

Il sognatore deriso

Speranze e inquietudini nei *Lieder* di Schubert

di *Tiziana Canfori* 

(Conservatorio di Musica Niccolò Paganini)

In the vast world of Schubert's Lieder, the dream is a pulsating element, the heart and engine of a poetic linked to romantic aspects as well as vertigo and nightmare in the most torn and modern notes. The imagination and the courage to desire the future are expressed with tender lightness, until the ironic harshness of reality overturns the dream into the darkest night. Schubert, however, has his own recipe to restore light to us in another way.

Keywords: Lieder, Freud, Zerrissenheit, Träume

Il sogno è una condizione che sentiamo vicina al concetto di musica, particolarmente nel repertorio romantico. Nell'atteggiamento di scrivere, suonare o ascoltare musica vediamo spesso una specie di rifugio dalla realtà, forse perché la consideriamo (spesso sbagliando) un'arte immateriale.

Che cosa appartiene al fascino di musica e sogno? Basta soffermarsi su questo pensiero e vengono in mente i primi elementi: sono entrambi intangibili, svelano caratteristiche inconsce, hanno una struttura narrativa nel tempo, vivono in una sfera di "onnipotenza", potendo evocare situazioni che non hanno limiti concreti. In un recente volume di Mario Rivarolo e Maddalena Muzio Treccani trovo questa frase, ad apertura dell'introduzione: «Arte e psicoanalisi, che appartengono a campi diversi, hanno tuttavia un aspetto in comune in quanto si esercitano entrambe su quella che possiamo chiamare "L'arte della composizione"»¹. Potremmo dire lo stesso di musica e sogno.

La musica realizzata ha ovviamente spesso un luogo, degli strumenti, un allestimento e un costo (un teatro d'opera o un'orchestra sono "imprese" a tutti

¹ Mario Rivarolo e Maddalena Muzio Treccani *Le vicissitudini del perturbante nell'arte e in psicoanalisi. Felix Vallotton e Francis Bacon*, Scalpendi, Milano, 2024, p. 7

gli effetti), ma la semplice esperienza dell'ascolto del suono ha essenzialmente bisogno d'aria e di nient'altro, così come il sogno, almeno quello a occhi chiusi, ha bisogno del sonno.

È soprattutto nella musica romantica che la situazione del sognare prende corpo e assume diverse sfumature nell'opera, nel repertorio cameristico e anche in quello strumentale: il racconto dei sentimenti individuali diventa fondamentale e si arricchisce anche di quella parte oscura che può essere raccontata solo dalla combinazione di emozioni sottili come la malinconia, la speranza, il desiderio, la delusione. Si direbbe che l'inconscio stia battendo alle porte per uscire sempre più allo scoperto.

Il vasto catalogo di *Lieder* di Franz Schubert (Vienna, 1797-1828) è una testimonianza preziosa di questo processo che porta, pur senza volerlo, verso l'analisi della parte oscura del pensiero. La stessa forma del Lied, che corre sul filo del rasoio fra il significato della parola e quello della musica, affidandosi solo a una voce e a un pianoforte, diventa una palestra d'indagine privilegiata: le situazioni e i sentimenti sono disegnati dalla voce come da un tratto di penna, senza macchie di colore o sbavature, e sono sostenute da un pianoforte che parla, commenta, suggerisce, dialogando con la voce. Alcuni dei *Lieder* schubertiani (e non necessariamente gli ultimi) sono di grande modernità, accendono vertigini, indagano zone buie che ci possono portare lontano, fino a presagire il clima del primo Novecento. Per questo, sulla scia di una suggestione viennese, viene voglia di provare un accostamento ardito e riprendere in mano *L'interpretazione dei sogni* di Sigmund Freud². Non resteremo a lungo in questo esercizio di accostamento, ma vale la pena di trarre alcuni spunti per comprendere più a fondo il clima che prepara la nascita di una nuova sensibilità.

Va detto che la psicoanalisi di Freud non nasce con uno spiccato "orecchio musicale": in tutta *L'interpretazione dei sogni* vengono citati solo, di sfuggita, sei musicisti (Mozart, Moscheles, Clementi, Tartini, Offenbach e Wolf). Malgrado questo, capiamo da molti indizi che nella cultura viennese dell'epoca di

² Sigmund Freud, *L'interpretazione dei sogni*, Vienna 1899, consultato nell'edizione Einaudi, Torino 2012, nella traduzione di Daniela Idra, con introduzione di Stefano Mistura.

