

## UN BLU GERMANICO SULLA LIRICA DI TRAKL

CAROLINA FUCCI

Momento decisivo nella storia letteraria dell'azzurro, la lirica di Georg Trakl è un mosaico di tinte accese e contrastanti. I temi intorno ai quali si polarizza la sua ricerca sono il senso del peccato, la lontananza di Dio, la solitudine dell'individuo e, di contro, il ricordo idilliaco dell'infanzia e dell'innocenza perdute. La sua poesia, diario di un intimo disagio esistenziale nella crisi profonda che agitava la società asburgica alla vigilia della Grande Guerra, è un avvicinarsi di visioni oniriche e malferme. Lo scardinamento sintattico, la disgregazione degli oggetti e la giustapposizione di campi semantici discordanti sono l'impronta peculiare del suo poema, che sovrasta e confonde le diverse correnti dell'epoca, esulando da ogni rigida classificazione. Infatti, pur gravitando intorno agli ambienti espressionisti, per la convergenza di alcune tecniche e motivi, Trakl ne rimane distante sia per l'indifferenza nei confronti delle tematiche politico-sociali, sia per un amaro scetticismo che non gli permetteva di identificare lo svecchiamento dei linguaggi artistici con un cambiamento profondo della storia e dell'umanità<sup>[1]</sup>.

L'intensità sfuggente della sua lirica germina da una sensibilità inquieta e solitaria, tormentata dall'abuso di droghe e dall'ossessione del suicidio. Nella parabola convulsa e disordinata della sua breve vita, bruciata in soli ventisette anni, non è difficile scorgere lo stereotipo del poeta maledetto, *bohémien* ed autodistruttivo, secondo l'abusata convenzione che:

...semplifica l'approccio a quelle oscurità presenti

nei testi poetici, fornendone una sbrigativa chiave di lettura; facilita apparentemente la comprensione di un difficile cammino umano che, se certamente è stato segnato da una ipersensibilità tendente a stati depressivi e dagli squilibri connessi al consumo di droghe e alcool, fu preminentemente dettato da una turbata istanza etica che faceva apparire come colpa la poesia, il disagio esistenziale, il rapporto con la sorella prediletta, Grete, con la realtà a lui contemporanea, con gli uomini, con la storia<sup>[2]</sup>.

C'è qualcosa di oscuro, claustrofobico nei versi di Trakl, un qualcosa che scaturisce dalla disincantata percezione del male. Le voci più assidue del suo canto sono: *Verfall*, *Dämmerung*, *Bösen*; gli ambienti ricorrenti: cimiteri, stanze prive di luce, campagne tristi e dimenticate; le figure consuete: assassini, folli, malati derelitti. È una poesia ermetica e lunare, che indulge spesso al gusto del macabro e del grottesco. A tratti, però, balena un guizzo di luce e le tensioni si disciolgono nei ricercati effetti musicali, nelle schegge di primavera, nei lineamenti angelici di certe figure, come Elis o Sebastian. Turbato da un'inquieta umanità, il canzoniere trakliano sfugge al suo destino di negazione ed avvilitamento, rivelando talvolta un principio confuso di speranza o di redenzione, magari nell'esclamazione che chiude un verso, nella fugace apparizione di un motivo biblico o romantico, in una pennellata d'azzurro o nell'incanto di un cielo stellato. Siamo di fronte ad una poesia difficile e contraddittoria sia sul piano concettuale sia su quello formale, perché complessa è l'umanità che l'ha concepita.

Per quanto riguarda l'uso del croma, il lessico coloristico di Trakl è un caleidoscopio di tinte fiammeggianti in un sistema di relazioni oniriche, completamente avulse da ogni forma di realismo. Nelle sue liriche migliori, i colori balenano come miracolose frecciate di luce, in nitido contrasto con l'orizzonte tetro e desolato dei suoi versi. Il risultato è una poesia sorprendente, che armonizza le forme ed i colori in rapporti distanti ed imprevisi, secondo le esigenze profonde del sentimento. Credo che per comprendere al meglio il

cromatismo trakliano, sia utile riflettere brevemente sull'evoluzione della coeva pittura espressionista. L'emancipazione delle arti figurative dalla dipendenza diretta dalla natura, per raggiungere i recessi dell'anima, mutò profondamente il rapporto fra l'artista ed i suoi mezzi. Nel solco di Cézanne e Van Gogh i primi trent'anni del XX secolo furono un fervido laboratorio di nuovi linguaggi espressivi, oscillanti tra il più crudo realismo e la più mirabolante astrazione, attraverso la scomposizione della forma e l'utilizzo simbolico e delirante del croma. La crisi antinaturalista maturata già in ambito *fauves* e cubista, arrivò alle sue estreme conclusioni con Kandinsky che nell'affrancare l'arte dalla dittatura dell'oggettività, teorizzò un linguaggio espressivo che non fosse più un semplice filtro per rappresentare la realtà, ma che diventasse protagonista attraverso i suoi stessi elementi costitutivi: la linea ed il colore, grazie ai loro rispettivi "suoni interiori". Nelle pagine più belle de *Lo spirituale nell'arte*, Kandinsky aveva tracciato una vera e propria metafisica del colore che additasse le sottili corrispondenze tra le diverse forme dell'arte. Trakl, come molti altri poeti, tra cui Heym e Lasker-Schüler, perseguì sempre il dialogo interartistico tra parola, colore e musica. Nel suo mondo amaro e lunare, irto di simboli e popolato da fantasmi, l'elemento cromatico sublima i dati oggettivi per diventare un riflesso dell'anima, secondo i dettami della pittura espressionista. Come già nelle tele di Matisse e Kandinsky, il nero, il blu, il bianco, le diverse gradazioni del rosso e del giallo, il verde e l'argento diventano gli strumenti privilegiati per catturare e trattenere le illuminazioni fugaci dello spirito. Accanto a questo colorismo visionario e fiabesco, brillano gli effetti musicali, ottenuti attraverso consonanze, allitterazioni, analogie, anafore o altresì, tramite effetti contrappuntistici e discordanti. Spesso, impressioni cromatiche e musicali si confondono nell'incantesimo delle sinestesie che trasfigurano il suono dell'organo in "un azzurro litanare"<sup>[3]</sup> o la cantilena delle cicale in rossi accordi di chitarra<sup>[4]</sup>.

