

Florestano ed Eusebio: Robert Schumann

Con Robert Schumann il romanticismo ebbe la sua piena fioritura, e ogni suo aspetto si riflesse in questo musicista. Introspettivo, idealista, spiritualmente intimamente legato agli aspetti letterari dell'epoca, Schumann fu innovatore, critico, propagandista del nuovo, grande compositore. In un primo tempo la sua musica si liberò quasi completamente delle vecchie forme (in seguito avrebbe scritto sinfonie e quartetti più ortodossi). Fu il primo compositore assolutamente anticlassico e le forme precedenti significarono ben poco per lui anche se fu teorico superiore e musicista non meno informato degli altri, suoi contemporanei. Mentre i compositori del tempo scrivevano sonate, sinfonie e variazioni, lui componeva brani che si chiamavano Intermezzi, Arabesque, Davidsbündlertänze, Kreisleriana, Carnival, Kinderszenen. Sono capricci, sono diari spirituali oltre che musica. Una volta un critico gli rimproverò di non scrivere sonate ortodosse. La sua risposta fu piena di fervore, ed espresse bene l'atteggiamento romantico: « Come se tutte le rappresentazioni della mente dovessero assumere una veste corrispondente a un paio di formule! Come se ogni idea non nascesse con la sua forma già bell'è pronta! Come se ogni opera d'arte non avesse un suo significato e di conseguenza una sua forma! ». È una dichiarazione molto importante, e modernissima. Per la prima volta nella storia della musica si trova espresso il convincimento che sono il contenuto e l'idea a imporre la forma, e non il contrario. Più di ogni altro compositore, anche più di Chopin, le cui forme furono a loro volta in larga misura anticlassiche, Schumann definì tutta un'estetica che è ai confini dell'impressionismo. Secondo questa visione, un breve enunciato può essere valido quanto un lungo discorso, e forse di più. Schumann, insieme con Chopin (i due lavorarono l'uno indipendentemente dall'altro), dimostrò che le forme esistevano non per gli accademici ma per lo spirito creatore: che l'idea pura poteva imporre le sue forme e che una forma piccola ma perfetta che catturasse e sfruttasse una singola idea poteva essere la giustificazione estetica di se stessa.

Lo stato d'animo, il colore, la suggestione, l'allusione: ecco le cose che contavano per Schumann, molto più che scrivere fughe, sonate o rondò corretti. Invariabilmente, la sua musica ha una svolta capricciosa e imprevedibile, una trama e sentimenti caleidoscopici, una intensità d'enunciazione personale che si possono misurare solo in unità astronomiche. Naturalmente tutti i pedanti e gli accademici d'Europa trovarono in Schumann il capro espiatorio di tutti gli avanguardismi e videro nelle sue composizioni la fine della musica, il segno della degenerazione dei tempi. La sua musica pareva strana, informe, anarchica, venuta dal nulla. Era legata alla poesia, alla pittura, alle allusioni personali e all'estetica romantica. Per Schumann si trattava di un tutto unico. « L'esperienza estetica » scrisse una volta « è la stessa in ogni arte, solo i materiali cambiano. » Pochi compositori importanti sono stati così avversati da vivi, e ancora di meno quelli suonati così poco. Wagner, per esempio, letteralmente odiato in molti ambienti, fu rappresentato molte volte e tutta l'Europa discusse le sue opere. Ma Wagner sapeva farsi pubblicità. Il mite e gentile Schumann no. Uomo tranquillo, di statura media, il volto sensibile e le labbra sempre contratte come se si stesse fischando, non rispose mai a chi lo attaccò, come facevano Wagner e Berlioz. Quando si batté, e come critico non esitò a battersi, lo fece per la musica nuova e non per se stesso. Magnanimo, generoso, devoto, amante della musica, aiutava tutti i giovani talenti. Intanto le sue armonie pungenti, le dissonanze insolitamente violente e i ritmi sincopati, la sua concezione nuova di una forma libera ma funzionale, tutte queste cose apparivano ai conservatori opera di un folle. Henry Fothergill Chorley, il critico dell' " Athenaeum " di Londra, giudicava la musica di Schumann l'arte di « coprire pagine e pagine di pensieri che non valgono niente e di mascherare un'intrinseca povertà di invenzione con una eccentricità grigia e monotona ». Chorley sentiva puzza di fine della civiltà

quale lui la intendeva. « Decadenza! » tuonava. Per fortuna, Schumann aveva amici e discepoli, e i suoi ammiratori si davano da fare per diffondere la sua musica. Aveva anche una moglie che era una delle migliori pianiste del mondo. A poco a poco la sua musica fece progressi, anche se fu accettato tra gli immortali solo da morto.

