

Für Dr. Attila CSAMPAI von Petazzi mit freundlichen Grüßen. 13 Seiten

«... ich spürte ...Wahrheit, rücksichtsloseste Wahrheit»
A proposito della Terza Sinfonia e del suo "programma".

Una famosa lettera di Schönberg a Mahler del 12 dicembre 1904 (la prima che gli scrisse) documenta il radicale mutamento di opinione del compositore viennese sulla musica mahleriana e parla dell'impressione inaudita (unerhörten Eindruck) ricevuta ascoltando la Terza Sinfonia:

«Ich habe Ihre Seele gesehen, nackt, splitternackt. Sie lag vor mir wie eine wilde, geheimnisvolle Landschaft mit ihren grauenerregenden Untiefen und Schluchten und daneben heitere, anmutige Sonnenwiesen, idyllische Ruheplätze. Ich empfand sie wie ein Naturereignis mit seinem Schrecken und Unheil und seinem verklärenden, beruhigenden Regenbogen. Was verschlägt es da, daß, als man mir nachher ihr "Programm" sagte, dieses zu meinen Empfindungen wenig zu passen schien. Kommt es darauf an, ob ich ein guter oder schlechter Zeichendeuter bin der Empfindungen, die ein Erlebnis in mir auslöst? Muß ich richtig verstehen, wo ich erlebt, empfunden habe? Und ich glaube, ich habe Ihre Symphonie empfunden. Ich fühlte das Kämpfen um die Illusionen; ich empfand den Schmerz des Desillusionierten, ich sah böse und gute Kräfte miteinander ringen, ich sah einen Menschen in qualvoller Bewegtheit nach innerer Harmonie sich abmühen; ich spürte einen Menschen, ein Drama, Wahrheit, rücksichtsloseste Wahrheit!». (AME 1940 p.329)

«Ho visto la sua anima, nuda, completamente nuda. Era stesa davanti a me come un paese selvaggio, misterioso, con le sue voragini e i suoi abissi raccapriccianti, e pure con i suoi prati ridenti, leggiadri, soleggiati idillici luoghi di riposo. Ho avuto la sensazione di assistere a un fenomeno della natura, con il suo orrore e i suoi flagelli e con il suo arcobaleno che trasfigura e pacifica. Che cosa importa se il Suo "programma", quando mi è stato riferito in seguito, pareva accordarsi male con le mie sensazioni? Che cosa conta se sono un buono o un cattivo esegeta delle sensazioni che un'esperienza scatena in me? Devo capire esattamente quanto ho vissuto, sentito? E credo di aver sentito la Sua sinfonia. Ho sentito la lotta per le illusioni; ho sentito il dolore della delusione, ho visto combattere fra loro forze buone e malvagie, ho visto un uomo in tormentosa agitazione cercare faticosamente l'armonia interiore; ho sentito un uomo, un dramma, verità, verità senza reticenze»

Queste ultime parole, con la sottolineatura della "rücksichtsloseste Wahrheit" offrono una chiave per comprendere di che natura fosse l'ammirazione per Mahler da parte di Schönberg, Berg, Webern: una ammirazione posta in primo luogo sotto il segno di un'esigenza profonda di verità interiore. In nome di questa ansia di verità, in nome della profondità e dell'urgenza dell'anelito espres-

sivo mahleriano, Schönberg si dichiara scettico sul "programma" della sinfonia, conosciuto a posteriori e a suo giudizio inadeguato. Nel 1904 Schönberg non nutriva certamente una avversione pregiudiziale nei confronti della musica a programma: negli anni precedenti aveva composto il sestetto Verklärte Nacht (1899) e il poema sinfonico (symphonische Dichtung) Pelleas und Melisande (1902/3). E tuttavia subito, nell'immediatezza delle prime impressioni d'ascolto sente il bisogno di ricondurre ad una dimensione interiore, a un paesaggio dell'anima, il "programma" della Terza.

Lo scetticismo di Schönberg in proposito è simile a quello che lo stesso Mahler espresse in alcune celebri lettere del 1896/97 a Max Marschalk, a Richard Batka, ad Arthur Seidl e nelle conversazioni con Natalie Bauer-Lechner fin dal 1893. Sono testi molto noti; ma per chiarezza non sarà inutile almeno qualche citazione essenziale. Quando diresse la Prima a Berlino, il 16 marzo 1896, Mahler eliminò tutti i titoli e le indicazioni "programmatiche" che avevano accompagnato questa sinfonia, e nella lettera a Max Marschalk del 20 marzo 1896 osservò: «Daß ich sie diesmal wegließ, hat nicht nur darin seinen Grund, daß ich sie dadurch für durchaus nicht erschöpfend - ja nicht einmal zutreffend charakterisiert glaube, sondern, weil ich es erlebt habe, auf welche falsche Wege hierdurch das Publikum geriet. So ist es aber mit jedem Programm! Glauben Sie mir es, auch die Beethovenschen Symphonien haben ihr inneres Programm, und mit der genaueren Bekanntschaft mit einem solchen Werk wächst auch das Verständnis für den Ideen-richtigen Empfindungsgang. So wird es endlich auch bei meinen Werken sein.»

