

Domande su Schumann

Robert Schumann è uno dei compositori più amati ed eseguiti dai pianisti di tutto il mondo: il suo prestigio è indiscusso, il suo successo costante ed universale. Suonare in recital sue composizioni non ha nulla di anomalo né azzardato; il programma di questa sera è quindi pacificamente “normale”.

Eppure, da parecchi anni, e soprattutto dallo scorso settembre 2000, insegnando ai miei allievi di Ravello quella parte della sua produzione pianistica che non ho eseguito in pubblico, le mie residue certezze su Schumann sono evaporate. Più si studia la sua figura di artista, più si deve ammettere che essa sfugge ad una definizione, sia in verticale (nel complesso rapporto conscio-inconscio), sia in orizzontale, ovvero nell'arco della sua vita. Schumann ha scritto molte cose, spesso in flagrante contrasto fra loro, ha mutato opinione in modo considerevole sul “far musica” e sulla teoria sopra essa, ha dedicato la sua attività a vari generi musicali prendendoli uno per volta e scoprendosi così liederista sublime, poi camerista, quindi sinfonista: nelle vesti di critico ha dato giudizi musicali spesso illuminanti, ma non infrequentemente fallaci ed imbarazzanti (su Rossini!).

È stato uno dei fondatori del grande romanticismo tedesco innovatore lucido e geniale, capace di rivoluzionare, nella teoria quanto nella prassi, moduli compositivi che agli inizi degli anni '30 conducevano ad una stanca accademia o ad un fatuo virtuosismo.

La tecnica compositiva mutuata da Jean Paul e Hoffmann, basata sull'intrusione, di Michele Campanella sulla citazione, sugli intermezzi “alternativi”, sui collegamenti motivici più sottili, sui crittogrammi, sulla caratterizzazione sempre più complessa sulla strutturizzazione della grande forma basata sulla sequela “armonicamente disorganica” dei frammenti: tutto ciò dice che Schumann è stato un genio nel senso più alto della parola ed ha iniziato la sua carriera con brani veramente rivoluzionari. Luminosa prova ne è Papillons op. 2.

Queste mie affermazioni non turberebbero nessuno se non fossero messe, per così dire, in dubbio da due problemi. Schumann, dal 1840 in poi, sconfessa se stesso nella teoria e nella prassi. Sconsiglia addirittura l'esecuzione di Carnival e Papillons, perché troppo frammentari. Ed ancora oggi Papillons suona troppo frammentario. Allora? Possibile che noi, abituati al ritmo degli spot pubblicitari, non siamo in sintonia con la brevità di Papillons? La rivoluzione schumaniana è tale solo sulla carta ma fallisce nella comunicazione? Qual è la sua grande eredità, quella neoclassica degli ultimi anni o le geniali intuizioni giovanili?

Apriamo un altro fronte, senza cercare di dare risposte: la Forma-Sonata. Schumann scrive tre sonate (la terza, op. 14, si chiamava dapprima Concerto senza orchestra), la più importante delle quali, l'op. 11 è più novellina che sonata. Poi, progetta due sonate che diventano, per ripensamenti, per prudenza, per scrupoli, Fantasia op. 17 e Carnevale di Vienna op. 26. Insomma, Sonate-non Sonate, Fantasia-Sonata, Carnevale-Sonata, sintomi patenti di incertezze, di problemi dibattuti e non risolti di un confronto con la grande Forma tradizionale mai concluso.

Infine, una terza domanda. Perché Schumann ha espunto dagli Studi Sinfonici i cinque studi pubblicati postumi, giudicati da tutti i più poetici, i più commoventi, i più originali? Si è reso conto del loro livello e, se sì, come ha potuto non trovare loro una collocazione? E se non se ne fosse reso conto? È possibile che l'aspirazione ad una forma classicamente asciutta e compatta abbia prodotto un'autocensura così clamorosa? Nella mia esecuzione di stasera voi ascolterete anche i cinque studi postumi, da me collocati arbitrariamente così: TEMA più 5 studi - 5 studi postumi - 6 studi - Finale (che ha lo stesso numero di battute delle sei variazioni precedenti).

Non riesco a concepire l'op. 13 senza l'appendice degli studi postumi; essi fungono da emozionante contraltare all'ambizione formale dell'opera: come dire che nei postumi l'emotività di Schumann non si pone autolimitazioni e canta liberamente, sino al delirio.

È questo il vero Schumann? O il grande compositore che vuole confrontarsi con i Maestri e quindi “ordinare” le sue intuizioni brucianti? Per chi ha lavorato su tutta la sua opera pianistica la risposta resta sospesa, perché la personalità di Schumann è di una complessità ed una contraddittorietà impenetrabile: non sarebbe una soluzione soddisfacente chiudere gli occhi su ampi capitoli della sua

produzione per privilegiarne altri per esempio le Kinderszenen, o, all'opposto, il Paradiso e la Peri. Per un'immagine fedele ed esauriente di Schumann nulla può e deve essere tralasciato di ciò che ha composto, anche se il quadro che ne consegue si fa più confuso e incongruente.

Un'altra indagine meriterebbe il suo linguaggio: si usa dire che Schumann con Chopin e Liszt è parte della Trimurti pianistica del Romanticismo. Giustissimo per molti versi, ma non per l'aspetto strettamente strumentale. La scrittura pianistica schumaniana risulta quasi sempre come frutto di elaborazione. A chi esegue Schumann è noto che la sua musica è sempre complessa per la mano e per la memoria, molto più di Liszt e anche più di Chopin (che, a sua volta, chiede in varie occasioni l'impossibile). La sonorità che nasce da questa scrittura è originale, affascinante, efficace, eppure non suona come Liszt e Chopin. Spesso ci sono troppe note vicine, troppi accordi in sequenza, e tutto è concentrato nella zona centrale della tastiera, rendendone meno luminoso il timbro. Non dimentichiamo che anche le sue sinfonie sono orchestrate discutibilmente e grandi interpreti ne hanno proposto versioni "corrette". Il pensiero musicale di Schumann è talmente visionario da non potersi contenere dentro una scrittura pianistica, ma non può peraltro considerarsi sinfonico (Studi Sinfonici ma non orchestrali). La "trascrizione" pianistica del pensiero è sempre un compromesso più o meno riuscito, frutto di un adattamento che dà un'idea parziale della sua incontenibile fantasia. Basti pensare alla "Voce da lontano" nell'ottava Novelletta, a "Sfingi" del Carnaval op. 9 o alla "Voce intima" di Humoreske op. 20, per comprendere come l'inesprimibile entri nella comunicazione musicale e, quindi, come arduo e sempre aperto sia il compito dell'interprete. La scommessa vinta da Haydn e Mozart di coniugare forma ed espressione in altissimo equilibrio - è rimesso in discussione dall'opera di Schumann in modo così drammatico da porre la domanda se questa tormentosa esigenza sia stata la causa della sua malattia mentale o viceversa la malattia stessa abbia alimentato sin dall'origine il dramma irrisolto della vita e dell'arte di Robert Schumann.