
Barlumi fra i ghiacci

Elisabetta Fava

Una figura intirizzita percorre i sentieri ghiacciati di un paesaggio invernale, puntellandosi sul suo bastone. Pare di entrare in un quadro di Caspar David Friedrich, con alberi rinsecchiti, fiumi gelati, cartelli semiseolti fra la neve; ma nel cuore del nostro viandante è rimasta una linda casetta, in un paesello lasciato nottetempo. Il testo di Wilhelm Müller ripercorre un viaggio che è soprattutto fuga da una delusione amorosa, e che diventa a sua volta illusione suprema – l'illusione di trovare un tepore umano che cicatrizzi le ferite, o almeno di poter bastare a se stessi, procedendo impavidi e senza un lamento fra rupi solitarie, cani ringhiosi e infauste cornacchie: "Se non c'è nessun Dio sulla terra, noi stessi siamo dèi!".

È questo lo scenario che si delinea lungo ventiquattro quadretti, anzi, ventiquattro stazioni di una Via Crucis senza speranza. Schubert ci lavorò nel 1827, tra febbraio e ottobre; l'edizione completa a stampa dovrà attendere il 1895. Il testo poetico si compiace di indugi solipsistici e sotto sotto rimpiange l'idillio borghese spezzato dal tradimento; Schubert sa vedere oltre, e dà voce al dolore bruciante delle attese impossibili: nella sua perfezione, la scrittura liederistica viene rinnovata su un piano di interiorità non più conciliabile con le attese del piccolo genere salottiero. La felicità borghese non è mai esistita, ma non per questo si può restare indifferenti al dramma di chi ci ha creduto; come scrisse Thomas Mann, qui "è la grandezza a intenerirsi su ciò che è piccolo" e a raccoglierne la disperazione.

Il viaggio comincia con l'addio solitario all'amata ignara; la voce esordisce con fermezza sul punto più alto, ma subito declina verso i toni scuri. Nell'assoluta semplicità della formula strofica, il pianoforte imbriglia il discorso in un ritmo uniforme di marcia, che sarà fra gli spunti unificanti dell'intero ciclo. Voltandosi indietro, l'io narrante vede agitarsi la banderuola (*Die Wetterfahne*); l'azione erosiva del vento ispira l'invenzione di una scrittura affilata e monodimensionale, in cui voce e pianoforte si appiattiscono su un'identica linea, ma guizzante e mutevolissima. Anche il grido di dolore dell'innamorato respinto ("Was fragen sie nach meinen Schmerzen?") trema come se fosse risucchiato dai mulinelli d'aria. Tornerà, cristallizzato e come al *ralenti*, nel successivo *Gefrorene Tränen*: dove le "lacrime di ghiaccio" suggerisco-