Se mai compositore fu condannato alla musica questi fu Robert Schumann. C'è qualcosa della tragedia greca nella maniera in cui la musica arrivò al bimbo nella sua culla, se ne impadronì, lo nutrì e alla fine lo distrusse. Sin da bambino rivelò una sensibilità sovraeccitata, quasi anormale. La sua mente era come un delicato sismografo al quale la musica faceva registrare scosse violente, che individui provvisti di un apparato ricevente meno sensibile non avrebbero neppure avvertito. Lui stesso racconta come una volta, ancora piccino, andasse di nascosto al piano e suonasse una serie di accordi piangendo a dirotto. Gli scritti di Jean Paul lo emozionavano al punto che l'intensità del diletto che provava lo portava (sono parole sue) sull'orlo della pazzia. Quando seppe della morte di Schubert pianse per tutta la notte. Chi ha una sensibilità così tesa perde facilmente il controllo della realtà, e fu così anche per lui. Intorno al 1851, cinque anni prima di morire, cominciò ad avere allucinazioni. Sentiva armonie celesti. Una notte immaginò che gli spiriti di Schubert e di Mendelssohn gli avessero portato un tema, e saltò giù dal letto per annottarlo. Come William Blake, aveva delle visioni, ma diversamente da lui non riusciva a sopportarle, e la sua mente finì col cedere.

Nei quarantasei anni che visse, però, fece molte cose. Il suo demone gli dettava un tipo di musica che nessun compositore, fino allora, aveva immaginato. Nelle composizioni di Bach, Haydn, Haendel, Mozart e Beethoven è facile rintracciare le eventuali fonti. Berlioz dovette molto a Beethoven. Perfino in un genio sorprendente come il giovane Chopin si trovano influenze di altri compositori: Field, Weber, Hummel. Ma Schumann sin dal primo momento fece tutto da solo ed è molto difficile trovare precedenti alla sua musica.

Come compositore Schumann fu fondamentalmente autodidatta. Certo è che non c'erano precedenti musicali nella sua famiglia. Nacque l'8 giugno 1810 nella cittadina di Zwickau in Sassonia. Il padre, August, faceva il libraio ed era, come Robert, timido e riservato. Oltre a vendere libri pubblicò, tradotte in tedesco, le opere complete di Scott e Byron. Ma soprattutto gli piaceva starsene seduto nel suo studio, a fumare ininterrottamente la pipa e a scrivere racconti fantasiosi. C'era una vena di follia nella famiglia. August ebbe dei cosiddetti disturbi nervosi, fu tutt'altro che normale negli ultimi anni. La figlia, Emilia, menomata nella mente e nel fisico, si uccise. Molti anni dopo, anche Robert tentò il suicidio. Ancora in giovane età temeva di diventare pazzo e questo pensiero afflisse tutta la sua vita. Il padre morì quando Robert aveva sedici anni.

Con tutti i libri che si trovavano nella bottega paterna e con l'intelligenza sveglia che aveva, non stupisce che Robert non facesse altro che leggere. Amava soprattutto i romantici: Ludwig Tieck, Jean Paul, Novalis (nom de plume di Georg Friedrich Philipp von Hardenberg), E. T. A. Hoffmann, Klemens Brentano, Crebbe condizionato dalla letteratura, e in nessun altro compositore si nota un analogo tentativo di fondere suono e idea letteraria. Il suo scrittore prediletto fu Jean Paul; quel grande romantico e visionario era pieno di osservazioni sulla musica, osservazioni che il giovane Schumann divorava. « Il suono » scriveva Jean Paul « splende come l'alba, e il sole sorge sotto forma di suono; il suono si sforza di sorgere nella musica, e il colore è luce, » Solo la musica, scriveva ancora « può spalancare le ultime porte sull'infinito ». Per Schumann, la letteratura romantica in generale e Jean Paul in particolare erano forze che governavano gli stessi processi vitali. « Se tutti leggessimo Jean Paul » scrisse a un amico quando aveva diciotto anni « saremmo migliori ma più infelici. A volte mi rattrista, ma l'arcobaleno della pace e la forza naturale dell'uomo portano dolci lacrime, e il cuore supera la prova mirabilmente purificato e intenerito. » Ispirato dai suoi eroi letterari, Schumann tentò la poesia e la narrativa. Si provò anche a comporre. In realtà ci si provava già da quando aveva sette anni. Aveva facilmente imparato a suonare il

piano e aveva un gran talento di improvvisatore. Ma la sua educazione musicale era quasi nulla, e dovette fare ogni cosa da solo. A Zwickau si facevano letture musicali e letterarie e Schumann ne era il protagonista. In musica e in letteratura, tuttavia, poteva essere considerato soltanto un dilettante.

Alla morte del padre era ancora incerto tra la carriera musicale e quella letteraria. La madre aveva altre idee. Non vedeva un futuro per Robert in nessuno di questi due campi, e lo mandò a Lipsia e studiare legge. Fra la città meno adatta per un giovane impressionabile come lui. Vi si faceva troppa musica. Robert andava ai concerti della Gewandhaus o alle funzioni musicali a San Tommaso (la chiesa che era stata di Bach) o ai concerti della società corale Euterpe. Oppure si alzava di buon'ora e, con spasmodica frenesia, suonava il piano otto o nove ore al giorno, fumando un sigaro dopo l'altro. A tarda sera mandava a chiamare gli amici e suonava per loro. Oppure leggeva Goethe, Shakespeare, Byron e, ovviamente, Jean Paul, mandando a memoria pagine e pagine. Era un romantico per eccellenza: affettava atteggiamenti byroniani, si innamorava continuamente, si cimentava con tutte le arti, discuteva di musica, della vita e dell'estetica per tutta la notte e anche dopo che l'alba era spuntata. A Lipsia non studiò molto la legge. E non la studiò più a Heidelberg, dove andò per un anno. Vi trovò uno dei suoi amici più intimi e anche un professore di diritto, un certo Justus Thibaut, che aveva scritto un libro d'estetica musicale ed era grande amante di musica.

