

Robert Schumann: genialità & tragedia

Duecento anni fa, nel 1810, nasceva Robert Schumann. Fra i compositori romantici, Schumann fu uno dei musicisti più enigmatici e singolari della sua epoca. Massimo Mila lo chiosa nella sua storia della musica come «anelito all'infinito»: «...è evidente che lo sviluppo di idee musicali non era la forma adatta all'ispirazione di Schumann: l'estrema mobilità sentimentale dell'animo romantico esige l'immediatezza espressiva di brevi, fulminee notazioni abbastanza duttili per seguire il più cangiante chiaroscuro psicologico». Il pianismo fantastico, e più tardi le sue prove teatrali, cominciano esattamente da questo e rappresentano la necessità di avvicinarsi a una realtà trascendente. Per trascendente non intendiamo in senso strettamente cristiano, ma in senso *anche* cristiano, così come *anche* immanente, se fu l'unico nella sua epoca e per molti decenni successivi a comprendere in fondo il *Faust* di Wolfgang Goethe. Inventore della forma aforistica nel pianoforte (la stessa di Eraclito, Michel de Montaigne, Friedrich Nietzsche, Karl Kraus nel mondo del *logos*), una forma che avrebbero copiato moltitudini di artisti fino a oggi, Schumann apponeva titoli «liberi» alle sue composizioni. Esse raccoglievano successioni di visioni fantastiche, giustapposizioni immaginifiche che la sua mente fervida e terribile, eccitata da studi letterari e da modelli come il poeta Novalis e lo scrittore Jean Paul Richter, elaborava senza posa. Orfica si potrebbe dire, surreale per certi versi, la visione simbolica della

sua realtà gli faceva trasfigurare tutta la storia. Così inventa il Medioevo ideale e paradisiaco (e proprio per questo surreale) nella ballata *La maledizione del cantore* op. 139; comprende come nessun altro le profonde implicazioni testuali del *Manfred* di Byron; indaga come nessuno il *Faust*. Il suo amore per i bambini – sua moglie, la grande pianista Clara Wieck era sempre incinta, e ciò fu uno dei motivi di un risentimento coniugale su cui da poco si sta facendo piena luce – non era solo per la gioia della loro presenza in casa, ma era la metafora della divina innocenza, il riscatto dell'uomo peccatore. Nell'oratorio *Il Paradiso e la Peri* op. 50, le lacrime di un bambino salvano e convertono un peccatore, aprendo la strada a Peri, un angelo che deve ancora perfezionarsi per adire alle più alte vette del Cielo, alla salvezza definitiva. Una visione, ove ci fosse, estetica e romantica del cristianesimo storico, certo non meditato come faranno poco più tardi Felix Mendelssohn o Franz Liszt o Anton Bruckner, ma non per questo meno lancinante, sentito e autentico.

Una grammatica complessa

La visione traslata della realtà, che avrebbe portato Schumann a una latente dissociazione dal mondo, obbligò il giovane Robert a tradurre con una grammatica complessa e arzigogolata i suoi pensieri musicali. Ancora oggi l'analisi armonica delle sue composizioni è tra i compiti più

difficili, densi come sono di rimandi e ambiguità che difficilmente si collocano nell'alveo strutturale del linguaggio classico della musica. Parallelamente le inaudite polifonie, anche solo dal punto di vista pianistico, esigevano una nuova tecnica, un nuovo modo di concepire l'esecuzione che dopo Beethoven, in quanto a difficoltà, pareva impossibile. Tanto se ne appassionò, che s'inventò un attrezzo per estendere ancora di più le sue dita, tanto che si ruppe un mignolo. Non d'imito, cercò perfino di suonare con il mignolo attaccato a un piccolo argano elastico. Naturalmente la cosa non funzionò. Ai suoi tempi, fu più conosciuto per i suoi scritti e le recensioni pubblicate sulla *Neue Zeitschrift für Musik*, da lui stesso fondata, che per le sue musiche. Per forza. Erano scritti di una potenza mai vista, anche questa. Qui si vide per la prima volta la contrapposizione di «classici» e «romantici», la definizione di «musica tedesca», i concetti di «musica a programma», di «poema sinfonico», la necessità che il musicista debba essere anche letterato e «impegnato» (*Psychometer*, 1835). L'ideologizzazione dell'arte, nel bene e nel male, comincia dai suoi scritti e da quelli del suo successore Karl Brendel (il quale, per altro, farà pubblicare nel 1850 *Das Judentum in der Musik* di Richard Wagner).

