

Guida all'ascolto

Davide Daolmi

Robert Schumann, *Concerto in la minore per violoncello e orchestra op. 129*

Gli ultimi anni della vita di Schumann, una vita di poche soddisfazioni, furono fra i meno felici della sua biografia. Fanno eccezione un paio di episodi, entrambi legati al *Concerto per violoncello op. 129*: il trasferimento a Düsseldorf e l'incontro con Joachim.

Alla fine degli anni Quaranta dell'Ottocento, quando i venti rivoluzionari spazzavano l'Europa e si diffondevano le traduzioni del *Manifesto del partito comunista* di Marx ed Engels, anche Schumann sente che è il momento di dare una svolta alla sua vita e lasciare Dresda, città senza stimoli per un musicista. La tournée viennese organizzata per la moglie Clara, applauditissima pianista, ha in realtà lo scopo di far trovare un impiego al marito nella capitale austriaca. Purtroppo i viennesi rimangono freddi alle composizioni 'troppo moderne' di Schumann e i coniugi devono ritornare a Dresda. L'anno dopo l'inaspettato successo delle sue scene per il *Faust* segnerà il 1849 come uno degli anni migliori della sua carriera. L'apprezzamento per il nuovo lavoro, condito dai patriottismi legati alle celebrazioni goethiane, gli permette di ottenere un posto di *Musikdirektor* per l'orchestra di Düsseldorf, città della Renania, vivacissima provincia affacciata sul confine francese.

La vita di Schumann sembra aver imboccato una svolta finalmente positiva. L'entusiasmo del compositore è subito testimoniato da due lavori importanti, la *Terza Sinfonia*, non a caso intitolata *Renana*, e il *Concerto per violoncello*. Se la destinazione orchestrale di entrambi i brani si lega certamente al nuovo ruolo assunto dopo il trasferimento, la scelta di un violoncello concertante è quantomeno insolita. Fino a quel momento l'Ottocento non aveva rivolto attenzione allo strumento in quanto solista, e quello di Schumann è di fatto il primo grande concerto per violoncello del secolo. Anche in questo caso si tratta di una svolta, senza dubbio radicale, e non in una direzione così ovvia.

Purtroppo Schumann non riuscì mai ad ascoltare il concerto nella forma da lui concepita. Seppur da giovane ebbe modo di suonare lo strumento, il

compositore non aveva la pratica necessaria a risolvere i problemi di diteggiatura propri della scrittura solista, peraltro di un virtuosismo non ostentato. L'esecuzione privata, con l'orchestra sostituita dal pianoforte, che Christian Reimers propose a Schumann il 23 marzo 1851, mise subito in luce la scomodità di alcuni passaggi. Schumann si rivolse quindi a un virtuoso, Robert Emil Bockmühl, anch'egli compositore, che gli propose alcune soluzioni che non piacquero punto a Schumann tanto da incrinare i rapporti fra i due musicisti.

Il rapporto con l'orchestra di Düsseldorf cominciò a peggiorare. La sua intransigenza e scarsa socievolezza indussero molti a disertare le prove, si abbassò vistosamente la qualità dei concerti e la condanna verso il *Musikdirektor* fu unanime. Anche le frequentazioni private non erano motivo di consolazione per i coniugi Schumann, che pativano la scarsa preparazione musicale degli amici che saltuariamente andavano a trovarli.

Nell'estate del 1853 Schumann è colpito da un attacco di apoplezia che fa temere per la sua vita, ma la conoscenza di un giovane violinista, Joseph Joachim, lo distrae dai suoi mali e sollecita a comporre nuova musica. Con Joachim, che frequenta assiduamente i Schumann è anche un suo amico, un ragazzino che vorrebbe fare il compositore e che si

chiama Johannes Brahms. L'entusiasmo di Schumann per la musica del ragazzo è alle stelle e se per quest'ultimo riprende, dopo molti anni, la sua attività di critico musicale dedicandogli un intero articolo su «*Neue Zeitschrift für Musik*», per il grande concertista scrive un nuovo lavoro per violino e rispolvera il vecchio concerto per violoncello, trascrivendo integralmente la parte solistica per permettere a Joachim di stupire il pubblico di mezz'Europa.

Non avverrà. Joachim non apprezzò né la trascrizione né il concerto originale. I due lavori furono ritrovati solo il secolo scorso, e in particolare la trascrizione dell'op. 129 pochi decenni fa. Fine ingloriosa che sembra segnare un po' tutti i concerti solistici di Schumann. Lo stesso compositore,

Robert Schumann in una litografia di Joseph Kriehuber, 1839.

