

LUIGI CHERUBINI (1760-1842)

Ouverture dall'opera *Anacréon* (1803)

« Durante l'esecuzione dell'Ouverture di Cherubini ci è tornato di nuovo in mente come questo grande uomo e maestro sia ancora troppo poco conosciuto e apprezzato, mentre dovrebbe esserlo assai di più, proprio ora che la comprensione delle sue composizioni ci è stata resa assai più vicina dalla strada intrapresa dalla migliore musica nuova. Non sarebbe dunque tempo di dedicargli maggiore attenzione? A lui che ai tempi di Beethoven era certo da considerare come il secondo dei maestri della musica moderna, e che dopo la morte di quello potrebbe essere considerato il primo fra i viventi? »

Queste lusinghiere parole furono scritte da Schumann recensendo un concerto del 1841. Non sappiamo a quale ouverture si riferisse, e forse non lo sapeva neanche lui, mancando ogni indicazione sul programma di sala. Ma poco importa. Che Schumann abbia a lamentarsi della scarsa attenzione tributata all'autore del *Requiem* ci fa sorridere, dovendo tristemente registrare che un secolo e mezzo dopo la sua fortuna non è mutata e semmai ha continuato a declinare.

Oggi come allora ci sono due cose da dire sulle ouverture di Cherubini: primo che sono straordinariamente belle, secondo che non si eseguono mai (né godono o hanno goduto dell'attenzione dei nostri discografici). Poco interesse è rivolto anche a quanto segue l'ouverture, ovvero all'opera vera e propria (punto di forza della creatività cherubiniana), ma d'altra parte non pare che nessuno si scandalizzi troppo. Fa eccezione *Médée* – lavoro devastato dalla farcitura ottocentesca di 'drammatici' recitativi, e in tal guisa oggi conosciuto – la cui celebrazione è tuttavia da ascrivere più alla straordinaria interpretazione della Callas che a un'isolata redenzione dei detrattori di Cherubini. Anche un compositore come Rossini, oggi fortunatamente restituito al pubblico, negli anni più bui del suo oblio godeva della circolazione almeno di quelle ouverture più apprezzate. Non è così per l'emigrato fiorentino (che all'età di 26 anni si trasferì definitivamente a Parigi) e presumibilmente tale persevererà la sua sfortuna anche nei prossimi anni, ormai dimenticate alcune bizze di cartellone che un decennio fa qualcuno voleva identificare quali premesse di una Cherubini *renaissance*.

Gli anni francesi in cui Cherubini si fa conoscere e apprezzare coincidono *grosso modo* con il decennio rivoluzionario (da cui i successivi quindici anni Napoleonici). È un lungo periodo di grandi mutazioni e seppur la sua fama cresce e si diffonde anche all'estero, l'instabilità politica non lo aiuta a consolidare una posizione pubblica riconosciuta (che invece gli tributerà con tutti gli onori la restaurazione monarchica). È nel momento della grande ascesa napoleonica che Cherubini scrive *Anacréon* e, seppure il bel mondo lo abbia visto conversare amabilmente con colui che di lì a un anno si sarebbe autoincoronato imperatore, tuttavia l'opera si rivelerà un insuccesso senza precedenti, tanto che Cherubini preferirà poi allontanarsi qualche tempo da Parigi.

È innegabile che il fallimento di *Anacréon*, considerato dalla critica più recente il suo lavoro più lirico e musicalmente originale, abbia risentito delle continue *querelle* che tanto andavano di moda fra gli intellettuali parigini (nello specifico

Cherubini aveva avallato il licenziamento di un insegnante di conservatorio inimicandosi l'ambiente accademico). Ma non vi è dubbio che il soggetto dell'opera, così coinvolgente per il suo autore, aveva compromesso quel sano distacco che serve al compositore per mettere insieme un lavoro di ampio respiro. Il pubblico francese non seppe apprezzare quell'opera senza una vera trama, senza colpi di scena e senza situazioni emotivamente drammatiche (a parte l'episodio della tempesta). Il lirismo aulico e pastorale, quasi post-arcadico, in una storia dove nulla accade se non struggimenti taciuti e compianti languori, non furono gli ingredienti che più potevano coinvolgere una platea tutta scossa da sommovimenti politici continui, disposta a infuocarsi solo al sentire parole come *patria, libertà, rivoluzione* (nel bene e nel male). E invece Cherubini era tutto preso dalle vicende di Anacreonte – poeta greco e filosofo dell'amore intento a contemplare l'adolescenza nel suo primo ardore – tanto da perdere di vista le esigenze drammaturgiche dello spettacolo.

