

GIUSEPPINA LA FACE BIANCONI
Bologna

CREATIVITÀ E IMMAGINI IN DUE LIEDER DI SCHUBERT: UN PERCORSO DIDATTICO

Nella scuola – perlomeno in quella italiana – la ‘creatività’ è spesso identificata con lo spontaneismo e l’estro istantaneo: qualsiasi attività che comporti manipolazione di materiali o improvvisazione estemporanea viene volentieri classificata come manifestazione creativa. Ciò determina fraintendimenti sia nei discenti sia nei docenti.

Non è qui il luogo per affrontare una disamina filosofica e storica del concetto di ‘creatività’, né per illustrare partitamente i vari modelli elaborati sia dalla psicologia, nei suoi diversi rami, sia dalle neuroscienze.¹ Diciamo solo che, in generale, negli studi più accreditati la creatività è intesa come un’attività combinatoria che investe il mondo intellettuale ed emotivo. Essa riguarda tutti gli aspetti della vita culturale, artistica, scientifica. Non è attributo di pochi eletti, ma anche dell’uomo comune. Non nasce d’un tratto, ma si nutre dell’esperienza accumulata. Si configura come un processo di rielaborazione e ristrutturazione dei dati acquisiti, sul quale influiscono i modelli tramandati dalla tradizione. Non è mai avulsa dall’applicazione, dalla disciplina, dall’autocontrollo. In un’acuta analisi sul tema, Philip N. Johnson-Laird indica quattro proprietà essenziali che contraddistinguono il prodotto di un atto creativo, sia esso un lavoro artistico o un oggetto della vita quotidiana: (a) è formato da elementi preesistenti, ma in combinazioni nuove; (b) soddisfa criteri previgenti; (c) non è costruito meccanicamente, anzi il processo produttivo ammette la libertà di

¹ Mi limito a dare qualche riferimento a letture importanti: L. S. VYGOTSKIJ, *Immaginazione e creatività nell’età infantile* (1930), Roma, Editori Riuniti, 1972; J. DEWEY, *L’arte come esperienza* (1934), Firenze, La nuova Italia, 1951; J. S. BRUNER, *Il conoscere. Saggi per la mano sinistra* (1962), Roma, Armando, 1968, in particolare le pp. 41-58; D. W. WINNICOTT, *Gioco e realtà* (1971), Roma, Armando, 1974, pp. 119-150; S. ARIETI, *Creatività. La sintesi magica* (1976), Roma, Il Pensiero scientifico, 1979; PH. N. JOHNSON-LAIRD, *Deduzione, induzione, creatività. Pensiero umano e pensiero meccanico* (1993), Bologna, Il Mulino, 1994, in particolare le pp. 161-222; R. J. STERNBERG - L. SPEAR-SWERLING, *Le tre intelligenze. Come potenziare le capacità analitiche, creative e pratiche* (1996), Trento, Erickson, 1997; O. ANDREANI DENTICI, *Intelligenza e creatività*, Roma, Carocci, 2001; E. R. KANDEL, *L’età dell’inconscio. Arte, mente e cervello dalla grande Vienna ai nostri giorni* (2012), Milano, Cortina, 2012, in particolare le pp. 441-487. Ringrazio Piergiorgio Battistelli e Alessandra Farneti per i consigli che mi hanno generosamente impartito.

scelta; (d) produce un'informazione semantica che si sovrappone all'informazione delle conoscenze di partenza.²

Gli psicologi della musica hanno indagato l'atto creativo per eccellenza, quello dell'artista – nel caso qui prescelto il compositore –, ma ciascuno di loro lo ha fatto dal punto di vista della propria formazione, talvolta riferendosi a quanto gli artisti medesimi dichiarano circa i propri processi creativi.³ Nel famoso saggio su *La mente musicale*, John Sloboda, ad esempio, rifacendosi agli scritti di alcuni compositori afferma che alla base della creazione c'è una forma di 'ispirazione' proveniente quasi dall'esterno, «come fosse un pezzo di pietra con una particolare forma e una determinata grana», nonché un repertorio di «modalità di costruzione ed elaborazione a partire dal dato».⁴

Il processo creativo non è facile da ricostruire, e può risultare a tratti anche insondabile.⁵ Ma il musicologo, come lo storico dell'arte e lo storico della letteratura, ha nondimeno una via d'accesso mediata alla creatività del compositore: l'analisi dell'opera d'arte. In particolare, quand'è possibile, può basarsi sulla comparazione tra le varie stesure della composizione, dai primi abbozzi al canovaccio all'opera definitiva: si possono in tal modo cogliere le fasi della creazione, dall'idea primaria (chiamiamola pure ispirazione) alla manifestazione compiuta. In questi anni molto è stato fatto in questa direzione,⁶ e i risultati hanno consentito di acquisire conoscenze importanti e talvolta decisive per la comprensione del processo creativo, così complesso e sfuggente. Ma non sempre disponiamo degli scartafacci del compositore.

V'è però un'altra via, più mediata: la comparazione tra composizioni d'uno stesso autore che siano simili o affini quanto al genere, alla struttura, all'organico, ma diverse per contenuto. Ed è la strada che imbroccherò in queste pagine.