Freud la musica faceva parte della vita comune: si vede dalla disinvoltura con cui vengono citati passi del *Don Giovanni*, gli *Studi* per pianoforte di Moscheles, il *Trillo del diavolo* di Tartini...

Hugo Wolf, grandissimo liederista che finì la sua vita in un manicomio di Vienna nel 1903, appare solo in filigrana, nel sogno di un'amica che lo vede aggirarsi "come un prigioniero o come un animale in gabbia" dietro una grata, in cima alla torre che la sognatrice immagina al centro di una rappresentazione di sapore wagneriano. Peccato che Freud conosca il caso dello "sfortunato"³, ma che non ci sia stato un contatto di tipo medico-paziente, forse perché Wolf era il precettore musicale dei figli di Joseph Breuer, collaboratore di Freud e autore con lui degli *Studi sull'isteria* (1895), che certamente ne seguì la malattia.

In fatto di musica, Freud non si sottrae a una confessione:

Premetto che in fatto d'arte non sono un intenditore, ma un profano. Ho notato spesso che il contenuto di un'opera d'arte esercita su di me un'attrazione più forte che non le sue qualità formali e tecniche, alle quali invece l'artista attribuisce un valore primario. Per molte manifestazioni e per più d'un effetto che l'arte produce mi manca invero l'esatta comprensione. [...]

Le opere d'arte esercitano tuttavia una forte influenza su di me, specialmente la letteratura e le arti plastiche, più raramente la pittura. Sono stato indotto perciò a indugiare a lungo di fronte ad esse quando mi se ne è presentata l'occasione, con l'intento di capirle a modo mio, cioè di rendermi conto per qual via producano i loro effetti. Nel caso in cui ciò non mi riesce, come per esempio per la musica, sono quasi incapace di godimento. Una disposizione razionalistica o forse analitica si oppone in me a ch'io mi lasci commuovere senza sapere perché e da cosa. La mia attenzione è caduta così sul fatto, apparentemente paradossale, che proprio alcune delle creazioni artistiche più meravigliose e travolgenti sono rimaste oscure alla nostra comprensione. Le ammiriamo, ci sentiamo sopraffatti dalla loro grandezza, ma non sappiamo dire che cosa rappresentano.⁴

La musica, con il suo effetto avvolgente e magmatico, sembra infastidire Freud, che ama cercare spiegazioni e non impressioni. Eppure la "scrittura geroglifica" del sogno, che lo psicanalista impara a decodificare, non sarebbe distante dal linguaggio musicale e dai suoi racconti, per i quali Freud non riesce a trovare un significato risolutorio.

³ Freud, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 312

⁴ Sigmund Freud, "Il Mosé di Michelangelo" (1913), in *Opere*, vol. VII, Torino, Boringhieri, 1977, p. 300.

Franz Schubert, da parte sua, non si pone certo problemi di psicanalisi: vive nei primi decenni dell'Ottocento, che ancora non considerano scientificamente lo studio dell'inconscio⁵. La sua attenzione agli stati d'animo e ai sogni è di carattere artistico e si radica in profondità nella letteratura dei secoli precedenti. Ciò non toglie che il mistero di un pensiero notturno, fuori dalla realtà e a volte in contrasto con essa, sia per lui ricco di suggestioni e non privo di allusioni.

Un primo assaggio di sogno schubertiano potrebbe essere *Der Traum*, su testo di Ludwig Christoph Heinrich Hölty.

Ci troviamo in un breve Lied strofico dalla forma settecentesca, cullato da un tempo 6/8 e contrassegnato dall'indicazione "Tändelnd, sehr leise" (che fa pensare al trastullarsi con un gioco leggero, con un piccantino senso di "amoreggiare"). Il testo racconta il sogno del poeta di essere un uccellino per poter volare in grembo alla fanciulla del suo cuore e giocare con la sua mano e col nastro del suo corsetto: temi già noti, ricchi di una sensualità che ci fa pensare allo stile francese di certo Mozart.

Viene naturale accostarlo a un Lied mozartiano su testo francese di Antoine Houdard de la Motte: *Dans un bois solitaire*⁶. Anche in questa composizione il sogno (o quanto meno il sonno) è presente, ma è quello di Amore, che il poeta interrompe con un sospiro, incontrando il dio dormiente durante una passeggiata nel bosco. «Il avait les traits d'une ingrate que j'avais juré d'oublier» dirà il povero poeta pentito, che per curiosità si avvicina al fanciullo dormiente, dimenticando che «l'amour se reveille de rien» e sarà condannato dal dio furi-bondo a espiare la colpa di averlo risvegliato attraverso il riaccendersi della passione delusa. Mentre dormiva, stava forse sognando il dio? Non è escluso.