Tutto ciò era molto professionale. Solo a diciotto anni Schumann ricevette la prima seria educazione musicale. Nel 1830, tornato a Lipsia, conobbe un insegnante di piano, Friedrich Wieck. La migliore testimonianza delle teorie pedagogiche di Wieck era la figlia Clara, che aveva allora nove anni. Era una bambina prodigio formidabile e col tempo diventò artista tra i più illustri della storia. Wieck era entusiasta delle possibilità di Schumann. Scrisse alla madre del giovane promettendole che il figlio sarebbe diventato « uno dei più grandi pianisti entro tre anni. Suonerà con più ardore e genialità di Moscheles, e su scala più grande che Hummel ». La signora Schumann non si rallegrò della piega che prendevano gli avvenimenti, ma, non poteva farci niente. Robert si trasferì in casa di Wieck, si mise a lavorare sodo, cominciò a comporre e prese anche lezioni di composizione da Heinrich Dorn, maestro direttore al teatro dell'opera di Lipsia. Ma la sua carriera di pianista professionista finì ancora prima di cominciare. Tentando di ottenere una perfetta indipendenza nel movimento delle dita, si procurò una contrazione che rovinò per sempre un dito. Pare che l'incidente non lo affliggesse troppo. Doveva già aver capito che il suo avvenire era la composizione. Nel 1831 fu pubblicata la sua prima opera, le variazioni Abegg. Fatto caratteristico, costruì il tema sulle lettere del nome di una ragazza. Subito dopo venne l'op. 2, Papillons, una trascrizione musicale della scena della sala da ballo che si legge in Flegeljahre. Fu pubblicata nel 1832, e Schumann vide il mondo spalancarglisi davanti:

Nelle notti insonni sono consapevole della missione che si leva davanti a me come un picco lontano. Quando scrissi Papillons cominciai a sentire una certa indipendenza. Ora le farfalle sono volate via nel vasto e magnifico universo della primavera: la primavera stessa è davanti alla mia porta e mi guarda. È un fanciullo dai celestiali occhi azzurri.

Aveva la testa piena di musica nuova, e cominciò a metterla sulla carta. Cominciò anche a recensire concerti e novità per l'"Allgemeine Musikalische Zeitung" e il "Komet". Una delle sue prime critiche apparve sul "Musikalische Zeitung", nel 1831, e additò Chopin all'attenzione dei lettori tedeschi. Schumann, che si era imbattuto nelle variazioni sul Là ci darem (op. 2), scrisse una recensione entusiasta che conteneva la famosa frase: « Giù il cappello, signori! Ecco un genio! ». L'articolo, steso nel miglior stile alla Jean Paul di Schumann, analizzava la nuova musica di Chopin e ciò che essa rappresentava con penetrazione sbalorditiva e felice antiveggenza. Nel 1833 Schumann decise di fondare una rivista musicale tutta sua: il primo numero del "Neue Zeitschrift für Musik" apparve nel 1834. Quello stesso anno si innamorò di Clara.

Si fidanzarono nel 1837. Il vecchio Wieck la prese male. Di più: fece l'impossibile per impedire il matrimonio. La storia ne ha fatto ormai il prototipo del padre duro di cuore, egoista e ambizioso. Eppure il suo punto di vista è perfettamente comprensibile. Aveva fatto di Clara la più illustre delle donne pianiste, e adesso proprio quando si preparava a raccogliere la ricompensa finanziaria, la ragazza si buttava via con un compositore senza un soldo, un vago idealista, un rivoluzionario della musica che enunciava teorie definite da tutti pazzesche, uomo quanto mai sprovvisto di senso pratico e disorganizzato. Wieck si guardava intorno e trovava innumerevoli prove a sostegno dei suoi argomenti. Nessuno badava alla musica di Schumann. A Parigi, Chopin la metteva in ridicolo. Mendelssohn, che era la massima potenza musicale in Germania e che personalmente aveva simpatia per Schumann, trovava ben poco da lodare nelle sue composizioni. (Più in là però, quando Schumann cominciò a comporre sinfonie, Mendelssohn le fece conoscere al pubblico.) Persino Liszt, il grande Liszt, aveva cercato di suonare qualche composizione del giovane in pubblico e aveva fatto fiasco. Se Liszt, l'idolo dei pubblici, non riusciva a lanciare quella musica, chi poteva farlo?