Val la pena dire due cose su Anacreonte perché meglio poi si comprenderanno le atmosfere evocate nell'ouverture, sorta di nucleo generatore di tutta l'opera (dove si descrive l'apparizione di un temporale che squassa la pace campestre per poi svanire così com'è arrivato). Vissuto fra il VI e il V secolo a.C. Anacreonte, apprezzato in varie corti elleniche fra cui nella Samo di Policrate, scrisse carmi ed epigrammi, in genere conviviali o erotici (di cui restano un centinaio di frammenti) e dove si canta un amore soprattutto sensuale, gioviale, poco incline all'introspezione e agli idealismi elevati. Fu riscoperto e apprezzato in epoca rinascimentale che (complice la stampa) lo fece conoscere a un ampio pubblico di lettori. Nel 1554 Henri Estienne pubblicò una raccolta di poesie tratte da un'antologia manoscritta (pubblicata integralmente nel 1606 sempre in Francia come *Antologia palatina*). La raccolta fu erroneamente ascritta al nostro e si conobbe come *Anacreontéa*. Da qui si produsse una forma poetica, l'anacreontica, caratterizzata dal verso breve e dai contenuti amorosi e lievi, che ebbe straordinario successo. È da aggiungere che Anacreonte – che si diletta con l'uno e l'altro sesso (purché fanciullesco) – divenne già dal Seicento la personificazione del piacere gaudente e del libertinismo compiaciuto; Batillo – il giovinetto di Samo intensamente amato dal poeta – emblema di depravazione. L'*Anacreonte tiranno*, dramma per musica del 1678 su libretto di Bussani mostra il protagonista, trasformato da poeta in monarca, dissoluto ed efferato al pari di un Nerone. Più clementi i giudizi settecenteschi: Rameau poté utilizzarlo come soggetto di due sue opere di carattere amoroso (*Anacréon* del 1754 e *Les surprises de l'amour* del 1757) e anche Grétry (*Anacréon chez Polycrate*), nel 1797, proporrà un personaggio assai mite e giudizioso, al più intento a commuoversi, ma senza eccessivi coinvolgimenti, per il giovane Lisandro.

Cherubini conobbe l'opera di Grétry e presumibilmente ne rimase affascinato se solo sei anni dopo volle recuperare il medesimo soggetto. Le liriche di Anacreonte gli erano note anche attraverso le conversazioni con l'amico Baptiste Gail, famoso grecista ed editore di alcuni epigrammi del poeta di Samo (di cui due musicati dallo stesso Cherubini). Il libretto di Mendouze riesce a mascherare la licenziosità di Anacreonte con una soluzione assai più raffinata di quella usata per Grétry. Qui il poeta infatti canta il suo più civile amore per la giovane Corine, amore per altro idealizzato: il vero oggetto del desiderio è però spostato sul dio

Amore (e infatti l'opera per intero s'intitola *Anacréon ou l'Amour fugitif*) che non è semplice strumento drammaturgico per riaccendere la passione fra i due amanti, ma esso stesso fanciullo da inseguire e amare. In questo modo ogni struggimento di Ancreonte per Amore diventa, per la tranquillità dello spettatore, metafora del sentimento per Corine (Batillo è relegato ad amico di contorno ma anch'egli si serve di Amore per ricongiungersi all'amata Glycère).

