

Andrea Panzavolta

Primavera in inverno

La *Winterreise* di Franz Schubert

Winterreise
Wilhelm Müller
1
Gute Nacht Op. 89

(Sing freely)

21.

Fremd hat sich ein ge - stir - gtes Fremd sich ich wie - der am. Der
Ich kann es mei - ner Rei - sen nicht wih - len mit der Zeit, und

Mai war mir ge - wiss - gen mit man - chem Eis - sen - stück. Das Mäd - chen sprach von
selbst den Weg mir wei - sen in die - ser Dun - kel - heit. Es steht ein Men - den

Lie - be, die Mai - ler gar wie Du, das Mäd - chen sprach von Lie - be, die
schah - ten sich mein Ge - hül - fe sich, es steht ein Men - den - schah - den sich

1114

Tutto termina con l'orecchio: le regole della grammatica terminano con l'orecchio, il precetto della legge con l'orecchio, il basso fondamentale con l'orecchio, il sistema della filosofia con l'orecchio. Perciò anche l'altra vita viene raffigurata come tutta musica, come una grande armonia. Ahimè, potessero presto dissolversi in essa le dissonanze della mia vita!

Kierkegaard

Forse solo l'arte può raccontare se stessa. Questa affermazione risulta tanto più suggestiva se si pensa ai tentativi che sono stati fatti – per quanto eccelsi inevitabilmente anche goffi, sgraziati, incapaci di cogliere, per usare un allusivo verso di Eliot, «il riso nascosto dei bimbi in mezzo alle foglie» – di spiegare a parole la musica. Ha ragione Rilke quando nella lirica *An die Musik* dice – e il suo dire è anche contraddire, è conquista che sconfessa se stessa, è supremo approdo che spalanca però spazi illimitati – che la musica è

respiro di statue.

Forse silenzio delle immagini.

[...] lingua ove le lingue

cessano. Tempo a picco sul corso

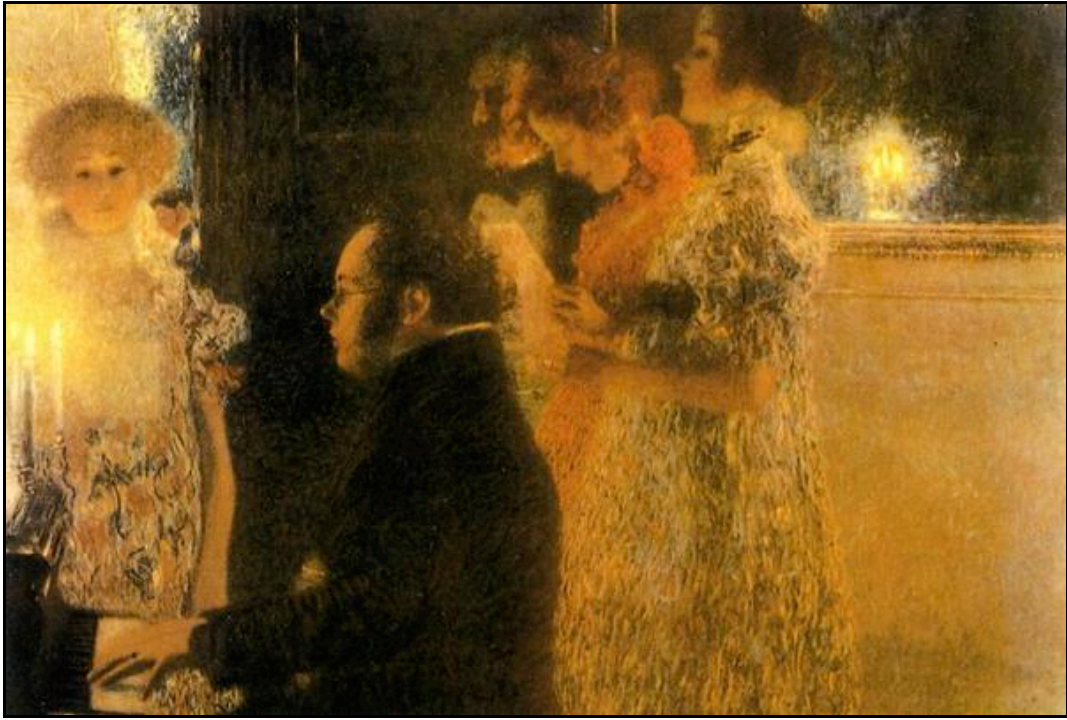
dei cuori che passano.

Se è vero che solo l'arte può raccontare se stessa, non sarà allora temerario iniziare il nostro cammino lungo i sentieri impervi e acclivi della *Winterreise* di Franz Schubert da un quadro.

1945. La Germania è spremuta nel tino dell'ira. Come il dannato michelangiolesco, si copre un occhio con la mano, mentre con l'altra fissa l'orrore senza nome, avvinghiata dai demòni che essa stessa ha evocato e che ora la precipitano nell'avello. Dove siamo? Intorno a noi immani lingue di fuoco che lambiscono il cielo; crepitii e boati che riempiono l'aria; occhi che lampeggiano; voci che berciano ordini; furiosi latrati di cani. Le truppe tedesche in rotta, per rallentare l'avanzata irresistibile del Vincitore, hanno dato alle fiamme il castello di Immendorf, nella Bassa Austria. Qui il mecenate e collezionista August Lederer aveva raccolto, per salvarle dallo sconcio della guerra, le opere in suo possesso, tra cui un olio su tela di Klimt del 1899 intitolato *Schubert al piano*, che decorava originariamente la *Sala della Musica* del Palazzo Nikolaus Dumba a Vienna. Di esso conserviamo solo una mediocre riproduzione fotografica, che tuttavia ci restituisce la sua insondabile enigmaticità.

Klimt ritrae Schubert seduto al pianoforte, le mani sulla tastiera e lo sguardo fisso sullo spartito. Il volto, colto di profilo, è incorniciato da ampi favoriti che esaltano la forma atticiata del corpo rinchiuso dentro un sobrio *rendegote*, come una tartaruga dentro il suo carapace. Sul naso, di una grazia quasi femminile, un paio di occhiali dalla montatura leggerissima (i suoi celebri occhialini rotondi che, stando alle testimonianze, non si toglieva neppure di notte). Alle sue spalle, in piedi, stanno tre figure: un uomo – ritratto con una pennellata sfilacciata di sapore impressionista – sul cui volto pare di scorgere un paio di baffi professorali e occhiali a *pince-nez*; e due giovani donne. La prima, con indosso un abito color rame, sta leggendo con grande attenzione un foglio di carta (forse è la partitura che sta eseguendo Schubert); la seconda, invece, sembra trarre profondo diletto dall'ascolto della musica: la sua mente è immersa in plaghe luminose dalle quali proviene come una carezza che le molce il viso, come un'onda di beatitudine che pare trasmettersi al braccio per morire

infine sulla mano, la cui grazia aerea – è raffigurato infatti a mezz’aria come se stesse segnando il tempo – è enfatizzata da un anello d’oro – niente più di una minuscola stilla di luce – che incastona una perla scaramazza.



