla musica concreti significati (Dürr 1990, 455-469). Klaus Bangerter ha ripreso da Goldschmidt la suggestione che nella *Grande* prenda forma sonora, in modo quasi programmatico, un'idea di grandezza grazie alla definizione, in un processo che percorre la sinfonia dall'inizio all'epilogo, di un preciso campo semantico al quale concorrono molteplici elementi, dalla tonalità di do maggiore all'intervallo di terza, dalle figure con note ripetute agli accordi segnaletici di sesta tedesca collocati in punti culminanti e alla serie di sei temi di giubilo: idea di grandezza realizzata in un tono innodico e mistico di euforico ottimismo (Bangerter 1993, 33-34, 94-95)⁷. Wolfram Steinbeck ha posto l'accento sull'importanza in tutti i movimenti dei temi di giubilo che nel finale, dove rivelano un'affinità con il tema dell'*Inno alla gioia* della *Nona Sinfonia* di Beethoven, sono assimilati e integrati in una prospettiva più ampia e conclusiva così da costituire la meta dell'intera sinfonia (Steinbeck 1997, 659-661). Srđan Atanasowski si chiede se la citazione dell'*Inno alla gioia* debba intendersi come riferimento più al testo di Schiller che non alla musica di

161-198; Bangerter 1993; Maintz 1995, 231-245; Hinrichsen 1996, 111-118; Steinbeck 1997, 642-661; Dittrich 2000, 216-234; DeVoto 2011.

⁷ Si veda anche al riguardo l'utilissimo apparato di esempi musicali in coda al volume.

Beethoven (Atanasowski 2012, 74-96). Un aspetto che è certo difficile sottovalutare è il rapporto con la *Nona Sinfonia* e, nello specifico, con la citazione nel finale del tema dell'*Inno alla gioia* (si confrontino le battute 385-392 con le battute 92-95 e poi 241-244, sulle parole «Freude schöner Götterfunken / Tochter aus Elysium» nel quarto movimento della *Nona Sinfonia*)⁸, citazione che accomuna dunque la *Grande* alla *Seconda Sinfonia* op. 61 (1846) di Schumann e alla *Prima Sinfonia* op. 68 (1876) di Brahms.

Fatta salva l'importanza del concetto di «idea poetica», leggere e ascoltare la *Grande* come se fosse un romanzo può avere il vantaggio di proporre un'interpretazione in chiave 'narrativa' ma non necessariamente programmatica (che sarebbe con ogni evidenza, come già rilevava Schumann, in contrasto con le intenzioni dell'autore). Il presupposto e l'obiettivo di questo approccio interpretativo consiste nel cogliere nella sinfonia il senso di un 'racconto' articolato in sequenze, caratterizzato da procedimenti e nessi funzionali propri della narrativa e sostanziato da tracce semantiche: un 'racconto' il cui riconoscimento e la cui ricostruzione spetta all'ascoltatore. A tale proposito oltre alla percezione di un'istanza 'narrativa' è essenziale la connessione tra l'intreccio della composizione in rapporto ai modelli della tradizione, le tracce semantiche e tutto ciò che sul piano delle strategie formali ed espressive è rilevante per l'esperienza: dalle aspettative create per essere di volta in volta soddisfatte, sviolate o disattese alle manifestazioni di una mentalità propriamente romanzesca. Quest'ultima, identificabile anzitutto in «quell'insieme di peripezie, rovesciamenti, riconoscimenti, proiezioni di attese e giochi del caso che servono ad avvicinare il lettore» (Mazzoni 2011, 156), si coglie anche nell'ampiezza e pienezza di vita che la musica sembra voler restituire, nel modo di trattare i temi ed altri elementi come personaggi di una storia (identici a se stessi eppure soggetti a trasformazioni nel trascorrere del tempo), nel portare motivi e situazioni dallo sfondo al primo piano della 'narrazione' e viceversa.