Mi prefiggo uno scopo modesto ma forse non vacuo: intendo mostrare come si possano indurre gli alunni di una scuola secondaria ad analizzare il

² Cfr. JOHNSON-LAIRD, *Deduzione, induzione, creatività* cit., p. 163 sg.

³ È appena il caso di evocare qui le insidie della *intentional fallacy* (l'inganno dell'intenzionalità), ossia i rischi che corre il critico che voglia prendere alla lettera le intenzioni dichiarate dall'artista in merito alla propria opera, sempre in sospetto d'essere sia pur inconsapevolmente fuorvianti. (Il termine è stato introdotto nella teoria della critica letteraria da W. K. Wimsatt e Monroe C. Beardsley nel 1954.)

⁴ J. A. SLOBODA, *La mente musicale. Psicologia cognitivista della musica* (1985), Bologna, Il Mulino, 1988, p. 190.

⁵ Sloboda sottolinea che sovente i compositori non riescono a indicare da dove provenga questa 'ispirazione', né chiariscono i criteri da loro seguiti nel scegliere questo o quello «tra i diversi modi possibili per sviluppare un tema» (*ibid.*).

⁶ Non occorre richiamare qui l'immenso lavoro svolto nei decenni scorsi dalla filologia musicale sugli abbozzi e le prime stesure di Beethoven o di Verdi, ma anche di compositori del Novecento come Schönberg, Stravinskij o Nono, e più in generale sui processi creativi documentabili sulla base delle fonti in Bach, Händel, Mozart, Rossini, Puccini e via dicendo.

processo immaginativo e creativo in un compositore eccelso – nel nostro caso Franz Schubert – e come li si possa spingere a scoprire il senso ‘forte’ del concetto di ‘creatività’. A me sembra che ciò sia pedagogicamente e didatticamente importante, perché in tal modo si pongono basi più salde per l’apprezzamento e la comprensione dell’opera d’arte, e dunque per la formazione critico-estetica dei ragazzi, oggi alquanto trascurata. Affinché il senso critico-estetico maturi, è infatti essenziale fondare e corroborare la consapevolezza che l’opera d’arte non nasce dal nulla, non si basa necessariamente su materiali ‘nuovi’, e non è il prodotto di una genialità istintiva e sorgiva; al contrario, è frutto di lavoro e fatica, di scelte, di tradizione e innovazione, di cultura.

Per accostarsi a questo scopo in una situazione didattica conviene procedere con l’analisi di brani di dimensioni non troppo ampie e stimolare gli studenti ad indagare – attraverso la de-costruzione e ri-costruzione del testo musicale – il percorso che il musicista deve aver compiuto. Nel nostro caso attingerò dal Lied romantico tedesco. In questo genere abbiamo a che fare con composizioni di estensione contenuta, su testi poetici perlopiù di buona fattura, intessuti di immagini spesso suggestive che facilitano l’accesso al costrutto musicale e consentono perciò d’individuare più agevolmente le scelte del musicista. Indico di seguito le fasi di un ipotetico percorso che si potrebbe proporre in una classe di studenti della secondaria di primo o di secondo grado.

(0) *La scelta dei Lieder*. – Fra i tanti Lieder, ne scelgo due di Franz Schubert: *Auf dem Wasser zu singen* (D 774) e *Des Baches Wiegenlied* (D 795, n. 20), entrambi piuttosto noti, composti ambedue nel 1823. Il primo è su versi di Friedrich Leopold Graf zu Stolberg-Stolberg (1750-1819), coetaneo e amico di Goethe. Il secondo fa parte del ciclo poetico di Wilhelm Müller, *Die schöne Müllerin* (1821), di cui rappresenta l’epilogo tragico, ossia la morte per annegamento del giovane Mugnaio, innamorato della Mugnaia e da questa deluso. I due Lieder sono dunque accomunati da un tema poetico, l’acqua, peraltro ampiamente sfruttato dal grande musicista su tutto l’arco della sua produzione liederistica.⁷

L’acqua può assumere molti stati fisici, fiume o cascata, lago o mare, sorgente o stagno, pioggia neve ghiaccio, eccetera: tutti rimandano alla sfera psicologico-sentimentale, dando così origine a musiche diverse nel tono e nel rapporto fra voce e pianoforte. I testi poetici di questi due Lieder sono il ‘materiale’ di partenza sul quale si esercita l’immaginazione schubertiana: essi sono profondamente diversi sia nella struttura metrico-ritmica sia nelle immagini. Nel

⁷ Vasti i contributi della critica sulla tematica ‘acquatica’ in Schubert: basti qui rimandare a G. LA FACE BIANCONI, *La casa del Mugnaio. Ascolto e interpretazione della “Schöne Müllerin”*, Firenze, Olschki, 2003, p. 18 *et passim* nel capitolo III. Da ultimo cfr. W. DÜRR, *Mayrhofer, Schubert und die Mysterien des Wassers*, in «*Vom Wasser haben wir’s gelernt*». *Wassermetaphorik und Wanderermotiv bei Franz Schubert*, a cura di Ch. Schumann, Kassel, Bärenreiter, 2014 («Schubert-Jahrbuch 2010-2013 der Deutschen Schubert-Gesellschaft»), pp. 17-28.

primo, *Auf dem Wasser*, l'acqua scorre, è elemento fluido, dinamico, instabile, vitale; nel secondo, *Wiegenlied*, l'acqua è stagnante, immobile, mortalmente inerte.