Se si limitasse a questi particolari, il quadro di Klimt sarebbe protocollato nella lista (anche se in cima a essa per l’originalità della composizione, per il delicato equilibrio cromatico e per la sapienza con cui il suo Autore è riuscito ad afferrare quella *Heimlichkeit*, quello spirito di affettuosa intimità domestica e di sorridente cordialità che costituisce una caratteristica fondamentale della musica schubertiana), nella lista, dicevamo, dei tanti ritratti che hanno come soggetto le celebri “schubertiadi”, le serate cioè in cui il grande compositore viennese suonava i *Lieder* da lui composti quasi sempre interpretati dall’acclamato baritono, nonché inseparabile amico, Michael Vogl. Klimt però è un grande artista e lasciandosi guidare dal suo demone raggiunge risultati impressionanti: il suo dipinto, infatti, non ritrae semplicemente Schubert al piano; fa molto di più, ritrae *la musica* di Schubert.

Klimt inserisce nel dipinto un quinto personaggio (l’unico ritratto frontalmente, come se l’artista volesse in questo modo richiamare su di esso l’attenzione dello spettatore) che incrina la morbida scena d’interni, scoperciando insospettabili abissi di inquietudine. Si tratta di una figura che indossa un abito bianco punteggiato di grandi fiori vermigli e trapunto da un arabesco di foglie di un bel verde brillante (può ricordare vagamente quello della Primavera di Botticelli). Le candele appoggiate sul pianoforte rischiarano un volto di fanciulla incorniciato da una massa ramata di capelli che sembra quasi suscitare una sensazione tattile. Ella se ne sta in piedi vicino al pianoforte, le braccia lungo i fianchi, la testa impercettibilmente inclinata verso il pianista. Ma che cosa stia facendo davvero questa figura è difficile dire con certezza. Sta anche lei ascoltando la musica? No, perché il suo volto è in realtà una maschera e invano cercheremmo su di esso la compassata attenzione del gentiluomo o il lirico trasporto delle due giovani donne ritratte a destra del dipinto. Sta allora guardando Schubert al piano, ammaliata dal suo virtuosismo? Ancora una volta dobbiamo rispondere di no, perché i suoi non sono occhi, ma due grumi neri che graffiano la superficie e che conferiscono alla maschera qualcosa di sfigeo. Sembra una bambola, questa fanciulla: della

bambola, infatti, ha il sorriso enigmatico e insieme vagamente canzonatorio, l'attonita imperturbabilità, l'algido distacco nei confronti di tutto ciò che le sta intorno e soprattutto la fissità *perturbante* dello sguardo.

Das Unheimliche è il titolo del celeberrimo saggio che Freud pubblicò nel 1919 e nel quale fornì per la prima volta una nozione convincente di questo concetto prendendo le mosse dall'inquietante racconto *Der Sandmann (Il mago Sabbiolino)* di E.T.A. Hoffmann, dove si narra la progressiva discesa nella follia di Nathaniel, il protagonista, innamorato di una bambola meccanica di nome Olimpia costruita dal sulfureo scienziato italiano Lazzaro Spallanzani (nel racconto, tra l'altro, vi è proprio una scena in cui Nathaniel vede per terra gli occhi insanguinati della bambola e questa che lo fissa con le sue orribili cavità orbitali). Il "perturbante", scrive Freud, «è quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare.» Nella parola *Unheimliche* confluiscono e convivono due significati contraddittori, perché "perturbante" è ciò che, essendoci familiare, proprio per questo ci appare *anche* come non-familiare, e quindi sconosciuto. Si tratta di una parola, aggiunge Freud, che «sviluppa il suo significato in senso ambivalente, fino a coincidere col suo contrario.»

La *Heimlichkeit* di Schubert cela dunque in sé anche *das Unheimliche*: proprio perché è per eccellenza la musica della *Heim*, della casa, del focolare domestico, dell'intimità familiare, essa è anche la musica del suo contrario, di ciò che non si conosce ma di cui si avverte la presenza, oscura, maligna, incombente.

Klimt non avrebbe potuto ridire meglio questa *Heimlichkeit-unheimlich*. La scena raffigurata nel quadro si svolge in una casa di amici, in un ambiente che evoca spensieratezza, bisboccia, tempo trascorso fuori della tirannia dell'orologio; eppure la presenza silente di Olimpia – possiamo chiamarla proprio così la nostra misteriosa fanciulla, sulla scorta del racconto hoffmanniano – introduce in quella casa una possente disarmonia. Ma perché? Chi è in realtà Olimpia? Osserviamola più attentamente. Dove è collocata all'interno del quadro? Vicino al pianoforte? No, Olimpia non è vicino al pianoforte, Olimpia *esce* dal pianoforte. Possiamo offrire, allora, questa risposta: Olimpia è l'allegoria della musica schubertiana, che proprio nella *Heim* trovò il suo *démone* e insieme il suo tragico fato. Fu infatti nella *Heim* che Franz succhiò quei nutrimenti terrestri che diedero forma alla sua arte; fu nella *Heim*, nel suo volto ora sereno e rassicurante ora livido e spaventoso che germinò il suo genio. E su questa familiarità che è anche estraneità, su questa intimità che è anche deserto e solitudine, il suo genio si butterà come una falena sul fuoco fino a consumarsi. Giacché ciò che chiamiamo *genio* ha senz'altro, sia pur trascendente l'ordinario, un aspetto nobile, armonico, luminoso come la casa della nostra infanzia (poco importa che non lo fosse: così la ritrae, non può non ritrarla, la nostra immaginazione); ma accanto a questo, il genio, ha pure una nota cupa, una parte sommersa, un regno infero dal quale misteriose creature ogni tanto si affacciano con i loro volti ghignanti.

Ma la *Heim* è soprattutto il regno del *Vater*, è il luogo dove si impara a pronunciare la parola "padre". E il padre è colui che ci guida a noi stessi. Forse non si dà altro amore che quello del padre: esso non pretende, non ricatta, non implora; diviene semplicemente certezza dentro di noi

Tuttavia, quale consolazione potremmo mai trovare, qualora il padre si mostrasse indifferente verso di noi? Quale ragionamento potrebbe preservarci dall'angoscia, qualora ci accorgessimo di essere niente agli occhi di colui che invece è tutto per noi? Il padre di Franz Schubert non seppe mai quale maestoso albero sarebbe nato da quello che stimava essere un morto germoglio; e per il figlio il padre rimase sempre un maestoso, venerabile dominatore, il cui volto di divinità corrucciata gli incuteva vergogna.

Ma se il senso di tutto sta nel pronunciare con naturalezza il nome del padre, quale via avrebbe mai potuto percorrere Franz per arrivare al cuore irto di difese del padre? Quando si illudeva di averla trovata e rivolgeva al padre parole lungamente meditate, gli sembrava che fosse un altro a parlare, tanto la sua voce gli arrivava innaturale. Ma anche il padre come avrebbe potuto parlare al figlio, lui che con indomita ordinarietà, giorno dopo giorno, aveva edificato intorno a sé un muro, dietro al quale soffocava come un sepolto vivo?