Di certo il poeta cade nella trappola di un sogno a occhi aperti, dove rivede per un attimo la fanciulla amata e si illude di poterla riavere.

⁵ È sintomatica la sproporzione che esiste anche nella vasta bibliografia de *L'interpretazione dei sogni*: quasi tutti i volumi citati sono scritti dalla metà dell'Ottocento in poi, a testimonianza che una sensibilità psicoanalitica viene elaborata solo in tempi recenti, almeno una ventina d'anni dopo la morte di Schubert.

⁶ W.A. Mozart, *Dans un bois solitaire*, K 308 (K 295b), composto nella primavera del 1778.

Questo meccanismo di sogno-promessa (anche Freud ci ricorda che «il sogno è la soddisfazione di un desiderio») è molto frequente in Schubert e, come in Mozart, accompagnato da venature d'ironia e di *Sehnsucht* che avranno uno sviluppo sempre più importante.

In questo innocente *Der Traum*, come nel citato *Dans un bois* mozartiano, il sogno appare nel suo contrasto naturale, quello del risveglio, che viene a negare le promesse sperate. L'equilibrio fra i sentimenti del sonno e della veglia è punzettato spesso, nel repertorio cameristico, da elementi del vivere quotidiano, che entrano nel testo come immagini del vissuto. In questo caso, come in altri, si tratta del nastro che stringe il corsetto della bella. Oggetto di vita quotidiana, ma elemento che richiama colore, movimento ed eleganza, il nastro è già presente nel terzetto mozartiano *Das Bandel* (o *Das Bändchen*)⁷, che descrive una conversazione scherzosa e domestica scaturita dalla domanda: «Liebes Mandel, wo ist's Bandel?» (caro maritino, dov'è il nastrino?). Come altri elementi della vita quotidiana, spesso umili, il nastro entra nei sogni dei poeti e porta forte note di colore: lo stesso Schubert ci ritorna, sul testo di Müller, nella *Schöne Müllerin*, quando ricorda il nastro verde che lega il liuto. È significativo che al nastro venga associato anche un suono, percepito come “eco” sentimentale:

Meine Laute hab ich gehängt an die Wand,
Hab sie umschlungen mit einem grünen Band
(...)
Warum liess ich das Band auch hängen so lang?
Oft fliegt's um die Saiten mit seufzendem Klang.
Ist es der Nachklang meiner Liebespein?
Soll es das Vorspiel neuer Lieder sein?⁸

E poi quando associa il verde alla felicità dell'amore:

Schad um das schöne grüne Band
Dass er verbleicht hier an der Wand
Ich hab das grün so gern!
(...)

⁷ *Das Bandel*, K 441, terzetto da camera composto nel 1783.

⁸ F. Schubert, *Die schöne Müllerin* op. 25, D 275, 1823, n. 12, *Pause*, su testi di Wilhelm Müller: “Ho appeso il mio liuto alla parete, l'ho avvolto in un nastro verde (...) Perché ho lasciato appeso così a lungo anche il nastro? Spesso vola sulle corde con un suono sospiroso. È forse l'eco delle mie pene d'amore? O sarà il preludio di nuovi canti?” (trad. mia).

Nun schlinge in die Locken dein
das grüne Band gefällig ein
du hast ja's grün so gern.⁹

L'oggetto quotidiano entra nell'immaginario e nel sogno, portando note di colore, suoni, forme, sensazioni tattili e messaggi sensuali da decodificare: nella poesia e nella musica non siamo lontani dal paesaggio immaginario che ciascuno di noi crea nel sogno. La forma poetica e musicale ci apre uno spazio interpretativo per dare un senso a queste presenze.

La parentela fra speranze, desideri e oggetti quotidiani si esprime in Schubert anche in altri punti, che portano sorprendentemente nel sogno anche oggetti più grevi e meccanici. In questo Schubert è un grande maestro, a cominciare da quell'inquietante sogno a occhi aperti che è *Gretchen am Spinnrade* (op. 2, D 118), composto a 17 anni su testo di Goethe e nato già con perfezione matura. Gretchen annoda la vertigine del ricordo e il desiderio bruciante di un amore impossibile al ritmo del suo arcolaio, al rumore del pedale, al cigolio circolare e ingabbiante della ruota. Il pianoforte intanto svolge mirabilmente la sua doppia funzione di "meccanismo" (è infatti uno strumento complesso, che si avviava ai tempi di Schubert verso un chiaro destino industriale) e di compagno di viaggio capace di commentare, sostenere, suggerire, condividere le emozioni del protagonista. In nessuna esperienza musicale il connubio fra il sentimento umano e la macchina è così forte come nel legame tra voce e pianoforte nel repertorio cameristico, a cominciare proprio dall'esperienza schubertiana.