(1) *Il testo poetico*. – Con gli studenti si può partire dalla lettura e analisi del testo poetico per esaminarne la costruzione e interrogarne il senso. Consideriamo *Auf dem Wasser zu singen*. Presenta tre strofe di sei versi (endecasillabi dattilici). Nello scintillio delle onde la navicella si dondola come un cigno, e l'animo vola a pelo d'acqua, simile alla barca. Il roseo riflesso del tramonto, che tutto pervade, sembra fare dei cenni; si ode intanto il sussurro delle canne e il respiro dell'anima. Il tempo si dilegua sulle onde cullanti, ieri come oggi, e si dileguerà fin quando il poeta non ne supererà il flusso ergendosi in volo col colpo d'un'ala alta e raggiante. Il ritmo dattilico (/ × × / × × / × × / ×), morbidamente cadenzato, induce un andamento scorrevole; le stesse parole-rima (*Wellen-Kahn; Haines-Schein; Flügel-Zeit*), le abbondanti allitterazioni (*Schimmer-Schwäne-...; entschwindet-schimmerndem-...; Wipfeln-westlichen-winket-...; wiegenden Wellen*), le anafore (*gleitet-gleitet*), le assonanze (*rötlich-östlich-errötend*), le ripetizioni di parole (*Seele-Seel*) in punti diversi inducono un effetto rotatorio, incantatorio.

Del tutto diverso il *Wiegenlied* che il Ruscello canta al piccolo Mugnaio suicida per amore. Cinque strofe di Knittelverse – versi di quattro arsi a riempimento variabile, rimati (a)ax – (b)bx.⁸ Il ritmo del Knittelvers – alla lontana assimilabile alle nostre filastrocche in ottonari, ma molto più ondivago ed esitabondo – sembra procedere per lievi spinte e improvvisi indugi, senza la scorrevole morbidezza di *Auf dem Wasser zu singen*. Il Ruscello rassicura il piccolo Mugnaio. Alla guisa d'un viandante, il povero garzone ha infine raggiunto la propria “casa”, rappresentata dall'acqua: essa sola gli può donare la fedeltà e il riposo che il mondo gli ha negato. Egli potrà giacervi tranquillo, fin quando il mare non inghiottirà il ruscello. Lì dentro dormirà in una cameretta azzurra e in un soffice giaciglio, lo culleranno le ninfe. E quando da lontano risuonerà il corno del cacciatore – il rivale che gli ha sottratto l'amata Mugnaia – il ruscello rumoreggerà, si agiterà, quasi partecipando alla tempesta sentimentale che il ricordo potrebbe attivare. Il ruscello scaccerà anche l'immagine della fanciulla cattiva che ha tradito il Mugnaio, veglierà affinché la sua ombra maliziosa non lo desti, e coprirà gli occhi del giovane con un fazzolettino a lei sottratto. Il Mugnaietto si assopirà, dimenticherà gioie e dolori, mentre la luna piena lentamente s'alza, la nebbia svanisce, e il cielo si dispiega in tutta la sua eterna e maestosa vastità. Il testo di Müller, fascinoso, ha una struttura ripetitiva che investe sia le rime, le assonanze e le allitterazioni (*Gute Rub', gute Rub'! Tu die Augen zu!*; *hier/liegen/mir; Haus/aus* ecc.; *Was wiegen kann, woget und wieget...*; *Blickt nicht herein, blaue Blümelein...*) sia singole parole (*gute Rub' / gute Rub'; heran/heran; wie-*

⁸ In ciascuna strofa i versi 1-2 e rispettivamente 4-5 vanno letti come se fossero un sol verso di quattro arsi, con rimalmezzo: «Gute Rúh, gute Rúh! tu die Áugen zú! | ... | Die Tréu ist hier, sollst liegen bei mir, | ...».

gen/wiegen; hinweg/hinweg, ecc.): in questo senso ha tutte le caratteristiche di una ninna nanna dolcemente narcotica, serena e infinita, alla fin fine mortale.

(2) *Ascolto dei Lieder*. – A questo punto, procurata la succinta parafrasi del testo poetico, si può procedere all’ascolto e far notare agli studenti che i due brani, diversi per fattura, impostazione, lessico e concezione, presentano nondimeno la stessa forma musicale. Più precisamente, il compositore adotta in entrambi la forma strofica, opta cioè per quel tipo di Lied che per ciascuna strofa del testo ripete identica una stessa strofa musicale. Di per sé la scelta non ha davvero nulla di ‘creativo’: si tratta di un modello tradizionale, che il musicista segue qui in maniera pedissequa. E però Schubert perviene a un risultato completamente diverso nelle due composizioni. In *Auf dem Wasser zu singen* l’ascoltatore ha l’impressione sonora di uno scorrimento inarrestabile, simbolo dell’acqua che incessantemente fluisce; nel *Wiegenlied* percepisce l’inerzia, il ristagno mortifero dell’acqua, che dolcemente inghiotte, cullandolo, il giovane.