In questo variegato intrico cromatico, una scia azzurra percorre l'intero canzoniere, designando il blu<sup>[5]</sup> come una

delle tinte dominanti, se non addirittura ossessive, della tavolozza trakliana. È attraverso l'esperienza poetica di Novalis e di Heine che l'incantesimo lirico dell'azzurro diviene un motivo ricorrente nella letteratura tedesca: dalle ortensie screziate di turchese di Rainer Maria Rilke, simbolo della caducità della vita, ai molti blu che colorano i versi di Paul Celan. Forse, suggerisce Valtolina, la fortuna di questo colore nella lirica germanica dipende in parte dallo stesso termine *blau*, parola affascinante, perché accosta, nel dittongo AU, la vocale più aperta e chiara con quella più chiusa e cupa.<sup>[6]</sup> Se l'italiano contempla nel suo dizionario cromatico due termini distinti per rappresentare le diverse gradazioni di blu, la lingua germanica è più sintetica. Il vocabolo *blau*, infatti, evoca un cromatismo simbolico che si distende tra i toni più chiari del celeste a quelli più scuri del blu notturno. Questa precisazione linguistica pone l'accento su un'importante dissonanza tra le letterature germaniche e quelle romanze: se le prime prediligono una tavolozza dominata dal blu, le seconde privilegiano, generalmente, un colorismo allegorico costruito attorno ai valori luminosi dell'azzurro mediterraneo, retaggio dell'arabo *lazaward*. Questa puntualizzazione semantica spiega perché, nelle diverse traduzioni italiane, la *blaue blume* di Novalis, come il *blaue Reiter* di Kandinsky, o la *blue guitar* di Wallace Stevens trascolorano in gradazioni azzurre.

Nella raccolta *Poesie (Gedichte)*, pubblicata a Lipsia nel 1913, *blau* è prima di tutto il colore del cielo, descritto, di solito, all'imbrunire. Così in *Musica a Mirabell (Musik im Mirabell)*, o nella graziosa *Rondò (Rondel)*, dove nella circolarità del componimento, l'antica metafora della sera traduce la nostalgia per il perduto "oro dei giorni", perifrasi della giovinezza:

L'oro dei giorni è scivolato via,

Gli azzurri e i bruni della sera:

I suoni dolci del pastore morti

I bruni e azzurri della sera

L'oro dei giorni è scivolato via<sup>[7]</sup>.

In *Sera con temporale* (*Der Gewitterabend*), il paesaggio è reso con schizzi vividi e veloci, nei quali il blu tinge il cielo serotino, orlato di pampini e gremito di uccelli, in cui “s’annidano spettri angosciosi” [8]. Altrove, l’epiteto cromatico colora le acque, più o meno limpide, di molte poesie. In *Anima della vita* (*Seele des Lebens*), dove compaiono alcuni dei motivi ricorrenti del suo alfabeto lirico come la sorella, il solitario e l’animale, blu è il fiume che scorre incantevole, tra le sfumature tetre e spettrali del quadro. I colori dei laghi, dei fiumi e dei cieli che costellano poesia di Trakl non sono semplici sfondi dinnanzi ai quali si snoda il discorso poetico. Il sentimento della natura, infatti, è un aspetto fondamentale del suo canto, ritratto della quiete o dell’angoscia dell’esistenza. Basti pensare ai suoi cieli notturni, cornici di innumerevoli liriche, che oscillano tra i toni caliginosi della già citata *Sera con temporale* e quelli onirici e celesti di *Canto d’occidente* (*Abendländisches Lied*), in cui la notte è un fascio di “miti fiordalisi”[9], o ancora nei versi di *Primavera dell’anima* (*Frühling der Seele*), dove “(...) Spiritualmente / s’imbruna l’azzurro sul bosco abbattuto (...)”[10].