Direttore tra i più stimati di Vienna, il “Signor Padre”, come si faceva chiamare dai figli, guardava con sospetto la precoce inclinazione alla musica di cui il giovane Franz dava prova. Egli non aveva dubbi: come lui, anche Franz avrebbe seguito la carriera scolastica. Nel 1814 Schubert divenne maestro assistente nella scuola del padre, ma vi rimase solo due anni: come un uccello puro e selvaggio, la musica lo sconvolgeva di adorazione e di smarrimento, lo faceva tremare di fronte alle altezze e alle profondità della sua lingua, accendeva in lui un desiderio di possesso più infuocato di quello che avvince e consuma due giovani corpi.

Nell'autunno del 1816 Schubert lascia il posto di insegnante e abbandona la casa paterna per andare a vivere con un amico. Appena esce dal numero 10 della *Saulengasse* la verità gli esplose davanti agli occhi: egli acquista la dolorosa coscienza che per tutta la vita avrebbe amato senza un attimo di speranza. No, non doveva ricercare la ragione della solitudine in cui sarebbe dovuto morire; egli sulla fronte recava impresso un sigillo abbacinante e terribile: il sigillo di coloro che debbono obbedire al proprio destino solitario. Il viaggio in inverno, il viaggio verso il regno dove suo padre fosse davvero suo padre, inizia nello stesso istante in cui varca il numero 10 della *Saulengasse*.

Testimonianza disperata di questa svolta è *Der Erlkönig, Il re degli Elfi*, uno dei più perfetti *Lieder* da lui composti. Qui la sua arte appare già compiutamente spiegata: la musica spalanca plaghe di inquietudine ignote alla stessa poesia di Goethe, che pure è difficile leggere senza provare una stretta al cuore. E' notte fonda. La tempesta squassa le alte cime degli alberi; nel cielo masse di nuvole hanno la forma di esseri mostruosi. Un uomo, avvolto in un ampio mantello, cavalca per la foresta: sembra quasi che egli stia montando uno dei cavalli alati del vento, tanto corre veloce. E' un padre che tiene stretto al petto il suo figlioletto. Dove vanno? Da chi fuggono? Qualcuno sta minacciando il fanciullo: è il Re degli Elfi che si è invaghito di lui e che lo vuole portare nel suo regno. Il bambino grida, geme, piange, indica con il dito un punto tra i cespugli, si copre gli occhi per la paura, ma il padre non vede nulla e tenta inutilmente di calmarlo, dicendo che le sue visioni non sono altro che foglie secche smosse dal vento. E intanto cavalca, veloce, sempre più veloce: stringe a tal punto le gambe attorno ai fianchi del cavallo che gli pare di essere divenuto egli stesso un cavallo. «Padre mio, padre mio, ecco, mi afferra! Il Re degli Elfi mi ha fatto male!», dice a un tratto il bambino con un filo di voce. Il padre sente il corpo del figlioletto rilassarsi tra le sue braccia, come un mazzo di fiori che si apre quando lo si slega. Un oscuro terrore lo assale. Ma ora non vi è tempo per pensare: bisogna correre, correre veloci. Ecco finalmente il palazzo. Sono ormai al sicuro nel vasto cortile. Il padre scosta la falda del mantello sotto la quale il piccolo si era accucciato, lo accarezza, lo scuote, lo chiama, finché si accorge con orrore che il bambino è morto.

*Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind;
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm.*

Chi cavalca così tardi per la notte e il vento?
E' il padre con il suo figlioletto;
se l'è stretto forte in braccio,
lo regge sicuro, lo tiene al caldo.

«*Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht?*» –
*Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?
Den Erlenkönig mit Kron und Schweif?* –
«*Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif.*» –

«Figlio mio, perchè hai paura e il volto ti celi»
«Non vedi, padre, il re degli Elfi?
Il re degli Elfi, con la corona e lo strascico?»
«Figlio, è una lingua di nebbia, nient'altro.»

«*Du liebes Kind, komm, geh mit mir!
Gar schöne Spiele spiel' ich mit dir;
Manch bunte Blumen sind an dem Strand,
Meine Mutter hat manch gülden Gewand.*»

«Caro bambino, su, vieni con me!
Vedrai i bei giochi che farò con te;
tanti fiori ha la riva, di vari colori,
mia madre ha tante vesti d'oro.»

*Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht,
Was Erlenkönig mir leise verspricht?* –
«*Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind;
In dürren Blättern säuselt der Wind.*» –

Padre mio, padre mio, la promessa non senti?
che mi sussurra il re degli Elfi?
«Stai buono, stai buono, è il vento, bambino mio,
tra le foglie secche, con il suo fruscio.»

«Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn?
 Meine Töchter sollen dich warten schön;
 Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn,
 Und wiegen und tanzen und singen dich ein.»

Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort
 Erlkönigs Töchter am düstern Ort? –
 «Mein Sohn, mein Sohn, ich seh es genau:
 Es scheinen die alten Weiden so grau.»

«Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt;
 Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt.»
 Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an!
 Erlkönig hat mir ein Leids getan! –

Dem Vater grauset, er reitet geschwind,
 Er hält in Armen das ächzende Kind,
 Erreicht den Hof mit Mühe und Not;
 In seinen Armen das Kind war tot.

«Bel fanciullo, vuoi venire con me?
 Le mie figlie avranno cura di te.
 Le mie figlie di notte guidano la danza,
 ti cullano, ballano, ti cantano la ninna-nanna.»

Padre mio, padre mio, in quel luogo tetro non vedi
 laggiù le figlie del re degli Elfi?
 «Figlio mio, figlio mio, ogni cosa distinguo;
 i vecchi salici hanno un colore grigio.»

«Ti amo, mi attrae la tua bella persona,
 e se tu non vuoi ricorro alla forza.»
 Padre mio, padre mio, mi afferra in questo istante!
 Il re degli Elfi mi ha fatto male!

Preso da orrore il padre veloce cavalca,
 il bimbo che geme stringe tra le sue braccia,
 raggiunge il palazzo con stento e con sforzo;
 nelle sue braccia il bambino era morto.

La ballata di Goethe – impervia e oscura fino ai limiti dell'insondabilità – bene si confaceva allo stato d'animo di Franz in quell'autunno del 1816. Ma se viene spontaneo identificare nei due fuggitivi a cavallo rispettivamente Schubert e suo padre, più sfuggente è il terzo personaggio, il Re degli Elfi. Chi si nasconde dietro a questa figura? Di chi o di che cosa è allegoria? «Caro bambino, vedrai i bei giochi che farò con te. Le mie figlie avranno cura di te e ti canteranno la ninna-nna. Io ti amo, mi attrae la tua bella persona, ma se tu mi respingi ricorrerò alla forza.» Figura dal doppio volto è il Re degli Elfi: ora blandisce e promette i più splendidi doni, ora minaccia e ferisce a morte. In lui i colori dei fiori si confondono con il nero della notte: luce e tenebra, benevolenza e ostilità, delicatezza e forza formano un garbuglio inestricabile.