Si pongono alcune domande: come mai Schubert adottando la stessa forma perviene a risultati totalmente diversi? Perché, fra le varie forme possibili, sceglie il Lied strofico per ambo le composizioni?

(3) *Gli elementi compositivi*. – Lascerei per ora in sospenso questo interrogativo e avvierei con gli studenti un’analisi ravvicinata delle composizioni per esaminare più dappresso i percorsi del pensiero musicale schubertiano.

Ogni processo creativo implica delle scelte: si selezionano certi tratti, li si evidenzia e li si elabora, e tra tante possibilità si scartano molte vie per concentrarsi su pochi elementi o addirittura su uno solo.⁹ Esaminiamo il primo Lied. Due sono le scelte primarie, tra loro correlate, attuate dal musicista: il ritmo di barcarola (un morbidissimo 6/8), sostenuto dalla mano sinistra del pianoforte con tanti accordi di crome ribattute;¹⁰ e nella mano destra la sestina di semicrome increspate (legate a due a due) che, dopo un salto d’ottava o di nona iniziale, ridiscendono a cascata e nella ripetizione battuta per battuta producono un effetto ondulatorio. Il ritmo di barcarola ben si giustifica in un Lied sull’acqua; dal canto suo la sestina, che permea tutta la parte pianistica, conferisce al brano un colore cangiante e ben si adatta al riflesso, allo scintillio dell’acqua, alla sua mobilità. Come l’acqua, però, scorre anche il tempo. L’acqua e il tempo sono simboleggiati da questa figura pianistica fluida, la sestina di semicrome, che nell’inarrestabile iterazione con sé tutto trascina. L’immagine che, fra tante, qui il compositore deve aver focalizzato è lo *scorrimento*, e soprattutto la similitudine *acqua che scorre / tempo che scorre*. La sestina di semicrome è dunque una ‘metafora’ sonora e ritmica che, in un procedimento

⁹ Cfr. VYGOTSKIJ, *Immaginazione e creatività* cit., p. 27 sg.

¹⁰ Si noti che soltanto le battute che conducono alla cadenza hanno le note gravi in battere anche a metà battuta (batt. 7, 15, 16, 19, 20, 23-28, ecc.).

sintetico, connette l'acqua e il tempo, ossia esperienze fenomeniche eterogenee e disgiunte.¹¹

Assai diverse le scelte attuate nell'altro Lied. La ripetitività del testo poetico viene ulteriormente enfatizzata da Schubert, che replica i vv. 1-2, 4-5 e 6.

batt. 5-6	vv. 1-2	a_2	pedale di tonica	MI
batt. 7-8	vv. 1-2	a_2	pedale di tonica - D - T	MI
batt. 9-11	v. 3	b_{2+1}	modulazione	MI \rightarrow^V /do# \rightarrow LA
batt. 12-13	vv. 4-5	a'_2	pedale di tonica - D - T	LA
batt. 14-15	vv. 4-5	a'_2	pedale di tonica - D - T	LA
batt. 16-18	v. 6	b'_{1+2}	oscillazione D - T	MI
batt. 19-20	v. 6	b'_2	oscillazione D - T	MI
batt. 21-22	postludio	a_2	pedale di tonica	MI

Attraverso un ritmo dattilico (semiminima, croma, croma), ripetuto in media tre-quattro volte per ciascuna frase del canto, e attraverso l'andamento lento (*mäßig*), il compositore enuncia frasi musicali strascicate, come una cantilena lungamente sciorinata a fior di labbra. La persistenza dei moduli, la loro ripetizione, la tenuta del pedale o, in alternativa, il moto pendolare tonica-dominante,¹² le quinte dei corni (batt. 1-5), la saturazione sonora degli accordi (fino a sette note: cfr. batt. 16-19), tutti questi fattori sdipanano il filo di una nenia che nella sua sfibrante lentezza ci sembra non dover finire mai. Ogni strofa, di sole 18 battute, dura nell'esecuzione circa 1'30". Questo costrutto, già di per sé altamente iterativo e monotono, è poi ripetuto da capo integralmente altre quattro volte, per accomodare le cinque strofe del testo. L'elemento unificante in questo caso è il ritmo della ninna nanna, 'metafora' congiuntiva fra due esperienze agli antipodi, sovrapposte. La ninna nanna, infatti, col suo dolce rullio evoca, di suo, l'immagine di una madre amorevole: ma qui essa è intonata dall'acqua consolatrice e distruttiva insieme, che mentre rassicura il giovane lo stringe in una stretta esiziale. La nascita e la morte, l'amplesso materno e l'abbraccio mortifero dell'acqua si congiungono mirabilmente in questo ritmo continuo, implacabile, blando e però ossessivo.

