

ROBERT SCHUMANN LETTORE DI JEAN PAUL

In uno studio di recente pubblicazione dedicato ai *Kreisleriana* di Robert Schumann, Antonio Rostagno ha ribadito la stretta connessione esistente tra musica e letteratura in questo compositore, in particolare per quanto riguarda E.T.A. Hoffmann e Jean Paul.<sup>1</sup> Se la presenza del primo è evidente soprattutto nel ciclo ispirato alla figura di Kreisler, più difficile è scoprire le tracce di Jean Paul, verso il quale Schumann non smette di dichiarare la propria gratitudine fino ad affermare di aver «imparato più contrappunto» da Jean Paul «che dal suo maestro di musica».<sup>2</sup>

Per comprendere affermazioni del genere, occorre fare alcune premesse. Oltre che compositore, Robert Schumann (1810-1856) fu anche critico musicale, anzi si può dire che con i suoi scritti egli abbia inventato un nuovo tipo di critica in questo campo. I saggi e le recensioni che pubblicò nella rivista «Neue Zeitschrift für Musik» (1834-44)<sup>3</sup> non hanno nulla di accademico né di specialistico, come in fondo avevano ancora le riflessioni di

<sup>1</sup> ANTONIO ROSTAGNO, *Kreisleriana di Robert Schumann*, Palermo, L'Epos, 2007.

<sup>2</sup> Cit. in ARNFRIED EDLER, *Robert Schumann und seine Zeit*, Laaber, 1982 (trad. it.: *Schumann e il suo tempo*, Torino, E.D.T. Edizioni, 1991, 70).

<sup>3</sup> Robert Schumann l'aveva fondata nel 1834 insieme a tre amici: Julius Knorr, Ludwig Schunke e Friedrich Wieck (il padre di Clara), ma la rivista fu poi in pratica redatta interamente da Schumann che nel 1844 ne cedette a Franz Brendel la proprietà e nel 1852 raccolse i suoi contributi pubblicati nel 1854, poi ripubblicati nel 1914 a cura di Martin Kreisig (ROBERT SCHUMANN, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig, Breitkopf & Härtel). Di seguito si cita, per comodità di riferimento, da una scelta degli studi suddetti (ROBERT SCHUMANN, *Schriften über Musik und Musiker*, ausgew. und hsg. von Josef Häusler, Stuttgart, Ph. Reclam j., 1982) che verrà siglata *Schriften*. Per la traduzione si rinvia all'edizione italiana (ROBERT SCHUMANN, *Gli scritti critici*, a cura di Antonietta Cerocchi Pozzi; trad. it. di Gabrio Taglietti, Milano, Ricordi, 1991, 2 voll.) che ha un'ampia nota introduttiva di Piero Rattalino e contiene anche scritti precedenti e susseguenti a quelli destinati alla *Neue Zeitschrift für Musik*.

E.T.A. Hoffmann. Nel caso di Schumann si tratta spesso di brani critico-narrativi, formulati per giunta in stile diverso, per cui si passa da una recensione di tipo analitico ad un'altra di carattere appassionato, a volte il commento può ridursi a un aforisma, altre volte invece un'intuizione critica si sviluppa e si perde in bizzarrie. Non è una critica che si rivolga ad un pubblico di intenditori, né che si proponga di essere popolare-divulgativa. È intesa piuttosto come conversazione tra amici, simili a quelli che frequentavano il «Kaffeebaum» di Lipsia, anzi scritta molto spesso pensando proprio a loro, ma avendo presente anche altri spiriti affini, reali o immaginari, capaci comunque di capire allusioni indirette e soprattutto di condividere amori e umori dello scrivente. Sono contributi per qualche verso stravaganti, se li si considera da un punto di vista metodologico, ma annunciano alcune scoperte strepitose: Chopin, Brahms, Berlioz.