E Mahler prosegue così, a proposito della pagina della Prima Sinfonia che dovette apparire più sconvolgente: «Beim 3. Satz (Marcia funebre) verhält es sich allerdings so, daß ich die äußere Anregung dazu durch das bekannte Kinderbild erhielt ("Des Jägers Leichenbegängnis"). An dieser Stelle ist es aber irrelevant, was dargestellt wird - es kommt nur auf die Stimmung an, welche zum Ausdruck gebracht werden soll, und aus der jäh, wie der Blitz aus der dunklen Wolke, der 4. Satz springt. Es ist einfach der Aufschrei eines im Tiefsten verwundeten Herzens, dem eben die unheimlich und ironisch brütende Schwüle des Trauermarsches vorhergeht».

Questa precisazione sull'äußere Anregung, sullo stimolo esterno che avrebbe dato una prima ispirazione alla Marcia funebre, rafforza e chiarisce l'importanza delle frasi precedenti: Mahler non crede allo "stimolo esterno", ma al "programma interiore", all'inneres Programm, e anche là dove, eccezionalmente, riconosce di aver ricevuto un impulso dalla visione di un'immagine, lo riconduce poi alla definizione di una Stimmung, di un'atmosfera. Alla chiarezza di questa contrapposizione tra äußere Anregung e inneres Programm e al conseguente rifiuto della "musica a programma" Mahler non giunse subito. La lettera a

Max Marschalk è del marzo 1896, riguarda retrospettivamente la Prima Sinfonia; ma fu scritta nell'anno in cui Mahler portò a compimento la Terza. A Budapest nel 1889 la Prima era stata presentata come "poema sinfonico in due parti", ad Amburgo il 27 ottobre 1893 fu eseguita con il titolo Titan, eine Tondichtung in Symphonieform; mentre il primo tempo della Seconda era inizialmente un poema sinfonico a sè stante, Totenfeier (1888). All'inizio dunque Mahler, che non aveva mai amato Brahms, sembrò non rifiutare le istanze della "musica a programma", coerentemente con la sua ammirazione per Wagner; ma nel volgere di qualche anno sentì il bisogno di prendere le distanze dalla scuola neotedesca (neudeutsche Schule). Secondo i ricordi di Natalie Bauer-Lechner (ed. 1984 p.26) risalgono all'estate 1893 affermazioni come queste:

«Ich habe schon so darüber nachgedacht, wie ich meine Symphonie nennen soll, um durch den Titel nur etwas auf den Inhalt hinzuweisen und, mit einem Worte wenigstens, meine Absicht zu kommentieren. Aber mag sie immer "Symphonie" heißen und nichts weiter! Denn Benennungen wie "symphonische Dichtung" oder "symphonisches Gedicht" sind abgebraucht, ohne daß sie etwas Rechtes sagten, und man denkt dabei an Lisztsche Kompositionen, wo, ohne tieferen Zusammenhang, jeder Satz für sich etwas malt. Meine beide Symphonien erschöpfen den Inhalt meines ganzen Lebens; es ist Erfahrenes und Erlittenes, was ich darin niedergelegt habe, Wahrheit und Dichtung in Tönen».

Qui non si parla ancora di inneres Programm, e si dà a proposito di Liszt un giudizio limitativo discutibile, riprendendo un vecchio pregiudizio secondo cui la musica a programma è priva di coesione formale; ma la consapevolezza della distanza dalla scuola neotedesca è già chiara. Tre anni dopo, nella lettera a Max Marschalk del 26 marzo 1896, Mahler avrebbe precisato:

«Ich weiß für mich, daß ich, solange ich mein Erlebnis in Worten zusammenfassen kann, gewiß keine Musik hierüber machen würde. Mein Bedürfnis, mich musikalisch -symphonisch auszusprechen, beginnt erst da, wo die dunkeln Empfindungen walten, an der Pforte, die in die "andere Welt" Hineinführt; die Welt, in der die Dinge nicht mehr durch Zeit und Ort auseinanderfallen». (p.149)

A noi oggi appare "abgebraucht", logorata, non l'esperienza lisztiana del poema sinfonico, ma la discussione in termini generali sul rapporto tra Mahler e la "musica a programma". Non mi sembra utile usare il concetto di musica a programma in senso estensivo: al contrario esso ha una precisa collocazione storica, si lega alla contrapposizione musica a programma-musica assoluta con Liszt, Wagner e la scuola neotedesca da un lato e Hanslick, Brahms dall'altro, si definisce attraverso un insieme di idee sostanzialmente estranee a Mahler (ad esempio quella di Liszt che, in una lettera ad Agnes Street-Klindworth del 16 novembre 1860, dichiarava di perseguire «eine Erneuerung der Musik durch ihre innigere Verbindung mit der Poesie»), ha decisiva importanza nelle poetiche di compositori come Berlioz, Liszt, Strauss. Mahler era profondamente consavo-

4

le delle distanze che lo separavano da Richard Strauss. Anche Constantin Floros, che ritiene utile far riferimento a un'idea di musica a programma così dilatata da poter comprendere anche Mahler, nel convegno mahleriano di Amburgo del 1989 affermava esplicitamente (p.439): «Er war sich dieser Eigenart seiner Produktion bewußt und grenzte sich deshalb von den Tondichtungen seines Freundes und Rivalen Richard Strauss ab, die ihm als Musterbeispiele illustrierender Programmmusik erschienen».