Il più delle volte, però, il colore si astrae dal dato naturale per rendere il mistero, la paura o il senso del divino. Lettore appassionato di Rimbaud e dei simbolisti francesi, Trakl concepisce un linguaggio poetico basato sull’uso ardito del croma e delle sinestesie. Le note di colore, cifra dell’ideale, combinate ad un lessico essenzialmente concreto, spalancano al linguaggio una nuova dimensione espressiva tesa a rappresentare inafferrabili verità. Man mano che si passa dai componimenti giovanili[11] a quelli maturi, la rappresentazione mimetica si sfalda nelle allucinazioni, nelle sintesi audaci, negli accostamenti stridenti, dove l’intento simbolico del colore è evidente, ma mai univoco o uniforme. In una poesia come *Canto spirituale* (*Geistliches Lied*), blu è “l’alito” di Dio che spira rassicurante nel giorno di festa:

Dipinge un'ondeggiante aiuola.

L'alito blu di Dio spira

Entrando nella sala sul giardino<sup>[12]</sup>.

Nell'atmosfera luminosa e tersa della lirica, così insolita nell'opera di Trakl, il colore è un simbolo sacro, attributo della divinità. Questa coincidenza si riscontra sia nella prima raccolta, sia soprattutto nell'opera successiva, in una notazione cromatica che sembra recuperare le sfumature simboliche del blu di Novalis. Convinto assertore dell'identità tra il colore e la sfera del trascendente fu Heidegger, che spiegava in questi termini la profusione dei blu nella lirica del poeta salisburghese<sup>[13]</sup>. E' questa, indubbiamente, una lettura affascinante, per molti versi corretta, eppure parziale, perché le valenze semantiche nella poesia di Trakl non sono mai riducibili ad un'interpretazione coerente<sup>[14]</sup>.

Nella raccolta del '13, infatti, compare un blu inteso a tratti come disagio e tenebra. In una poesia come *Malinconia (Melancholie)*, giocata sul contrasto cromatico tra toni azzurri, rossi e neri, le *Ombre blu*<sup>[15]</sup> che aprono il componimento, compaiono come lo sfondo di tutta la scena che descrive, in tono visionario, il declinare della vita. Questo riferimento non può considerarsi un semplice episodio: il blu appare come colore caratteristico dell'ombra in altre liriche, come *Sussurrato nel pomeriggio (In den Nachmittag geflüstert)*, *Concertino (Kleines Konzert)* e *In patria (In der Heimat)*. I suoi valori più oscuri ritornano nei versi di *Miseria umana (Menschliches Elend)*, costruita sul susseguirsi rapido di visioni angoscianti e disgregate, dove azzurre sono le immagini che ondeggiano confuse, al ritmo delle onde, "davanti ad occhi cupi". Se Heidegger individuava il fascino sacro del blu nella sua natura ancipite di colore luminoso e oscuro al tempo stesso<sup>[16]</sup>, in questo verso l'azzurro è solo ombra, e l'ambiguità chiaroscurale riluce unicamente nella triplice allitterazione del dittongo *au* (*Augen, blaue, gaukeln*)<sup>[17]</sup>. Un nuovo scarto rispetto alla tradizione letteraria compare nei versi di *Amen*, l'ultima lirica del trittico

*Canzoni del Rosario (Rosenkranzlieder)*, dove il colore perde completamente le sue prerogative spirituali per tramutarsi in allucinazione e morte:

Brune perle scorrono fra le dita spente.

Nel silenzio

S'aprono di un angelo gli occhi oppiacei blu

Anche la sera è blu;

L'ora della nostra dipartita, l'ombra di Asraele

Che abbuia un giardinetto bruno.<sup>[18]</sup>

Più di una volta, i cieli e le acque del primo Novecento s'intorbidano e s'increspano, facendosi immagine della solitudine, del dolore o dell'inermità del tutto. Già Hofmannsthal scriveva che nell'azzurra chiarezza del mare è la consapevolezza "lieve, solenne e senza orrore"<sup>[19]</sup> della fine, mentre nel suo corrosivo disinganno, Lichtenstein invocava la distruzione dell'eterna "medusa azzurra" intorno alla trappola per topi del mondo<sup>[20]</sup>. Il blu, come già il bianco, ha temperamento ancipite: colore divino, simbolo della poesia e della pace<sup>[21]</sup> ha in sé qualcosa di malinconico<sup>[22]</sup> ed oscuro. Talora, il volto in ombra del colore celeste riaffiora in certe espressioni idiomatiche di lingue diverse che vedono a tinte blu l'ubriachezza, la follia e la paura<sup>[23]</sup>, se non addirittura la menzogna o la pornografia<sup>[24]</sup>.

Elemento carico di sfumature semantiche, il blu del cielo, del mare e dell'ombra resta, per tradizione, il colore del sogno e del divino. In quest'ultima accezione compare nei versi della bella *Canto notturno (Nachtlied)*:

Alito dell'immoto. Il viso di una belva

Irrigidito dall'azzurro, dalla sua sacralità.

Possente è il silenzio della pietra.

La maschera di un notturno uccello. Dolce

triade

Si spegne nell'unisono. Elai! Il tuo volto

Si china tacito su acque azzurrine.

Oh voi silenziosi specchi della verità.

Sulla tempia d'avorio di chi è solo

Brilla il riflesso di angeli caduti.<sup>[25]</sup>

Nella ricchezza espressiva e figurativa di questa lirica, le pennellate di colore sono distese in un'attenuazione progressiva, secondo una sorta di climax cromatica:

Gradualmente si affievolisce nella poesia lo spettro della luce: il blu intenso, colore dell'innocenza dell'essere, degrada in *bläulich*, per appiattirsi del tutto in una uniformità acromatica, *elfenbeinern*, che avvolge il volto del solitario, sollecitata appena da un riverbero di luce<sup>[26]</sup>.