Resta dunque da interpretare la trama 'romanzesca' della *Grande*. A percorrerla e pervaderla da cima a fondo è un impulso motorio mantenuto in tutti e quattro i movimenti; idea che Schubert può aver tratto dalla *Sinfonia* KV 550 (1788) di Mozart e specialmente dalla *Settima Sinfonia* (1811-1812) di Beethoven. Questo impulso cinetico trae avvio dall'andamento di marcia del tema iniziale dei corni, le cui figure dattiliche ricordano il ritmo del *Wanderer*, personaggio archetipico della musica di Schubert; da qui il senso di un cammino verso una meta che, via via nel corso del primo movimento e poi nel finale, appare come una terra promessa dove regnano gioia e beatitudine. Il cammino non sarà però lineare e incontrastato, subirà interferenze, minacce, diversioni e dilazioni secondo il modello di una trama centrifuga il cui prototipo è dato dal viaggio (*ibid.*, 264-265), soggetto a sua volta tipicamente schubertiano che s'incontra nei cicli liederistici *Die schöne Müllerin* D 795 (1823) e *Winterreise*

⁸ Si vedano in particolare Hollander 1965, 183-185; Gülke 1997, 22-31; Waldura 1998, 147-168; Wirth 2006, 183-196.

D 911 (1827) nonché nella *Wandererfantasie* D 760 (1822) (Fertonani 2005, 95-143).

Il tema dei corni è la vera fonte e origine dell'intera sinfonia e ne costituisce la sostanza da un punto di vista tanto strutturale (intervallo di terza, ritmo dattilico e puntato, profilo melodico circolare) quanto semantico: la voce dei corni suona come un richiamo da lontano, che proviene dalla natura, e l'incedere di marcia ha al contempo la solennità di un inno. Nelle successive ripetizioni ed estensioni (bb. 9-77) il tema aggiunge all'impulso motorio una dimensione spaziale, grazie alla moltiplicazione delle cellule e all'espansione della melodia verso il grave e l'acuto della tessitura orchestrale. La comparsa di un primo motivo di giubilo come clausola cadenzale (bb. 59-61) (Laaff 1963, 208) si dimostra essenziale, disegnando il profilo melodico discendente (dalla dominante alla tonica: 5-4-3-2-1) che impronterà gli altri temi e motivi simili nel corso della sinfonia (Allegro ma non troppo: bb. 93-95 e 370-372, 228-240 e 546-558; Scherzo. Allegro vivace - Trio: bb. 326-334; Finale. Allegro vivace: bb. 23-25 e 621-623, 193-197 e 781-785, 249-253 e 837-841, 277-293 e 865-881, 333-337 e 921-925, 1049-1057, 1073-1077, 1093-1105).



Il primo movimento può essere letto come la 'storia' del tema dei corni. Nell'introduzione esso si presenta da protagonista per poi passare dal primo piano allo sfondo nelle successive configurazioni tematiche, cui dà pure impronta e sostanza con i suoi elementi (in alcuni casi a livello latente), come se fosse sottoposto via via ad accidenti e trasformazioni: l'accelerazione dell'impulso motorio nel primo tema (Allegro ma non troppo, bb. 78 e 356), la musica di danza popolareggiante nel secondo (bb. 134 e 440), l'ombra inquietante e minacciosa del richiamo di morte affidato alla voce dei tromboni (che inizia in una tonalità remotissima tanto nell'esposizione quanto nella ripresa, rispettivamente la bemolle minore e re bemolle cioè per enarmonia do diesis minore: b. 200 e 518). Il tema dei corni retrocede in secondo piano quando si afferma il motivo di giubilo, punto d'arrivo dell'esposizione (bb. 228-240) e poi della ripresa (bb. 546-558), nello sviluppo elaborato con i motivi del primo e del secondo tema, ma per poi riemergere in modo trionfale nella coda (b. 662) così da apparire meta oltre che origine dell'intero movimento.