Ma, per quanto uno possa sforzarsi di mettersi nei panni di Wieck, la tattica cui ricorse per impedire il matrimonio disturba parecchio. Sparse la voce che Schumann era dipsomane, indegno di fiducia, incapace di prendersi cura di una moglie. Si servì di tutti i trucchi possibili per dividere gli innamorati diffamando Robert, mentendo, facendosi prendere da accessi di rabbia frenetica, di angoscia e di frustrazione. Diceva a Clara che Schumann era pigro; e lei glielo andava a riferire. Schumann rispondeva alle sue lettere. « Tuo padre mi chiama flemmatico. Carnaval e flemmatico! La Sonata in fa diesis minore e flemmatico! Essere innamorato di una ragazza come te e flemmatico! E puoi ascoltare tranquillamente queste cose? Dice che in sei settimane non ho scritto niente sullo " Zeitschrift ". Prima di tutto, non è vero. In secondo luogo, anche se fosse vero, come fa a sapere che non sto lavorando ad altre cose? ... Fino a questo momento, lo Zeitschrift " ha avuto circa ottanta fogli di idee mie, per non parlare del resto del lavoro editoriale; inoltre ho finito dieci grosse composizioni in due anni, e mi sono costate sangue. A tutto ciò si aggiunga che ho riservato ogni giorno diverse ore di duro lavoro a Bach e Beethoven, e alle mie stesse composizioni, e ho sbrigato coscienziosamente una nutrita corrispondenza, in molti casi delicata e complicata. Sono un giovane di ventotto anni, con una mente attivissima e per di più artista... E vuoi dire che tutta la mia laboriosità e semplicità, tutte le cose che ho fatto, non significano niente per tuo padre? » Alla fine i due innamorati dovettero rivolgersi al tribunale per ottenere il permesso di sposarsi senza il consenso di Wieck. Il matrimonio fu celebrato nel 1840.

Fu un matrimonio idillico, l'unione di due spiriti eccezionali. Lei fu la forza stabilizzatrice nella vita di lui; lui fu il faro spirituale nella vita di lei. Dovettero venire a qualche accomodamento. Il lavoro di Robert veniva prima di ogni altra cosa, anche se questo significava che Clara doveva restare lunghi periodi senza suonare, la qual cosa non mancava di preoccuparla. Suonare, per uno strumentista di professione diventa una cosa di cui non può fare a meno, e il fatto di dover rinunciare alle solite sei o sette ore di esercizio al giorno può addirittura provocare delle lacerazioni psichiche. Ma Clara doveva rinunciare a suonare quando der Meister lavorava. Schumann poi, era un individuo difficile quando era di malumore. Allora sapeva anche essere un marito alla prussiana. Quando accompagnò Clara in Russia per una serie di concerti, il grande pianista Adolf Henselt li guidò a visitare San Pietroburgo. Arrivarono a una torre dalla quale si godeva un bel panorama della città, ma Schumann non volle salirci. «No, mi vengono le vertigini.» Aveva la fobia dell'altezza; abitava sempre in appartamenti a pianterreno. Allora la signora Henselt invitò Clara a salire. « No » ringhiò Schumann « Clara non va dove non vado io. » La signora Henselt, che riferisce l'episodio, aggiunge che Clara si scusò mogia mogia e si sedette subito accanto a Robert, con aria spaurita. Può darsi che lui fosse ancora risentito perché un gentiluomo

al quale era stato presentato in occasione di una serata musicale di Clara a San Pietroburgo gli aveva domandato: « Vi occupate anche voi di musica? ».

Da un solo punto di vista Clara ebbe un'influenza negativa su Robert. Musicalmente era stata educata alla « correttezza » ed era condizionata a credere che i compositori « migliori » fossero quelli che scrivevano sinfonie e opere. Per quanto amasse Robert e la sua musica, era nondimeno convinta che non si sarebbe pienamente realizzato finché non avesse emulato Beethoven e gli altri grandi della sinfonia. Forse anche Schumann desiderava inconsciamente la « rispettabilità ». In ogni modo lei lo incitò a operare in campi per i quali non era portato emotivamente, intellettualmente e tecnicamente. Prima che si sposassero Clara scrisse nel diario: « La cosa migliore sarebbe se componesse per l'orchestra. La sua fantasia non trova sufficiente sfogo sul pianoforte... Le sue composizioni sono tutte orchestrali, nel sentimento... Il mio desiderio più grande è che componga per l'orchestra: è quello il suo campo. Magari potessi portarvelo! ». Commetteva un errore madornale. Per di più era cieca a tanti altri difetti musicali del marito e andava su tutte le furie se qualcuno le diceva che il suo Robert avrebbe fatto meglio a evitare di dirigere. Questo succedeva a Düsseldorf dove Schumann, nominato direttore musicale, ridusse a mal partito l'orchestra e il coro. Clara si batteva per lui, anche se doveva essersi ormai resa conto dei suoi problemi. Era piena di buone intenzioni, ma i suoi interventi nella vita di Robert non diedero sempre il risultato migliore.

Benché afflitto dall'handicap delle sue turbe mentali, che peggiorarono progressivamente negli ultimi quindici anni, Schumann svolse una quantità di lavoro enorme. Comporre era soltanto una parte della sua attività. Insegnava al Conservatorio di Lipsia, compariva qua e là per dirigere le sue composizioni, manteneva nella sua casa uno dei centri del progressismo musicale in Europa e faceva il suo dovere come direttore del " Neue Zeitschrift für Musik ". La rivista continuò a essere diretta con criteri personali, romantici; era un riflesso dello stesso Schumann. Decidendo di pubblicarla, lui e i suoi amici avevano inteso disporre di una ribalta dalla quale lodare la buona musica e condannare quella cattiva. La prima parte del decennio 1830-39 fu dominata da parecchia musica commerciale: i compositori allora più popolari sono risultati assai poco significativi nella storia della musica, come Herz Henry e Franz Hünten, che fornirono assiduamente nel 1834, titillanti potspourris ai salotti europei. Come Schumann spiegava illustrando gli intendimenti della rivista, sulla scena regnava Rossini: « Al piano si sentono soltanto Herz e Hünten; eppure soltanto pochi anni fa vivevano tra noi Beethoven, Schubert e Weber. Un giorno, allora, ci è venuto questo pensiero: "Non continuiamo a fare da spettatori, senza agire, ma aiutiamo il progresso. Riportiamo la poesia e l'arte in onore tra gli uomini! " ».