Allo stesso modo, tutta la *Schöne Müllerin* è scandita dalla ruota del mulino e dai rumori del lavoro, oltre che dalla voce argentina del ruscello. In *Am Feierabend* un vitalismo quasi meccanico sfida la potenza della ruota del mulino:

Hätt ich tausend Arme zu rühren!
Könnt ich brausend die Räder führen!¹⁰

⁹ ibid., *Mit dem grünen Lautenbande*, n. 13: "Peccato per il bel nastro verde, che impallidisce qui alla parete. Mi piace tanto il verde! (...) Ora intreccialo graziosamente ai tuoi riccioli, il nastro verde, tu ami tanto il verde" (trad. mia).

¹⁰ "Se avessi mille braccia da muovere! Se potessi guidare le ruote fragorose!" (trad. mia).

ma lascia posto, nel saluto serale che annuncia il giorno di riposo, alle suggestioni del sogno. Anche in questo caso, come nel *Rast* della *Winterreise*, ma con esiti meno drammatici, è il riposo del corpo che prepara a nuovi pensieri, di consapevolezza o di evasione.

Dopo le lodi del padrone per il lavoro svolto, appare la bella Müllerin ad aggiungere il suo "Gute Nacht": basta l'apparire della sua voce perché tutto il vitalismo svanisca in contemplazione

Und der Maister spricht zu allen
Euer Werk hat mir gefallen;
Und das liebe Mädchen sagt
Allen eine gute Nacht.¹¹

Non sono tanto le parole, qui, a rendere magico questo augurio, ma la musica: il pianoforte e la ruota si fermano, la voce si ammorbidisce e la notte si preannuncia con la suggestione di un semplice saluto al quale il sogno aggiungerà di certo qualche illusione. Ben diversamente suona invece il "Gute Nacht" che apre la *Winterreise*, così fiero e offeso, capace di imprimere lo slancio di un passo nervoso a una storia che durerà 24 Lieder e significherà l'esperienza di una vita intera. "Buona notte": n augurio che è una promessa, apre o chiude una porta, ma è anche sempre il primo passo nel sogno.

Infatti *Die schöne Müllerin* si concluderà con una semplice e splendida ninna nanna, che risuona come cantata dal ruscello. Le pene d'amore saranno alleviate nell'abbandono e con la consapevolezza di un destino comune nella natura:

Gute Ruh, gute Ruh! Tu die Augen zu!
Wandrer, du müder, du bist zu Haus.
Die Treu' ist hier, sollst liegen bei mir,
Bis das Meer will trinken die Bächlein aus.
(...)
Gute Nacht, gute Nacht! Bis alles wacht,
Schlaf aus deine Freude, schlaf aus dein Leid!
Der Vollmond steigt, der Nebel weicht,

¹¹ "E il padrone dice a tutti: il vostro lavoro mi ha soddisfatto; e la cara fanciulla augura a tutti una buona notte" (trad. mia).

Und der Himmel da oben, wie ist er so weit!¹²

Le parole del ruscello hanno la consolazione buona delle cose di casa, di quel mondo che non smette di parlare, pur nella sua apparente semplicità, e che rientra nei sogni di noi tutti, compresi quelli di Freud. Come questi elementi semplici riescano a portare anche significati cosmici e a testimoniare un coraggio di vivere e di percorrere il proprio destino ben al di là del loro significato primario, è un segreto d'arte che nei Lieder di Schubert si manifesta spesso.

Presenti nella letteratura e nella musica di ogni epoca, i sogni sono a volte protagonisti già nel titolo. È il caso di *Nacht und Träume* (1825), il Lied schubertiano su testo di Matthäus von Collin, a cui accosteremo un altro *Träume* famoso, quello scritto da Richard Wagner a chiusura dei *Wesendonck Lieder* (1858). Colpisce che in entrambi sia presente un'oscillazione continua, una pulsazione vitale che in Schubert non smette mai, nascendo da accordi spezzati con cui il pianoforte sostiene il tessuto armonico del Lied: una forma di respiro che spezza in sedicesimi la regolarità della battuta di 4/4. Calma, oscillazione, respiro, vengono da un pianoforte che diventa così regolare da quasi sparire, da farsi silenzio. Su questo la voce racconta di una notte piena di speranze per i cuori calmi degli uomini, con la luce della luna che riempie lo spazio come un balsamo. Un senso di vuoto e di appagamento insieme, che svanisce al mattino e fa implorare «*Kehre wieder, Heilge Nacht! Holde Träume kehret wieder!*»¹³.