Il cardine del componimento è il sentimento della lontananza di Dio e lo sgomento di fronte al mistero impenetrabile della natura. Come già notava Heidegger, gli azzurri di questi versi rappresentano, ancora una volta, un simbolo sacro:

Portato di fronte all'azzurro e per l'azzurro soltanto, al fermo concentrarsi in se stesso, il viso dell'animale s'irrigidisce e si trasforma nel volto della fiera. [...] Il suo sembiante si concentra per fissare, di fronte al Sacro, lo specchio della verità<sup>[27]</sup>.

Tra le figure più assidue del cosmo trakliano, questo misterioso animale, è identificato dal filosofo con l'*animal rationale*, l'uomo contemporaneo che non ha ancora raggiunto la "verità del suo essere". Una fiera simile, dal vello azzurro, riappare nei versi di molti altri componimenti, come *Elis (Elis)*, *Metamorfosi (Verwandlung)* e in *Alla Sorella (An die schwester)*, lirica d'apertura del ciclo *Canzoni del Rosario*, cupa meditazione sul tema della colpa. Sono esseri



simbolici, che richiamano alla mente gli animali in blu di alcuni quadri di Marc. In uno dei suoi dipinti più celebri, *Destini di animali*<sup>[28]</sup>, datato 1913, nella sovrapposizione e confusione delle forme, le strisce rosse e brune che solcano la tela dirigono lo sguardo verso il capriolo azzurro posto, intatto, al centro della composizione. Rischiato da una luce irreale, che sembra liberarsi dalla terra, il capriolo è una figura metafisica<sup>[29]</sup>, come i cavalli, le pantere e i cervi in blu, temi principali di molti altri dipinti. Nell'economia del canzoniere trakliano, questi animali indecifrabili hanno sovente le stesse peculiarità delle fiere di Marc e, se appaiono a volte in mezzo a scenari tragici e sinistri, è per quel gusto del contrasto e del contrappunto che ho cercato di chiarire nelle pagine precedenti.

Tra le liriche più belle e complesse di *Gedichte* c'è *Helian* (*Helian*), che come il poeta raccontò all'amico Buschbeck nel gennaio del 1913, rappresentava il componimento più prezioso e sofferto che avesse scritto fino a quel momento<sup>[30]</sup>. I temi principali del canto sono ancora una volta il sentimento della decadenza, la consapevolezza del peccato e l'incomprensibilità dell'esistenza. Il conflitto tra bene e male è reso attraverso una natura a tratti vivida e rigogliosa, a tratti triste e moribonda. Nella prima delle cinque sezioni del componimento il tono è limpido e sereno: la gialla estate di suoni dolci e "risa liete"<sup>[31]</sup> trascolora nelle sfumature rosse dell'autunno, mentre l'anima dei vivi si abbandona con allegria alla contemplazione della natura. Poi, d'improvviso, il paesaggio cambia: in un giardino solitario, c'è un giovane novizio tormentato dalla voce del desiderio e dal ricordo dell'infanzia, "antica età d'acque azzurrine"<sup>[32]</sup>. E' la solitudine serale, nel "nero" disfacimento di novembre, in cui balena l'immagine di Cristo che "morente piega il capo nel buio dell'ulivo"<sup>[33]</sup>. Nella penultima strofa, sotto forma di ricordo, appare Helian, "calato nei dolci arpeggi della sua follia"<sup>[34]</sup>, simbolo del poeta veggente e maledetto. Bella la strofa d'apertura della terza sezione:

In quest'ora si empiono gli occhi al  
contemplante

Con l'oro delle sue stelle.<sup>[35]</sup>

Tra ambienti di miseria e desolazione, “prima che segua il silenzio d'inverno”, resta la magia del cielo stellato, come nel celebre motto kantiano. Le immagini che susseguono descrivono la decadenza della famiglia: la morte dei padri e la colpa delle figlie. Nel quarto segmento, invece, il paesaggio è la biblica valle del Cidro che si “dispiega sotto le ciglia blu del padre”<sup>[36]</sup>, splendida perifrasi per indicare il cielo e il Creatore assieme. Su uno sfondo quasi idillico (capanne di fango orlate di viti, covoni di grano dorato, ronzare d'api e volar di cicogne) mentre per i campi riecheggia la canzone del sabato, si intravedono strane figure: martiri, lebbrosi, risorti, ambigue madonne. Nella strofa finale riecco Helian, pallido fantasma:

Ricordiamo anche il canto del ragazzo,

La sua follia, le bianche sopracciglia e il suo  
patire,

Quel putrefatto che azzurramente innalza gli  
occhi.