Di proposito ho citato finora soltanto lettere e testimonianze risalenti agli anni della Terza Sinfonia, decisivi per la presa di coscienza del rifiuto della "musica a programma": le testimonianze successive rafforzano questo rifiuto. Una volta che se ne sia preso atto, resta il problema di confrontarsi con la specificità dell'inneres Programm come Mahler lo concepiva, e più ancora con gli aspetti del suo linguaggio che hanno una intrinseca forza evocativa, che di per sé suscitano associazioni (se non altro di natura musicale) apparrendoci in qualche misura noti. Una delle prime frasi del fondamentale saggio di Adorno aveva già indicato con chiarezza i termini del problema, la impossibilità di collocare la musica di Mahler nella sfera della musica a programma; ma al tempo stesso l'esigenza di comprendere la sua incommensurabilità alle categorie tanto della musica a programma quanto della musica assoluta.

«Nell'elemento meramente musicale della musica mahleriana si afferma ostinatamente un residuo che non può essere interpretato né in base a precisi avvenimenti né in base ad atmosfere: esso è intrinseco al gesto di quella musica. Per comprenderlo bisognerebbe costringere a parlare gli elementi strutturali della musica, localizzando però in senso tecnico le balenanti intenzioni dell'espressione».

«Bei ihm behauptet im Reinmusikalischen hartnäckig sich ein Rest, der doch weder auf Vorgänge noch auf Stimmungen zu interpretieren wäre. Er haftet am Gestus seiner Musik. Ihn verstünde, wer die musikalische Strukturelemente zum Sprechen brächte, die aufblitzenden Intentionen des Ausdrucks aber technisch lokalisierte».

Che uso fare, allora, dei "programmi" che Mahler rese noti e poi revocò per le sue prime tre sinfonie? Non tutte le indicazioni che contengono possono essere considerate soltanto come sommari tentativi a posteriori di offrire punti di riferimento all'ascoltatore disorientato, non tutte possono essere prese allo stesso modo. Di ciò il "programma" della Seconda Sinfonia è l'esempio più eloquente. Spiegandolo a Max Marschall nella già citata, fondamentale lettera del 26 marzo 1896, Mahler sottolinea il carattere di "interludio" dei tempi centrali, mentre è di immediata evidenza il collegamento tra il primo e l'ultimo tempo. Nel primo si celebra il rito funebre dell'eroe della Prima Sinfonia, nel Finale, con soprano, contralto e coro si vuol dare una risposta agli in-

terrogativi esistenziali dell'inizio con la promessa della resurrezione. Lo schema di morte e trasfigurazione, caro a tanta arte della fine del secolo, determina il collegamento ideale tra il primo e l'ultimo tempo, tra apertura e conclusione della sinfonia, mentre originalissimo ed "eccentrico" (nel senso etimologico) appare l'inserimento dei tre tempi centrali e il loro rapporto con il disegno complessivo. Mahler considera il secondo e il terzo "intermezzi", momenti dell'esperienza dell'eroe estinto, e questa spiegazione appare chiaramente pensata a posteriori (ma le immagini legate allo straordinario Scherzo propongono un "inneres Programm" non estraneo alla kafkiana vertigine del vuoto di questo pezzo). Nel Finale, tuttavia, la visionaria evocazione del giudizio finale non consente più di parlare di "programma interiore": alcuni episodi assumono un piglio dichiaratamente teatrale, e nella loro evidenza evocativa rimandano a ragioni di natura "extramusicale": ciò accade ad esempio nelle pagine su cui Mahler aveva scritto in partitura Der Rufer in der Wüste e Der große Appell. Mahler non descrive sinfonicamente il Giudizio Finale, ne evoca però esplicitamente l'idea per comunicare con tutti i mezzi il messaggio di redenzione che intende affermare. Esso è affidato anche alle voci: dopo gesti apocalittici, marce, crolli improvvisi, invenzioni spaziali (la lezione di Berlioz è ripensata anche per ciò che riguarda l'uso dello spazio acustico) il coro entra in pianissimo (questa entrata è forse il momento più suggestivo del Finale) e insieme con i solisti promette la "resurrezione" in termini di religiosità laica e tensione faustiana: si intona un testo che prende le mosse da pochi versi di Klopstock ed è poi per la maggior parte dello stesso Mahler. La tensione utopica della Seconda appartiene alla visione (caratteristica della fine del secolo) dell'arte come portatrice di un messaggio di salvezza. Nell'inquietudine faustiana e nella volontà affermativa la Seconda preannuncia qualcosa della problematica dell'Ottava. Oggi si prova un senso di disagio o almeno di distacco di fronte al Mahler che intende schiudere cosmiche prospettive di salvezza e redenzione; ma una volta collocate storicamente tali istanze nell'ambito della cultura e del gusto della fine del secolo, cui appartengono, si riconosce subito la specificità, l'originalità della tensione metafisica di Mahler, del suo modo di appropriarsi dei temi di "morte e trasfigurazione" e del percorso *per aspera ad astra*. In questo percorso conta assai più l'inquieto anelito, la disperata, ansiosa tensione che non l'affermazione raggiunta (già nel testo, che va letto in funzione della musica, si scorgono tracce di quella tensione). Da tale grandioso anelito, da tale tensione nasce il dilatarsi della Seconda in un disegno che include sincretisticamente un intero mondo, orchestra e voci, testi popolari, sacri e soggettive effusioni, Lied, corale e Ländler, atteggiamenti popolari e magniloquenti gesti teatrali, un mondo dalla cui eterogeneità e complessità, non più riconducibile ad "armoniosa" unità, emanano una forza di suggestione e un'ansia di verità dirompen-