A destra: Bonaventure Laurens, Ritratto di Joseph Joachim, 1853. Carpentras, Musée Duplessis.

dopo che Joachim e Brahms ripresero la loro strada, predispose le tappe della sua fine altrettanto ingloriosa. L'inverno successivo, durante i festeggiamenti di Carnevale, Schumann in vestaglia e pantofole andrà a gettarsi nelle acque ghiacciate del Reno. Subito soccorso, non avrà più la forza di riprendersi e passerà i successivi due anni in una casa per malattie mentali. Morirà all'età di quarantasei anni.

Malgrado le occasioni felici in cui Schumann concepì sia il *Concerto per violoncello*, sia la sua trascrizione per violino – segno di una disposizione verso il lavoro insolitamente ottimistica – il colore caldo e malinconico dello strumento solista e la mancanza di ostentazioni virtuosistiche caratterizzano il brano in una direzione nostalgico-meditativa, apparentemente estranea alle intenzioni del compositore. Schumann lo considerava un lavoro «sereno» e sua moglie Clara, che aveva accompagnato al pianoforte l'esecuzione di Reimers scrisse che «il romanticismo, la vivacità, la freschezza e lo *humor*, come la gravidanza del rapporto fra violoncello e orchestra rendono [il concerto] assolutamente incantevole, e quale bellezza del suono, quale intenso sentimento si ritrova in ogni melodia!»

Il Concerto, che gestisce i tre movimenti tipici (*Non troppo presto, Adagio, Molto vivace*) in un *continuum* ininterrotto, alla stregua delle soluzioni più raffinate della grande forma strumentale di quegli anni – come la *Wanderer* di Schubert, 1828, o la *Sonata* di Liszt, 1853 –, si rivela in realtà meno strutturato di quanto potremmo aspettarci, limitando la tenuta d'insieme a episodi di collegamento caratterizzati da ritorni tematici di altri movimenti. Le melodie sono soprattutto incisi tematici giustapposti lungo ampi periodi, che più che rielaborazioni mettono in evidenza la ricchezza dell'inventiva melodica.

Ma quello che è veramente insolito rimane la scelta dello strumento. Perché un violoncello? Per di più per un concerto che Schumann stesso, dopo anni di disagi fisici e mentali, giudicava il segno di una ritrovata conciliazione con il mondo. Certo c'è la voglia di stupire, visto che lo strumento sembra quanto di meno solistico può offrire la scena da concerto. Ma non sono una contraddizione i toni cupi e lamentosi che tanto caratterizzano, almeno nella produzione cameristica, lo strumento quando protagonista?

È proprio la scrittura che offre una risposta, questa scrittura che più che cantare corre su e giù per le quasi cinque ottave dell'estensione massima permessa, abbracciando una gamma di suoni fra le più ampie che possa offrire



un singolo strumento (tastiere a parte). Le quattro corde dai timbri così diversi, divaricano i registri più che amalgamarli. Schumann sembra rincorrere questa peculiarità, che il violoncello ha quasi in esclusiva, correndo da una corda all'altra, spesso saltando su corde estreme. È come avere sottomano una tavolozza di suoni improvvisamente infiniti, e come se la sua rinnovata voglia di vivere disdegnasse di esprimersi in virtuosismi circensi, ma preferisse, come un bambino in una pasticceria, assaggiare tutte le paste colorate offerte da una vetrina per la prima volta lasciata incustodita.

La ricchezza inventiva che offre l'intero brano a questo punto non è più una debolezza formale, ma la risposta coerente dell'esuberanza creativa di Schumann, che nell'unire in un unico tempo i tre movimenti si accontenta della forza coesiva di un melodizzare morbido, appoggiato su quelle armonie che ormai dominava con sicurezza, giovandosi delle infinite sfaccettature timbriche. Quasi la metafora di un animo come il suo, apparentemente ombroso ma invece ricco di sfumature inaspettate e straordinarie.

Petr Il'ič Čajkovskij, Sinfonia n. 6 in si minore op. 74 "Patetica"

Pare che i castelli infestati da fantasmi si vendano meglio. Ne sanno qualcosa le agenzie immobiliari britanniche. E lo hanno sempre saputo tutti coloro che si sono ritrovati a dover dipendere dall'umore e dalla curiosità del pubblico. Non so se Čajkovskij avesse puntato o meno sulla componente 'gotica' della sua immagine (in ogni caso ci hanno pensato i posteri); certo non possiamo negargli una certa abilità commerciale quando dichiarava che la sua *Sesta Sinfonia* fosse sorretta da un «programma segreto». Dopodiché ha pensato bene di morire, fra l'altro in circostanze oscure anzichè, potendosi assicurare una fortuna postuma indissolubile, nel bene e nel male. Se poi, come dovrebbe, fosse stato sufficiente scrivere la metà dei capolavori che conosciamo per

meritare gli onori dovuti – oggi, in questa intossicazione di apparenza-a-tutti-i-costi – forse non siamo più in grado di valutarlo.

