

ROBERT SCHUMANN: CREAZIONE E FORMA

di Michele Campanella

L'arco creativo di Robert Schumann si può leggere come contraddizione irrisolta tra una delle più straordinarie fantasie creative e l'esigenza di incanalare il talento in una salda struttura. Se da una parte il fascino della poesia che la sua musica emana ce la fa amare come poche altre, dall'altra un'ombra di perplessità accompagna l'esame di alcune sue composizioni, dove la presenza dello schema rischia di avere il sopravvento sullo slancio creativo.

La vicenda schumanniana presenta queste caratteristiche già dagli esordi: i tanti progetti giovanili, accanto a brani di rivoluzionaria concezione – in questo CD rappresentati da *Papillons* – vedono sinopie di sonate che, concepite secondo la tradizione, percorreranno vie accidentate prima di giungere alla *Fassung* definitiva. La svolta impressa da Schumann alla musica del suo tempo passa attraverso la definizione di nuovi contenuti che la musica stessa dovrebbe trasmettere; contenuti extramusicali, letterari, umani e psicologici, prima di lui mai immaginati come programma sistematico: siamo aiutati a comprendere questo cambiamento attraverso gli scritti che lui stesso ci ha lasciato e che espongono, peraltro non senza contraddizioni, il manifesto estetico che sta dietro tanta sua musica. Ciò non significa che esistano, prima dei testi musicali, dei “programmi”, così come furono intesi da Liszt e dai suoi seguaci. Nel caso delle *Novellette* op.21, si sa che alcune di esse raccontano una storia: ma Schumann si è ben guardato dal farci sapere quale. Impossibile e sterile quindi il tentativo di ricostruire la “trama” del frammento musicale. Non è in questa direzione che deve andare l'interprete, bensì alla ricerca delle più sottili vibrazioni della sensibilità, riportate sui pentagrammi di Schumann con la finezza e lo slancio emblematici del migliore Romanticismo. La musica diventa diario segreto ed intraducibile della vita psicologica dell'autore; sta a chi media intuire, sondare, immedesimarsi forse, anche dove il testo è ambiguo o povero di suggerimenti. In realtà non si può chiedere alla musica “scritta” ciò che per definizione appartiene all'indicibile: spesso si ha l'impressione che il pensiero musicale schumanniano perda una parte non piccola della sua immensa forza espressiva all'atto di tradursi in segno grafico. Troppa è la libertà e la passione che lo definisce per non essere frenato nel momento in cui viene

fissato per sempre sulla carta. E proprio qui, quando il creatore ha da essere anche un professionista, si apre nella psicologia di Schumann un dibattito complesso tra poesia e disciplina, tra talento ed ambizione, tra mondo interiore e vita sociale.

[spazio e a capo]

Il punto di vista dell'Autore mutò considerevolmente con il passare degli anni, sino all'autosconfessione. Un piccolo ma significativo episodio ci chiarisce bene le cose: a Franz Liszt che si apprestava a suonare il *Carnaval*, Schumann suggerì una diversa scelta, i *Fantasiestuecke*, raccolta di *brani di più ampie dimensioni* (e quindi di più vasto sviluppo). Noi oggi consideriamo il *Carnaval* uno dei massimi capolavori schumanniani, anche per il miracoloso equilibrio che regna tra i suoi brevi frammenti. Schumann invece sosteneva che la sua rivoluzione, la parola nuova che gli apparteneva (espressa in modo supremo proprio nel *Carnaval*) non era quella che realizzava le sue vere ambizioni. In realtà, nel corso della carriera, Schumann si è lentamente allontanato dal modo giovanile di comporre ed ha cercato con tenacia di lasciare una traccia autorevole del suo talento nell'ambito della grande composizione, Sinfonie, Oratori, musica da camera di ampie proporzioni. Dopo la breve, meravigliosa stagione dei lieder, che aveva portato frutti sublimi proprio nella creazione di minimi frammenti inseriti in un organismo più vasto (il "Kreis"), le composizioni per pianoforte si fanno sporadiche. Quel contatto con il "suo" strumento, che aveva ispirato una serie straordinaria di capolavori e che aveva suggerito la forma più libera, ora viene trascurato. E con esso si perdono appunto quella spontaneità, quella immediatezza che ancora oggi balzano fuori dallo spartito. Non voglio dire che lo Schumann sinfonico o cameristico sia un compositore mediocre! Certamente egli fu in grado di esprimere anche in questo ambito formale il suo immenso talento. Ma la assoluta originalità raggiunta nei primi brani fu cosa dimenticata. Prendiamo come esempio la famosa Toccata op.7: essa è insieme un brano che si riferisce alla tradizione virtuosistica ed un perfetto esempio di Forma Sonata. Un punto di equilibrio difficilmente raggiunto in altre occasioni. In questo caso specifico la tipica tendenza schumanniana di estendere all'intero brano il motivo iniziale e la sua figurazione ritmica, si sposa perfettamente con il carattere toccatistico. E' palese invece come in una Forma Sonata di grandi proporzioni, uscire dalla pulsazione ritmica del primo tema per collegarlo ad una seconda, diversa idea, gli crei molti problemi. Ne fanno fede proprio le sue tre Sonate, opere di meravigliosa