6

ti: anche i gesti più estroversi, la teatralità descrittiva che in certi momenti del Finale sembra tradire la natura "interiore" del "programma" appaiono frutto dell'urgenza di una volontà espressiva incontenibile. Al di là dei messaggi di salvezza la disposizione complessiva della sinfonia, per ciò che riguarda la funzione di "intermezzi" del secondo e terzo tempo, appare spiegata dal "programma" un po' goffamente a posteriori, ma rivela piuttosto l'anelito a creare con la sinfonia un mondo dai molteplici aspetti e linguaggi.

Nella concezione della sinfonia come mondo Mahler andò molto oltre con la Terza: non per caso risale al giugno 1895 la celebre affermazione riportata da Natalie Bauer-Lechner (ed. 1984, p. 35): «Aber Symphonie heißt mir eben: mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt aufzubauen». Le riflessioni in precedenza citate sul "problema sinfonico" non possono essere separate dalla genesi della Terza e perfino dalla tormentosa elaborazione del suo "programma". Per nessuna altra sinfonia abbiamo una tale ricchezza di indicazioni "programmatiche", anche contraddittorie. Questa molteplicità presenta due diversi aspetti: rivela che non furono chiare fin dall'inizio le linee generali della concezione della sinfonia; ma offre anche argomenti agli scettici nei confronti dei programmi mahleriani, e sembra dar ragione a coloro che assumono l'atteggiamento di Schönberg nella lettera citata. Natalie Bauer-Lechner nei ricordi del settembre-ottobre 1896 annota, a proposito del primo tempo della Terza: «Die Art, wie er seinen Schöpfungen nachträglich auf die Spur zu kommen suchte, gab ihm bald dieses, bald jenes Bild dafür ein» (NBL, 1984, p.76) e cita, a proposito del primo tempo, un'immagine diversa da quella più nota: «Es ist Zeus, der den Kronos stürzt, die höhere Form, welche die niedrigere überwindet, was in diesem Satz zum Ausdruck kommt». Zeus, Dioniso, Pan che si desta e l'estate che irrompe possono essere immagini intercambiabili perché sono soltanto associazioni a posteriori: la loro verità va indagata in rapporto al "programma interiore" che la musica soltanto rivela. Le incertezze di Mahler sui titoli dei movimenti e dell'intera sinfonia confermano allora il carattere approssimativo e insoddisfacente delle spiegazioni programmatiche: poco ci importa, comunque, che a narrarci il testo di Nietzsche nel quarto movimento sia la notte o l'uomo ("Der Mensch"), e che a questo seguano gli angeli oppure le campane del mattino ("Morgenglocken"). «Die Betonung meines persönlichen Empfindungslebens (als, was die Dinge mir erzählen) entspricht dem eigenartigen Gedankeninhalt» (p.127), aveva scritto Mahler a Friedrich Löhr il 29 agosto 1895, riconducendo il mondo della Terza a una dimensione interiore di cui i titoli ci danno solo vaghe e imprecise immagini.