Il paragone con il *Träume* di Wagner e Wesendonck mostra in quest'ultimo un'armonia più complessa, con appoggiature volutamente inquiete e un colore armonico più ricco; anche le parole sono più gonfie, più "romantiche". Resta però invariata l'esigenza di trattare il pianoforte come una pulsazione (in

¹² "Buon riposo, buon riposo! Chiudi gli occhi! O viandante stanco, sei a casa. La fedeltà è qui, riposerai vicino a me, finché il mare non inghiottirà i ruscelli. (...) Buona notte, buona notte! Prima che tutto si risvegli, dormi nella tua gioia, dormi nel tuo dolore! La luna piena sale, la nebbia scompare, e il cielo, qua sopra, è così vasto!" (da *Die schöne Müllerin*, n. 20, *Des Baches Wiegenlied*, trad. mia).

¹³ "Ritorna sacra notte! Tornate sogni leggiadri!" (trad. mia).

questo caso di accordi ribattuti) che disegna anche sulla pagina un senso di fascia pulsante: potremmo quasi pensare, con un po' di immaginazione, che il pianoforte interpreti il movimento di un ago su una carta millimetrata, che scorre come il tracciato di una moderna indagine strumentale. La calma, la promessa, il desiderio, la consapevolezza della disillusione, tutto è contenuto in questa vibrazione regolare.

Un tema simile, in atmosfera più drammatica, torna nel n. 17 della *Winterreise*, *Im Dorfe*. Qui il paese è immaginato nell'atmosfera notturna, fatta solo di suoni lontani:

Es bellen die Hunde, es rasseln die Ketten,
es schlafen die Menschen in ihren Betten
träumen sich manches, was sie nicht haben
tun sich im Guten und Argen erlaben
(...)
Bellt mich nur fort, ihr wachen Hunde,
lass mich nicht ruh'n in der Schlummerstunde!
Ich bin zu Ende mit allen Träumen.
Was will ich unter den Schläfern säumen?¹⁴

La parte del pianoforte è sottile e difficile da sostenere per l'esecutore: per quasi tutto il brano, in 12/8, metà della battuta è disegnata da accordi di ottavi uguali e ribattuti alla destra e da un'oscillazione di sedicesimi alla sinistra, che finisce con uno Schleifer (un ornamento di tre note in levare, ascendente e sospeso) ma l'altra metà della battuta è occupata da una lunga pausa. Il silenzio dà a questa notte un senso di disorientamento e di profonda inquietudine¹⁵.

¹⁴ Abbaiano i cani, stridono le catene;/ dormono gli uomini nei loro letti, / sognano ciò che non hanno, / nel bene e nel male si ristorano (...) Scacciatemi pure, o cani che vegliate, / non fate ch'io riposi nella pace notturna! / Io, ho finito, io, di sognare: / che ci sto a fare fra coloro che dormono?

(da *Winterreise*, D 911, 1827, *Im Dorfe*, trad. di Pietro Soresina).

¹⁵ Sul valore dei silenzi in musica si potrebbe scrivere a lungo e molto si è scritto. Il valore di questi silenzi schubertiani appare però molto nuovo e moderno. Si direbbe che permette a una risonanza di andare molto lontano, di perdersi nello spazio. Ricorda l'atmosfera di certi Lieder di Mahler o Strauss (per esempio *Morgen*, 1894), dove un lungo silenzio anticipa la parola "stumm", cioè "muti", che contiene la dimensione cosmica della relazione fra i due amanti).

In un ciclo che fa della solitudine una scelta essenziale, non sono descritti incontri diretti con persone, ma la presenza umana è segnalata da oggetti e soprattutto da suoni: il portone su cui viene lasciato il biglietto d'addio (un "Gute Nacht", come già ricordato), la bandiera sul tetto, il corno della posta, la capanna vuota del carbonaio, le finestre aperte sul giardino, il segnale stradale che emerge dalla nebbia, il latrare dei cani a difesa delle case borghesi... L'unico incontro diretto è quello finale con il Leiermann, una figura umana sublimata e simbolica che potrebbe diventare un compagno di viaggio, ma in un'altra vita.