Di tali scritti quindi non ci interessa qui l'aspetto metodologico o strettamente musicologico. Si tratta piuttosto di notare che questo modo di intendere la critica musicale presuppone un talento letterario, una fondamentale fiducia nella letteratura, o meglio una «amichevole interferenza» tra musica e letteratura. In queste pagine il commento strettamente musicale e lo stile letterario usato nell'esporsi sembrano fare a gara per suscitare emozioni in un pubblico composto di appassionati di musica, ma anche di appassionati di letteratura. È questo del resto l'intento specifico di Schumann che dichiara fin dall'inizio:

Man hat den Herausgebern dieser Blätter den Vorwurf gemacht, daß sie die poetische Seite der Musik zum Schaden der wissenschaftlichen bearbeiten und ausbauen, daß sie junge Phantasten wären, die nicht einmal wüßten, daß man von griechischer und andrer Musik nicht viel wisse und dgl. Dieser Tadel enthält eben das, wodurch wir unser Blatt von andern unterschieden wissen möchten. Wir wollen weiter nicht untersuchen, inwiefern durch die eine oder die andre Art die Kunst schneller gefördert werde, aber allerdings gestehen, daß wir die für die höchste Kritik halten, die durch sich selbst einen Eindruck hinterläßt, dem gleich, den das anregende Original hervorbringt.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> «Si è rimproverato ai redattori di queste pagine il fatto che essi elaborano e sviluppano il lato poetico della musica a danno del lato scientifico, che sono dei giovani sognatori che non sanno nemmeno che in fondo si conosce poco della musica greca e dell'altra musica e cose simili. Questo rimprovero contiene proprio ciò per cui noi vorremmo poter distinguere la nostra rivista dalle altre. Noi non vogliamo ricercare ancora in che misura l'arte possa progredire in un modo o nell'altro, ma confessiamo che per noi la migliore critica è quella che ci lascia la stessa impressione che ci fa l'originale che l'ha provocata» (*Schriften*, 18).

Non solo musica e poesia gareggiano tra di loro, ma anche la critica tende a identificarsi con la poesia. All'origine dell'atteggiamento di Schumann e dei suoi amici, al di là delle manifestazioni più stravaganti e per così dire pre-bohémien, vi era infatti sostanzialmente la consapevolezza di una progressiva scissione tra atto creativo-poetico e atto critico-scientifico, in un panorama storico in cui sempre più evidente era l'idea di un progresso affidato soprattutto alla scienza.

Come ha indicato Arnfried Edler,<sup>5</sup> Schumann avvertiva dolorosamente la situazione venutasi a creare negli anni Trenta. Con la morte di Goethe (1832), ma anche quella di Beethoven (1827) e di Hegel (1831) si concludeva anche per Heine la «Kunstperiode», l'età cioè in cui la poesia e l'arte avevano avuto un ruolo predominante:

Die meisten glauben, mit dem Tod Goethes beginne in Deutschland eine neue literarische Periode, mit ihm sei auch das alte Deutschland zu Grabe gegangen, die aristokratische Zeit der Literatur sei zu Ende, die demokratische beginne oder, wie sich ein französischer Journalist jüngst ausdrückte, «der Geist der einzelnen habe aufgehört, der Geist aller habe angefangen».<sup>6</sup>

Dichiarando di considerare autentica critica soltanto quella capace di provocare la stessa impressione che suscita direttamente l'opera d'arte, Schumann tentava quindi di ricondurre l'atto critico-riflessivo entro quello creativo-poetico, di salvare cioè la percezione e la rappresentazione complessiva del reale dalla devastazione che la minacciava da ogni parte. Si trattava dunque di recuperare, al di là delle sue degenerazioni, quella idea romantica che non accettava distinzioni tra le arti, né tra l'arte e il suo commento. L'essenza dell'arte è poesia, aveva detto Friedrich Schlegel, e la poesia è quindi il fine a cui tendono tutte le arti, al di là delle differenze di mezzi e di stile.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> ARNFRIED EDLER, *Schumann e il suo tempo*, cit.

<sup>6</sup> «I più credono che con la morte di Goethe inizi in Germania un nuovo periodo letterario; che con lui sia stata sepolta anche la vecchia Germania, che sia finita l'epoca aristocratica della letteratura e cominci, invece, quella democratica; o, come si esprimeva recentemente un giornalista francese, "sia cessato lo spirito dei singoli e abbia avuto inizio lo spirito della collettività"» (HEINRICH HEINE, *Die romantische Schule*, in H.H. *Sämtliche Werke*, München, Kindler Verlag, vol. IX, 13). Per la traduzione italiana vedi H. HEINE, *La Germania*, Bari, Laterza, 1972, 9 (trad. it.: Paolo Chiarini).