Ci sono poi le incertezze riguardanti il numero e la disposizione dei movimenti: ad esempio il Lied Das himmlische Leben, composto fin dal 1892, divenne il Finale della Quarta; ma fu preso in considerazione anche come conclusione del-

7

la Terza; mentre a sua volta il quinto tempo della Terza avrebbe potuto far parte della Quarta (ci sono fra i due Lieder precise affinità). Ad Anna von Mildenburg, in una famosa lettera dell'1 luglio 1896 (p.167) Mahler spiegò che intendeva abbracciare «alle Stufen der Entwicklung in schrittweiser Steigerung - Es beginnt bei der leblosen Natur und steigert sich bis zur Liebe Gottes!». Il disegno di questa ascesa graduale e sistematicamente ordinata non fu subito chiaro a Mahler, come dimostrano soprattutto gli appunti pubblicati da Alma e da Paul Bekker; ma la varietà stessa dei progetti presi in considerazione (e l'idea di includere Das himmlische Leben) rivela forse che alla prima intuizione della Terza appartiene comunque, in una dimensione specificamente musicale, la sconvolgente varietà e molteplicità dei linguaggi che Dieter Schnebel considera l'aspetto essenziale della concezione di questa sinfonia, e che egli propone come chiave di lettura per i titoli "definitivi" comunicati nella lettera a Marschalk del 6 agosto 1896 (p.173).

«Ein Sommermittagstraum

I. Abteilung

Einleitung: Pan erwacht.

Nr. I: Der Sommer marschirt ein (Bacchuszug).

II. Abteilung

Nr. II: Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen.

Nr. III: Was mir die Tiere im Walde erzählen

Nr. IV: Was mir der Mensch erzählt.

Nr. V: Was mir die Engel erzählen.

Nr. VI: Was mir die Liebe erzählt.»

Da implicita conferma all'interpretazione di Schnebel può servire anche la fondamentale lettera del 18 novembre 1896 al critico e musicologo praghese Richard Batka, in cui Mahler parla della sua musica come Naturlaut:

«Che questa natura nasconda in sé tutto ciò che esiste di terribile, grande e anche amabile (ciò appunto volevo esprimere nell'intera opera in una sorta di sviluppo evolutivo) non lo capisce ovviamente nessuno. Mi colpisce sempre in modo singolare il fatto che i più quando parlano di "natura" pensano sempre a fiori, uccellini, profumo di bosco ecc. Nessuno conosce il dio Dioniso, il grande Pan. Dunque, con ciò Lei ha già una sorta di programma, cioè una prova di come faccio musica. Essa è per me sempre e in ogni caso soltanto suono della natura (Naturlaut)! Questo mi sembra essere ciò che Bülow una volta parlandomi aveva definito con espressione pregnante "problema sinfonico". Non riconosco altro genere di programma, almeno per le mie opere. Se qualche volta ho dato loro dei titoli, ho voluto solo fornire qualche indicazione per il sentimento, dove deve trasformarsi in immagine. Se la parola è necessaria, c'è la voce umana che, articolata, può realizzare i propositi più audaci unendosi

8
alla parole che chiarifica! Ma ora è il mondo, la natura come tutto che per così dire viene destata da un imperscrutabile silenzio al suono».

«Daß diese Natur alles in sich birgt, was an Schauerlichem, Großem und auch Lieblichem ist (eben das wollte ich in dem ganzen Werk in einer Art evolutionistischer Entwicklung zum Aussprechen bringen), davon erfährt natürlich niemand etwas. Mich berührt es ja immer seltsam, daß die meisten, wenn sie von "Natur" sprechen, nur immer an Blumen, Vöglein, Waldesduft etc. denken. Den Gott Dionysos, den großen Pan kennt niemand. So: da haben Sie schon eine Art Programm - d.h. eine Probe, wie ich Musik mache. Sie ist immer und überall nur Naturlaut! Dies scheint mir das zu sein, was Bülow zu mir einst mit dem sinnvollen Worte "Symphonisches Problem" bezeichnet hatte. Eine andere Art von Programm erkenne ich, wenigstens für meine Werke, nicht an. Habe ich denselben ab und zu Titel vorgesetzt, so wollte ich für die Empfindung einige Wegweiser aufstecken, wo sich dieselbe in Vorstellung umsetzen soll. Ist das Wort hiezu nötig, so ist die menschliche artikulierte Stimme da, welche dann die kühnsten Absichten verwirklichen kann - eben durch die Verbindung mit dem aufhellendem Wort! Aber nun ist es die Welt, die Natur als ganzes, welche sozusagen aus unergründlichem Schweigen zum Tönen und Klingen erweckt ist.»

Alla luce dell'ultima frase appare chiaro che Naturlaut viene qui inteso in un senso assai più ampio di quello di diverse didascalie che si leggono nelle partiture della Prima, della Seconda e della Terza, indicazioni legate talvolta (non sempre) ad un intento evocativo di chiara evidenza. Se deve dar voce al "mondo" alla "natura come tutto", il Naturlaut abbraccia una enorme varietà di vocaboli e non può essere interpretato, come propone Floros, in senso puramente descrittivo. Con la Terza Sinfonia Mahler si è lasciato alle spalle gli eroi da accompagnare alla tomba e le visioni escatologiche della Seconda e sembra così aver preso coscienza più profondamente di se stesso e della autonoma originalità della propria poetica. Se tutta la musica di Mahler è da intendersi come Naturlaut i titoli della Terza possono essere interpretati, come propone Schnebel, come immagine ingenua e un po' Kitsch di un utopico progetto di totalità dei linguaggi musicali, dove trovano posto marce, canti di bambini, danze, solennità sacrale, stilemi dialettali o popolareggianti. L'anelito di totalità e l'immersione nella Natura come li intende Mahler non si prestano a essere spiegati con titoli e programmi, come fanno intuire queste dichiarazioni a Natalie Bauer-Lechner, sulle quali dovremo ritornare per la sorprendente mescolanza di echi nietzschiani e di affermazioni "religiose", sia pure di una religiosità per nulla ortodossa (4 luglio 1896, ed. 1984 p.59):