Se sognare è lo stato d'animo destinato alla delusione, ecco accendersi un sorriso di derisione verso il sognatore in *Frühlingstraum*: la poesia e la musica sottolineano l'inutilità di ogni speranza onirica con parole sarcastiche. Ma la tonalità di fondo resta la *Sehnsucht* autentica verso la felicità, la fierezza che anima l'uomo capace di sognare, sebbene perdente, e capace di vedere fronde verdi nel cielo invernale.

Anche in questo Lied l'atmosfera, richiamata dalle parole e suddivisa in modo geometrico (due strofe tripartite in illusione, disillusione e rivendicazione del diritto a sognare), è disegnata soprattutto dal pianoforte, che cambia repentinamente linguaggio. Si alternano infatti un ritmo danzante con suddivisione ternaria, una sezione violenta e dissonante, per concludere con la speranza cullata da un 2/4 dolce e sospeso:

Die Augen schliess ich wieder,
doch schlägt das Herz so warm.
Ihr lacht wohl über den Träumer
der Blumen im Winter sah?¹⁶

Un ritmo di danza, riconducibile al Ländler, si risveglia spesso nei sogni di Schubert, quando la sua *Sehnsucht* lo spinge verso la speranza di tornare a casa, o di trovare una terra dove essere accettato. Come per gli oggetti

¹⁶ "Chiudo nuovamente gli occhi, mentre ancora il cuore batte così caldo. Voi ridete quindi del sognatore / che ha visto fiori in inverno? (*Winterreise*, n. 11, *Frühlingstraum*, trad. mia).

quotidiani, anche il ritmo condiviso di una danza può essere elemento del sogno¹⁷. In *Der Wanderer* troviamo fusi diversi elementi che fanno parte del bagaglio del sognatore: la sensazione di rimanere estraneo in ogni terra, il desiderio di pace, motore della *Sehnsucht* che spinge l'uomo in cammino perpetuo (il *wandern*, appunto), il ricordo delle piccole cose, la ricerca di corrispondenze nella natura.

La stessa natura che consola può però mostrarsi ostile o, forse peggio ancora, sorda: sono i fiorellini che non rispondono più¹⁸, il ruscello che tace, la luna che svela fantasmi. Il senso di estraneità diventa senso di esclusione. È qui che si apre la sezione più vertiginosa della produzione schubertiana, che negli ultimi Lieder, raccolti sotto il titolo di *Schwanengesang*, trovano la complicità dei versi di Heinrich Heine. È qui che il sogno si fa *Zerrissenheit* e incubo.

In *Die Stadt* gli elementi affiorano come dalla nebbia: il fiume, la barca, la città turrita, il tuffo cadenzato dei remi, il tramonto che accende nuova luce sul luogo della perdita di ciò che c'è di più caro (das Liebste). Uno squarcio di dolore senza tempo, sospeso sull'acqua che, come un nastro grigio, incrocia le correnti di un vento umido.

Am fernen Horizonte
 Erscheint, wie ein Nebelbild,
 Die Stadt mit ihren Türmen,
 In Abenddämmerung gehüllt.
 Ein feuchter Windzug kräuselt
 Die graue Wasserbahn;
 Mit traurigem Takte rudert
 Der Schiffer in meinem Kahn.
 Die Sonne hebt sich noch einmal
 Leuchtend vom Boden empor
 Und zeigt mir jene Stelle,
 Wo ich das Liebste verlor.¹⁹

¹⁷ È noto come il walzer possa diventare decadente e sempre più lacerato e drammatico nella produzione successiva, per esempio in Mahler, Strauss, Berg.

¹⁸ «Ich frage keine Blume, ich frage keinen Stern / sie können nicht alle mir sagen was ich erfuhr so gern» (Non interrogo nessun fiore, non interrogo nessuna stella / nessuno di loro può dirmi ciò che vorrei tanto sapere – *Die schöne Müllerin*, n. 6, *Der Neugierige*, trad. mia).

¹⁹ All'orizzonte lontano /appare come immagine di nebbia / la città con le sue torri / avvolta

Nuovamente il pianoforte è sostegno emozionale, riprendendo gli elementi del sogno: il movimento cadenzato e vuoto del remo nell'ottava del basso, l'arpeggio sempre uguale della mano destra (un gruppo irregolare di 9 note contro 8, dall'armonia ambigua), che imita il vento. In questa sezione tutto è sospeso e silenzioso, il tempo è dilatato, il barcaiolo resta muto. Si vive davvero la sensazione di quando, sognando, abbiamo modo di interrogarci su ciò che la nostra mente sta cercando di raccontare: si fanno considerazioni come "che strana situazione è questa! Perché mi succede?" nello stesso momento in cui stiamo noi stessi inventando e intrecciando i contenuti del sogno. Sembra che una parte del nostro cervello crei storie proprio per spronare un'altra parte a risolverle. Ciò non toglie che il dolore esca con forza autentica e con ritmo squadrato di marcia funebre quando il ricordo si fa più nitido. Un dolore destinato ad essere inghiottito dall'acqua.