Chi si cela, dunque, dietro al Re degli Elfi? Azzardiamo questa risposta: la musica. Come il bambino della ballata, anch'egli si sentiva irresistibilmente attratto dalla musica, tanto la sua fascinazione era ammaliante e imperiosa. Franz scelse la musica, ma questo significò per lui morire, anzi un doppio morire: la prima morte avviene tra le braccia del padre, che con l'ossessione di avviarlo alla sua stessa carriera, lo tiene stretto a sé fino a soffocarlo; la seconda, invece, si consuma proprio tra le braccia della musica. Ma questa seconda morte, se possibile, fu per lui ancora più crudele della prima, perché, come il supplizio di Prometeo, essa si rinnovellava ogniqualvolta si sedeva davanti a uno spartito o a un pianoforte. La musica, infatti, fu per Schubert il ricordo insonne della irriducibile inconciliabilità tra quel mondo di sorridente pace di cui avvertiva il richiamo e la mancanza del padre che si portava appresso. «Padre mio, padre mio, mi afferra in questo istante! Il Re degli Elfi mi ha fatto male!» Questi due versi – nella loro semplicità di una violenza insostenibile – non sono solo l'estrema invocazione del figlio al padre. Se solo li ascoltassimo con attenzione ci accorgeremmo che essi parlano anche di un supremo sacrificio, di un ultimo tentativo che raggiunge gli accenti dello strazio: pur di riaverlo, quel padre, Franz sarebbe stato disposto ad abbandonare perfino la musica.

A partire da quel remoto autunno del 1816 la morte proietterà la sua sinistra ombra sull'arte di Schubert. *Der Vater, Der Tod*. Il padre, la morte. In tedesco le due parole sono maschili. In Schubert queste due parole coincidevano. Si faccia attenzione: la morte di cui ora stiamo parlando non ha nulla a che vedere con la sensibilità romantica, che aveva così cari sepolcri e tombe, rovine e cimiteri rischiarati dal lattiginoso luore della luna e alla quale lo stesso Schubert ammiccò in tanti suoi *Lieder*. No: qui per morte intendiamo un'assenza, anzi *la* assenza, quella appunto del padre. «Mein Vater, mein Vater!» Ascoltiamola ancora una volta, questa implorazione. Essa vibra nel silenzio, risuona in una voragine spalancata a ingoiare senza speranza, si perde in una notte senza

confini. Essa è una implorazione, abbiamo detto bene, ma è a tal segno senza conforto e senza conciliazione che si trasforma in un lamento, quasi in un doloroso «il padre non c'è, il padre non c'è!» Occorre tuttavia chiarire meglio questo punto.

Dire che il «padre non c'è» non significa affatto negarne l'esistenza. La morte per Schubert era *assenza*, non inesistenza del padre. Questa assenza era come un ritratto rimasto incompiuto, come una melodia incompleta restituita dalla memoria, come un volto intravisto dietro le cortine del sogno. Era la certezza dell'esistenza, al di là della sue triste vita, di un regno di amore dove il padre gli si muoveva incontro per abbracciarlo, volgendo verso di lui un volto disteso, un sorriso di felicità; e nel contempo la lancinante chiaroveggenza dell'impossibilità di raggiungerlo, questo regno. L'unico rifugio era la musica: a lei si aggrappava con inconscia avidità, come al suo porto più sicuro, per mettersi al riparo da ciò che la solitudine gli mostrava di spaventoso. E la musica dapprima lo accoglieva, gli si dava completamente come uno sposo fa con la sposa, tanto che egli sentiva non solo l'anima, ma anche il corpo, la stessa carne farsi grido di gioia. Ma quel regno, che pure sentiva essergli stato promesso da sempre, lo ospitava solo per gli istanti fuggitivi in cui suonava la musica, la *sua* musica: come il più miserabile dei servi, Schubert sapeva infatti che non avrebbe mai potuto sedersi a tavola insieme al padrone e che avrebbe sempre dovuto accontentarsi delle briciole di eternità che sarebbero cadute dalla sua tavola.

Il risultato di questa immedicabile dissonanza non poteva essere che l'esilio, l'infinito viaggiare, la perenne ricerca di una *Heim* abitata finalmente da un *Vater*. La *Winterreise*, raccolta di ventiquattro *Lieder* composti da Franz Schubert nel 1827 su liriche di Wilhelm Müller, è l'imponderabile diario di questo viaggio.

Gute Nacht, il primo *Lied* del ciclo, inizia con due versi che colgono subito l'immagine di una storia innaturalmente bloccata: «Da straniero sono giunto, / da straniero me ne vado.» In quale dimensione temporale ci troviamo? Non vi è un prima e non vi è un dopo. Tutto ciò di cui parlerà l'Io narrante – e cioè una storia d'amore non corrisposta – è compreso tra un arrivo e una partenza. Tuttavia anche questo segmento di tempo sospeso tra gli abissi del prima e del dopo non è più, perché vive (ma può ancora chiamarsi vita?) solo nel ricordo. E' come se il tempo, che solitamente scorre irrevocabile, si fosse fermato, come se gli eventi dolorosi che il protagonista si è lasciato alle spalle fossero ancora nel futuro, di là da accadere. Una supposizione, questa, da cui deriva la sconcertante idea di una perpetuità della sofferenza e che trova conferma nei versi che vengono subito dopo: «Per questo viaggio non mi è dato di scegliere il tempo, / da me devo trovare la via in questa oscurità.» Come è possibile, infatti, scegliere il tempo se è sufficiente un minimo margine di infelicità per essere tagliati fuori da ogni passato e da ogni futuro? Che altro resta se non l'immutabile Ora della mestizia, insieme alla necessità del viaggio per trovare nella dilagante oscurità almeno l'accenno di qualcosa d'altro? Che altro resta, insomma, se non una *Winterreise*, un incessante viaggio in inverno?

*Fremd bin ich eingezogen,
Fremd zieh ich wieder aus.
Der Mai war mir gewogen
Mit manchem Blumenstrauß:
Das Mädchen sprach von Liebe,
Die Mutter gar von Eh`-
Nun ist die Welt so trübe,
Der Weg gehüllt in Schnee.*

Da straniero sono comparso,
da straniero me ne vado.
Maggio mi è stato benevolo
con qualche mazzo fiorito:
la fanciulla parlava d'amore,
la madre addirittura di matrimonio.
E ora il mondo è tanto triste,
e la strada è sepolta dalla neve.

*Ich kann zu meiner Reisen
Nicht wählen mit der Zeit,
Muss selbst den Weg mir weisen
In dieser Dunkelheit.*

Per questo viaggio
non mi è dato scegliere il tempo,
da me devo trovare
la via in questa oscurità.

*Es zieht ein Mondenschatten
Als mein Gefährte mit,
Und auf den weißen Matten
Such ich des Wildes tritt.*

Mi accompagna
l'ombra della luna,
e sulla bianca terra
cerco le tracce di bestie selvatiche.

*Was soll ich länger weilen,
Dass man mich trieb` hinaus?
Lass irre Hunde heulen
Vor ihres Herren Haus.
Die Liebe liebt das Wandern -
Gott hat sie so gemacht -
Von Einem zu dem Andern -
Fein Liebchen, gute Nacht!*

Che cosa mi trattiene
da quando mi hanno cacciato?
Guaite, cani randagi,
davanti alla casa del padrone!
L'amore ama girovagare -
così l'ha fatto Iddio -
dall'uno all'altro.
Amore mio, buona notte!

*Will dich im Traum nicht stören,
Wär'schad um deine Ruh;
Sollst meinen Tritt nicht hören -
Sacht, sacht, die Türe zu!
Schreib im Vorübergehen
An`s Tor dir: Gute Nacht
An dich hab ich gedacht.*

Non ti turberò il sonno,
voglio solo la tua pace.
Camminerò in punta di piedi,
pian piano chiuderò la porta.
Passando ti scriverò
sull'uscio: Buona notte,
così avrai la prova che ti ho pensato.