«Die höchsten Menschheitsfragen, die ich in der Zweiten stellte und zu beantworten suchte: Wozu sind wir? und: Werden wir sein auch über dieses Leben hinaus? - sie können mich hier nicht mehr bewegen. Denn was hat das im All zu

bedeuten, wo alles lebt und leben muß und wird? Kann ein Geist, der den ewigen Schöpfungsgedanken der Gottheit in einer Symphonie wie dieser nachdenkt, sterben? Nein, die Zuversicht bekommt man: ewig und unvergänglich wohlgeborgen ist alles; wie Christus lehrt: "In meines Vaters Hause sind viele Wohnungen"; und hier hat auch Menschenleid und -trübsal keinen Raum mehr. Die sublimste Heiterkeit herrscht, ein ewig strahlender Tag, freilich für Götter, nicht für Menschen, für die er das grausig Ungeheure, ein nimmer Festzuhaltendes ist. In solchen Räumen bewegt sich dieses Werk».

Simili spazi, nella loro inquietante molteplicità di aspetti, mal si prestano ai "cartelli indicatori" (Wegweiser) di titoli e programmi. Qualche appunto sulla musica della Terza in rapporto alle indicazioni programmatiche può confermare, credo, lo scetticismo di Schönberg e dello stesso Mahler. Non alla lettura del programma, ma all'ascolto, il disegno complessivo della sinfonia si rivela estremamente frantumato. Nella prima parte si intende suggerire l'idea di un processo della natura (il passaggio dalla materia inanimata all'essere animato) e di un conflitto (l'Estate irrompe e combatte contro forze ostili). Nella seconda parte vi sono invece quadri statici, nettamente distinti, non tanto una Steigerung, quanto una dispersione centrifuga, corretta però dall'Adagio conclusivo, che si pone come momento unificante e punto d'arrivo.

Le immagini che Mahler associò al gigantesco primo tempo non sono prive di generica suggestione; ma solo se le prendiamo in senso assai lato. Il ricorrere nelle lettere e nei colloqui con Natalie di riferimenti a Dioniso e alla visione greca della natura rende plausibile l'ipotesi di William J. McGrath (autore di Dionysian Art and Populist Politics in Austria), che indagando sull'influenza di Nietzsche nella cultura austriaca dedica un capitolo alla Terza di Mahler e riconosce nel "programma" l'eco della lettura di Die Geburt der Tragödie, anche se non mi pare convincente il suo tentativo di trovare nella musica l'illustrazione diretta di alcune idee nietzschiane.

Si deve a Hermann Danuser un'analisi pienamente persuasiva del primo tempo della Terza, che si confronta con il paragone adorniano fra la sinfonia di Mahler e il romanzo e che individua il "programma interno" del pezzo in termini musicali che vanno oltre le formulazioni mahleriane senza contraddirle. Il processo che Mahler definisce come passaggio dalla natura inanimata a quella animata, o in altri termini poetico-filosofici affini (Pan si desta) appare in termini concretamente musicali come il passaggio da una statica marcia funebre all'avanzare di marce militari. Il processo è messo in moto dal Weckruf della celebre fanfara iniziale, e proprio questo appello a destarsi mi sembra un esempio pertinente della incommensurabilità di Mahler (già nelle prime sinfonie, e a maggior ragione in seguito) alle categorie della musica a programma e della musica assoluta. Mahler cancellò l'indicazione Der Weckruf che aveva

scritto in partitura sopra la fanfara degli otto corni all'unisono. Il carattere singolarissimo di questa idea dipende dalla sovrapposizione di reminiscenze provenienti da due fonti diversissime: il celebre tema del corno nel Finale della Prima di Brahms (un tema dunque che di per sé si presenta in una situazione carica di forte capacità evocativa, di associazioni semantiche), e la canzone studentesca patriottica "Ich hab' mich ergeben". In quanto reminiscenze non hanno il valore semantico di una precisa citazione, ma determinano il vigore e il risoluto andamento marziale di questo Weckruf e gli conferiscono il carattere di quello che Eggebrecht chiama un "vocabolo" mahleriano. Cancellando l'esplicita indicazione Weckruf Mahler non eliminava l'evidenza di questo greve Naturlaut, le associazioni che suscita all'ascolto; ma evitava di ridurle al troppo angusto significato di un "programma", con il quale sarebbe impossibile conciliare la complessità e la ricchezza del ruolo che questo tema con le sue varianti assume nel primo tempo.