no una calma quasi sovrumana, riavviando a stento il ritmo del passo, congelato sulla secchezza di accordi staccati che si rifiutano a ogni vibrazione. *Erstarrung* combina la ripetizione strofica con una frenesia inarrestabile e ossessiva, allegoria di un percorso che non porterà da nessuna parte: la parte pianistica offre alla voce un controcanto commosso, ma al tempo stesso si increspa in un disegno affannoso. Ne resta traccia ancora all'apertura del celeberrimo *Der Lindenbaum (Il tiglio)*, il Lied che per Hans Castorp, il protagonista della *Montagna incantata* di Thomas Mann, "significava tutto un mondo": il suo mondo, dove ogni emozione si intrattiene con presagi di morte. *Wasserflut* evoca lacrime cocenti, capaci di sciogliere la neve, ma non il ghiaccio di un cuore femminile; il ritmo ostinato dell'accompagnamento, con la sua fissità da marcia funebre, frena di continuo un canto che vorrebbe debordare e lo fa restare in bilico sulle dissonanze più acri. Ed ecco il compagno di viaggio di ogni viandante, il fiume (*Auf dem Flusse*), con la sua linea placida che scorre sul simmetrico alternarsi delle mani al pianoforte: un disegno, quest'ultimo, ripreso nel successivo *Rückblick*, dove però perde la bussola interiore e si fa febbricitante. *Irrlicht* significa "fuoco fatuo", dove la radice *irre* vale smarrito, sviato, fuori strada. Dissociando il più possibile voce e pianoforte, in modo che ai vuoti dell'una corrispondano i pieni dell'altro e viceversa, Schubert comincia a esplorare le vie del silenzio; il canto si sbriciola in minuscoli arabeschi, che proseguono anche in *Rast*, dove suonano ormai come frammenti di follia, miraggi lungo un cammino arido e uniforme. La misura interiore della lettura schubertiana nasce anche da queste soste interne, che immettono nel viaggio inesorabile i cortocircuiti della memoria; così *Frühlingstraum* prende le mosse dall'impossibile eufonia di un "sogno di primavera", rotto con inattesa stonatura dal verso del gallo, che vi piomba devastante come un'alba leopardiana. *Einsamkeit (Solitudine)* è un Lied "per sottrazione": bicordi spolpati al pianoforte, ritmo immobile e quasi sonnambolico, che si gonfia solo nell'evocazione della tempesta, peraltro immaginaria. Il divorzio di voce e pianoforte prosegue con *Die Post*, in cui l'accompagnamento imita il richiamo spigliato della cornetta da postiglione, mentre la voce si dondola stralunata su intervalli minimi, semitoni che valgono come metafora del pianto. Col capo imbiancato dalla neve, il viandante si vede per un attimo già vecchio, e la voce si incrina in un brivido: *Der greise Kopf* muove un altro passo verso la scrittura scabra che sarà poi di Hugo Wolf; ridotta a un filo, la melodia è fatta di frammenti, esitazioni, sospensioni. Tanto più atteso, e pericolosamente seducente, giunge il canto levigato del successivo *Die Krähe (La cornacchia)*, dove il gracidio mortifero si trasforma in un canto di sirena, tutto impreziosito dalla luce ingannevole dei registri acuti. *Letzte Hoffnung* centuplica la presenza del semitono-lacrime; sul prosciugarsi di una scrittura tutta in staccato l'unica consolazione è proprio nel pianto finale, che ritrova uno sgorgo lirico di purezza quasi bachiana. Memorabile il transito del viandante in un anonimo villaggio (*Im Dorfe*): accelerato e arrochito, il semitono-lacrime si trasforma in un tremolo oscuro e quasi rumoristico, evocatore del latrato inospitale dei cani, e la notte spalanca voragini di silenzio nelle pause che sistematicamente troncano il disegno pianistico.

Dopo la realtà ostile della "mattina tempestosa" (*Der stürmische Morgen*), che riprende, ancor più sferzanti, gli unisoni della *Wetterfahne*, ecco l'ultima illusione (*Täuschung*): sull'ingenuità disarmante della melodia, col suo ritmo spedito di barcarola, sembra smarrirsi un sorriso quasi folle, che rifiuta di guardare in faccia la realtà. Con i piedi per terra torna invece *Der Wegweiser*, dove il cadenzare dei passi inciampa a ogni momento, riprende caparbio, ma non va da nessuna parte: anche le armonie insistono nel disorientarci, e la voce si fissa alla fine sullo stillicidio di una nota ripetuta, atona, quasi parlata. Dopo questo punto di non-ritorno, *Das Wirtshaus* spalanca i battenti del cimitero, in cui la pace tanto sperata si tramuta in spaventoso silenzio; svuotato di ogni dinamismo, il passo si irrigidisce nello sconcerto. *Mut* riprende il frammento d'apertura del *Wegweiser* e lo scaglia rabbiosamente fra maggiore e minore, luce e ombra, scatti precipitosi e fermate brusche: una nevrosi che *Die Nebensonnen* placa con pacatezza organistica, facendo rivivere la grazia mistica di certi cori della *Zauberflöte*.

Una quinta vuota immobile al basso, un piccolo ghirigoro ricorrente nel registro medio-alto: così un suonatore di organetto (*Der Leiermann*) ripete penosamente la stessa melodia, con angoscia così radicale da essere ormai al di là della percezione del dolore. Intirizzito più ancora nell'anima che nel corpo, il viandante si congeda su un punto interrogativo, trovando il suo unico interlocutore in questo misterioso personaggio, figura quasi metafisica e catalizzatore simbolico dell'umana desolazione.