In tutta la musica di Schubert risuona un'assenza. E' una affermazione temeraria, d'accordo, ma ci verrebbe da dire che la sua è la poetica del "ciò che poteva essere". In questo senso che altro sarebbero le sue note se non gli innumerevoli passi compiuti lungo il corridoio della memoria davanti a porte che mai si aprirono?

Il più delle volte, infatti, il viaggio si compie nel perimetro di pochi metri: è quello il viaggio più rischioso e seducente, perché è lì che si gioca la partita decisiva. La casa in realtà è un mondo: nelle sue stanze si apprendono la sintassi e le inevitabili sgrammaticature, la pietà e la sopraffazione, il reciproco donarsi e la solitudine dei corpi: in una parola la capacità o l'incapacità di amare. Nella *Winterreise* non dobbiamo pensare a vasti spazi innevati, a terre battute dal vento che si confondono con il cielo color ardesia: il viaggio d'inverno si compie dentro la *Heim*, tra ritratti dai volti sbiaditi e tra orologi privi di lancette, perché "ciò che poteva essere" è solo un'astrazione, che può avere un senso unicamente nel mondo delle ipotesi. Ci siamo mai chiesti quale sia la dimensione temporale di "ciò che poteva essere"? L'amore che avemmo potuto dare e ricevere è custodito da qualche parte? V'è qualcuno che conosce cosa sarebbe potuto essere, questo amore, come avrebbe potuto farsi? Sono domande che sembrano avere la stessa consistenza dei sogni, eppure vi è qualcosa che ci dice che esse non sono solamente sogni: le nostre lacrime. Non solo ciò che fu, che è e che sarà, ma anche "ciò che poteva essere" si esprime attraverso le lacrime. Bisognerebbe conoscere la grammatica di queste parole liquide, di queste lettere in fuga, perché solo esse possono parlarci del mondo che si apre al di là del loro velo iridescente.

Due *Lieder* della *Winterreise* – *Gefrorne Tranne* e *Wasserflut* – parlano proprio di lacrime. Le contempliamo come se fossero pietre purissime, anche se nulla sappiamo delle spaventosi e crudeli metamorfosi degli elementi che le hanno prodotte. Si rimane stupefatti dinanzi a queste lacrime, tanto riescono a intrecciare la tragedia e la grazia. Chissà: forse l'arte consiste nel dominare questo stupore e nel dargli la dura forma del diamante.

Ma ora facciamo silenzio. Ora ascoltiamo, queste lacrime. Ascoltiamo l'amore, perché le lacrime questo sono: un modo di amare.

Lacrime di ghiaccio (*Gefrorne Tranne*)

Gelide gocce cadono
dalle mie guance:

Flutti d'acqua (*Wasserflut*)

Qualche lacrima dai miei occhi
è caduta nella neve:

forse non mi sono accorto
che stavo piangendo?

Ah, lacrime, mie lacrime,
siete tanto tiepide
da farvi solide ghiacciando,
come rugiada mattutina?

Eppure dalla fonte del mio petto
sgorgate tanto roventi,
quasi voleste sciogliere
il ghiaccio di tutto l'inverno.

assetati, i freddi fiocchi
assorbono il cocente dolore.

Quando le erbe vogliono
germogliare, alita un vento tiepido,
si spezza il ghiaccio,
si scioglie la neve.

Neve, tu conosci le mie ansie:
dimmi, dove stai andando?
Segui le mie lacrime
e subito arriverai al ruscello.

Con lui arriverai in città,
ne vedrai le vie animate;
ma quando sentirai le mie lacrime bruciare,
là è la casa della mia amata.

«Da straniero sono giunto, / da straniero me ne vado.» Ciò che sta in mezzo all'arrivo e alla partenza è solo un puntino, una zattera che per un istante i flutti innalzano e i fulmini rischiarano e poi di nuovo è precipitata nell'abisso. Pochi musicisti come Schubert sono riusciti a cantare in modo così compiuto il flusso inarrestabile del tempo, l'angosciosa e fascinosa dissoluzione degli istanti. Gran parte della sua musica si sostanzia nel tentativo, effimero e insieme eroico, di catturare gli avari attimi di felicità che gli dei concedono, di dire come Faust «Fermati, attimo, sei bello!»

«Non ti turberò nel sonno, / [...] / camminerò in punta di piedi, / pian piano chiuderò la porta! / Passando ti scriverò / sull'uscio: Buona notte. / Così avrai la prova / che io ti ho pensato.» L'ultima strofa di *Gute Nacht* non potrebbe compendiare meglio questo percorso a ritroso lungo il fiume del tempo per recuperare almeno qualche relitto rimasto incagliato tra i suoi argini. Nelle ore notturne, a volte, capita di essere visitati da una superiore chiaroveggenza: sono minuti – parola a dire il vero del tutto fuori luogo, giacché qui gli orologi, i quadranti e le lancette si liquefanno – solenni e venerabili (sembra che solo un velo di seta, e nulla più, ci separi dalla verità tutta intera), ma non privi di una sensazione affatto angosciosa. Ogni cosa appare illuminata da una luce così intensa da trasformarsi in tenebra: è difficile da spiegare, ma la massima comprensione segna anche il momento della massima oscurità. Orbene, in quelle ore lo specchio oscuro restituisce a volte visioni dimenticate, frammenti di suoni e di colori dotati di corporeità. Ma lo stupore, non di rado persino la gioia, per questi ricordi risorti nella memoria trascolora in una sorta di tormentosa oppressione non appena si fa strada la consapevolezza di essere gli unici esseri sulla terra a conservare ancora memoria di quel mondo impallidito. L'idea che in tutto l'universo noi siamo gli unici a ricordare certe cose – gli unici, poiché chi con noi le condivise ormai non è più – è semplicemente terrificante. Quando pure noi non saremo più, chi avrà memoria di questa memoria? Quel *Gute Nacht* scritto dal poeta sull'uscio della ragazza amata è l'estremo, disperato tentativo di incidere la liquida superficie del tempo, di far sì che, di quella storia d'amore, sopravvivano almeno due parole: «Passando ti scriverò / sull'uscio: Buona notte. / Così avrai la prova / che io ti ho pensato.»

Tutta la *Winterreise* è trapunta dallo sforzo, incessante ma sempre irredento, di opporre un argine al corso rapinoso del tempo, uno sforzo che raggiunge la pienezza artistica in *Der Lindenbaum*, *Il tiglio*, e in *Fruhlingstraum*, *Sogno di primavera*.