Nell'atmosfera bucolica in cui questa storia s'inserisce l'amore per Corine mantiene tutta la sua pastorale rispettabilità, mentre quello non espresso e struggente per il Dio bendato s'insinua nella trama quasi incensapevolmente. Tale passione, poiché taciuta (forse anche a se stesso), è qualcosa che scuote all'interno indicibili passioni, è il dramma vero e proprio, è un'angoscia muta che dirompe all'improvviso, un'angoscia non certo per Anacreonte ma probabilmente per Cherubini che sentiva di vivere intimamente le vicende di quest'opera. Questa passione, così poco civile, così poco controllabile è in fondo rappresentata proprio dalla tempesta veemente che scuote la pace della giornata poetica di Anacreonte, quella tempesta da cui, guarda caso, scaturirà un giovinetto impaurito e bagnato, subito accolto e soccorso dal poeta, che scopriremo chiamarsi Amore. Non solo perché l'intemperia atmosferica si staglia su tutta l'opera come *altro*, o perché quella tempesta è fra le cose scritte con maggiore perizia, ma perché in un lavoro dove è escluso consapevolmente lo stratagemma scenico un temporale è altrimenti inutile se non si carica di significati simbolici.

L'ouverture, come si diceva, è l'anticipazione di tal tempesta. Qui con perizia di orchestratore raramente raggiunta in altre sinfonie teatrali Cherubini riesce prima a distendere lo sguardo sulla campagna dove Anacreonte verseggia e canta i suoi amori, per poi trasformare gradualmente quello che sembra un crescendo dello slancio lirico in un cataclisma di terrore; tempesta interiore che mostra impudica angosce che si speravano rimosse.

Se al contrario ci limitano ad osservarla come ammirevole pagina descrittiva, sorta di affresco atmosferico, riduciamo ai minimi termini il pensiero compositivo di Cherubini. Né ci consola sapere che con quest'ouverture il compositore avrebbe anticipato di qualche anno la *Pastorale* beethoveniana. Perché un compositore non 'anticipa' (semmai altri raccoglieranno la sua semina), perché le intenzioni della grandiosa *Sesta sinfonia* vanno in altre direzioni rispetto all'ouverture di Cherubini e perché se tale la consideriamo, un bell'esempio di pittura musicale alla Turner, allora la pagina di Beethoven, passibile o meno di precedenti, è assai più riuscita.

L'opera, si diceva, fu un fiasco solenne, ma l'ouverture piacque, e più volte poté essere ascoltata in concerto (almeno fino a prima della guerra). Fu edita separatamente e godette di più riduzioni, soprattutto per pianoforte, secondo l'uso tutto ottocentesco di rendere nota una musica attraverso edizioni destinate ad amatori e dilettanti.

ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

Sinfonia n. 2 in do maggiore, op. 61 (1845-46)

Sostenuto assai / Allegro ma non troppo – Scherzo: allegro vivace – Adagio espressivo – Allegro molto vivace

Concerto per violino in re minore (1853)

In kräftigem, nicht zu schnellem Tempo – Langsam – Lebhaft, doch nicht schnell

Con *teleologia* ci si riferisce, come noto, a quella dottrina filosofica che crede in un ordine della natura finalizzato. Tal fine può essere il Bene o, per il cristianesimo, Dio stesso. Il termine, che si contrappone a *meccanicismo*, fu spiegato nella sua compiutezza già da Anassagora e, dopo i perfezionamenti di Platone e Aristotele, divenne argomento principe per san Tommaso e tutta la Scolastica. Nella diffusa concezione meccanicistica che ha segnato il Settecento (tornata in discussione dal Rinascimento) Kant reintroduce una lettura teleologica per il comportamento morale dell'uomo (comportamento che s'impone sul meccanicismo della natura).

Il modello sinfonico beethoveniano aveva assunto con determinazione il teleologismo per giustificare la grande forma. Era questa la più radicale rivoluzione musicale riconosciuta a Beethoven dai contemporanei e da tutti i compositori dell'Ottocento. Non solo la struttura interna di ogni movimento (dove la coda assume su di sé l'esplicitazione dell'esposizione-sviluppo) ma la stessa intera sinfonia diventa 'direzionata'. Caso clamoroso sono la *Quinta* (dove il processo di accumulo obbliga all'aggiunta di tromboni per l'ultimo movimento) e la *Nona* (con il coro finale). Di più: c'è chi ha voluto vedere nella successione stessa delle nove sinfonie di Beethoven un miglioramento strutturale perseguito, la tensione al perfezionamento di sé, in una parola, la ricerca di Dio.