Il coraggio di Schubert nel chiudere i Lieder senza effetti speciali, senza retorica, senza rallentando, senza enfasi, ha sempre l'effetto di prolungare e cristallizzare le idee, spingendole in profondo: la musica si ferma, semplicemente, ma sentiamo che la sua eco continua, ci coinvolge, ci interroga, proprio perché manca l'effetto catartico del finale. Succede in brani famosi come *Gretchen am Spinnrade*, *Der Tod und das Mädchen*, quasi sempre nella *Winterreise*: Schubert ci lascia risvegliarci dal sogno musicale secondo la nostra sensibilità e i nostri tempi, ma soprattutto ci regala una scia di sensazioni, immagini e pensieri da portare con noi, come a volte portiamo con noi per tutto il giorno il ricordo dei nostri sogni.

Come non rimanere scossi dall'incubo del *Doppelgänger* in *Schwanengesang*, costruito con un taglio cinematografico degno di capolavori espressionisti di quasi un secolo dopo, come *Das Kabinett des Dr. Caligari* di Robert Wiene (1920)? La fantasia onirica crea un "esterno notte" in una città silenziosa e

nel crepuscolo. / Un vento umido increspa / la grigia scia d'acqua; / con ritmo triste rema / il barcaiolo nella mia barca. / Il sole si leva ancora una volta / splendendo dalla terra / e mi mostra quel luogo /dove ho perduto ciò che più amavo. ("Die Stadt", da *Schwanengesang*, D 957, 1828. Trad. mia).

deserta. L'occhio cade sulla casa dove "Lei" viveva: il soggetto constata con dolore che l'amata è partita da molto tempo, eppure la casa resta sempre là (una riflessione degna di una seduta col dott. Freud...). Poi l'inquadratura si stringe e il paziente racconta di vedere una figura umana non meglio identificata: "ein Mensch" (beato il tedesco che possiede una parola per nominare l'umano senza specificarne il genere!). La figura è sfocata quanto inquietante, perché appare agitata da un dolore tormentoso, che viene voglia di indagare. A questo punto interviene un raggio di luna (di quella stessa luna che ha più volte dolcemente accompagnato i sogni più romantici) che con un taglio di luce violento svela nella figura per strada le fattezze del paziente stesso e con questo risveglia e motiva il dolore dell'abbandono. Nel riconoscersi, il protagonista apre un contatto diretto con il sosia che si è creato nel sogno e lo rimprovera di scimmiottare – e quindi di volergli sottrarre – la sua disperazione autentica. Un gioco di specchi che potrebbe davvero figurare fra i sogni raccolti da Freud... L'effetto più dirompente è ottenuto però dalla musica, che di nuovo gioca su elementi molto definiti e profondi, perché sobri. Schubert riprende la forza antica del basso ostinato, che già in epoca barocca creava una struttura di ripetizioni circolari, sempre uguali, dalla quale le varianti della voce e degli strumenti esprimevano una voglia di fuga sempre destinata però al ritorno sul movimento del basso. Una gabbia per tornare a dire mille volte, sempre in modo diverso, "mi rifiuti, eppure ti amo lo stesso", oppure "soffro, ma non so come liberarmi della sofferenza". Malgrado il dramma scoppi nel *Doppelgänger* con accordi frigerosi e dissonanti, al momento che il poeta (ma ormai lo abbiamo chiamato "paziente") si riconosce nel sosia, tutto il dolore si ricompone, anche questa volta, nella vittoria del basso ostinato e nel silenzio notturno: viene come inghiottito.

Il sogno è lì per interrogarci, per farci fare esercizio... non chiude la storia, ma la lascia aperta. Per farlo utilizza uno spazio di vuoto, che Schubert sa maneggiare da grande: volentieri scrive per il pianoforte un tessuto che evoca il silenzio, svuota gli accordi rendendoli sospesi e quasi atonali, crea ripetizioni ipnotiche. Non è un caso che un ciclo ponderoso come la *Winterreise* trovi la sua

tonalità finale nella complessità di una domanda: «Wunderlicher Alter, soll ich mit dir gehen? Willst zu meinen Liedern deine Leier drehn?»²⁰. La quinta vuota del bordone, il moto circolare di una melodia monotona, l’alternarsi della voce e dello strumento fanno da contorno all’apparizione di un personaggio stravagante, certo, ma frutto di una faticosa elaborazione del pensiero. Non può lasciarci indifferenti anche una constatazione più strettamente musicale: nella dimensione sonora del ciclo, così capace di evocare il silenzio, appare alla fine un vero e proprio strumento musicale, la ghironda, descritto con grande perizia di timbro e di fraseggio. Ma l’incontro con la musica è anche l’accettazione di una partenza, è l’incontro con la morte.