<sup>7</sup> Sul romanticismo nel suo complesso e nelle sue propaggini si veda il recente, ottimo volume di RÜDIGER SAFRANSKI, *Romantik. Eine deutsche Affäre*, München, Carl Hanser Verlag, 2007.

Jede Dichtart hat unter den Körpern ihre Ebenbilder, die uns anregen. So ist z.B. die Musik romantische Poesie durch das Ohr.<sup>8</sup>

Una definizione questa che Schumann non trova in Schlegel, ma in quell'autore che egli amò per tutta la vita, ossia Johann Paul Friedrich Richter, meglio noto con il nome di Jean Paul (1763-1825), ed è una definizione che Schumann approva calorosamente visto che nel testo la sottolinea a matita due volte.

D'altro canto Schumann, proprio per la sensibilità con cui seguiva le trasformazioni in atto sia nell'ambito politico-sociale che in quello intellettuale, era consapevole che non sarebbe stato possibile ritornare a quella stagione creativa in cui, a cavallo fra i due secoli, avevano operato sia gli scrittori del classicismo (della «Klassik», ossia della forma weimariana del neoclassicismo) che del primo romanticismo. Per molti aspetti egli si sentiva vicino all'ala più avanzata della cultura del suo tempo, overosia agli oppositori della Restaurazione, ai liberali impegnati dello «Junges Deutschland» che guardavano con sospetto alla «Kunstperiode» dominata da Goethe e propugnavano una letteratura che si rivolgesse più direttamente alla vita terrena e concreta, fosse conscia quindi della sua efficacia morale e politica.

Schumann aveva sottolineato con tanto entusiasmo la frase di Jean Paul che ho appena citato forse proprio perché essa postulava un rapporto diretto tra spirito e corpo. Jean Paul era comunque l'autore in cui lo «Junges Deutschland» vedeva la realizzazione del proprio ideale letterario, un autore cioè che guardava alla grande tradizione del recente passato, ma era anche capace di essere nello stesso tempo un autore popolare. È ancora una volta Heine a mettere in luce la singolarità di questo autore:

Man hat ihn den Einzigen genannt. Ein treffliches Urteil, das ich jetzt erst ganz begreife, nachdem ich vergeblich darüber nachgesonnen, an welcher Stelle man in einer Literaturgeschichte von ihm reden müßte. Er ist fast gleichzeitig mit der romantischen Schule aufgetreten, ohne im mindesten daran teilzunehmen, und ebensowenig hegte er später die mindeste Gemeinschaft mit der Goetheschen Kunstschule. Er steht ganz isoliert in seiner Zeit, eben weil er, im Gegensatz zu den beiden Schulen, sich ganz seiner Zeit hingegen und sein Herz ganz davon erfüllt war. Sein Herz und seine Schriften waren eins und dasselbe. Diese Eigenschaft, diese Ganzheit finden

<sup>8</sup> «Ogni tipo di poesia ha nei corpi le sue corrispondenze che ci stimolano. La musica, p. es., è poesia romantica attraverso l'orecchio» (JEAN PAUL, *Kleine Nachschule zur ästhetischen Vorschule*, in JEAN PAUL, *Werke*, München, Carl Hanser Verlag, 1963, vol. V, 466). Su questo scrittore cfr. EUGENIO BERNARDI, *Jean Paul. Satira e sentimentalità*, Milano, Cisalpino, 1974 (da questo testo le traduzioni in nota).

wir auch bei den Schriftstellern des heutigen Jungen Deutschlands, die ebenfalls keinen Unterschied machen wollen zwischen Leben und Schreiben, die nimmermehr die Politik trennen von Wissenschaft, Kunst und Religion und die zu gleicher Zeit Künstler, Tribune und Apostel sind.<sup>9</sup>