Osservazioni analoghe si potrebbero fare per altre indicazioni che Mahler cancellò dalla partitura, come quelle che si incontrano nell'ultima sezione dello sviluppo, Das Gesindel (batt. 539), Die Schlacht beginnt (batt.582), e Der Süd Sturm (batt. 605). Queste indicazioni suonano superflue e banalizzanti in rapporto alla densità "caotica" e ai momenti di poliritmia di questa sezione (che ha fatto pensare ad un accostamento Mahler-Ives): in termini musicali si scatena un conflitto che raggiunge l'intensità visionaria di un incubo; che non conosce vincitori e che viene, si direbbe, spazzato via dall'episodio seguente. Esso poi sfocia bruscamente nella ripresa. Ci troviamo di fronte a lacerazioni formali, a discontinuità che Danuser ha accostato alla logica del sogno e che sarebbe riduttivo intendere in chiave semplicisticamente narrativa, anche se hanno in sé una implicita evidenza evocativa, di natura musicale. L'altra indicazione che Mahler aveva posto in partitura, Pan schläft (batt. 132), seguita da Der Herold al successivo irrompere dei clarinetti (batt.148), non si trovava negli schizzi nella stessa collocazione: dal libro di Friedhelm Krummacher sulla Terza Sinfonia (p.27) si apprende che negli schizzi della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna l'annotazione si trova alle battute 217-24 e in quello della biblioteca della Stanford University alla batt. 463. I tre passi sono affini; ma se considerassimo la sinfonia come vera e propria musica a programma simili spostamenti dovrebbero inquietarci; in un'altra prospettiva forse è possibile spiegarli con la natura stessa della concezione formale. Le analisi concordano nell'interpretare la struttura del primo tempo alla luce della forma sonata con introduzione-esposizione-sviluppo-ripresa. La ripresa inizia senza dubbio alla battuta 643; lo sviluppo alla battuta 369 (se lo si considera articolato in 3 sezioni; Danuser ha proposto anche una possibilità di lettura diversa, con una gigantesca doppia esposizione, la cui seconda parte comincerebbe appunto alla batt.463). L'inte-

grazione dell'introduzione nell'intero decorso formale del primo tempo rende difficile individuare dove essa finisce e dove comincia l'esposizione, che nell'introduzione è prefigurata. Dalle diverse analisi, che qui non posso esaminare, mi sembra lecito dedurre una effettiva ambiguità formale di questo aspetto della struttura del primo tempo, e le incertezze di Mahler sulla collocazione dell'annotazione Pan schläft forse confermano tale ambiguità.

Il titolo del secondo tempo, Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen, ci offre solo la generica possibilità di associarlo al clima espressivo dell'inizio del pezzo e non ci dice nulla sulle ambivalenze della sua grazia delicata, che fa pensare alla stilizzazione di un Minuetto, alla gentilezza lontana e un poco velata di una danza arcaica; ma che evoca anche il mondo delle danze di sala. E non ci dice nulla sulla sottigliezza raffinata delle varianti che caratterizzano i ritorni delle sezioni principali, fino alla struggente rarefazione della chiusa che si spegne su sonorità eteree.

Il mondo degli animali nel terzo tempo è evocato non soltanto dal titolo; ma anche dal rapporto con il Lied per canto e pianoforte Ablösung im Sommer (composto tra il 1888 e il 1890), di cui questo pezzo è la rielaborazione sinfonica. Le ambivalenze dell'"umorismo" del Lied sono accentuate e divengono forse ancora più inquietanti in questa rielaborazione; ma nessun "programma" ci spiega l'assolutezza del contrasto con le sezioni del Posthorn, nelle quali il moto incessante si arresta per lasciar posto a una struggente melodia di semplicità popolare. Constantin Floros (III, p.94) cita una testimonianza di Ernst Decsey, secondo cui per comprendere questo passo era necessario pensare a una poesia di Lenau, Der Postillon. Mahler avrebbe detto: «Das hab'ich mir auch gedacht, an dasselbe Gedicht, dieselbe Stimmung hab'ich gedacht - woher wissen Sie das?». La poesia descrive una incantata notte di maggio, il viaggio di un postiglione che giunge alla tomba di un collega morto e gli rende omaggio suonando il suo corno. Ecco le ultime due strofe:

Und des Hornes heller Ton
Klang vom Berge wieder,
Ob der tote Postillon
Stimmt' in seine Lieder.

Weiter ging's durch Feld und Hag
Mit verhängtem Zügel;
Lang' mir noch im Ohre lag
Jener Klang vom Hügel.