Pochi compositori ebbero la quantità di idee musicali che ebbe Schumann. Con un quarto dei suoi «temi» si sarebbe potuto scrivere il quadruplo delle sue opere: alcune di queste idee sono



Robert Schumann (1810-1856).

di una gioiosità irrefrenabile e infantile, altre di una mestizia e di una malinconia senza fine, spesso a poca distanza l'una dall'altra. Lo sdoppiamento e la sostituzione, la maschera (non la falsità) come viatico alla sopportazione dell'esistenza fu sempre una sua cifra stilistica.

Una sorta di «alter ego»

La figura del direttore d'orchestra Johannes Kreisler, uscito dalla penna di E.T.A. Hoffmann, divenne per lui una sorta di *alter ego* dello scrittore e prototipo dell'artista ideale, presente nei racconti *Kreisleriana* (1813), Jo-

hannes Kreisler, *des Kapellmeisters Musikalische Leiden* (1815) e specialmente nel romanzo *Lebensansichten des Katers Murr nebst Fragmentarischer Biographie des Kapellmeister Johannes Kreisler* (1822), cioè gli appunti del gatto Murr sulla biografia del direttore Kreisler. In quest'ultima opera un manoscritto, contenente la vita tempestosa di un giovane musicista, viene trovato dal suo gatto Murr, che scrive a sua volta la propria biografia sul retro delle pagine, fornendo così due prospettive differenti sugli stessi avvenimenti nelle quali il gatto frantende i comportamenti umani. Schumann, nella sua *Kreisleriana* op. 16, riprende proprio la figura di questo musicista genia-

le, impazzito per amore e giustapposto a un gatto scrittore (!). La dissociazione accompagnò tutta la vita di Schumann. Nei suoi articoli si firmava in modo sempre diverso, e anche le composizioni erano dedicate o scritte direttamente da personaggi immaginari, i più ricorrenti dei quali furono Florestano, Eusebio e Meister Raro: il primo rappresentava la parte fantastica e passionale, il secondo la natura contemplativa e sognante, il terzo l'autorità dottorale e scolastica, forse l'immagine di Friedrich Wieck, il suo primo insegnante. Ma si firmava anche Jeanquirit, Gionata, 2:22, e altre che la sua mente artisticamente estrema gli forniva senza posa.

Schumann non era pazzo, questo è ormai fuori di dubbio, ma certamente aveva il vizio e consolazione del bere, anche se non era mai aggressivo e amava molto la sua famiglia. La vicenda che portò il povero Robert al manicomio, nel 1854, fu uno dei fatti più atroci e misconosciuti della storia della musica. Ebbe un attacco di *delirium tremens*, cosa che clinicamente si risolve in pochi giorni, ma il fatto dette la scusa a Clara Wieck di toglierselo di mezzo. La coppia ideale decantata dai dagherrotipi del tempo e dalla pubblicitaria montata ad arte, tradiva una profonda insofferenza da parte di Clara.

Robert tornò a casa martedì 28 febbraio 1854, ma non trovò più la moglie né i figli, che non avrebbe mai più visto. Vennero a prenderlo e lo rinchiusero a Endenich, assolutamente sano di mente. La moglie andò a trovarlo una volta sola, due anni dopo, poco prima che egli morisse, nel 1856. Oggi, sulla base del ritrovamento delle cartelle mediche originali e di inediti diari, è possibile ricostruire quella catastrofe grazie al lavoro di Uwe H. Peters, *R. Schumann e i tredici giorni prima del manicomio*, ed. Spirali, Milano 2007.

Massimo Venuti