¹¹ In pratica, in presenza di due oggetti che condividono una data qualità, il pensiero creativo riesce a escogitare una similitudine o una metafora poetica, senza con ciò cadere nell'identificazione dei due oggetti, come invece farebbe il pensiero psicopatologico (cfr. P. BATTISTELLI, *La creatività: l'altro pensiero*, in *Arte, psiche, società*, a cura di A. Farneti e I. Riccioni, Roma, Carocci, 2012, pp. 79-90: 84, con riferimento alle tesi di Arieti, *Creatività* cit.). Jerome Bruner, dal canto suo, designa questo tipo di produttività come 'metaforica' (*Il conoscere* cit., p. 44 sg.).

¹² Si vedano i pedali al grave (il Mi₂ del preludio persiste fino alla batt. 9) ma anche quelli interni: il Si₃, che dura anch'esso fino a batt. 9, e il Mi₃ alle batt. 11-15. A modo suo ha la fissità del pedale anche l'appoggiatura Do#₄-Si₃ (con la variante Do#₄-Si₃) alle batt. 16-19, su uno schema di alternanza dominante-tonica.

La differenza di fondo fra le due composizioni è dunque determinata da vari elementi, che interessano la relazione fra canto e pianoforte, fra testo e musica: il *ductus*, la melodia, lo schema metrico-ritmico dei versi (endecasillabi dattilici nel primo, Knittelverse nel secondo). Ma in entrambi i Lieder, a concretizzare in termini musicali l'immagine che il testo poetico offre al musicista-lettore è *in primis* il ricorso a un dispositivo tecnico-musicale ben individuato, essenziale per la resa dell'idea semantica, che assurge a vera e propria metafora: la sestina di semicrome in *Auf dem Wasser zu singen*, il ritmo dattilico ossessivo della ninna nanna nel *Wiegenlied*.

Il modo di procedere di Schubert in questi due Lieder non ha nulla di inconsueto, è anzi in linea col tipo di creatività che in generale traspare dalla sua liederistica. In una splendida analisi pubblicata nel 1991, Hans Heinrich Eggebrecht ha sottolineato come il compositore viennese cerchi sempre d'interpretare il 'tono', il 'suono fondamentale' dei versi, «cogliendone le stratificazioni di senso» e condensandole in «un nucleo inventivo» ben in evidenza proprio «nelle sonorità iniziali» di ciascun Lied.¹³

(4) *La forma strofica*. – Dopo aver individuato assieme agli studenti gli elementi e i dispositivi adottati da Schubert per rendere in musica l'idea semantica propria dei due componimenti poetici, riprenderei la domanda lasciata in sospeso: come giustificare in entrambi i Lieder il ricorso alla forma strofica? Perché Schubert adotta lo stesso modello per dare veste sonora a immagini poetiche così distanti? È un passaggio delicato, perché occorre addentrarsi ancor più nei territori dell'ermeneutica e lavorare nel campo delle ipotesi. Nulla ci dice infatti che la domanda qui posta non sia un finto problema: Schubert ha a disposizione diverse possibilità formali, e d'istinto potrebbe avere scelto la più scontata e la più in voga in quegli anni, ossia il Lied strofico. A me questa spiegazione sembra però una *lectio facilior*, una banalizzazione. Ho l'impressione che in queste due composizioni la scelta non sia stata casuale. Viceversa, sostengo che in questi due Lieder il musicista ha adottato il tradizionale, ovvio modello strofico perché meglio d'altri esso si prestava a evidenziare, e dunque a esaltare, un elemento significativo della poesia, determinando un ulteriore incremento di senso.

Consideriamo *Auf dem Wasser zu singen*. Qui la terza strofa ci fornisce, sul piano del testo poetico, una buona chiave di comprensione. Il tempo – dice il poeta – si dilegua sulle onde cullanti, ieri come oggi come domani: tempo e acqua, dunque, scorrono via senza posa, in un futuro che combacia col presente e ripete eternamente il passato. Il ricorso ciclico, incessante, infinito degli elementi naturali invoca la rappresentazione di un divenire perenne, che però

¹³ H. H. EGGBRECHT, *Musica in Occidente. Dal Medioevo a oggi* (1991), Firenze, La nuova Italia, 1996, p. 508. Dello stesso autore si veda il famoso saggio *Principii del Lied schubertiano* (1970), nel suo *Il senso della musica. Saggi di estetica e analisi musicale*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 211-242.

coincide, alla fin fine, con l'eterno presente. Ora, la forma del Lied strofico – che inizia sempre da capo, virtualmente inarrestabile, illimitato – coglie questo processo della natura in maniera icastica, ce ne dà un'immagine vivida e tangibile. Nel caso di *Auf dem Wasser zu singen* il modello del Lied strofico, di per sé tutt'altro che innovativo, ma vivificato dal di dentro con dispositivi tecnici ben dosati (p. es. la sestina di semicrome nel pianoforte), produce, come ben dice Johnson-Laird, un'«informazione semantica che si *sovrappone* all'informazione contenuta nelle conoscenze iniziali».¹⁴ Esso aggiunge, per così dire, un senso ulteriore al senso espresso dalla sestina, ipostatizza un'immagine mirabile della temporalità naturale, 'sentita' psichicamente dall'individuo.