Sulla sua rivista Schumann poteva indulgere alle sue fantasie romantiche. Inventò una società chiamata Davidsbund - la lega di David - e affibbiò pseudonimi ai membri che discutevano di musica e scrivevano recensioni. Per sé scelse due nomi: Florestano, che stava a indicare il lato esuberante della sua natura, ed Eusebio, il lato riflessivo. C'erano poi il Maestro raro, Chiara, Gionata e così via. Erano tutte persone realmente esistenti. Chiara era Clara; il Maestro Raro era Friedrich Wieck, Gionata era Ludwig Schunke. I daviditi avevano fatto lega per combattere i filistei, i borghesi privi di immaginazione, i pedanti e i giocolieri della musica che si dedicavano alle composizioni facili o ruffianesche.

Come critico Schumann era informato, coscienzioso e aperto. Non aveva la vivacità, la brillantezza e lo spirito di Berlioz; ma non c'è mai stato critico più generoso di lui. Era pronto a lodare senza riserve un compositore se solo vi scopriva una traccia di talento. È stato criticato per aver lodato musicisti che oggi sono considerati di second'ordine. Ma uomini come Niels Gade (1817-1890), William Sterndale Bennett (1815-1875) e gli altri che contribuì a lanciare sono di second'ordine soltanto se considerati retrospettivamente. Ai loro tempi godevano di notevole fama: avevano davvero talento ed erano veramente musicisti onesti, i migliori del gruppo. Gade era addirittura un

compositore di ottima lega, e la sua musica merita di essere ascoltata ancora oggi. Il suo Quartetto per archi in fa minore, per esempio, è un piccolo capolavoro.

Schumann fu spietato con la mistificazione e la pretenziosità in fatto di musica, e non temette di affrontare gli eroi del momento, i Rossini e i Meyerbeer. La grandezza di un critico, in ogni modo, non è dimostrata dal numero dei talenti lodati ma dal numero dei geni che ha saputo riconoscere. In base a questo criterio, l'operato di Schumann è quasi perfetto. In una delle primissime recensioni presentò Chopin e nell'ultima Brahms. Ebbe qualche riserva per Berlioz, ma la lunga e dettagliata critica della Sinfonia fantastica è un modello di equilibrio e di acume. Adorò Mendelssohn e rispettò Liszt, pur dicendo a Clara che il mondo di Liszt non era il suo. Secondo alcuni non avrebbe capito Wagner, ma non è vero. Fece notare le debolezze del Tannhäuser, che indubbiamente ne ha. In ogni modo non senti la musica della maturità di Wagner, e perciò non lo si può criticare per qualcosa che non ebbe modo di conoscere. Quanto agli scritti sui compositori del passato, gli articoli penetranti ed entusiasti di Schumann contribuirono a chiarire l'ultima musica di Beethoven e quella praticamente dimenticata di Schubert; e i suoi molti articoli su Bach ebbero un'importanza vitale ai fini della rivalutazione di Johann Sebastian. Insomma, nei suoi scritti sulla musica dette prova di grande sapere e di gusto impeccabile, e fece ciò che ogni critico dovrebbe fare: comunicare il suo entusiasmo al pubblico ed educarlo. « Non basta che un giornale rispetti il presente » scriveva. « Il critico dev'essere in anticipo sui tempi e pronto a combattere per il futuro. » Questo fu il credo di Schumann come critico: e vi si attenne sempre, come si attenne sempre a tutti i suoi principi. « Non amo gli uomini la cui vita non è all'unisono con le opere » fece dire una volta a Florestano.

I suoi ultimi anni furono tristi, e il male che lo afflisse dovette lasciare una cicatrice permanente in Clara che gli sopravvisse di quarant'anni, morendo nel 1896. Via via che lo squilibrio mentale si aggravava, Schumann si ritirava sempre più nel suo mondo. Sentiva nell'orecchio un la incessante che gli impediva di parlare e di pensare. Già taciturno di natura, col tempo finì per parlare ancora meno e i visitatori non riuscivano a strappargli neppure una parola. Una volta andò a trovarlo Wagner e, com'era sua abitudine, lo sommerse di chiacchiere. Ma perfino lui che era notevolmente insensibile e che amava sentire le proprie opinioni e non quelle degli altri ne fu seccato. « È un individuo impossibile » disse indignato. « Non si può parlare sempre da soli! ». Verso la fine, gli Schumann si trovarono nei guai. Era una famiglia numerosa (Robert e Clara ebbero otto figli, di cui cinque sopravvissero), e il denaro era poco. Schumann non era in grado di lavorare, e cominciava ad avere allucinazioni. Al principio del 1852 ci fu un'intera settimana durante la quale andava dicendo che gli angeli gli dettavano della musica mentre dei diavoli, in forma di tigri e di iene, minacciavano di portarlo all'inferno. Il 27 febbraio tentò di togliersi la vita gettandosi da un ponte nel Reno. Lui stesso chiese di essere chiuso in casa di salute, Clara dovette lasciarlo e andare in tournée per procurarsi denaro. Fu avvertita mentre partecipava a un concerto quando venne l'ultima ora del marito. Abbiamo resoconti strazianti degli ultimi giorni di Schumann lasciati da Clara e da amici di famiglia; e anche da Johannes Brahms, che aveva vissuto con loro. Per lo meno, magra consolazione, al momento della morte - avvenuta il 29 luglio 1856 - la musica di Schumann aveva cominciato a godere di una fama internazionale. Il Concerto in la minore per piano era diventato popolare, e altre composizioni cominciavano a entrare in repertorio.