Tale assunto, in modo più o meno esplicito, oggi condiziona profondamente anche la nostra cultura che – è un'ovvietà ma ogni tanto lo si dimentica – ha le sue radici nel pensiero romantico. Tutti ormai siamo convinti che *nuovo* è sinonimo di *migliore*; che il valore di un'opera d'arte è tale non tanto per come riesce bella in sé, ma per quanto sa perfezionare il già stato. È un concetto pericolosissimo da gestire, un concetto che tende a concepire la Storia come qualcosa da *correggere*, che getta via tutto quello che si ritiene 'superato' e nell'atto stesso del 'gettare' vi riconosce quasi un momento *nobile*. Il teleologismo kantiano, svuotato di valori e ormai completamente laicizzato (secolarizzato) oggi si chiama *consumismo*.

I musicisti ottocenteschi – di area tedesca – contemporanei o successivi a Beethoven giudicavano la sinfonia il momento più alto della loro espressione; il momento in cui, messi da parte tutti i possibili improvvisi, bagatelle e pezzi di circostanza, si sarebbero solennemente mostrati al mondo. Era sulla sinfonia che ci si giocava la carriera e la gloria postuma. Era obbligo perciò, in quella visione teleologica delle cose ormai estesa non solo allo stesso ciclo sinfonico beethoveniano ma a alla storia medesima della musica occidentale (in realtà ancora una volta di area tedesca), era obbligo far meglio, imporsi al mondo quale nuovo indiscusso modello; sostituirsi insomma alla proposta beethoveniana per diventare proposta di valori se non nuovi, almeno aggiornati e in ogni caso capaci

di non impallidire di fronte al modello. Fu a ben guardare – e forse lo è ancora – una corsa al massacro: o migliorare (col taciuto scopo di eliminare quanto è stato) o soccombere. Chi non volle partecipare a questo gioco suicida fu escluso quasi subito dalla ‘gara’ e ancor oggi ci si dimentica delle sonate e sinfonie di Czerny, Ries, Clementi, Dussek etc.

Il problema, non secondario, fu proprio il termine di confronto. Il corpus sinfonico beethoveniano era ed è talmente imponente e straordinario che il solo sperare di far meglio con i medesimi strumenti si rivela utopia. Tutti coloro che scrissero sinfonie nell’Ottocento non parteciparono, come avrebbero voluto, a una catena evolutiva del sinfonismo romantico che da Beethoven poteva giungere per esempio a Mahler, ma costituirono una sorta di ‘area di lavoro’ che non ottenne altro che dimostrare quanto irraggiungibile fosse tale scopo. Se infatti è questo il presupposto con cui ci avviciniamo alle sinfonie di Schubert Mendelssohn Schumann Brahms Bruckner non saremo in grado di apprezzare quanto di bello hanno in sé.

Schumann fu fra coloro che più di altri sentirono il peso dell’epigonismo della propria scrittura sinfonica e proprio questa insicurezza di fondo non gli permise di esprimersi al meglio. Non v’è dubbio che le sinfonie di Schumann siano più interessanti che coinvolgenti; e soprattutto appare evidente quanto l’autore accusasse il disagio della grande forma: tanto sono belle le sue intuizioni motiviche, altrettanto appaiono artificiosi i suoi sviluppi, forzati in una struttura in genere non spontanea. Ma i valori delle sinfonie di Schumann, forse ignorati dal suo stesso autore, sono probabilmente altri. Per esempio la capacità di esprimere un disagio; ovvero trasformare esso disagio in un’architettura musicale. La seconda sinfonia è forse uno degli esempi più significativi in questo senso.