Dopo aver scritto sul portone di casa, ora è alla corteccia di un *Lindenbaum*, di un tiglio, che Schubert affida i propri ricordi. Se vi è una cosa che possa dare almeno la parvenza di una vittoria sul tempo, questa è proprio la corteccia di un albero: nelle sue crepe, nelle sue escrescenze, nelle sue nervature sono fedelmente annotate le vittorie e le sconfitte, i dolori e le malattie, gli attacchi subiti e le tempeste respinte. Sulla corteccia è come se il flusso del tempo si coagulasse. Da ciò la sensazione di poterlo toccare, il tempo, e quindi, in un qualche modo, anche di dominarlo. Incidere parole in una corteccia significa affidarle all'unico supporto capace se non di eternarle, almeno di garantire

loro un lunghissimo ricordo. Eppure questa operazione è un'arma a doppio taglio. Dobbiamo infatti immaginare come sospesa nell'eternità la mano che sta incidendo queste parole e come eterni i sentimenti che l'hanno mossa. Il tempo si lascia incidere, ma per restituirci con la medesima intensità la gioia o la tristezza con cui gli abbiamo fatto violenza. Tutto questo è raccontato magistralmente dal pianoforte. I primi accordi ci introducono in un'aura di soffusa intimità. Essi accompagnano un canto ricolmo di dolcezza: dalle note, come da una lastra impressionata, vediamo emergere a poco a poco il taglio, la sua placida ombra e la fonte che scorre dappresso. Poi l'errare estatico del pianoforte sembra essere di colpo risucchiato in un gorgo: che è accaduto ai ricordi che fino a qualche istante fa riscaldavano il cuore? Una oscura minaccia li ha artigliati. Ma da dove proviene questa minaccia? Dall'esterno? Non è piuttosto che stiamo assistendo a una metamorfosi delle rimembranze di prima, come se queste, dopo il volto luminoso, mostrassero adesso il loro sguardo gorgoneo? Quei ricordi felici non possono essere, proprio perché tali, anche strazianti, strazianti perché non solo non sono più, ma anche perché il loro non essere più è *ancora*, perché è *ancora* la sofferenza che si è provata per la loro scomparsa?

*Am Brunnen vor dem Tore
Da steht ein Lindenbaum:
Ich träumt in seinem Schatten
So manchen süßen Traum.*

Alla fonte davanti al portone
vi è un taglio;
disteso alla sua ombra
facevo sogni d'oro.

*Ich schnitt in seine Rinde
So manches liebe Wort;
Es zog in Freud und Leide
Zu ihm mich immer fort.*

Nella corteccia incidevo
tante dolci parole;
lieto o triste che fossi,
sempre la pianta mi attirava.

*Ich muß auch heute wandern
Vorbei in tiefer Nacht,
Da hab ich noch im Dunkel
Die Augen zugemacht.*

Oggi vi sono passato davanti
nella notte oscura,
al buio ho chiuso
ancora gli occhi.

*Und seine Zweige rauschten,
Als riefen sie mir zu:
Komm her zu mir, Geselle,
Hier findest du deine Ruh!*

E i suoi rami mormoravano,
come per dirmi:
Vieni da me, amico:
qui troverai la pace!

*Die kalten Winde bliesen
Mir grad ins Angesicht,
Der Hut flog mir vom Kopfe,
Ich wendete mich nicht.*

Il vento freddo
mi soffiò in faccia,
mi volò il cappello dalla testa,
ma non mi voltai.

*Nun bin ich manche Stunde
Entfernt von jenem Ort,
Und immer hör ich's rauschen:
Du fändest Ruhe dort!*

E adesso che sono distante
varie ore di cammino,
ancora lo sento mormurare:
Là troveresti la pace!

La *reverie* del preterito e lo sgomento dinanzi alla infelicità del presente dominano, ma solo in apparenza, anche *Fruhlingstraum*, *Sogno di primavera*.

«Sognavo fiori variopinti [...] / sognavo verdi prati [...]. / Ma al cantare del gallo mi svegliai.» La prima strofa del *Lied* sembrerebbe una riproposta dei temi cari alla *Winterreise* – l'eterna, irrisolta contraddizione tra la legge del cuore e la legge oggettiva, che governa con scettro di ferro le cose di questo mondo –, ma i versi che immediatamente seguono introducono una novità assoluta: «Ridete, vero, del sognatore / che ha visto fiori in inverno?» Il pianoforte, con la sua melodia palpitante anche se vagamente sinistra, ci disegna il dolente ritratto di un pagliaccio che, dopo lo

spettacolo, seduto davanti allo specchio nella solitudine del suo camerino, si deterge il volto dalla biacca. Qui la musica si fa davvero carne e sangue: Schubert mostra la totale nudità del suo volto, la più terribile delle nudità, perché mostra l'anima senza la difesa della maschera. Un *Traumer* si definisce, un "sognatore" che scorge fiori in inverno. Tuttavia la grandezza di Schubert, più ancora che nell'ostinazione di credere, contro ogni evidenza, che i campi innevati siano prati coperti di fiori, sta nella consapevolezza di essere un sognatore e che quella beltà luminosa è solo *Tauschung*, illusione, come recita il titolo di un altro *Lied* della raccolta che deve essere considerato in stretta relazione con *Sogno di primavera*. Solo così è possibile comprendere fino in fondo la confessione di Schubert: sognare la primavera in inverno significa che il mondo è per davvero una landa desolata spazzata da gelidi venti, che gli dei se ne sono andati, che non vi è più una casa dove andare; ma significa anche che questa casa deve pure esistere, da qualche parte, e che non bisogna mai smettere di cercarla, perché lì dentro «un volto amico» sta attendendo.

Il *Traum* e la *Tauschung*, il sogno e la illusione, anziché contrapporsi, si sostengono a vicenda. Solo dall'amaro disincanto, solo da un viaggio in inverno può nascere il sogno, perché il sogno è l'insostenibile urgenza di riscattarlo, quell'inverno, di scioglierne le nevi e di dissiparne la gelida bruma. Così, nella notte in cui sembra spegnersi l'ultimo verso – «*Nur Tauschung ist für mich Gewinn!*», «Solo l'illusione ancora mi sostiene!» – pare quasi di udire una parola che si ha pudore di pronunciare: speranza.

*Ein Licht tanzt freundlich vor mir her,
Ich folg' ihm nach die Kreuz und Quer;
Ich folg' ihm gern und seh's ihm an,
Daß es verlockt den Wandersmann.*

Una luce danza lietamente davanti a me,
la seguo su e giù;
volentieri le tengo dietro,
e capisco come attiri il viandante.

*Ach ! wer wie ich so elend ist,
Gibt gern sich hin der bunten List,
Die hinter Eis und Nacht und Graus,
Ihm weist ein helles, warmes Haus.*

Ahi, chi è triste come me
facilmente si lascia sedurre dal miraggio,
che dietro al ghiaccio, alla notte e all'orrore,
gli mostra una casa ospitale.

*Und eine liebe Seele drin. -
Nur Täuschung ist für mich Gewinn!*

E, dentro, un volto amico...
Solo l'illusione ancora mi sostiene!

«Da straniero sono giunto, / da straniero me ne vado.» Come un'antifona, ecco che ritornano questi versi. Essi annunciano una dura, ma salvifica verità: che per arrivare dove vorrebbero essere gli uomini debbono percorrere le vie dell'esilio e che per possedere ciò che non possiedono debbono fare la strada della privazione.

Sarà sempre un eterno viaggio. E il viaggio insegna che nella vita entriamo da stranieri e da stranieri usciamo. Questa considerazione, di per sé affatto sconcertante, muta tuttavia di significato se si considera che l'essere stranieri tra stranieri è forse l'unico modo per sentirsi prossimi agli altri. Per questo la meta del viaggio non sono luoghi, ma volti. E proprio con un volto si conclude il viaggio in inverno di Franz Schubert.