Mentre Schumann, come critico, seppe capire e spiegare al pubblico le concezioni degli altri compositori, pochi capirono le sue. Era un messaggio, il suo, troppo anticonvenzionale e personale. Se ne rendeva conto lui stesso, ma tuttavia poteva scrivere solo come il suo genio gli dettava. Dopotutto era un grande melodista e avrebbe potuto facilmente trasformare la sua musica in un prodotto grazioso e di facile smercio. Ma un tale pensiero non si presentò mai a questo idealista che rifuggiva dal compromesso. C'è una sua lettera a Clara che tradisce un suo profondo desiderio: « Confesso che sarebbe una grande gioia, per me, scrivere qualcosa che,

suonata da te, deliziasse il pubblico e lo facesse danzare ». Ma da giovane aveva giurato di combattere i filistei e doveva essere fedele a se stesso.

A parte gli anticonformismi, ciò che impediva di capire perfettamente la sua musica, e lo impedisce ancora oggi, è la natura personale del contenuto. Si tratta sempre di musica autobiografica. « Tutto quanto succede nel mondo mi tocca: politica, letteratura, gente. Io rifletto su queste cose a modo mio, e poi muoio dalla voglia di esprimere i miei sentimenti in musica. Ecco perché certe volte le mie composizioni sono difficili da capire, connesse come sono con interessi lontani; e a volte contraddicono all'ortodossia perché tutto ciò che accade si ripercuote in me e mi spinge a esprimerlo in musica. » Sono parole di un vero romantico, e scrivendole Schumann non faceva che enunciare un articolo di fede del romanticismo. Novalis, che fu tra gli esponenti del movimento ai suoi esordi, aveva in precedenza espresso lo stesso concetto: « L'anima dell'individuo dovrebbe essere tutt'uno con l'anima del mondo ». E Henrik Steffens, filosofo e naturalista tedesco affermava: « Il mondo esterno è un aspetto del nostro io interiore ». Schumann non faceva che spendere gli spiccioli della moneta intellettuale allora in corso. Ma non si limitò a echeggiare quelle teorie: le applicò.

A tutti, per esempio, piace il Carnaval, e i pianisti sono felici di suonarlo. Ma bisogna ascoltarlo anche a un secondo livello, consapevoli del suo vasto simbolismo extra-musicale. Tutto questo non ha niente a che vedere con la musica descrittiva. Spiega semplicemente ciò che accadeva nella mente del compositore. Non si può capire perfettamente il Carnaval se non ci si rende conto che è come una galleria di quadri che raffigurano i due aspetti della natura di Schumann (Florestano ed Eusebio), e in cui appaiono Clara, Chopin, Wieck, Paganini, Mendelssohn e altri; che si basa tutto su quattro note - ASCH (in tedesco A corrisponde al la, S al mi bemolle, C al do e H al si bequadro) - e Asch è il nome di una città in cui abitava una signora amica del compositore, e conteneva quattro lettere che si ritrovano nel cognome del compositore; e che la marcia finale esemplifica, musicalmente, la determinazione del compositore di guidare la banda di virtuosi musicisti nel campo nemico di Meverbeer, Herz e Hüntten e demolirli. Ci sono altri simboli ancora in Carnaval, ma l'idea generale è questa. Molte composizioni di Schumann furono concepite allo stesso modo, e molte sue allusioni hanno perduto da un pezzo significato per noi. Possiamo solo fare congetture basate sulla conoscenza dello stile e della simbologia di Schumann.

Neppure lui, molte volte, conosceva il significato della sua musica. Gli capitava anche di comporre in una sorta di trance. Prima scriveva la musica, poi l'analizzava e dava un titolo alla composizione. Questa, anzi, era l'abitudine corrente, e quasi tutti i suoi brani ricevettero il titolo dopo essere stati scritti. Il nome serve semplicemente a suggerire lo stato d'animo, e non va inteso come guida a un racconto. «Nelle mie ultime liriche» disse Schumann a Clara « mi succede spesso di sentire molte cose che riesco a spiegare con difficoltà. Soprattutto è straordinario come io scriva quasi tutto in canone e soltanto dopo scopro l'imitazione, e spesso trovo inversioni, ritmi in moto contrario ecc. » La ricca, complicata armonia di Schumann aveva in realtà