Nello stesso scritto (un testo fondamentale per capire il tempo in cui opera Schumann) Heine prendeva però subito dopo le distanze da questo autore che alla sua morte, in un discorso famoso tenuto nel «Museum» di Francoforte, Ludwig Börne, uno degli autori dello «Junges Deutschland», aveva definito «Dichter der Niedergeborenen» (poeta degli umili) e «Sänger der Armen» (cantore dei poveri).<sup>10</sup> Per Heinrich Heine Jean Paul era sì un grande scrittore e un grande filosofo, ma aveva uno stile confuso e baroccheggianti e soprattutto era incapace di distinguere tra sé e le figure che creava:

Er hat in seinen Romanen echt poetische Gestalten zur Welt gebracht, aber alle diese Geburten schleppen eine närrisch lange Nabelschnur mit sich herum und verwickeln und würgen sich damit. Statt Gedanken gibt er uns eigentlich sein Denken selbst, wir sehen die materielle Tätigkeit seines Gehirns; er gibt uns, sozusagen, mehr Gehirn als Gedanken.<sup>11</sup>

Osservazioni acute, con cui Heine non solo criticava i gusti letterari dello «Junges Deutschland», ma coglieva esattamente quell'elemento caratteristico della scrittura jeanpauliana che ha da sempre costituito il suo fascino per gli scrittori che ne amarono l'opera, da Georg Büchner ad Adalbert Stifter, da Robert Walser a Thomas Bernhard. Per quanto riguarda Schumann, probabilmente

<sup>9</sup> «L'hanno chiamato un unicum. Un giudizio eccellente che compresi perfettamente solo dopo aver invano meditato sul posto da assegnargli nella storia della letteratura. Egli è apparso sulla scena quasi contemporaneamente alla scuola romantica, senza prendervi la minima parte e altrettanto inesistenti furono i suoi rapporti con la scuola artistica goethiana. Egli sta totalmente isolato nel suo tempo, proprio perché, in contrasto con quelle due scuole, si diede tutto al suo tempo e il suo cuore se ne riempì. Il suo cuore e i suoi scritti formavano una cosa sola. Questa qualità, questa pienezza noi la ritroviamo anche negli scrittori della «Giovane Germania» i quali pure non vogliono fare distinzioni tra la vita e la scrittura né dividere mai la politica dalla scienza, dall'arte e dalla religione, e sono al tempo stesso artisti, tribuni e apostoli» (HEINRICH HEINE, *Die romantische Schule*, cit., 118).

<sup>10</sup> Cfr. EUGENIO BERNARDI, *Jean Paul. Satira e sentimentalità*, cit., 24.

<sup>11</sup> «Nei suoi romanzi ha messo al mondo delle figure veramente poetiche, ma tutte queste sue creature girano trascinandosi dietro un cordone ombelicale di bizzarra lunghezza in cui si impigliano e che le strozza. Al posto dei pensieri in realtà ci dà il suo pensare stesso, noi vediamo materialmente l'attività del suo cervello; egli ci dà, per così dire, più cervello che pensieri» (HEINRICH HEINE, *Die romantische Schule*, cit., 120).

furono queste riserve verso il suo autore prediletto ad allontanarlo da Heine che, nell'anno di grazia 1840, gli aveva ispirato *Lieder* di straordinaria bellezza (*Dichterliebe*, op. 48 soprattutto, ma anche tutto il *Liederkreis* op. 24, e altri celeberrimi, come *Die beiden Granadiere* o *Du bist wie eine Blume*). Quando lo incontrò di persona a Monaco, ne ebbe un'impressione negativa, si sentì urtato dal sarcasmo del poeta, dal suo snobistico rancore verso la vita.

Schumann rimase fedele a Jean Paul proprio perché questo autore, come aveva detto Heine, aveva guardato con sospetto sia «la scuola romantica» sia «la scuola goethiana», scorgendo sia nell'una che nell'altra la tendenza a far prevalere l'arte sulla vita, mentre lui «si era dato tutto al suo tempo e se ne era riempito il cuore». In Jean Paul Schumann vedeva realizzata la conciliazione tra la grandezza del passato (e più che a Goethe, Schumann pensa a Shakespeare e a Beethoven) e la coscienza del proprio tempo, il cui divario (mai negato) poteva essere superato attraverso quella categoria di marca tipicamente jeanpauliana che era l'umorismo o meglio attraverso quel suo agente diretto e fulmineo che è il «Witz».