La salute psichica di Schumann quell’anno aveva subito una delle prime grandi crisi. Fin da giovane aveva dato segni di instabilità (già era stato tentato un suicidio). Quando nel 1840 sposa Clara Wieck, figlia del suo ex insegnante di pianoforte, Schumann sembra aver recuperato un suo equilibrio, ma nell’estate del 1844 fobie e paure persecutorie lo assalirono con una violenza non prima riscontrata: temeva gli oggetti taglienti, sentiva suoni incessanti, era insonne e Clara lo scopriva a piangere senza motivo. Schumann abbandonò la direzione della rivista da lui fondata e i coniugi si trasferirono da Lipsia a Dresda; l’occasione era di permettere a Robert di seguire le cure di uno specialista, fors’anche si volevano lasciare alle spalle delusioni professionali, ma soprattutto da Lipsia se n’era andato anche il caro Mendelssohn. La crisi perdura per tutto l’anno successivo ma nei momenti di tregua Schumann riesce a scrivere pagine anche molto belle (come il Concerto per pianoforte). Nel settembre 1845 scrive a Mendelssohn: « *Timpani e trombe (trombe in do) mi risuonano in testa da giorni. Non so che cosa ne farò* ». Il 9 dicembre assiste alla prima, postuma, della sinfonia in do maggiore di Schubert, quella che poi sarà detta *La grande*. Tre giorni dopo butta giù i primi abbozzi di una nuova sinfonia – la sua terza (ma per ragioni editoriali nota come *Seconda*) – anch’essa in do maggiore. In poco più di due settimane la sinfonia è conclusa, deve solo essere orchestrata.

Lo stato d’animo non migliora. Dresda è assai meno stimolante di Lipsia. Dopo lo slancio compositivo è necessario tutto il 1846 per finire di orchestrare il brano. La crisi alla fine dell’anno è almeno momentaneamente passata e Schumann

qualche tempo dopo ricorderà: « *Ho scritto la sinfonia nel dicembre del 1845, ancora piuttosto malato: credo che si percepisca all'ascolto. Solo alla fine ho cominciato a sentirmi di nuovo me stesso: quando conclusi l'intera opera la mia salute era molto migliorata. Tuttavia, come dicevo, è il ricordo di un momento nero* ». La prima esecuzione si tiene a Lipsia il 9 novembre del 1846 sotto la direzione di Mendelssohn con scarso successo e Schumann accusa l'amico di aver collocato il lavoro alla fine di un programma troppo lungo. I dissapori svaniscono quando la settimana dopo una nuova esecuzione ottiene l'applauso meritato.

La sinfonia risente in ogni sua parte, con eccezione forse del finale, dello stato d'angoscia di Schumann. È intensamente pervasa da una vena più che malinconica, addirittura autodistruttiva. I « *timpani e trombe* » che, come raccontava, gli ronzavano in testa, trovano ampio spazio nel primo tempo dove una inquietante presenza degli ottoni che oscillano fra do e sol si contrappone a il tema ripiegato su se stesso degli archi. Nessun canto, solo suono, suono primordiale, quasi sacro. La lunga introduzione lascia quindi spazio a una scrittura più spigliata caratterizzata da un ritmo puntato che non recede da accenti che oscillano fra l'ansia e l'iperattività di chi ha paura di fermarsi a osservare se stesso, meditare su quello che è stato, e su quanto sarà.

Se possibile il senso di inquietudine è ribadito nello *Scherzo* dove una sorta di moto perpetuo in sedicesimi è trasformato in un respiro affannoso e incerto. La scelta arditissima di una settima diminuita (la sovrapposizione di due tritoni) su cui si snoda l'arco melodico della prima cellula reiterata all'infinito produce quella sensazione di demoniaco straniamento che sembra volerci figurare uno Schumann in preda alle isterie sardoniche di qualche incontrollato raptus creativo. Il *Trio*, in un quasi campestre sol maggiore, invece di ricomporre l'imbarazzo, esaspera la sensazione di incontrollata follia. Forse solo il *Trio 2* offre il primo vero momento di redenzione e di recupero di lucidità, ma così come è iniziato svanisce e bisogna attendere il successivo *Adagio*, terzo tempo – costruito su un inciso melodico struggente oltre ogni dire – per ricominciare a guardare in faccia il proprio interlocutore e riscoprirgli un'anima distrutta dal dolore, un dolore fino a quel momento taciuto. Sorta di catarsi rigenerativa l'*Adagio* sembra voler ammettere le proprie umane debolezze. Il fugato che si apre al centro del movimento e su cui s'innesterà nuovamente il tema principale appare quasi la confessione di chi ha ritrovato la ragione e spiega il suo dramma, riesce a raccontarlo e nel raccontarlo lo rivive. L'*Allegro molto vivace*, che nella sua spigliatezza sembra volersi lasciare alle spalle tutto il doloroso passato, conclude la sinfonia: qua e là riaffiorano alcuni di quei disagi che già avevamo conosciuto precedentemente; ecco altri frammenti tematici già noti, ecco soprattutto le trombe (abbondantemente accompagnate dai timpani) con cui aveva esordito la sinfonia.