D'altra parte non si va a scrivere al figlio della sorella prediletta – l'ancor più prediletto Bob, ormai ventenne e un po' imbolsito dal diabete (ma giammai sfiorito agli occhi dello zio) – che questa sua nuova sinfonia racconta qualcosa di preciso e compiuto, per poi tacere di questo 'qualcosa'. Le illazioni, c'era d'aspettarselo, si sarebbero prodotte a valanga. A cominciare



dal romanzo d'un altro ben più celebre figlio, quello di Thomas Mann, al secolo Klaus, che a poco più di trent'anni dalla morte di Čajkovskij (quando già le voci su un presunto suicidio del musicista avevano cominciato a circolare anche in Europa) pubblicava *Sinfonia Patetica* (1935), la biografia del musicista, con il titolo tratto dal nome destinato alla *Sesta* da Modest, l'altro fratello di Čajkovskij; nome poi accolto, seppur con riluttanza, nella dedica al nipote Bob (*en passant* varrà la pena ricordare che il significato russo della parola «patetica» si riallaccia direttamente all'etimo greco e sarebbe stato meglio tradurlo con qualcosa che avesse voluto esprimere una partecipazione emotiva, non patetismi pericolosamente languidi; peccato).

Mann *junior*, che – lui sì – morì indubabilmente suicida, ci prova a interpretare la sinfonia:

... il mondo ... non sarà certo in grado di capirla ...
L'altro invece, l'Essere Remoto, la comprenderà
appieno, e assentirà soddisfatto. Nell'ultimo movi-
mento lento, la creatura, mortalmente stanca, canta il
Requiem a se stessa. Il suo cuore infatti anela a quella
buia contrada dove sono radunati tanti suoi cari. Egli
vi troverà i volti perduti. Lo riceveranno, colà, i suoi
ricordi, accuratamente raccolti e custoditi? Esiste una
sopravvivenza laggiù, nell'anelato paese?

Tutto questo mistero per un semplice *Requiem* privato? E questo «Essere Remoto» – che non si capisce se sia un tentativo di recupero di religiosità positivistica *fin de siècle* o un rigurgito di ateismo all'occasione redento – dovrebbe essere Dio? E ancora di *Requiem* si parla nell'assai meno riuscito film allucinatorio-biografico di Ken Russel, *L'altra faccia dell'amore* (1970), monumento al senso di colpa che Čajkovskij avrebbe dovuto patire per un'omosessualità irrisolta (che lo indusse a togliersi la vita); quando invece la sua omosessualità fu risoltissima (come ci testimonia Nina Berberova nella prefazione del 1987 alla seconda edizione del *Ragazzo di vetro*) e se non felice, quantomeno vissuta con la lucidità di un uomo colto qual era, benestante e domestico del bel mondo orgogliosamente *décadent*, quello aristocratico-filofrancese della Russia degli zar.

A sinistra: Petr Il'ič Čajkovskij.

Alle pp. 12-13: L. Hanikov, Crepuscolo, 1907. Olio su tela.

Ma la *Sesta*, la *Patetica*, là resta, con il suo finale sconcertante, disperatissimo e soprattutto lento, estenuatamente lento, proprio quando tutti s'aspetterebbero i trionfi e i fuochi d'artificio che una conclusione di sinfonia impone. Il pubblico, certo, non poteva capire: è finita così? basta? senza allegro? Gli applausi ci furono lo stesso ma senza convinzione. Come si applaude alla nuova opera del più grande compositore russo, anche se non piace. Piacque poi, e tanto. Già dalla seconda replica. Ma nel frattempo il suo autore, il grande Čajkovskij, era morto. E morire in questi casi, si sa, è la cosa migliore per il successo di un'opera la cui forza è in un finale così disperatamente triste.

Pensare a un *Requiem*, e soprattutto a un *Requiem* scritto per se stesso – fa tanto romantico certo (due cose fanno romantico: scrivere *Requiem* e lasciare lavori incompiuti; anche Mozart è diventato romantico) – fu spontaneo come certe forme di gemmazione. Che poi a Čajkovskij i *Requiem* non piacessero, questo poco importa. Pochi giorni prima era morto il poeta Aleksej Apukhtin, intimo amico di Čajkovskij. Il granduca Kostantin gli propose di scrivere proprio un *Requiem*; il rifiuto fu netto:

... Nel *Requiem* si parla molto di «Dio che giudica», di «Dio che punisce», di «Dio che si vendica» ... Io oso dire che non credo in un Dio come questo, o almeno che un Dio come questo non suscita in me le lacrime e l'estasi che dovrebbe ispirarmi il Creatore, la sorgente di ogni bene ...