Oh che tristezza questo rivedersi.<sup>[37]</sup>

I suoi occhi azzurri sono quelli di una salma, mentre il biancore irreale delle sue ciglia ne contraddistingue la natura inumana e perturbante. Attivo, ancora una volta, il gioco della dissonanza: nel terzo verso l'accostamento stridente del colore bläulich al termine *verwesten* fa da contrasto alla carezzevole musicalità delle iterazioni foniche. Nell'ultimo riquadro i toni sono più drammatici, le luci e le stelle si sono spente, tutto è buio e morte, mentre Dio chiude tacitamente le sue “ciglia blu”<sup>[38]</sup> sul tormento degli uomini. Nel mutismo del Signore si cristallizza il mistero e l'impenetrabilità dell'esistenza. Il tema del silenzio è centrale nella poetica di Trakl: nella già citata *Canto notturno* c'era quello della

natura, in *Helian* e in *De profundis* c'è quello divino, in *Primavera dell'anima* c'è il silenzio che segue alla morte. Questa, tuttavia, non è una relazione unicamente tematica: il suo poema costruito per tasselli, attraverso la combinazione d'impressioni disgiunte, trova proprio nelle pause uno dei suoi elementi distintivi. I versi di Trakl, come già quelli di Mallarmé, sono lampi tra le nebbie del non detto, “parole parche” cadute “nel profondo silenzio del meriggio”<sup>[39]</sup>.

Completata nel marzo del 1914, la raccolta *Sebastiano in sogno* (*Sebastian im Traum*) è un arazzo di tinte accese che abbracciano una gamma amplissima di toni cromatici: ci sono i neri della solitudine e della rovina, “i segni porpora della malinconia”<sup>[40]</sup>, gli azzurri dell'infanzia, della notte e dello spirito, i verdi dell'estate<sup>[41]</sup> e del disfacimento<sup>[42]</sup>, le tante sfumature argentee simbolo di luce<sup>[43]</sup> e di morte<sup>[44]</sup> assieme.

Nella poesia *I dannati* (*Die Verfluchten*) il gioco dei rossi e degli azzurri traduce il contrasto tra l'onestà e la colpa, in una simbologia che a prima vista appare bizzarra ed incoerente. L'azione si svolge, ancora una volta, tra il tramonto e il calare della notte: mentre un che di rosso ride tra i castagni, in un'osteria c'è una ragazza “dolce e bianca”<sup>[45]</sup> che, in mezzo alla “nera malia”<sup>[46]</sup> della taverna, risplende d'azzurro nei vetri della porta. Nella sezione successiva c'è il dramma della colpa: scopriamo che la figura angelica dei versi precedenti è una meretrice dalle vesti blu, con ciglia “malvagie e grevi”<sup>[47]</sup>, consumata nel “nido di scarlatte sterpi”<sup>[48]</sup> del peccato. Nell'ultimo quadro, infine, c'è la grazia della redenzione: nel buio dei castagni non resta più traccia del rosso malefico ma solo il mantello blu di lei, Sonja, che sorride nuovamente “dolce e bella”, come nelle strofe della prima scena. Nel momento dell'espiazione, rimane qualcosa della “sensazione ardente / del male”<sup>[49]</sup>, ma l'unica sfumatura rossa è nel luccichio scarlatto delle stelle. Parlavo di simbologia contraddittoria perché l'azzurro, attributo cromatico della donna, non indica come potrebbe sembrare ad una prima lettura, il vizio e dannazione, in un nuovo slittamento semantico rispetto al tradizionale vocabolario

lirico. Sonja, personaggio d'ascendenza dostoevskijana, non è destinata necessariamente alla condanna e alla perdizione, perché molte volte, nel cosmo trakliano, la salvezza passa attraverso l'esperienza diretta del peccato. Ancora Sonja, rinnovato simbolo di grazia e purezza, è il personaggio eponimo di un'altra poesia<sup>[50]</sup> scritta nel settembre del 1913, a distanza di cinque mesi dalla composizione di *I dannati*. I toni fondamentali sono di nuovo l'azzurro e il bianco, ai quali fa da contrasto un'isolata chiazza di rosso, ritrovata immagine del male attraverso la metafora della ferita.

La figura più angelica del libro resta, tuttavia, Elis, dagli occhi di luna e dal corpo di giacinto. Meno ambiguo di Helian o Sonja, questa creatura fiabesca è un insieme d'amore e d'innocenza:

Tu appari, Elis, quieto con occhi tondi.

Il loro azzurro specchia il sonno degli amanti.

Sulla tua bocca

Tacquero i loro sospiri rosa.<sup>[51]</sup>

Nelle notti d'inverno, però, quando tutti gli azzurri si sono dileguati e le "stelle / cadono piano nello stagno"<sup>[52]</sup>, nel cuore di Elis c'è paura e tormento. Ecco, allora, le colombe blu di Dio a suggerire il sudore ghiacciato dalla sua fronte spaurita. Piccola sinfonia d'azzurri, *Elis* è tra le liriche più serene e cristalline dell'intero canzoniere.

Un blu altrettanto puro, venato di nostalgia è quello che colora la bella *Infanzia (Kindheit)*, lirica d'apertura della raccolta, giocata sull'intimo intreccio d'immagini presenti e ricordi passati:

Di frutti carico il sambuco; quieta abitava  
l'infanzia

Tana blu. Sopra sentiero trapassato,

Ove brunendo ora fischiano l'erbacce

Meditano i rami silenziosi; stormire delle

foglie

Così come quando l'acqua azzurra risuona tra  
le rocce.