Il chiedersi perché di questo stato psicotico che in ripetuti momenti aggrediva e sconvolgeva la quotidianità di Schumann è lecito e spontaneo. Pagine e pagine sono state scritte in merito, s'è parlato di follia ereditaria come di lesioni cerebrali dovute a una neurosifilide. In nessun caso, diversamente da molti altri compositori, si è potuto diagnosticare il male con certezza e capire fino a che punto la natura di tali attacchi fosse psicologica o neurologica. Per la veemenza con cui questi si manifestavano possiamo supporre che fu una combinazione di più fattori aggravati da competenze mediche che a metà dell'Ottocento erano, in

questo campo, quanto meno primitive. Certo l'atmosfera idilliaca che le vecchie biografie amano descrivere della storia familiare di Robert e Clara appare oggi assai da ridimensionare. La moglie, affermata concertista, ha dovuto per anni tollerare il peso di crisi continue e drammatiche (in cui forse Robert covava un'invidia per le doti concertistiche di Clara). Ma se la *Seconda sinfonia* fu lavoro composto in uno dei momenti più cupi del loro matrimonio, al contrario il più tardo *Concerto per violino* sorse in un momento straordinariamente felice, forse il più sereno degli ultimi anni di Schumann, quasi un' 'ultima estate' prima del tracollo conclusivo che lo obbligherà a trascorrere i suoi ultimi giorni in manicomio.

Robert e Clara si erano trasferiti a Düsseldorf nel 1850 dove Schumann aveva ottenuto un posto di direttore d'orchestra. Le ostilità con l'orchestra (anche dovute a sua imperizia) lo prostrarono nuovamente. Ma nel maggio del 1853 il suo umore sembra resuscitato. Ha partecipato a una serata memorabile: il ventiduenne violinista Joseph Joachim ha sbalordito il suo pubblico con un'esecuzione straordinaria del concerto di Beethoven. Il bel Joachim, sensibile e raffinato come interprete e come persona, dai modi amabili e spontanei affascina Schumann. I due si frequentano e la presenza del giovane, a quanto riferisce Clara, pare ridare nuova voglia di vivere al marito. In pochi mesi Schumann scrive una *Fantasia* per violino e orchestra, riadatta per violino il Concerto per violoncello in la minore (la partitura della trascrizione è stata rinvenuta solo pochi anni fa) e soprattutto scrive *ex novo* il Concerto per violino in re minore (composto fra il 21 settembre e il 3 ottobre 1853).

L'euforia di casa Schumann non ha tregua; Joachim porta in famiglia un suo coetaneo, assai promettente compositore, che si chiama Johannes Brahms. Il ventenne è un giovanotto disorientato, senza soldi, ha girato l'Europa al seguito di persone equivoche finché pochi mesi prima ha potuto fare amicizia con Joachim. Brahms è un ragazzo estremamente affascinante, biondo, dai lineamenti gentili, ben lontano dall'immagine barbuto a cui siamo abituati. Clara ha solo parole d'elogio e l'entusiasmo che Robert aveva rivolto a Joachim, per Brahms si trasforma in euforia (pochi giorni dopo scriverà il famoso articolo che preannuncia l'arrivo di un nuovo astro nel firmamento della musica). Brahms e Joachim sono di continuo in casa Schumann, si suona e si parla di arte senza sosta. Clara è felice di questi nuovi amici e ancora più felice per il ritrovato buon umore di Robert; c'è solo una cosa che la preoccupa: Robert ha cominciato a dedicarsi allo spiritismo, ripetutamente viene trovato inginocchiato su un tavolino a evocare ignoti spettri, a parlare con voci che nessuno sente all'infuori di lui.