Lo stesso capita, in maniera forse ancor più sottile, nel *Wiegenlied*. Qui l'attenzione del musicista è rivolta non solo alla ripetitività incessante e narcotica, mortale, della ninna nanna, di un canto cedevole eppur cadenzato, corporeo e incorporeo nel contempo. In questo brano commovente e straziante il musicista evoca soprattutto gli istanti terribili e insondabili del suicidio, in cui il tempo è sospeso e l'individuo, estraniato da sé stesso, s'immagina osservatore della sua stessa morte. L'immagine acustica della 'depersonalizzazione suicida', della morte desiderata, in cui l'attimo combacia con l'eternità e il cielo e la terra si congiungono in una atemporalità immota e infinita, esigono questa ripetitività dilagante, pervasiva, non limitata ai soli segmenti testuali: essa invade l'intera forma, sommerge l'ascoltatore, ne obnubila e ottunde la sensibilità. Nessuna forma musicale meglio del Lied strofico avrebbe potuto, credo, fissare la tragedia esistenziale degli istanti del suicidio, e la drammatica strutturazione della temporalità che essa comporta.¹⁵

Col ricorso alla forma strofica Schubert ha aggiunto qualcosa in più: è come se, non accontentandosi di un livello d'interpretazione verso per verso, avesse voluto cogliere – attraverso un processo di tipo metariflessivo – un gesto musicale ulteriore per attingere più intensamente al significato profondo del testo. Se il ricorso alla forma strofica è dunque deliberato e non casuale, possiamo affermare che il pensiero creativo schubertiano, perlomeno nella scelta della forma, si è esercitato in stretto rapporto a processi di metacognizione.¹⁶

(5) *Breve conclusione in cinque punti.* – (1) Schubert lavora con materiali tradizionali e ricorre a una stessa forma musicale, del tutto consuetudinaria. Non offre innovazioni vertiginose, ma combinazioni particolari di elementi, che so-

¹⁴ JOHNSON-LAIRD, *Deduzione, induzione, creatività* cit., p. 163.

¹⁵ Su questo Lied e sull'intero ciclo, cfr. anche LA FACE BIANCONI, *La casa del Mugnaio* cit., pp. 89-95 *et passim*. Per le ninne nanne schubertiane, soprattutto dell'ultimo periodo, cfr. M. W. HIRSCH, *Romantic Lieder and the Search for Lost Paradise*, Cambridge University Press, 2007, pp. 111-139 ("Sleep and Death in Schubert's Lullabies").

¹⁶ Su questo punto, si legga l'affascinante proposta di Battistelli, ossia che «le vicende e le sorti del pensiero creativo dipendono dal contesto metacognitivo in cui esso si svolge» (BATTISTELLI, *La creatività* cit., p. 89).

no, all'epoca, a disposizione di qualsiasi compositore. (2) Può scegliere fra diverse possibilità compositive, ma in linea di partenza è vincolato dall'immagine espressa dalla poesia, che egli coglie attraverso la lettura, vero e proprio atto euristico.¹⁷ (3) Da questo momento, i vari parametri tecnici – armonia, melodia, ritmo – utilizzati per rendere in musica l'idea del testo poetico chiedono di essere trattati in maniera conseguente, secondo una necessità intrinseca, sia musicale sia ermeneutica. Per così dire, imboccata una strada, Schubert la percorre fino in fondo, non deragliando dall'impostazione delle prime battute, delle prime idee. È come se il materiale di partenza – testo poetico da un lato, dispositivi tecnico-musicali dall'altro – esigesse di venir considerato secondo il *proprio* 'punto di vista', quasi dettando al compositore le proprie leggi. È la dolce tirannia esercitata dal materiale sull'artista, quella che Jerome Bruner ha definito «la libertà» dei creatori «d'essere dominati dall'oggetto».¹⁸ (4) La somiglianza fra oggetti e campi di conoscenza separati (tempo/acqua; madre/acqua) lo stimola a costruire connessioni nuove, che di volta in volta danno origine a una metafora suggestiva, accomunante e aggregante: la sestina di semicrome, il ritmo di ninna nanna.¹⁹ (5) Il ricorso alla forma strofica produce un sovrappiù di senso: essa risponde, credo, a una decisione consapevole, a una scelta non istintiva bensì ragionata, per così dire a un'operazione di tipo metacognitivo, ossia a un atto del pensiero svolto sullo stesso pensiero.

Se per finire i nostri studenti, seguendoci nel percorso tracciato, avranno colto distintamente questi cinque punti, avranno acquisito una consapevolezza maggiore per dare al concetto di 'creatività musicale' un contenuto più concreto e produttivo.

¹⁷ Non si dà creatività in assenza di vincoli (cfr. S. BARTEZZAGHI, *L'elmo di Don Chisciotte. Contro la mitologia della creatività*, Roma-Bari, Laterza, 2009, p. 107).

¹⁸ Cfr. BRUNER, *Il conoscere* cit., pp. 51-54. Dice Bruner: «Ho usato l'espressione "libertà d'essere dominati" dall'oggetto che si sta creando ... l'oggetto ha preso il sopravvento e chiede d'essere completato secondo la sua intrinseca necessità. Ciò avviene in parte perché ci siamo distaccati dall'interno e caotico pullulare delle possibilità» e abbiamo imboccato una via precisa (p. 53).