Dolce è il lamento del merlo. Un pastore  
Segue tacendo il sole, rotolante dal colle  
autunnale.[53]

Il paesaggio della lirica è concreto: gli alberi, i pascoli desolati, il canto degli uccelli, il sole vespertino ritraggono una natura quieta e malinconica. L'unica nota astratta è nell'elemento cromatico, introdotto dall'enjambement del primo verso. Nella frantumazione della memoria, l'infanzia perduta diviene il rifugio azzurro dallo smarrimento presente. Nella sua ennesima metamorfosi, il blu diventa il velo dei ricordi lontani, illuminazione momentanea e rapidissima:

Un attimo d'azzurro è solo anima.  
Al limitar del bosco si mostra schiva belva e  
in pace  
Posano nel fondo le campagne antiche e i  
casolari neri.[54]

La memoria struggente della prima età è il balenio di un istante che nasce nell'anima e muore nel riscontro del paesaggio concreto, nella consapevolezza dolorosa del fluire del tempo. Il contrasto si fa più forte nelle ultime due strofe. Nell'autunno della vita, madido di pianto, irrompe di tanto in tanto la reminiscenza dei giorni passati, intessuti d'oro e d'azzurro, come in un intarsio:

Più pio sai il senso degli anni oscuri,  
Freddo e autunno in stanze solitarie;  
E in santo azzurro risuonan via dei passi  
luminosi.

Cigola piano una finestra aperta; al pianto  
Muove la vista del cimitero disfatto su nel  
colle,  
Ricordo di narrate saghe; ma a volte si  
rischiara l'anima  
Pensando a gente lieta, scurodorati giorni di  
primavera.[55]

Ad allargare la gamma delle sfumature semantiche del colore contribuisce il frammento dedicato a Karl Kraus, pubblicato la prima volta su *Der Brenner* nel giugno del 1913:

Bianco ministro della verità,  
Voce cristallo, dimora del gelido soffio di Dio,  
Mago furente,  
Sotto il cui manto fiammante risuona la cotta  
blu del guerriero.[56]

Gli attributi cromatici dello scrittore, “mago furente”, sono il bianco lucente della verità e il blu roboante dei cavalieri forti, coraggiosi e leali, in lotta contro la barbarie e la decadenza.

Come già nelle pagine di *Poesie*, però, accanto a questi blu di zaffiro ne compaiono anche altri, freddi e dissacratori, come l'azzurro di ghiaccio di *Notte d'inverno* (Winternacht)[57] o quello marcio di *Canto delle Ore* (*Stundenlied*)[58]. Le copiose oscillazioni semantiche di un'unica nota cromatica evidenziano la singolare vivacità espressiva di una poesia che è spasmo, inquietudine, ricerca continua dell'integrità dell'esistente. I blu caliginosi della morte e del disinganno appaiono e scompaiono tra gli azzurri cristallini della primavera, dell'innocenza, di quegli esseri fantastici “emissari di una condizione *altra*, di pura e stupita esistenza[59]” Un componimento che combina due diverse accezioni del colore è la brevissima *Notte (Nachts)*, piccola sinfonia di chiaroscuri:

L'azzurrità degli occhi miei s'è spenta in  
questa notte,

L'oro rosso del mio cuore. Oh! Quanto  
brillava tacita la luce.

Il tuo mantello blu accolse il mio cadere;

La tua bocca rossa sancì l'annottare  
dell'amico.<sup>[60]</sup>

Un azzurro luminoso e nitido, immagine della vita e della sua bellezza, si dilegua nelle sfumature lugubri del blu notturno, mentre il rosso vivace e dorato del secondo verso stride con quello ermetico dell'ultimo, che suggella misteriosamente l'ineluttabilità della fine.

Nella parabola dei riferimenti coloristici, non mancano i fiori, eco romantica che Trakl reinterpreta in chiave antifrastica, in netta dissonanza con i sogni novalisiani. Oltre gli asteri funerei e tremanti<sup>[61]</sup> di *Poesie*, lontani richiami ai fiori blu della tradizione lirica, un vero e proprio riferimento alla *Blaue Blume* compare in due canti di *Sebastiano in sogno: A un morto anzitempo e Trasfigurazione*, redatti entrambi sul finire del 1913. Nel primo componimento, i versi prevalentemente lunghi ed intessuti di assonanze conferiscono alla rievocazione un andamento disteso e composto, privo dei toni eccessivamente angosciosi di molte altre liriche. La dimensione temporale è quella indefinita del ricordo, mentre la sottile ambiguità sintattica incanta e confonde. Il contesto è nuovamente notturno, sotto la "purpurea dolcezza delle stelle"<sup>[62]</sup>, giunge un angelo nero che rapisce l'anima del compagno di giochi del poeta. Simbolo mutevole e poliedrico, l'azzurro di questi versi individua il nitore della fonte, il sorriso livido del moribondo, il suono dolente delle campane serotine e, finalmente, il tono cromatico del fiore:

Lo spirito del giovane defunto apparve muto  
nella stanza.