Giunto al limitare di un paese, il poeta incontra un *Leiermann*, un suonatore di organetto. E' un «vecchio misterioso» che cammina a piedi nudi sul ghiaccio, vacillando qua e là. Offre la sua musica ai passanti, ma il piattino delle elemosine resta sempre vuoto: tutti gli camminano davanti senza neppure accorgersi di lui. Ma quel vecchio caparbio continua a suonare il suo strumento, vincitore nella buona battaglia, più forte lui dell'indifferenza del mondo. Il motivetto sempre uguale che *Der Leiermann* ripropone senza mai fermarsi è in realtà un salmo di gloria innalzato all'uomo, alla sua fralezza e alla sua dignità. Il gesto di girare e rigirare la manovella è un gesto da gran re perché, sebbene tutto lo sconfessi, esso è pervaso da un tenace amore per la vita e da una ritrosa attesa di felicità.

Schubert è sedotto da questo vecchio curvo e tremante, da questo piccolo profeta che sulle note del suo organetto va annunciando ciò che i più non odono. «Vecchio misterioso», gli domanda infine

Schubert (e sono i versi che suggellano la *Winterreise*), «e se venissi con te? Accompaneresti i miei canti con il tuo organetto?»

*Drüben hinterm Dorfe
Steht ein Leiermann
Und mit starren Fingern
Dreht er, was er kann.*

Al limitare del paese
c'è un uomo con l'organetto;
con le dita indurite
gira la manovella.

*Barfuß auf dem Eise
Wankt er hin und her
Und sein kleiner Teller
Bleibt ihm immer leer.*

Scalzo, sul ghiaccio
vacilla qua e là;
il piattello
resta sempre vuoto.

*Keiner mag ihn hören,
Keiner sieht ihn an,
Und die Hunde knurren
Um den alten Mann.*

Nessuno lo ascolta,
nessuno lo vede,
solo i cani ringhiano
contro il vecchio.

*Und er läßt es gehen
Alles, wie es will,
Dreht und seine Leier
Steht ihm nimmer still.*

Indifferente a tutto,
lui gira e rigira la manovella,
e il suo organetto
non sta mai zitto.

*Wunderlicher Alter,
Soll ich mit dir geh'n?
Willst zu meinen Liedern
Deine Leier dreh'n?*

Vecchio misterioso,
e se venissi con te?
Accompaneresti i miei canti
con il tuo organetto?

«E se venissi con te?» Questa richiesta è come una piccola luce nella notte. Il viaggio, certo, continua; il mondo è ancora caos, stupidità, provvisorietà, miseria, eppure qualcosa è cambiato: il viaggiatore ha trovato un compagno.

«E se venissi con te?» Facciamo bene attenzione a come la musica traduce questa domanda: in quelle note non pare forse di riconoscere il lamento di un bambino che, svegliatosi nel cuore della notte, chiama perché qualcuno lo prenda per mano e lo consoli? Con quali parole si può spigare l'amore, l'attesa di un abbraccio che ci liberi dalla solitudine e dalla paura? Avremmo bisogno di un linguaggio essenziale, come quello usato dai bambini o come quello della musica.

«E se venissi con te? / Accompaneresti il mio canto con il tuo organetto?» Sembra che il vecchio non aspettasse altro. Posa l'organetto, si muove verso Franz Schubert e questi sente sulle guance quella mano consunta, quelle dita indurite dal gelo. Subito un lampo di stupore gli illumina gli occhi: egli infatti avverte che quella carezza non è solo un oscuro gesto di affetto, ma anche una richiesta di aiuto. E' come se il vecchio avesse risposto alla sua implorazione con un'altra implorazione, anche se infinitamente più dolorosa.

La musica è appena svanita; solo una nota tremola ancora nel silenzio. E in questo silenzio, culmine della *Winterreise*, tutto ciò che era stato menzogna e fatica, bassezza e dolore, sembra scomparire dentro a un fumo che avanza. In quel vecchio lacero e mendicante, Schubert riconosce il padre. Mai aveva sospettato che anche il padre elemosinasse amore, che anche lui si aggirasse, da straniero, nel medesimo deserto, il deserto dell'amore. L'ultima cosa che vediamo prima che il velame ci sottragga ogni cosa dalla vista e il silenzio si faccia definitivo, sono Schubert e suo padre l'uno di fronte all'altro.

Nei loro occhi, insieme alle lacrime, brilla un sorriso.

APPENDICE

Appunti sulla *Winterreise* di Franz Schubert

La grande musica di Schubert è intima con la morte. Questa è l'avversario che Franz affronta con la sua arte, ma di cui la sua arte ha al tempo stesso bisogno per dispiegarsi compiutamente. Ciò risulta vero soprattutto per l'imponente produzione liederistica di Schubert (sono circa seicento i *Lieder* da lui composti). Anche quando il timbro si fa alato ed elegiaco e la melodia sfavilla per purezza e grazia, è sempre la morte a dominare con la forza delle sue ossute braccia.

Suprema sintesi di questa *Stimmung* infuocata e disperata è la *Winterreise* (*Il viaggio d'inverno*), il penultimo dei cicli liederistici schubertiani, composto nel 1827 su liriche di Wilhelm Müller. Il tessuto tematico della *Winterreise* è in pratica inesistente: il poeta (l'io-narrante), dopo una cocente delusione d'amore, vaga solitario in un paesaggio invernale spazzato da gelidi venti. «Come un estraneo sono comparso, / come un estraneo me ne vado», recita l'incipit di *Gute Nacht*, la prima delle ventiquattro tappe di questo terrificante viaggio nella notte. Sono versi che compendiano la cifra esistenziale di tutto il ciclo: l'insostenibile insensatezza della vita, il non sapere per quale salario si lavora; il fluire inarrestabile di tutte le cose, che vengono cancellate come le immagini su uno schermo che si spegne; il pungente gusto di sale del cammino che tutti i giorni si deve compiere e l'ineluttabile fiasco umano con cui si conclude ogni esistenza. Certo, a volte il canto abbandona gli anfratti gelati in cui se ne sta rannicchiata la speranza e si ricolma di dolcezza, ma è una dolcezza pur sempre stremata. E' il caso della *Canzone del tiglio* (*Der Lindenbaum*), un capolavoro assoluto, dove il ricordo del passato, dominato dalla placida ombra del tiglio e dal murmure cristallino della fonte che scorre dappresso, si fonde con lo sgomento dinanzi alla infelicità del presente (e da questa fusione riceve la sua impronta spirituale).

Proprio della *Canzone del tiglio* Thomas Mann ne *La montagna incantata* ha fatto uno splendido commento, tutto costruito sull'antitesi vita/morte (la stessa, del resto, che funge da testata angolare del suo prodigioso romanzo). Hans Castorp, il protagonista, è stregato dalla bellezza di questo *Lied*, da cui sente provenire come un oscuro richiamo che, se da una parte, lo invita a raggiungere un livello più alto dello spirito, dall'altro lo ricolma di dubbi circa la liceità di quello stesso invito. Scrive Mann:

«Ma in che cosa consistevano i dubbi della coscienza e del governo di Castorp circa la superiore liceità del suo amore per l'affascinante canzone? Quale era stato questo mondo retrostante, che secondo il presentimento della sua coscienza doveva essere un mondo d'amore proibito? Era la morte. Palese follia! Una canzone così meravigliosa! Un puro capolavoro, sorto dalle più estreme e più sacre profondità dell'anima popolare [...]. Quale odioso vilipendio! [...] Eppure dietro a questo soave lavoro sta la morte.»