Dell'umorismo e del «Witz», intesi come categoria fondamentale di uno scrittore sempre consapevole della precarietà delle proprie fantasie, Jean Paul aveva dato molte definizioni sia nei romanzi sia soprattutto nella *Vorschule der Ästhetik*,<sup>12</sup> una poetologia che non intendeva essere normativa, bensì del tutto personale e che si presentava come una summa di considerazioni frutto dell'esercizio pratico della scrittura. In Jean Paul ogni definizione dell'umorismo indica lo spazio di una possibile conciliazione tra termini opposti e si offre come la soluzione di una dissonanza che si prospetta d'altro canto solo per il tempo in cui agisce appunto il «Witz», per un tempo brevissimo dunque e in vista di un annullarsi dei due termini dell'opposizione in una prospettiva superiore. In questo senso l'umorismo agisce nel senso inverso della categoria del «sublime» che era stata così fondamentale nell'elaborazione della poetica preclassica e classica:

Der Humor, als das umgekehrte Erhabene, vernichtet nicht das Einzelne, sondern das Endliche durch den Kontrast mit der Idee. Es gibt für ihn keine einzelne Torheit, keine Toren, sondern nur Torheit und eine tolle Welt; er hebt – ungleich dem gemeinen Spaßmacher mit seinen Seitenhieben – keine

<sup>12</sup> JEAN PAUL, *Vorschule der Ästhetik*, in JEAN PAUL, *Werke*, cit., vol. V, 7-457.

einzelne Narrheit heraus, sondern er erniedrigt das Große, aber – ungleich der Parodie – um ihm das Kleine, und erhöht das Kleine, aber – ungleich der Ironie – um ihm das Große an die Seite zu setzen und so beide zu vernichten, weil vor der Unendlichkeit alles gleich ist und nichts.<sup>13</sup>

La lettura inversa del sublime permette la stessa ascesa verso l'assoluto dove la conciliazione degli opposti significa però anche la loro nullificazione:

Wie Luther in schlimmen Sinne unsern Willen eine *lex inversa* nennt: so ist der Humor im guten; und seine Höllenfahrt bahnet ihm die Himmelfahrt. Er gleicht dem Vogel Merops, welcher zwar dem Himmel den Schwanz zukehrt, aber doch in dieser Richtung in den Himmel auffliegt. Dieser Gaukler trinkt, auf dem Kopfe tanzend, den Nektar *binaufwärts*.<sup>14</sup>

Il concetto si precisa meglio dove esso diventa attivo, ossia nell'opera narrativa. Per esempio nello *Hesperus*, un romanzo pubblicato nel 1795 che ebbe un enorme successo, paragonabile solo a quello del *Werther* goethiano e diede a Jean Paul una fama incredibile. Il personaggio principale, di nome Viktor e di ascendenza inglese (come tutti i personaggi toccati dal vero «umorismo») si muove tra il mondo dei nobili e quello piccolo-borghese, tra sublimità dunque e miserie. Nella sua anima triplICE egli cerca di conciliare «Phantasie, Laune und Besonnenheit» (fantasia, bizzarria e ponderatezza). Impresa difficilissima, perché non sempre la dissonanza si lascia trasformare in armonia e la disponibilità spesso significa incapacità di scelta, sicché al benintenzionato Viktor qualche volta capita di scoprire l'altra faccia di quell'umorismo conciliante che costituisce l'obiettivo primario della sua educazione sentimentale e intellettuale. A volte infatti l'entusiasmo e l'euforia che lo guidano non riescono a colmare il vuoto su cui agisce la sua volontà di conciliazione a ogni costo, e quella che voleva essere una dimostrazione di equilibrio e di

<sup>13</sup> «L'umorismo, quale sublime all'inverso, non distrugge il singolo, ma il finito tramite il contrasto con l'idea. Per lui non vi è una singola follia, non singoli esseri folli, ma solo follia e un mondo folle; a differenza del volgare burlone con le sue frecciate, esso non mette in rilievo una singola pazzia, ma abbassa il grande per metterlo – a differenza della parodia – accanto al piccolo e innalza il piccolo per metterlo – a differenza dell'ironia – accanto al grande per poterli così distruggere ambedue, perché davanti all'infinità tutto è nulla» (*ibidem*, 125).