Nell'Andante con moto il cammino prosegue. L'introduzione (bb. 1-7) sembra prolungare l'impulso motorio del movimento precedente e dà al contempo l'impressione di ascoltare, come attraverso una porta improvvisamente aperta, una musica che è già incominciata da qualche altra parte (Dittrich 2000, 221). Il tema principale ha tratti da marcia funebre e comprende tre diverse sezioni: la prima in minore (bb. 8-23), la seconda in maggiore (bb. 24-29)

e la terza in minore-maggiore (bb. 30-43). L'ordinata sequenza e ripetizione di queste sezioni, che conferisce al movimento una venatura di rondò, ha un che di processionale o rituale e l'insistita oscillazione tra minore e maggiore tipica di Schubert ripropone il rapporto inscindibile – e quanto mai romanzesco – tra realtà e sogno, dolore e felicità, catastrofe e utopia⁹. I ritorni circolari della marcia (bb. 44 e 76, 160 e 197, 330) evocano un cammino ineluttabile, faticoso (per il freno dato dal frequente ricorrere dei due cupi rintocchi accentati delle battute 7 e 9) e al contempo il destino di uno scacco senza via d'uscita, sul quale aleggia un senso di morte che alla fine prevale sull'illusione delle sezioni in maggiore e, in particolare, dell'idillio del tema secondario (b. 93). Il drammatico fronteggiarsi delle due dimensioni si concretizza nel corso della ripresa variata dove, dopo il ritorno della marcia con una connotazione militare di tromba e corno che lascia presagire Mahler (b. 160), l'ultima sezione della configurazione tematica principale si espande in una variante condotta nel *climax* di un apocalittico crescendo sino a quando la tensione si fa insostenibile sulla catastrofe di un accordo dissonante di settima diminuita (bb. 210-249). A quel punto la musica ammutolisce in una pausa generale (b. 250): che essa riesca a riprendere il suo corso e a rovesciarsi nell'idillio del tema secondario (b. 267) sembra stupefacente finché nella coda (b. 330) la marcia tende a decomporsi e frammentarsi attraverso minacciose interpolazioni, echi sinistri della precedente catastrofe e ipnotiche iterazioni. Questa volta, tuttavia, la marcia non esplode ma pare piuttosto implodere, girando su se stessa sino a rallentare e quindi a fermarsi (b. 370); il carattere tragico e inconciliabilmente scisso del movimento è reso tanto più evidente dal fatto che esso sia l'unico della sinfonia in cui non compaiono motivi di giubilo.

Ci si può chiedere se lo Scherzo non sia una sosta in questo viaggio. Se qui l'impulso motorio non viene certo meno, a segnare il movimento infatti non è più un'andatura di marcia ma il metro ternario della musica di danza *im Volkston* che, come accade spesso in Schubert, richiama una dimensione sociale e collettiva, i valori della condivisione e dell'appartenenza a una comunità. La seduzione della musica in tono popolare è viva soprattutto nel secondo tema, una specie di valzer (bb. 31 e 195), e poi nel Trio in tempo di *Ländler*: nella grandiosa amplificazione sinfonica l'immersione nel 'popolare' delle moenze di danza e dell'intensità lirica del canto strumentale acquisisce un'ampiezza di respiro e una straordinaria forza di coinvolgimento, rafforzata dalla comparsa di un motivo di giubilo verso la fine dello sviluppo (bb. 326-334).

Questa proiezione sociale e collettiva prepara lo scioglimento della vicenda, il termine del viaggio nel finale, che si riallaccia in particolare al movimento iniziale. Dal punto di vista motorio, tuttavia, qui si passa dalla marcia alla corsa. Una vera e propria eccitazione percorre il finale, con la sensazione di ascoltare, in risalto su un pulsante e nervoso tessuto di brevi cellule ritmiche, una serie di idee imparentate tra loro che si anticipano e si prefigurano l'una

⁹ Su questo aspetto si veda anche Suurpää 2016, 219-240.

con l'altra. Nel finale i motivi tematici del movimento iniziale sono ripresi, assimilati e integrati in un quadro più ampio e di senso conclusivo, alla luce di un sostanziale cambio di prospettiva. Gli elementi costitutivi del tema dei corni improntano le idee principali, dai motivi di richiamo con intervallo di terza e ritmo puntato del primo tema (bb. 1 e 598) alle note ripetute, al profilo melodico circolare e per gradi congiunti del secondo ancora una volta nel tono di una danza popolare (bb. 169 e 757), ma decisiva è l'assimilazione dei motivi di giubilo. Quest'ultimo, a differenza di quanto accadeva nel movimento d'apertura, qui è già integrato nella sostanza del primo e del secondo tema (bb. 23-25 e 193-197), ed è via via sottoposto a molteplici varianti così da essere percepito come una presenza continua di primo piano. Ora il motivo di giubilo non soltanto segna il punto d'arrivo e culminante dell'esposizione e della ripresa (bb. 249-253 e 837-841, 277-293 e 865-881, 333-337 e 921-925) ma anche dell'intero movimento.