È sempre bene ricordare che le situazioni e le parole di questi Lieder sono scelte da Müller, e non da Schubert; non possiamo però ignorare l’adesione musicale profonda, autentica, che permette a Schubert di dare sostanza e verità a quelle parole.

Attraverso il viaggio d’inverno, il sognatore deriso diventa sempre più solo e più forte, impara a fronteggiare il freddo, la fatica, le distese di neve, l’incertezza, il vuoto. La scrittura musicale si fa sempre più rarefatta e il viandante assume una fierezza che gli fa dire

Will kein Gott auf Erden sein,
sind wir selber Götter!²¹

e nel successivo *Die Nebensonnen* è pronto a veder sparire dal cielo tutte le stelle che potrebbero fargli da guida, restando vertiginosamente da solo di fronte alla fine del viaggio. Erano rimasti tre astri: due sono già tramontati...

Ging nur die dritt’ erst hinterdrein!
Im Dunkel wird mir wohler sein.²²

Sarebbe interessante indagare se questa fierezza possa essere influenzata in Schubert da una vicinanza ad ambienti massonici, di cui il poeta Wilhelm

²⁰ “Vecchio stravagante, devo forse venire con te? Vorresti accompagnare i miei canti con la tua ghironda?” (trad. mia).

²¹ “Se proprio non c’è un Dio sulla terra, saremo dei noi stessi!” (trad. mia).

²² “Che sparisca anche il terzo! Al buio starò meglio” (trad. mia).

Müller faceva certamente parte. Una sua aperta adesione sarebbe stata impossibile, perché l'Imperatore aveva chiuso tutte le logge di Vienna nel 1795, ma la suggestione resta interessante, anche se qui ci porterebbe fuori tema.

Anche rispetto al sogno assistiamo a un'evoluzione importante: sentiamo che non è più evasione, ma costruzione. Il sognatore del *Frühlingstraum* non rinuncia al sogno, ma cresce in esso e si fortifica.

Consigli di lettura e ascolto

Testi

DEUTSCH, Otto E., *Schubert. L'amico e il poeta nelle testimonianze dei suoi contemporanei*, Torino, EDT, 2018.

FREUD, Sigmund, *L'interpretazione dei sogni*, Einaudi (2012), traduzione di Daniela Idra, con introduzione di Stefano Mistura.

GOLDSCHMIDT, Harry, *Schubert*, Ricordi, Milano 1995.

MOORE, Gerald, *I cicli di Lieder di Schubert. Con pensieri sull'interpretazione*, Torino, EDT, 2013.

RIVAROLO, Mario e MUZIO TRECCANI, Maddalena, *Le vicissitudini del perturbante nell'arte e in psicoanalisi. Felix Vallotton e Francis Bacon*, Scalpendi, Milano, 2024.

SCHUBERT, Franz, *Notte e sogni. Gli scritti e le lettere tradotti e commentati* (cur. L. Della Croce), LIM, Lucca 1996.

Spartiti

SCHUBERT, Franz, *Lieder*, ed Bärenreiter, Kassel, in 14 volumi (1970-2015).

Siti

Testi e traduzioni dei *Lieder* di Schubert (<http://www.lieder.net>)

Cronologia, catalogo e guide all'ascolto (<https://www.flaminioonline.it>)

Ascolti

SCHUBERT, Franz, *Die Winterreise*, Matthias Goerne, Alfred Brendel (live from Wigmore Hall), 2004.

- , *Die Winterreise*, Ian Bostridge, Julius Drake, DVD, Warner Music 2001.
- , *Die Winterreise*, Thomas Quasthoff, Daniel Barenboim, Deutsche Grammophon, 2021.
- , *Die schöne Müllerin* – Lieder nach Ludwig Rellstab, Peter Schreier, Walter Olbertz, Berlin Classics, 2013.
- , *The Song Cycles*, Dietrich Fischer Dieskau, Gerald Moore, Deutsche Grammophon, 2008.

Questo lavoro è fornito con la licenza

[Creative Commons Attribuzione – Condividi allo stesso modo 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