Ma se per Castorp la morte è soltanto il passaggio necessario che porta alla vita («Per rispetto alla bontà e all'amore l'uomo ha l'obbligo di non concedere alla morte il dominio sui propri pensieri», dice Castorp nel momento apicale del romanzo), per Schubert, invece, essa è leopordianamente «l'abisso orrido e immenso» che inghiotte le opere e i giorni degli uomini. Nell'ultimo *Lied* della *Winterreise*, *Der Leiermann* (*Il suonatore d'organetto*) il suono del pianoforte si spegne in un *pianissimo* suggellato da un sordo rantolo, proprio come se imitasse la caduta di un uomo in un baratro, il suo grido di orrore che a poco a poco si smorza e il tonfo finale. Ma si può parlare, qui, di una fine? Il silenzio che immediatamente segue non segna piuttosto l'inizio di una nuova dimensione del tempo e dello spazio, dove la musica trascende se stessa, dove la musica diviene ciò che è destinata ad essere, il linguaggio dell'Indicibile?

Dietrich Fischer-Dieskau, massimo interprete del *Lied* tedesco per la sua straordinaria capacità di farsi esegeta della parola poetica e per la morbidezza del suo canto, e autore di saggi fondamentali su Schubert e Schumann, ha scritto della *Winterreise*:

«I versi di Müller si presentano senza ambizioni e in tutta semplicità, e nella stessa semplicità si mantiene la scrittura musicale di Schubert: il suo interesse esclusivo è rivolto ad un approfondimento emotivo e non a raffinatezze psicologiche. Privazioni, rinunce, sogni: tutto è motivo di tormento per

l'amante; lunga e disperata è la sua lotta con i propri sentimenti. Sedici *Lieder* sono in tonalità minori: è un'agonia che non può avere fine se non nella follia.»

Le osservazioni di Fischer-Dieskau sono illuminanti, forse più ancora di quelle di Thomas Mann, perché raggiungono il nucleo, incandescente e insieme gelido, della *Winterreise* che è, sì, la morte, ma dell'anima e non del corpo o meglio, per usare due parole tedesche, del *Leib*, del vissuto striato di sofferenze e di angoscia, e non del *Korper*, del mero corpo biologico, considerato come oggetto privo del tempo interiore. Lo stesso motivo musicale del *Suonatore d'organetto*, che si ripete in modo ossessivo, evoca la reiterazione autistica di un Io che gira a vuoto nella propria notte: «Nessuno lo ascolta, / nessuno lo vede, / e ringhiano i cani / intorno al vecchio. / Indifferente a tutto / lui gira, gira / l'organetto, / mai non tace.»

La via ermeneutica additata da Fischer-Dieskau è seguita pure da Ingmar Bergman, che nel suo stupendo *Vanità e affanni* (1997) ha realizzato, attraverso la figura dello zio folle Carl, una originalissima lettura degli ultimi giorni di vita di Franz Schubert servendosi proprio del *Der Leirmann*. Il film, infatti, inizia con Carl che, ricoverato nell'ospedale psichiatrico di Uppsala, ascolta e riascolta i primi accordi del *Suonatore d'organetto*, come se cercasse in essi non solo lo stigma della grande musica schubertiana, bensì anche una risposta alla follia nella quale sta progressivamente scivolando. Sempre su queste note farà ingresso la morte, vestita come un clown dal volto ricoperto di biacca e dagli occhi bistrati che richiamano alla mente Olimpia. E' una figura laida, oscena, che non ha nulla a che vedere con i clown di Chaplin e di Rouault, simboli della grandezza e della miseria della condizione umana. Una volta dimesso Carl realizza un film su Schubert, ma la prima proiezione si rivela un clamoroso insuccesso: per un cortocircuito del proiettore la pellicola prende fuoco e con essa va distrutto anche l'unico appiglio (l'arte cinematografica) al quale Carl si era con voracità appigliato per resistere al male che lo sta conquistando.

Come la *Winterreise* così anche il tentativo di Carl termina con il silenzio e il buio, il buio dello schermo e il buio della mente: «Sto naufragando... sto naufragando...», sono le ultime parole di Carl. Così, un rio strozzato, un singulto afasico è la nota che suggella la *Winterreise*. Dopo, solo il silenzio della follia. «Neppure la musica», risponde lo psichiatra a Carl che gli aveva domandato se almeno questa potesse salvare gli uomini. «Allora è proprio l'orrore», aggiunge Carl.

Raramente la musica è riuscita a toccare simili abissi di disperazione. Nel *Doktor Faustus*, sempre Thomas Mann, descrivendo la *Lamentatio doctoris Fausti* – l'estrema partitura composta da Adrian Leverkun, il protagonista del romanzo – dice che questa riesce a raggiungere tali accenti di tristezza da farsi «trascendenza della disperazione» e, quindi, speranza al di là della disperazione.

«Ascoltate questo finale, ascoltatelo con me: i gruppi di strumenti si ritirano l'uno dopo l'altro e quello che rimane è soltanto il sol sopra il rigo d'un violoncello, l'ultima parola, l'ultimo suono svanente che si spegne adagio nel *pianissimo*. Poi non c'è più nulla – silenzio e notte. Ma il suono ancora vibra nel silenzio, quel suono svanito che soltanto l'anima ancora ascolta, ed era la fine della tristezza, ora non lo è più, muta di significato, è quasi un lume nella notte.»

Forse queste osservazioni possono valere anche per la spaventosa nota con la quale termina il viaggio d'inverno del *Wanderer* schubertiano; forse anche qui vale il paradosso secondo cui la vera fede brilla solo nel momento ateo della fede stessa. Resta il fatto, almeno questo innegabile, che la *Winterreise*, parlando dello scacco esistenziale di un povero poeta senza nome e senza storia (ma in lui siamo ritratti tutti noi), è opera essenzialmente religiosa. Di questa essenza mostra senza fare sconti la sconvolgente terribilità, l'irriducibile scandalo e l'ineluttabile sconfitta. Ma qui ha inizio un'altra storia.

Sì, qui ha inizio un'altra storia. Riflettere bene sulla chiusa de *Die Leiermann*. E se qui ci trovassimo dinanzi a un insospettabile rivolgimento di carte? Chi è mai questo «vecchio misterioso»? Perché esercita tale imperiosa seduzione su Schubert? Potrebbe essere il padre, questo suonatore d'organetto? La *Winterreise* si conclude con una agnizione?

Der Tod, Der Vater. In tedesco i due sostantivi sono di genere maschile. *Der Tod* = *Der Vater*?

Partire dal quadro di Klimt *Schubert al piano*. Soffermarsi in particolare sulla fanciulla ritratta a sinistra. Ella è l'allegoria della *Heimlichtkeith* schubertiana e nel contempo ne è la negazione. Tutto ciò infatti che ci è massimamente familiare, per ciò stesso ci è pure massimamente estraneo (v. Freud, *Il perturbante*).