Il momento cruciale al riguardo è costituito dalla citazione all'inizio dello sviluppo del tema dell'*Inno alla gioia* (bb. 385-392): da un lato difficilmente equivocabile, il richiamo è dall'altro integrato alla perfezione nella sostanza musicale del movimento, giacché appare come l'elaborazione del motivo di giubilo che conclude il secondo tema (bb. 193-200). Nella coda il motivo di giubilo assume quindi una versione definitiva (bb. 1049-1058, 1073-1077, 1093-1105) che compendia le configurazioni precedenti e svela la sua profonda affinità, intervallare e ritmica, con il tema dell'*Inno alla gioia* (bb. 985-993, 1005-1013).



Il motivo di giubilo si qualifica dunque come l'idea tematica più importante del finale, il cui nesso con la citazione da Beethoven è rivelato a poco a poco e quindi esaltato in un'apoteosi nell'epilogo. Di più, il motivo di giubilo attraverso le sue versioni e varianti attraverso i movimenti può essere considerato accanto al tema generativo dei corni l'idea principale di tutta la sinfonia: se nel movimento iniziale il tema dei corni passava dal primo piano allo sfondo rispetto al motivo di giubilo per ritornare da ultimo in primo piano, nel finale esso resta in ombra come presenza latente lasciando che il motivo di giubilo si prenda la scena della 'narrazione'.

Se il tema dei corni può essere associato al personaggio del *Wanderer* e al suo cammino, il motivo di giubilo è espressione di felicità ed esultanza che, grazie al nesso con l'*Inno alla gioia*, precisa il suo significato: meta del viaggio è una nuova dimensione in cui l'umanità unita vince nel segno dell'amore e della fraternità sul negativo e su tutto ciò che l'opprime, è la proiezione utopica di liberazione conquistata al culmine di un percorso insidioso e difficile, che si snoda attraverso la sfaccettata molteplicità dell'esperienza e include perciò

l'ombra della morte, le prove del lutto, del dolore e della solitudine in tutta la loro lacerante verità (il *memento mori* dei tromboni nel primo movimento, la marcia funebre e la catastrofe tragica nel secondo) accanto alla necessità del sogno (il tema secondario del secondo movimento) e ai momenti di gioiosa partecipazione collettiva e socializzazione (la musica di tono popolare nel primo, nel terzo e nel quarto movimento).

Il fatto che l'intera sostanza musicale della sinfonia, inclusa la struttura tonale e armonica, derivi dal tema dei corni e che dunque anche lo stesso motivo di giubilo nelle sue versioni e varianti sia ricavato da quel nucleo generativo (intervallo di terza, ritmo dattilico e puntato, profilo melodico circolare) consente di identificare in questo nesso l'istanza 'narrativa' fondamentale della composizione. È il tema dei corni la 'voce' del *Wanderer* che regge e conduce il filo romanzesco e alla quale si aggiungono via via, nel corso del viaggio, altri 'personaggi' o per lo meno altri punti di vista, individuabili grazie ai *topoi*, ai timbri degli strumenti e ai colori dell'orchestra (per esempio i tromboni nel primo movimento, l'oboe e il clarinetto nel secondo), alla citazione dell'*Inno alla gioia*.