una forte struttura polifonica, cosa che non tutti hanno inteso, specialmente i giovani pianisti che lo suonano oggi. Ignorano, generalmente, le accurate indicazioni date dal compositore circa le parti secondarie e interne. Un musicista che si rese conto della densità e della complessità polifonica di quelle composizioni, apparentemente così semplici, fu Alban Berg. Nel 1920 Berg fu accusato da un compositore e critico conservatore, Hans Pfitzner, di « mancare di melodia ». Perché, chiedeva Pfitzner, Berg, Schönberg e Weber non riuscivano a scrivere una musica graziosa, semplice, melodica come la Träumerei di Schumann? Berg demolì Pfitzner pubblicando su una rivista musicale viennese un'analisi strutturale e armonica del brano. Lungi dall'essere semplice, dimostrava Berg, la Träumerei è singolarmente complicata da un punto di vista armonico, ed è anche « un rigoroso esempio di scrittura a quattro parti », così ricca nella sua polifonia che la si

potrebbe « facilmente affidare a un quartetto d'archi o a un insieme di fiati o addirittura a quattro voci ».

Come Chopin, Schumann esordì nella veste di compositore di musica pianistica, e le sue prime ventitré opere sono per piano solo. A questa serie appartengono tre sonate e la Fantasia in do maggiore, in tre movimenti, che si potrebbe genericamente definire sonata. Gli altri brani sono, per la maggior parte, piccole composizioni raccolte sotto uno stesso titolo. A volte, come negli *Études symphoniques* o in *Carnaval*, corre per tutta l'opera un'idea strutturale unificatrice, ma più spesso capita che non ci sia neppure una pretesa di unità. Questa musica per piano ha ben poco a che vedere con la musica pianistica più graziosa e scintillante che andavano pubblicando Liszt, Thalberg e Henselt. Questo era materiale per virtuosi, e la sala dei concerti e il pubblico erano sempre presenti alla mente dei compositori. La musica pianistica di Schumann può essere altrettanto difficoltosa, ma di norma non è appariscente. Ci sono eccezioni, come nel secondo movimento della Fantasia, ma anche in queste l'elemento di bravura è imposto dal contenuto. La Fantasia, la più grande e vasta composizione per piano solo di Schumann costituisce con la Sonata in si bemolle minore di Chopin e la Sonata in si minore di Liszt, la triade delle composizioni su cui si basa tutta la musica per piano romantica. Nella musica pianistica di Schumann non ci sono passaggi scritti per impressionare il pubblico, non ci sono le ottave appariscenti e i giochi di dita caratteristici dell'epoca. Schumann sentiva solo disprezzo per il virtuosismo fine a se stesso: « Come se non ci fosse niente di più elevato che l'arte di compiacere il pubblico! ».

Non che la sua musica sia reticente. Tutt'altro. Le composizioni per piano sono di volta in volta esuberanti, poetiche, introspettive, grandiose, intime. Il suo particolare fascino musicale non è di facile definizione, anche con le sue pronunciate caratteristiche: quei sincopati, quegli accordi di settima alterati, quella scrittura spessa. È un tipo di musica ambiziosa, impregnata di ideali romantici, tesa a fare in musica ciò che Jean Paul faceva in letteratura. Nelle composizioni pianistiche Schumann non si distacca mai troppo da Jean Paul. Per quest'ultimo, la musica rappresentava lo sforzo umano per raggiungere l'infinito. « Così la vita si dilegua e si spegne dietro di noi, e del nostro passato, sacro e svanito, solo una cosa resta immortale: la musica » scriveva. Schumann non la pensava diversamente. La musica era l'arte misteriosa, l'arte che restava dopo che la poesia e anzi la vita stessa erano cessate. Esprimendo tutto questo in musica Schumann si avvicinava al misticismo, componendo in uno stato che si potrebbe definire di estasi, avendo sempre una visione davanti a sé. Tutto ciò può sembrare sentimentale, ma per Schumann si trattava della forza animatrice che lo faceva andare avanti.

Dalla musica per piano Schumann passò alle melodie, e nel 1840 compose una serie notevole di *lieder*, singoli e in cicli: i due gruppi dei *Liederkreis*, *Myrthen*, *Frauenliebe und Leben* e, soprattutto, i *Dichterliebe* sulle poesie di Heine. Le sedici canzoni di quest'ultimo gruppo appartengono, insieme con il *Winterreise* di Schubert, all'aristocrazia dei cicli di liriche. Schumann mosse dal punto al quale era arrivato Schubert, allargando la concezione della lirica d'arte, facendo del piano un partner ancor più sottile, aggiungendo preludi e postludi riservati allo strumento. Schumann e il *lied* erano fatti l'uno per l'altro, perché il compositore era dotato di un talento essenzialmente lirico, perché le sue idee melodiche erano uniche come gusto, immaginazione e raffinatezza, e perché gli veniva spontaneo di esprimersi in forme brevi. Complessivamente, compose in tutta la sua carriera circa 250 liriche, compresa una serie di incantevoli duetti vocali.