Sangue gocciante dalla gola melodiosa,

Azzurro fiore; oh lacrima ardente

Pianta nella notte.<sup>[63]</sup>

La morte non ha parole, dalla bocca si riversa soltanto una stilla di sangue, che Trakl accosta al fiore blu senza alcuna articolazione. *A un morto anzitempo* non è solo la reminiscenza di una morte prematura. Dietro questi versi, infatti, si cela allegoricamente il silenzio della poesia, niente più di una lagrima lucente versata nell'oscurità. La stessa simbologia torna nella sovrapposizione visiva ed uditiva del distico finale di *Trasfigurazione*:

Quieta risiede

Sulla tua bocca la luna d'autunno,

Un canto buio ebbro d'oppio;

Azzurro fiore

Che suona piano fra pietre ingiallite.<sup>[64]</sup>

Isolato in posizione dominante, l'emblema della poesia è un "suono" flebile tra i gialli riarsi e agonizzanti delle rocce.

Presente in tutta la sua poesia, fino agli ultimi canti pubblicati postumi su *Der Brenner* e associato, di volta in volta, a termini diversi o contrastanti, il blu di Trakl ha un profilo incerto e frastagliato. Eliminata l'ipotesi di un'esplicita sinonimia tra il colore e la sacralità, nella gamma dei blu si svela il dissidio tra luce ed ombra, allegoria dello scontro continuo tra dannazione e salvezza, il tema centrale ed angoscioso di tutta la sua lirica.

---

[1] Tutte le avanguardie artistiche del primo Novecento sono accomunate dalla coscienza di una vigorosa gioventù e dalla fiducia nell'avvento di una nuova epoca. Dal grido che conclude il *Manifesto dei pittori futuristi*: "Siano sepolti i morti nelle più profonde viscere della terra! Sia sgombra di mummie la soglia del futuro! Largo ai giovani, ai violenti, ai temerari", in *Martinetti e i futuristi*, a cura di Luciano de Maria, Garzanti, Milano, 1994, p.



23; alla certezza di Kandinsky e Marc, nella prefazione del *Cavaliere Azzurro*: “Siamo sulla soglia di una tra le massime epoche che l’umanità abbia finora mai vissuto, l’Epoca del Grande Spirituale”, in W. Kandinsky, *Almanacco: il cavaliere Azzurro*, in *Tutti gli Scritti II*, Feltrinelli, Milano, 1974, p. 209.

<sup>2</sup> G. Pulvirenti, *L’autore e l’opera*, in Georg Trakl, *Poesie*, Marsilio, Venezia, 1999, p. 42.

<sup>3</sup> *Passando (Entlang)*, v. 12, ivi, pp. 242-43. Il titolo in lingua tedesca compare solo nella prima citazione di ogni lirica.

[4] Tra foglie rosse piene di chitarre....(*Im roten Laubwerk voll Gitarren...*), vv. 1-2, ivi, pp. 76-77.

[5] È dagli ultimi anni del XVIII secolo che le sfumature azzurre entrano nel codice poetico a simbolizzare l’illusione, la nostalgia o l’ideale, gettando le basi di quella che diviene una continuità. Eppure, prima di diventare il colore della poesia, il blu era stato un tono secondario, essenzialmente povero di contenuti simbolici, cfr. M. Pastoureau, *Blu. Storia di un colore*, Ponte alle Grazie, Milano, 2002, pp. 13-14.

[6] A. Valtolina, *Blu e poesia*, Bruno Mondadori, 2002, pp. 16-18.

[7] *Rondò*, *Poesie*, cit., p. 85.

[8] *Sera con temporale*, v. 4, ivi, p. 95.

[9] *Canto d’occidente*, v. 11, ivi, p. 65

[10] *Primavera dell’anima*, vv. 22-23, ivi, p. 305.

<sup>11</sup> Mi riferisco alle liriche che Trakl non ritenne degne della pubblicazione e che furono date alle stampe solo nel 1939, dall’amico Erhard Buschbeck, con il titolo *Aus goldemen Kelch*.

[12] *Canto spirituale*, vv. 1-4, *Poesie*, cit., p. 101.

[13] M. Heidegger, *Il linguaggio nella poesia*, in *In cammino verso il linguaggio* (1959), Mursia, Milano, 2002, pp. 45-79.

[14] Scrive in proposito lo stesso filosofo: “Il linguaggio della poesia è, per sua natura, polisenso e ciò in un modo tutto particolare. Nulla noi possiamo intendere di quanto dice la poesia, finché ad essa ci accostiamo con l’idea ottusa che abbia ad aver a dire un solo significato. Crepuscolo e notte, tramonto e morte, follia e fiera, volo d’uccello e barca, straniero e fratello, spirito e Dio, come anche i termini indicanti colori: azzurro e verde, bianco e nero, rosso e argento, dorato e oscuro hanno sempre una molteplicità di significati. Verde è il disfacimento e il fiorire; bianco il pallore e la purezza; nero la tenebra che occulta precludendo e l’oscurità che cela custodendo; rosso la corposità del vermiglio e la delicatezza del rosa, argenteo è il pallore della morte e lo scintillio delle stelle. Oro è lo splendore del vero e il ripugnante riso dell’oro”. Ivi, p. 74. E’ interessante notare che nel lungo elenco dedicato all’ambiguità cromatica dei versi di Trakl, l’azzurro non compare, come se la sua sacralità fosse un dato di fatto, che sfugga a quella pluralità di significato che è l’essenza stessa del dire poetico.