Il 1853 è un anno positivo, ma finisce presto. Schumann d'improvviso perde il buon umore; sente ancora le voci, piange, lo aggrediscono nuovamente manie psicotiche. Brahms e Joachim hanno ripreso la loro strada, ma non c'è un vero motivo per giustificare la crisi. Invece è il tracollo. Schumann percepisce quella casa vuota come qualcosa di ostile? o forse ha compreso quanto vani erano i suoi motivi d'entusiasmo? qualcuno lo ha deluso? Non è dato sapere né ha molto senso tentare di dare una risposta. Il 27 febbraio 1854, all'alba, Schumann esce di casa e si va a gettare nelle acque gelide del Reno. Non muore, ma il suo stato mentale è distrutto. Sarà ricoverato in un manicomio vicino a Bonn, visitato saltuariamente

solo da Brahms. Clara raramente gli scrive ma non lo va a trovare. Due anni dopo si celebrano i suoi funerali.

Del Concerto per violino se ne dimenticarono tutti, anche Joachim, per cui era stato scritto. Le vicende successive di questa musica sono alquanto misteriose e vale la pena, almeno per curiosità, raccontarle in breve. Schumann diede subito una copia della partitura a Joachim per rivedere i passaggi più complicati ma il suo successivo collasso fece sfumare ogni possibile esecuzione.

Morto Schumann, nel 1858 Clara chiese a Joachim se non fosse il caso di eseguire il concerto. Joachim aveva motivi per non amare il concerto, ma per fare un favore a Clara allestì delle prove al Gewandhaus di Lipsia che non approdarono a nulla. Brahms, che stava curando l'edizione delle opere di Schumann, era contrario alla sua pubblicazione perché riteneva il lavoro mancante di una revisione definitiva dell'autore. Joachim nel 1898 racconterà al suo biografo che sia lui che Brahms giudicavano il concerto non riuscito.

Nel 1907, alla morte di Joachim, il figlio Johannes donò la collezione di musiche del padre alla Biblioteca di Stato a Berlino. Fra le varie partiture era anche la copia del concerto per violino, all'epoca ancora inedita. Johannes pretese, per desiderio del padre, che quel concerto non potesse essere pubblicato né eseguito fino a cento anni dalla morte di Schumann, ovvero fino al 1956.

In Inghilterra, molti anni dopo si era affermata una violinista, Jelly D'Aranyi, che si riferisce fosse una sensitiva. D'Aranyi soleva riunirsi con alcuni amici per serate medianiche in cui si facevano parlare i tavolini. Una di queste serate, avvenuta nel 1937, è descritta con dovizia di particolari da uno dei presenti, il barone Erik Palmstierna, nel suo libro *Horizons of Immortality*. Palmstierna racconta come giocando con lettere e bicchieri qualcuno disse che Miss D'Aranyi presto avrebbe eseguito un nuovo concerto per violino. Gli astanti chiesero chi fosse l'autore di quel concerto e la voce rispose «Robert Schumann». Nessuno dei presenti, né la D'Aranyi, sapevano che Schumann avesse composto un concerto per violino. Palmstierna allora suppose che se mai fosse esistito tal lavoro lo si sarebbe potuto ritrovare ricostruendo i vari passaggi dell'eredità Schumann. La partitura fu ritrovata nella Biblioteca di Stato di Berlino: era la copia di Joachim.

Il rinvenimento del concerto suscitò un certo clamore, anche in relazione allo strano modo con cui venne alla luce ma, benché questa storia possa rivelarsi quantomeno affascinante, sarà opportuno ridimensionarla. È da dire, innanzi tutto, che se pochissimi sapevano dell'esistenza del concerto di Schumann, almeno fra gli esperti era tuttavia noto che l'opera fosse stata scritta. Schumann ne parla nel suo epistolario e anche la biografia di Wasielewski (edita per la prima volta nel 1858) ne faceva cenno. In effetti pochissime persone sapevano dove si trovasse, ma fra queste pochissime forse era proprio la D'Aranyi. Jelly D'Aranyi era infatti parente di Joachim e nel 1907, quando il prozio morì, lei aveva quattordici anni. Non è improbabile che Joachim avesse parlato di questo lavoro inedito, ed è possibile che al momento della donazione delle musiche alla Biblioteca la famiglia sapesse di cosa si fosse disfatta. Non è dato sapere se la notizia le pervenne allora o in seguito, ma certo è difficile credere alla sua buona fede quando affermò che non avesse idea dell'esistenza di quel concerto. Un interprete sa quanto è importante una prima esecuzione per la sua carriera, se poi questa è ammantata di mistero e sembra far rivivere le fobie spiritistiche che il suo autore –

nientemeno che il grande Schumann – perseguiva proprio negli anni della composizione del lavoro, è quanto di meglio si possa sperare per un ottimo lancio pubblicitario.