E poco importa che si sia dovuto insistere (fin dal giorno dopo la sua morte) per far sì che l'idea di suicidio s'insinuasse tacitamente nella mente di quel pubblico che tanto godeva dell'immagine un po' mitica del compositore vessato da un fato incombente, maledetto, che tanto commuove, fa piangere, sconvolge. Come la sua musica.

C'è chi addirittura ha fantasticato di un gran giurì che gli impose tale fantomatico suicidio. Una storia tremenda, nel vero senso della parola, a cominciare dal coraggio di averla messa in giro senza uno straccio di prova. Il dato inoppugnabile è che se la *Sesta Sinfonia* parla di morte, è proprio della morte della sinfonia che parla, o quantomeno del modello classico di sinfonia. Con questa nuova opera, nell'anno del Signore 1893, data di stesura della partitura, si segna ineluttabilmente la fine di un genere, anzi *del* genere per eccellenza, sopravvissuto quasi un secolo e mezzo e che tanti capolavori produsse. Non che Čajkovskij fosse realmente consapevole della rivoluzione operata (in genere i veri innovatori non sanno di esserlo),

ma quella dislocazione dell'*Adagio* da tempo centrale a finale era gravida di funeste conseguenze.

E se sulla prima potrebbe sembrare che il finale tristarello sia la trovata eccentrica di una sinfonia intrisa da presagi funerei, una lettura più attenta ci rivela che niente, in effetti della sinfonia è lasciato in vita. A cominciare dai temi, tutti ormai riconducibili a una semplice scala, ascendente o preferibilmente discendente, che nega l'idea stessa di tema. Certo, chi non ricorda il bel cantabile del primo tempo? Ma non è il suo *incipit* il vero momento forte, ma la coda, quella reiterata scalata discendente. E così nell'*Allegro con grazia* l'apparente ballabile altro non è che una fiorita scala ascendente; di contro un'altra scala, drammaticamente discendente, è ancora alla base del tema del finale. Anomalo, forse, lo zompettare del terzo tempo che tuttavia nel suo ritornare sempre su se stesso, sulla stessa nota, asseconda i medesimi principi di minimalismo melodico, di tema che diventa scheletro di sé, scheletro che scricchiola e si dinoccola con suono sinistro.

Morta è pure la forma, almeno quella classica. Molti hanno creduto di riconoscere la forma-sonata solita nel primo tempo, ma con arrovellamenti e carpiati mortali di raro virtuosismo. Si tratta invece di quattro pannelli di grande efficacia drammatica dove si alternano un tema sinistro e cupo (su basso, guarda caso, discendente) e il cantabile celeberrimo. Sembra un valzer il secondo tempo? Niente affatto. È solo un'allucinazione: siamo di fronte infatti a una battuta in cinque tempi; non quattro, non tre, come pretenderebbe qualunque ballabile, ma cinque, un numero inquietante, che farebbe inciampare anche il danzatore più smaliziato. E non è uno Scherzo, come si potrebbe supporre, il terzo tempo. Comincia, è vero, come uno Scherzo, ma poi poco a poco si trasforma in una marcia grottesca, solo apparentemente gioiosa; che celebra invece i trionfi di campi di battaglia cosparsi di vittime (morti foss'anche per una nobile causa).

Insomma piena d'idee, di soluzioni originali, d'arditezze, questa sinfonia. Se ne accorse per primo il giovane Stravinskij, unica voce, all'epoca, fuori dal coro, dal coro di un'Europa che sapeva solo sputare sulla memoria del russo. Con l'*Uccello di fuoco* Stravinskij quasi ricompose e ripensò la *Sesta* di Čajkovskij. Le innovazioni tanto celebrate nel poema sinfonico erano già tutte in nuce nella sinfonia. E c'è in effetti una linea di continuità che lega Čajkovskij a Stravinskij; linea che oggi non siamo quasi più in grado di riconoscere, intrisi come siamo di pregiudizi e 'belle teorie' sulla musica dell'uno (per qualche strano motivo considerata reazionaria) e quella dell'altro (emblema stesso del nuovo e della rivoluzione). Pazienza, le opinioni esistono per invecchiare ed essere sostituite.