[15] *Malinconia*, v.1, *Poesie*, cit., p. 111.

<sup>16</sup> “Dall’azzurro riluce, ma nell’oscurità che all’azzurro inerisce anche si cela, il Sacro. (...).

L'azzurro è la chiarezza che si cela entro l'oscurità", M. Heidegger, *Il linguaggio nella poesia*, in *In cammino verso il linguaggio*, cit., p. 50.

<sup>17</sup> *Miseria umana*, v. 6: "Vor trüben Augen blaue Bilder gaukeln", *Poesie*, cit., pp 164-65.

[18] Amen (*Amen*), vv. 4-9, ivi, pp. 156-57.

<sup>19</sup> H. von Hofmannsthal, *Terzine II (Terzinnen II)*, v. 16.

[20] A. Lichtenstein, *Vento d'estate (Sommerfrische)*, v. 1.

<sup>21</sup> Già Avicenna (980-1037) collegava questo colore ai temperamenti flemmatici e pacifici. Come sottolinea Pastoureau, questa antica simbologia sopravvive nel mondo contemporaneo, dove l'azzurro è l'attributo cromatico di molte associazioni internazionali che cooperano per la pace o l'integrazione dei popoli (l'ONU, l'Unesco, l'UE, etc.).

[22] Esempio è il caso del *blues*, forma musicale dal ritmo lento nata tra gli afroamericani, che letteralmente significa "tristezza".

<sup>23</sup> Faccio riferimento rispettivamente al tedesco "blau sein", all'inglese "To go into the blue" e al francese "avoir une peur bleue".

<sup>24</sup> Gli Americani, infatti, chiamano *blue movies* quelli che da noi sono i "film a luci rosse".

[25] *Canto notturno*, ivi, pp. 176-77.

[26] G. Bianconi, *La poesia di Georg Trakl: per un'ambiguità della solitudine*, La Goliardica, Roma, 1980, p. 35.

[27] Ivi, pp. 51-52.

[28] Vedi appendice, figura n. 6.

[29] Che l'azzurro di Marc sia un colore uranico, d'ascendenza novalisiana è dimostrato da una lettera inviata all'amico Macke nel 1910: "...Ti esporrò brevemente la mia teoria sul blu, sul giallo e sul rosso (...). Il blu è il principio maschile, aspro e spirituale. Il giallo il principio femminile, dolce, allegro e sensuale. Il rosso è la materia, brutale e dura, e il colore che deve sempre essere combattuto e vinto dagli altri due!". In F. Marc, *La seconda vista*, cit. p. 108.

<sup>30</sup> I. Maione, *Georg Trakl*, in *La Germania espressionista*, Libreria Scientifica Editrice, Napoli, 1955, pp. 167-8.

[31] *Helian*, v. 8. *Poesie*, cit., pp. 178-79.

[32] Ivi, v. 25.

[33] Ivi, v. 38, pp. 180-81.

[34] Ivi, v. 36.

[35] Ivi, vv. 40-41.

[36] Ivi, v. 62, pp. 182-83.

[37] Ivi, vv. 77-80. pp. 184-85.

[38] Ivi, v. 93.

[39] *I contadini (Die Bauern)*, v. 5. p. 107.

[40] *Occidente (Abendland)*, v. 33. p. 303.

[41] Cfr. *Sebastiano in sogno*, v. 52, p. 213; *Declino d'estate (Sommersneige)*, v. 1, p. 297.

- [42] Cfr. *A un morto anzitempo (An einen Frühverstorbenen)*, v. 11, p. 261.
- [43] Cfr. *Canto d'Occidente*, v. 20, p. 265; *Il viandante (Der Wanderer)*, v. 2, p. 271; *A Venezia (In Venedig)*, v. 3, p. 285; etc.
- [44] Cfr. *Canzone per Kaspar Hauser (Kaspar Hauser Lied)* v. 20, p. 223; *Tramonto (Untergang)*, v. 6, p. 259; *A un morto anzitempo*, v. 9, p. 261; *Trasfigurazione (Verklärung)*, v. 12, p. 267; etc.
- [45] *I dannati*, v. 8.
- [46] *Ivi*, v. 10.
- [47] *Ivi*, v. 17.
- [48] *Ivi*, v. 21.
- [49] *Ivi*, vv. 28-29., pp. 238-39.
- [50] *Sonja*, pp. 240-41.
- [51] *Elis*, vv. 3-6, pp. 202-03.
- [52] *Ivi*, vv. 23-24.
- [53] *Infanzia*, vv. 1-7., pp. 190-191.
- [54] *Ivi*, vv. 8-10.
- [55] *Ivi*, vv. 11-17.
- [56] *Karl Kraus*, pp. 273.
- [57] *Ivi*, v. 12, p. 281.
- [58] *Ivi*, v. 9, p. 193.
- [59] G. Pulvirenti, Introduzione a *Poesie*, cit. p. 20.
- [60] *Poesie*, cit., p. 225.
- [61] *Disfacimento (Verfall)*, v. 14, p. 159.
- [62] *A un morto anzitempo*, v. 5., p. 261.
- [63] *Ivi*, vv. 18-21.
- [64] *Trasfigurazione*, vv. 15-17, p. 267.