<sup>14</sup> «Se Lutero chiama in senso negativo la nostra volontà una *lex inversa*, l'umorismo lo è in senso positivo e la sua discesa agli inferi gli permette l'ascesa al cielo. Esso è come l'uccello chiamato Merope che pur rivolgendo la coda all'insù, in questo modo si dirige verso il cielo. È un briccone che, danzando con la testa all'ingiù, beve il nettare volando *verso l'alto*» (*ibidem*, 129).

tolleranza rivela essere sostanzialmente incapacità di decisione e mancanza di identità. Capita dunque

... daß nämlich Viktor zu viel Phantasie, Laune und Besonnenheit besass, um nicht, wenn diese drei Saiten zugleich erschüttert wurden, lauter Dissonanzen anzugeben (...), daß seine negativ-elektrische Philosophie mit seinem positiv-elektrischen Enthusiasmus immer um das Gleichgewicht zu kämpfen hatte – und daß aus dem Aufbrausen beider Spiritus nichts wurde als *Humor*...<sup>15</sup>

Niente di più orrendo infatti, per questo aspirante umorista jeanpauliano (il primo di tutta una serie) dell'incontro con se stesso nell'immagine definitoria dello specchio o di una statua di cera che lo rappresenti:

Denn ihn schauerte vor diesen fleischfarbnen Schatten seines Ichs (...) Oft besah er abends vor dem Bettgehen seinen bebenden Körper so lange, daß er ihn von sich abtrennte und ihn als eine fremde Gestalt so allein neben seinem Ich stehen und gestikulieren sah...<sup>16</sup>

Più disperato ancora è l'incontro nella *Leichenrede auf sich selbst* (Orazione funebre a se stesso) che pur sotto l'aspetto di uno scherzo di gusto «inglese», porta all'estremo la stessa angoscia:

Mit einem Schauer seines Ichs sprang er herab – ein erhabner Wahnsinn ging in den Stufen der Wehmuth, des Lächelns, des Erstaunens sein Angesicht auf und ab (...) Ich! Ich! du Abgrund, der im Spiegel des Gedankens tief ins Dunkle zurückläuft – Ich, du Spiegel im Spiegel – du Schauder im Schauder!<sup>17</sup>

Chi conosce la storia di Schumann, le sue angosce, le sue ossessioni, i dubbi sulla integrità del proprio io (presenti fin dalle prime annotazioni del diario: il terrore di diventare di ghiaccio

<sup>15</sup> «... e cioè che Viktor aveva troppa fantasia, troppo gusto della bizzarria e troppa ponderatezza perché non ci fossero che dissonanze quando queste tre corde venivano scosse tutte e tre insieme (...) e che la sua filosofia elettricamente negativa aveva sempre da combattere con il suo entusiasmo elettricamente positivo per mantenere l'equilibrio – e che dal ribollire di questi due spiriti non poteva derivare che umorismo» (JEAN PAUL, *Hesperus oder 45 Hundposttage*, in JEAN PAUL, *Werke*, cit., vol. I, 583).

<sup>16</sup> «Poiché aveva orrore di queste ombre carnicine del proprio io (...) Spesso alla sera prima di coricarsi guardava tanto a lungo il suo corpo tremante fino a staccarlo da sé e ad osservarlo come una figura estranea che sta sola e gesticola accanto al proprio io» (*ibidem*, 938-39).

<sup>17</sup> «Con un brivido di tutto il suo io saltò giù dalla sedia – una follia sublime percorreva il suo volto passando nei vari gradi della malinconia, del sorriso, dello stupore (...) Io! Io! Tu abisso che nello specchio del pensiero sprofondi nell'oscurità – Io! Tu specchio nello specchio – tu orrore nell'orrore!» (*ibidem*, 939).