¹⁹ Si legga sempre Battistelli (cit. qui in nota 11), che si rifà ad Arieti, *Creatività* cit. (p. 88).

FRIEDRICH LEOPOLD GRAF ZU STOLBERG-STOLBERG, *Lied auf dem Wasser zu singen* (1782)
 FRANZ SCHUBERT, *Auf dem Wasser zu singen*, op. 72 (1823), D 774

Auf dem Wasser zu singen

Mitten im Schimmer der spiegelnden Wellen
 Gleitet, wie Schwäne, der wankende Kahn;
 Ach, auf der Freude sanft schimmernden Wellen
 Gleitet die Seele dahin wie der Kahn;
 Denn von dem Himmel herab auf die Wellen
 Tanzet das Abendrot rund um den Kahn.

Über den Wipfeln des westlichen Haines
 Winket uns freundlich der rötliche Schein,
 Unter den Zweigen des östlichen Haines
 Säuselt der Kalmus im rötlichen Schein;
 Freude des Himmels und Ruhe des Haines
 Atmet die Seel im errötenden Schein.

Ach, es entschwindet mit tauigem Flügel
 Mir auf den wiegenden Wellen die Zeit.
 Morgen entschwindet mit schimmerndem Flügel
 Wieder wie gestern und heute die Zeit,
 Bis ich auf höherem strahlendem Flügel
 Selber entschwinge der wechselnden Zeit.

Da cantare sull'acqua

Nello scintillio sfavillante delle onde
 scorre come un cigno e dondola la navicella;
 ah, sul scintillare gioioso delle onde
 scorre l'anima, come la navicella;
 perché dal cielo fin giù sulle onde
 danza il tramonto intorno alla navicella.

A ponente, sù dalle cime del boschetto,
 amichevole ci saluta il roseo crepuscolo,
 a levante, di sotto ai ramoscelli del boschetto,
 sussurrano le canne nel roseo crepuscolo.
 Gioia celeste e quiete del boschetto
 respira l'anima nel rosseggiante crepuscolo.

Ahimè, cullato dall'onde, su rorida ala,
 per me si dilegua il tempo.
 Anche domani, su scintillante ala,
 come ieri, come oggi, si dileguerà il tempo,
 finché su più alta, raggiante ala
 io stesso non mi dileguerò nel volgere del tempo.

Traduzione di Pietro Soresina, con ritocchi.

WILHELM MÜLLER, *Die schöne Müllerin* (Dessau 1821)
 FRANZ SCHUBERT, *Die schöne Müllerin* (1823), D 795 (n. 20)

Des Baches Wiegenlied

Gute Ruh, gute Ruh!
 Tu die Augen zu!
 Wanderer, du müder, du bist zu Haus.
 Die Treu ist hier,
 Sollst liegen bei mir,
 Bis das Meer will trinken die Bächlein aus.

Will betten dich kühl,
 Auf weichem Pfühl,
 In dem blauen krystallinen Kämmerlein.
 Heran, heran,
 Was wiegen kann,
 Woget und wieget den Knaben mir ein!

Wenn ein Jagdhorn schallt
 Aus dem grünen Wald,
 Will ich sausen und brausen wohl um dich her.
 Blickt nicht herein,
 Blaue Blümelein!
 Ihr macht meinem Schläfer die Träume so schwer.

Hinweg, hinweg
 Von dem Mühlensteg,
 Böses Mägdlein, daß ihn dein Schatten nicht weckt!
 Wirf mir herein
 Dein Tüchlein fein,
 Daß ich die Augen ihm halte bedeckt!

Gute Nacht, gute Nacht!
 Bis alles wacht,
 Schlaf aus deine Freude, schlaf aus dein Leid!
 Der Vollmond steigt,
 Der Nebel weicht,
 Und der Himmel da oben, wie ist er so weit!

Ninna nanna del ruscello

Buon riposo, buon riposo!
 Chiudi gli occhi!
 O stanco viandante, eccoti a casa.
 Qui sta la fedeltà,
 riposa accanto a me,
 finché il mare non inghiottirà i ruscelli.

Ti sistemerò al fresco,
 su un soffice giaciglio,
 nella cameretta azzurra, cristallina.
 Avanti, avanti,
 tutto ciò che sa cullare,
 dondolatemi e cullatemi il fanciullo!

Quando dal verde bosco
 risuonerà il corno,
 ti avvolgerò con i miei rumorosi scrosci.
 Non guardate dentro,
 azzurri fiorellini!
 Voi disturbate i sogni del mio dormiente.

Via, via
 dalla passerella del mulino,
 fanciulla cattiva, che la tua ombra non lo svegli!
 Gettami delicatamente
 il tuo fazzolettino,
 perché io gli possa coprire gli occhi!

Buona notte, buona notte!
 Prima che tutto si risvegli,
 dormi fino in fondo la tua gioia, il tuo dolore!
 Sale la luna piena,
 la nebbia si ritira,
 e il cielo, lassù, è così vasto.

Traduzione di Pietro Soresina, con ritocchi.

Auf dem Wasser zu singen.

Leopold Graf zu Stollberg.

Op. 72.

Mäßig geschwind.