Le cose non andarono proprio come sperato. Eugenie Schumann, la figlia del compositore, si oppose a questa prima affermando che andava contro i voleri del padre. In realtà attendere i cento anni previsti era una richiesta del figlio di Joachim (solo ipoteticamente derivata dal genitore). D'altra parte il governo tedesco (Hitler era già salito al potere) non avrebbe permesso l'esecuzione del concerto se la prima non fosse avvenuta in Germania. Si trovò un accordo disponendo due prime a distanza di pochi giorni (nel febbraio 1938), una a Berlino con Kulenkampff come solista e un'altra a Londra, finalmente sul palco Jelly D'Aranyi e la BBC Symphony Orchestra diretta da Adrian Boult.

Vi furono diverse polemiche sia sull'opportunità di eseguire il concerto, sia sulla buona fede della D'Aranyi e soprattutto sulla scarsa qualità del lavoro. Oggi, a distanza, si riesce ad ascoltare il concerto con maggior distacco ed è innegabile che non si possa non giudicare il concerto di grande fascino. Semmai il sospetto più ragionevole non è tanto sulla qualità quanto sulla effettiva paternità. Chi ha avuto modo di studiare i manoscritti giurerebbe che l'originale è di mano di Schumann. Non si vuol certo mettere in dubbio tanto autorevole giudizio, ma almeno bisognerebbe ammettere che non c'è una singola battuta in tutto il concerto – per non parlare dell'organizzazione formale – che si riesca in qualche modo ascrivere spontaneamente a Schumann. L'impressione, anche per un orecchio non proprio esperto, è quella di trovarsi di fronte più che a una pagina di Schumann all'opera di qualche autore inglese composta fra Otto e Novecento; qualcuno come Elgar o altri il cui stile sia stato modellato proprio sulle quelle composizioni. Fra parentesi è impressionante quanto esplicite – al limite del plagio – siano le relazioni possibili con il Concerto per violoncello in mi minore che l'inglese scrisse nel 1919.

Non si vuole qui insistere su tale tesi perché non è questo il luogo di un'indagine ermeneutica delle possibili attribuzioni (che forse qualcuno dovrebbe pensare di fare seriamente) ma l'uso scarsissimo del contrappunto nel primo e terzo tempo sono decisamente insoliti nella scrittura orchestrale di Schumann. Al contrario l'insistenza con cui il secondo tempo esibisce un arditissimo controcanto sincopato ai violoncelli divisi, di nuovo lascia quantomeno perplessi, non solo per la distribuzione insolita ma soprattutto per l'andamento, sia melodico che armonico, così poco schumanniano e per la soluzione insolita di recuperare il medesimo elemento nel terzo tempo. Ancora: il finale prevede in un punto una decina di misure dove il solista deve snocciolare scalette rapidissime in legato che si giustificano solo quale soluzione timbrica, mancando ogni altro appiglio tonale. È una scelta arditissima e anche di dubbio gusto che, se fosse riferibile veramente a Schumann, più che elemento originale rischierebbe di apparire la soluzione di chi è stato rapito da allucinazioni improvvise. Si è detto che il passaggio inesequibile del Finale criticato da Joachim fosse questo. Se Joachim avesse voluto usare la scusa della tecnica per obiettare a una scrittura che non condivideva possiamo forse ammettere che si stesse riferendo a queste battute, ma se le eccessive difficoltà di cui si lamenta con Clara fossero meramente di natura esecutiva bisognerebbe ammettere che Joachim si

stava riferendo a un altro concerto: se vi sono passi realmente difficili per il solista in questo lavoro, tali si ritrovano nel primo tempo, non nel finale.

Il recupero postumo del pezzo ha aperto la strada a numerosi problemi. Qualcuno se ne occuperà, per ora vale la pena godersi l'ascolto di un lavoro purtroppo poco eseguito e che in ogni caso, qualunque sia la genesi accreditabile, merita attenzione per originalità e rara bellezza.

Davide Daolmi