Quando cominciava a esplorare una nuova forma di composizione, abbandonava tutto il resto. Così, dopo il piano e le liriche, venne la sinfonia, nel 1841; il sogno tanto caro a Clara si avverò. Gli ci vollero solo quattro giorni per delineare la prima, in si bemolle, che battezzò *Primavera*. Tre mesi dopo, nel marzo, la partitura era stata completata, e Mendelssohn diresse la prima mondiale a Lipsia. Nell'aprile Schumann completò una partitura che chiamò « *Ouverture* » e il mese

seguito aggiunse altri due movimenti, battezzando l'opera prima « suite » e poi « sinfonietta ». Oggi la composizione si chiama Overture, Scherzo e Finale, e se avesse il lento sarebbe una vera e propria sinfonia. È bella ma, chissà per quale ragione, i direttori la trascurano. Nel maggio venne la Fantasia per pianoforte e orchestra, in un solo movimento. Clara la suonò, poi Schumann la mise da parte per quattro anni. Sarebbe diventata la sua opera più popolare, il Concerto in la minore per pianoforte.

Subito dopo aver completato la Fantasia, Schumann cominciò a lavorare a una Sinfonia in re minore. La finì nel mese di settembre e la mise da parte: sarebbe riapparsa dieci anni dopo come Sinfonia n. 4. Poi ne iniziò un'altra, in do minore. Anche questa fu messa da parte, ma non ne venne fuori niente. Quella che ci è nota come Seconda Sinfonia fu pubblicata nel 1846, mentre nel 1850 apparve la Terza (Renana). Sembra che nel 1841 Schumann si dedicasse a composizioni per orchestra. L'anno dopo si rivolse alla musica da camera e in sei mesi scrisse tutte le sue opere più importanti in questa forma: i tre quartetti per archi, il Quartetto per piano in si bemolle e, soprattutto, il radioso Quintetto per piano in si bemolle.

Le Sinfonie sono restate tutt'e quattro in repertorio, nonostante i difetti strutturali e orchestrali messi in evidenza dai critici fin da quando furono composte. Che Schumann fosse debole come orchestratore è indiscutibile; pensava in termini pianistici e non orchestrali, e i direttori d'orchestra hanno ritenuto sempre indispensabile ritoccare la partitura. Oggi questi emendamenti sono fatti con discrezione: non così negli anni tra la fine del secolo scorso e il principio di questo secolo, quando direttori come Mahler decisero di aiutare Schumann riscrivendone praticamente la musica. Bisogna inoltre riconoscere che Schumann si trovava a disagio nelle rigide norme della forma sonata. I passaggi sono a volte laboriosi e gli sviluppi molto incerti. In cambio era pieno di idee originali nelle sinfonie, anche in fatto di collegamenti tematici. Ne abbiamo il massimo esempio nella Sinfonia n. 4 in re minore, in un movimento, poiché i quattro movimenti diventano tutt'uno, e nella quale è utilizzato un tipo di elaborazione tematica che preannuncia la Sonata in si minore di Liszt. Quello che rende vitali le sinfonie di Schumann è il loro particolare calore, l'alta qualità delle idee musicali. Ogni sinfonia ha una caratteristica speciale: l'effervescenza della Primavera; l'ardente romanticismo della Seconda (con il funereo adagio, uno dei più belli mai scritti); la grandiosità e la fierezza della Renana, che Schumann - come Berlioz con la Fantastica - compose in cinque movimenti; e le innovazioni della Quarta, che è anche la più « femminile » delle quattro. I pedanti possono fare gran caso a certe imprecisioni della partitura e gli sciocchi possono degradare le sinfonie di Schumann mettendo sull'altro piatto della bilancia quelle di Beethoven. Ma se gli ascoltatori le accettano per quelle che sono, riconosceranno nelle sinfonie di Schumann delle creazioni tra le più ispirate del diciannovesimo secolo.

Schumann ebbe successo in tutte le forme musicali tranne una: l'opera. Dedicò molto tempo a Genoveffa, che non raggiunse la fama ai suoi tempi e che è stata poco rappresentata. Scrisse anche molta musica corale, tra cui *Paradies und die Peri* (Il paradiso e la Peri) il *Requiem für Mignon* (Requiem per Mignon) e *Der Rose Pilgerfahrt*, che non incontra più gran favore. Anzi, è sorprendente la quantità di musica di Schumann che non viene più eseguita. Non è un compositore che possa piacere a chiunque. Ultraromantico, fu il più personale e il meno oggettivo dei grandi compositori, e perciò il suo messaggio contraddiceva all'estetica che dominò l'occidente dopo il 1918. A molti intellettuali del periodo che va dal 1920 al 1940 Schumann apparve come una reliquia piuttosto imbarazzante del primo periodo del romanticismo. Fu considerato sentimentale, molle, appena un gradino più su di un compositore da salotto: nel migliore dei casi, un dolce cantore senza disciplina dei sentimenti. L'essenza della sua musica non venne colta: la perfetta fusione di forma e contenuto delle sue composizioni più brevi, l'audacia e l'originalità enormi, la purezza fondamentale presente anche nei momenti di stravaganza. Purezza non è un

termine che si usi normalmente a proposito di Schumann, ma tutto, in lui, fu puro: la vita, l'amore, la devozione all'arte, l'integrità, lo spirito, la musica.

Harold C. Schonberg (da I GRANDI MUSICISTI, traduzione di Vittorio Di Giuro, ed. Mondadori, 1972)