Forse a sostegno di una lettura in chiave 'narrativa' della *Grande* si può portare una testimonianza di quanto Schubert fosse un appassionato lettore di romanzi d'avventura: negli ultimi giorni di vita il compositore chiede all'amico Franz von Schober di portargli se possibile qualche altro libro di James Fenimore Cooper, di cui afferma di avere già letto *The Last of the Mobicans*, *The Spy*, *The Pilot* e *The Pioneers* (evidentemente nelle traduzioni tedesche pubblicate dall'editore Christian August Fischer di Francoforte)¹⁰. Certo tornano alla mente ancora una volta le parole di Schubert nel suo racconto allegorico *Mein Traum* (*Il mio sogno*, 1822): «partii per un paese lontano. Vissi e cantai per tanti, tanti anni. Se volevo cantare l'amore, cantavo il dolore e viceversa. Così mi divisi tra l'amore e il dolore» (Deutsch 1996, 159; tr. it. in Schubert 1996, 72). E il soggetto del viaggio fa pensare a ciò che Walter Benjamin scrive a proposito dell'archetipo del narratore come mercante navigatore: «Chi viaggia, ha molto da raccontare», dice il detto popolare, e concepisce il narratore come quello che viene da lontano» (Benjamin 2011, 9).

BIBLIOGRAFIA

- Adorno 2005 T.W. Adorno, *Mahler. Una fisiognomica musicale* (1960), introduzione a cura di E. Napolitano, traduzione di G. Manzoni rivista da E. Fava, Torino 2005.
- Almén 2008 B. Almén, *A Theory of Music Narrative*, Bloomington 2008.

¹⁰ Lettera a Franz von Schober, 12 novembre 1828, in Deutsch 1996, 546 (tr. it. in Schubert 1996, 158).

- Atanasowski 2012 S. Atanasowski, *Schubert's Great Symphony: A Tribute to Schiller?*, in V. Mikić - I. Perković *et al.* (eds.), *Between Nostalgia, Utopia, and Realities*, Belgrade 2012, pp. 74-96.
- Bangerter 1993 K. Bangerter, *Franz Schubert. Große Sinfonie in C-Dur, D 944*, München 1993.
- Benjamin 2011 W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov* (1936), traduzione di R. Solmi, note e commento di A. Baricco, Torino 2011.
- Carone 2006 A. Carone (a cura di), *La narratologia musicale. Applicazioni e prospettive*, Torino 2006.
- Deutsch 1983 O.E. Deutsch (Hg.), *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, Wiesbaden - Leipzig 1983 (1957).
- Deutsch 1996 O. E. Deutsch (Hg.), *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, Wiesbaden - Leipzig 1996.
- DeVoto 2011 M. DeVoto, *Schubert's Great C Major: Biography of a Symphony*, Hillsdale 2011.
- Dittrich 2000 M.-A. Dittrich, VIII. *Symphonie in C-Dur* («Große» C-Dur-Symphonie – D 944). *Werkbetrachtung und Essay*, in R. Ulm (Hg.), *Franz Schuberts Symphonien. Entstehung, Deutung, Wirkung*, Kassel 2000, pp. 216-234.
- Dürr 1990 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 1990, pp. 455-469.
- Eggebrecht 1994 H.H. Eggebrecht, *La musica di Gustav Mahler* (1982), traduzione di L. Dallapiccola, Scandicci 1994.
- Fertonani 2005 C. Fertonani, *La memoria del canto. Rielaborazioni liederistiche nella musica strumentale di Schubert*, Milano 2005.
- Fertonani 2015 C. Fertonani, «L'amerò, sarò costante». *Mozart e la voce del violino*, Milano 2015.
- Goldschmidt 1979 H. Goldschmidt, *Franz Schubert. Der erste Satz der großen C-Dur-Sinfonie. Eine prosodische Analyse*, «Beiträge zur Musikwissenschaft» 21 (1979), pp. 235-297.
- Gülke 1991 P. Gülke, *Franz Schubert und seine Zeit*, Laaber 1991.
- Gülke 1997 P. Gülke, *Die Gegen-Sinfonie. Schuberts Große C-Dur-Sinfonie als Antwort auf Beethoven*, «Österreichische Musikzeitschrift» 52 (1997), pp. 22-31.
- Hinrichsen 1996 H.-J. Hinrichsen, *Franz Schuberts Große C-Dur-Symphonie. Zu den Formbildungsprinzipien in Schuberts Spätwerk*, in R. Grasberger - A. Harrant *et al.* (Hg.), *Entwicklungen, Parallelen, Kontraste. Zur Frage einer «österreichischen Symphonik»*, Wien 1996, pp. 111-118.
- Hollander 1965 H. Hollander, *Die Beethoven-Reflexe in Schuberts großer C-Dur Sinfonie*, «Neue Zeitschrift für Musik» 126 (1965), pp. 183-185.
- Laaff 1963 E. Laaff, *Schuberts Große C-Dur-Sinfonie. Erkennbare Grundlagen ihrer Einheitlichkeit*, in A.A. Abert -