72. *pp* *simile*

fp

pp *sempre simile*

Mit - ten im Schimmer der spie - geln-den Wel - len

glei - tet, wie Schwä-ne, der wan-ken-de Kahn; ach, auf der Freu - de sanft-

mf *mf*

cresc. *cresc.*

schimmernden Wel - len glei - tet die See - le da - hin wie der Kahn,

Edition Peters.

9023

FRANZ SCHUBERT, *Auf dem Wasser zu singen*, op. 72 (1823), D 774

ach, auf der Freu - de sanft - schimmernden Wel - len glei - tet die See - le da -
 hin wie der Kahn; denn vonden Him - mel her -
 ab auf die Wel - len tan - zet das A - bendrot rund um den Kahn,
 tan - zet das A - bendrot rund um den
 Kahn.

p *cresc.* *p* *cresc.* *p* *f* *p* *fp* *decresc.*

Edition Peters.

9023

(continuaione)

Ü - ber den Wip - feln des west - li - chen Hai - nes win - ket uns freundlich der
 röt - li - che Schein; un - ter den Zwei - gen des öst - li - chen Hai - nes
 säu - selt der Kal - mus im röt - li - chen Schein, un - ter den Zwei - gen des
 öst - li - chen Hai - nes säu - selt der Kal - mus im röt - li - chen Schein;
 Freu - de des Him - mels und Ru - he des Hai - nes
 at - met die Seel im er - rö - tenden Schein, at - - - -

pp *mf* *cresc.* *p* *cresc.* *p* *cresc.* *p*

Edition Peters.

9023

(continuaZIONE)

- met die Seel im er-rö-ten-den Schein.

Ach, es ent-schwindet mit

tau-i-gem Flü-gel mir auf den wie-gen-den Wel-len die Zeit.

Mor-gen ent-schin-de mit schimmern-dem Flü-gel wie-der wie ge-stern und

heu-te die Zeit, mor-gen ent-schin-de mit schimmern-dem Flü-gel

Edition Peters.

9023

(continuazione)

wie - der wie ge - stern und heu - te die Zeit,

cresc.

bis ich auf hö - herem strah - lenden Flü - gel sel - ber ent - schwin - de

p

wech - selnden Zeit, sel - - - - - ber ent -

schwin - de der wech - selnden Zeit.

f *p*

fp *decresc.*

Edition Peters.

9023

(fine)

Des Baches Wiegenlied.

Mäßig.

p

1. Gu-te Ruh, gu-te Ruh! tu die Au - - gen zu! gu-te
 2. bet - ten dich kühl - auf wei - chen Pfühl, will -
 3. Jagd - horn schallt aus dem grü - nen Wald, wenn ein
 4. weg, hin - weg von dem Müh - len - steg, hin -
 5. Nacht, gu-te Nacht! bis al - - les wacht, - gu-te

1. Ruh, gu-te Ruh, tu die Au - - gen zu! Wand - rer, du mü - der, du
 2. bet - ten dich kühl - auf wei - chen Pfühl in dem blau - en kri -
 3. Jagd - horn schallt aus dem grü - nen Wald, will ich sau - sen und brau - sen wohl
 4. weg, hin - weg, bö - ses Mäg - de - lein, daß ihn dein Schat - ten, dein
 5. Nacht, gu-te Nacht! bis al - - les wacht, schlaf aus dei - ne Freu - de, schlaf

1. bist zu - Haus. Die - Treu ist - hier, sollst
 2. stal - le - nen Kämmer - lein. Her - an, her - an, was
 3. um dich - her. Blickt nicht her - ein, blau - e
 4. Schat - ten nicht weckt! Wirf mir her - ein dein
 5. aus dein - Leid! Der - Voll - mond steigt, der

Edition Peters

9023

FRANZ SCHUBERT, *Die schöne Müllerin* (1823), D 795 (n. 20)

1. lie - - gen bei mir, die_ Treu ist hier, sollst lie - - gen bei mir,
 2. wie - - gen_ kann, her - - an, her - - an, was wie - - gen kann,
 3. Blü - - me - lein, blickt nicht her - ein, blau - e Blü - - me - lein!
 4. Tüch - lein fein, wirf mir her - ein dein Tüch - - lein fein,
 5. Ne - - bel weicht, der Voll - mond steigt, der Ne - - bel weicht,

1. bis das Meer_ will trin - ken die Bäch - lein aus, bis das
 2. wo - get und wie - get den Kna - ben mir ein,
 3. ihr macht mei - nem Schlä - fer die Träu - me so schwer, ihr
 4. daß ich die Au - gen ihm hal - te be - deckt,
 5. und der Him - mel da o - - ben, wie ist er so weit, und der

1. Meer_ will trin - ken die Bäch - lein_ aus.
 2. wo - get und wie - get den Kna - ben mir ein!
 3. macht mei - nem Schlä - fer die Träu - me so schwer.
 4. daß ich die Au - gen ihm hal - te be - deckt!
 5. Him - mel da o - - ben, wie ist er so weit!

1. 2. 3. 4. 5.
 2. Will
 3. Wenn ein
 4. Hin -
 5. Gu - te

Edition Peters

9023

(fine)