poesia, ma di faticosa struttura. Di preferenza l'aggregazione degli elementi motivici avviene in Schumann per giustapposizione e irruzione. A differenza dei grandi sonatisti classici il collegamento nasce in sequenza tra piccoli nuclei omogenei, dove lo sviluppo motivico non crea la coesione tra i nuclei, ma lavora soltanto all'interno del singolo nucleo formale. Molto dell'equilibrio strutturale si gioca nel replicare più volte lo stesso pensiero originario, creando nuovi episodi contrastanti che si collocano tra le sue repliche. Quando i nuovi frammenti non sono sufficientemente caratterizzati, si rischia, come nel delizioso *Blumenstueck*, una patina di monotonia. E questa debolezza spiega come un brano considerato da Clara Schumann tra le più delicate ispirazioni del marito, non trovi successo presso il pubblico. Successo che invece arride da sempre ad *Arabesque*, che, pur non potendo vantare una migliore qualità rispetto a *Blumenstueck*, trova la giusta dialettica tra *refrain* ed episodi alternativi.

Se occorresse un'ulteriore riprova del travaglio formale che accompagna il processo creativo di Schumann, basterebbe considerare la struttura del *Carnevale di Vienna*: esso ha *Fantasiebilder* come disimpegno sottotitolo, ma rivela una struttura di Sonata in cinque movimenti; una forma tradizionale con i termini estremi invertiti, il movimento in Forma Sonata come ultimo e il Rondò in apertura. Un Rondò di grandi proporzioni, nel quale è evidentissima la tecnica dell'irruzione. I nuovi episodi cadono nel testo escludendo ogni parvenza di transizione, cercando al contrario di scompigliare le carte in tavola. Ed il pensiero iniziale torna sempre più stralunato e testardo, a ripetersi senza cambiare una virgola. Lo "Scherzino" accumula la bellezza di quaranta repliche del motivo iniziale: se l'esecutore si concentrasse sul ritmo ad esso collegato, il brano diventerebbe un'ossessiva ripetizione. Se invece egli considererà la ripetizione come dato scontato e valorizzerà ciò che cambia in essa (l'armonia *in primis* ed il fraseggio, ben più ampio della formula ritmica stessa), allora per incanto lo Scherzino suonerà come un frammento pieno di eccentrica fantasia. Ed è proprio la fantasia, (in questo caso, come in *Carnaval* e *Papillons*, sollecitata dalle maschere di carnevale), ad essere la principale chiave di lettura del lascito schumanniano: il grande compositore romantico ha conservato magicamente la creatività fantastica dell'adolescente e la sua musica ne esprime l'inesauribile ricchezza. Tutto ciò che noi abbiamo dimenticato nella prosaicità della vita adulta, gli stupori, le paure, le speranze, gli entusiasmi che hanno fatto così ricca la nostra adolescenza, tutto questo lo ritroviamo, raccontato in modo

magistrale, nella musica di Schumann. Ed in noi si risvegliano ricordi commossi e sensazioni lontane.

Michele Campanella

[Non posso scrivere la dieresi, Va stampata nelle parole “ Stueck “sulla u
togliendo la e]