- W. Pfannkuch (Hg.), *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*, Kassel 1963, pp. 204-213.
- Maintz 1995 M.L. Maintz, *Franz Schubert in der Rezeption Robert Schumanns. Studien zur Ästhetik und Instrumentalmusik*, Kassel 1995.
- Mazzoni 2011 G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna 2011.
- Newbould 1992 B. Newbould, *Schubert and the Symphony: A New Perspective*, London 1992.
- Oechsle 1992 S. Oechsle, *Symphonik nach Beethoven. Studien zu Schubert, Schumann, Mendelssohn und Gade*, Kassel 1992.
- Riezler 1967 W. Riezler, *Schuberts Instrumentalmusik*, Zürich - Freiburg i.B. 1967.
- Rosen 1979 C. Rosen, *Lo stile classico. Haydn, Mozart, Beethoven* (1971), traduzione di R. Bianchini, Milano 1979.
- Rosen 1997 C. Rosen, *Schubert's Inflections of Classical Form*, in C.H. Gibbs (ed.), *The Cambridge Companion to Schubert*, Cambridge 1997, pp. 72-98.
- Schlegel 1991 F. Schlegel, *Lettera sul romanzo* (1799), in F. Schlegel, *Dialogo sulla poesia*, a cura di A. Lavagetto, Torino 1991, pp. 50-64.
- Schubert 1996 F. Schubert, *Notte e sogni. Gli scritti e le lettere tradotti e commentati*, a cura di L. Della Croce, Lucca 1996.
- Schumann 1971 R. Schumann, *Tagebücher*, Bd. I: 1827-1838, hg. von G. Eismann, Leipzig 1971.
- Schumann 1991 R. Schumann, *La Sinfonia in do maggiore di Franz Schubert* (1840), in R. Schumann, *Gli scritti critici*, 2 voll., a cura di A. Cerocchi Pozzi, traduzione di G. Taglietti, Milano 1991, vol. II, pp. 723-728.
- Steinbeck 1997 W. Steinbeck, «Und über das Ganze eine Romantik ausgegossen». *Die Sinfonien*, in W. Dürr - A. Krause (Hg.), *Schubert Handbuch*, Kassel - Stuttgart 1997, pp. 550-668.
- Suurpää 2016 L. Suurpää, *Longing for the Unattainable: The Second Movement of the «Great» C Major Symphony*, in L. Byrne Bodley - J. Horton (eds.), *Schubert's Late Music: History, Theory, Style*, Cambridge 2016, pp. 219-240.
- Waldura 1998 M. Waldura, *L'influence de la «9^{ème} Symphonie» de Beethoven sur les finales de la «9^{ème} Symphonie» de Schubert et de la «2^{ème} Symphonie de Schumann»*, «Ostinato rigore» 11-12 (1998), pp. 147-168.
- Wehnert 1998 M. Wehnert, *Romantik und romantisch*, in L. Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und in Gegenwart*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Sachteil, 8, Kassel - Stuttgart 1998, coll. 464-507.
- Wirth 2006 F. Wirth, *Zur Diskussion gestellt. Anklänge an Beethovens 9. Symphonie in Schuberts C-Dur Symphonie D. 944*, «Bonner-Beethoven-Studien» 5 (2006), pp. 183-196.
- Wollenberg 2011 S. Wollenberg, *Schubert's Fingerprints: Studies in the Instrumental Works*, Farnham 2011.