~~Proseguì per campi e boschi
a briglia sciolta~~

Non è difficile mettere questi versi in rapporto con la Stimmung struggente e mesta degli episodi del Posthorn; ma non si va oltre una generica individuazione d'atmosfera, senza offrire impossibili spiegazioni "programmatiche" a

uno dei passi più famosi e discussi della Terza. Le analogie con canti popolari notate da Monika Tibbe, Vladimir Karbusicky e Rudolf Stephan sono da intendersi come reminiscenze inconsapevoli (e così pure l'affinità con un passo della Rhapsodie espagnole di Liszt). Con la melodia del Posthorn Mahler sembra appropriarsi dei caratteri idiomati del canto popolare per dar voce a una situazione musicale che nel fluire del pezzo rappresenta una voce radicalmente "altra" e lontana. La sua forza evocativa, ancora una volta, è quella di un Naturlaut nel senso più ampio del termine, si carica di associazioni struggenti senza prestarsi a una interpretazione programmatica. Il significato è nella sua apparizione da lontano, che segna cesure radicali nel decorso del pezzo, preparata da episodi di suggestiva rarefazione, ed è nelle conseguenze che di volta in volta l'apparizione produce: al suo svanire segue verso la fine un pauroso crollo.

A un'altra sfera appartiene il quarto tempo, in cui in un clima di arcana, solenne sospensione vengono intonati i versi del Mitternachtslied dallo Zarathustra. Floros ebbe a osservare che l'apertura metafisica della conclusione della Terza contraddice radicalmente la prospettiva di Nietzsche. C'è tuttavia in Mahler, lo si è già visto in un passo dei ricordi di Natalie Bauer-Lechner, la propensione a un libero sincretismo (in cui non mancano echi wagneriani), confermata da una lettera ad Annie Mincieux del novembre 1896 (UB p.127) in cui, dopo aver riportato il motto dell'ultimo tempo (Vater, sieh an die Wunden mein/ Kein Wesen lass verloren sein) egli afferma: «Es ist die letzte Stufe der Differenzierung: Gott! Oder wenn Sie wollen der Übermensch». Alla luce di frasi come questa può apparire meno sorprendente l'accostamento dei testi del quarto e del quinto tempo, dei versi dallo Zarathustra e di quelli "infantili" dell'Armer Kinder Bettlerlied dal Wunderhorn. Si possono riprendere le osservazioni di Hans Mayer sul modo in cui Mahler "usurpa" il testo di Nietzsche, interrompendo la continuità degli undici versi e articolandoli in due parti con la ripetizione dell'invocazione "O Mensch!", che sintatticamente non ha senso, ma ha una precisa funzione musicale, serve a creare una sorta di seconda strofa (nella parte vocale lunga quanto la prima, 46 battute). Mahler violenta anche la punteggiatura dell'originale, riempiendolo di punti esclamativi; ma mi sembra persuasiva l'analisi di Hans Heinrich Eggebrecht che riconosce nella musica un sostanziale rispetto del significato del testo. Esso non fu certamente scelto soltanto per l'aura di arcana gravità dei suoi vocaboli. E tuttavia si ha l'impressione che l'accostamento quasi stridente dei testi del quarto e quinto tempo si risolva anche in una scelta di natura compositiva, rientri in quel piano di totalità dei linguaggi di cui si accennava all'inizio, riprendendo l'ipotesi di Schnebel. Si può osservare che anche i versi dell'Armer Kinder Bettlerlied sono stati in parte riscritti e, soprattutto, ristrutturati in funzione musicale, in funzione dell'uso di voce solista, coro

femminile e coro di bambini. La musica comunque conferisce a questa pagina un carattere particolare, quasi eludendo l'espressione diretta attraverso il tono da fiaba infantile, attraverso i colori freddi e una spoglia rarefazione. Il colore chiaro, la vitrea limpidezza, la trasparente leggerezza hanno qualcosa di incorporeo, di irreali, quasi una tagliente, inquietante, perfino minacciosa nitidezza. E' forse una musica coelestis, come osserva Constantin Floros; ma nella diafana linearità, nelle ambivalenze umoristiche appare poco rassicurante, nella sua promessa di felicità, quasi quanto Das himmlische Leben, cui questo pezzo è legato da affinità tematiche.

La molteplicità dispersiva, la frantumata varietà dei linguaggi della Terza si risolve nel Finale come coronamento e momento unificante, che si ricollega al primo tempo attraverso l'idea iniziale. Essa fa pensare al "Lento assai, cantante e tranquillo" del Quartetto op.135 di Beethoven; ma è soprattutto una trasformazione "conciliata" della fanfara che fungeva da Weckruf. Inoltre l'Adagio presenta nel suo svolgimento, nei momenti di oscura tensione, altre reminiscenze del primo tempo. Un titolo come Was mir die Liebe erzählt ci indica solo vagamente l'ambito spirituale, la Stimmung in cui si colloca il primo Finale mahleriano in tempo Adagio, costruito secondo un disegno formale non convenzionale, in cui il materiale fondamentale sembra crescere su se stesso, amplificandosi, mutando intensità e luce, in un tempo sospeso, in una dimensione prevalentemente statica, in cui pure non mancano momenti di contrasto, destinati però a porre in evidenza la luminosa affermazione conclusiva. Per rendersi conto dell'originalità di questa pagina, che pure non nasconde i suoi debiti con il Parsifal e con Bruckner, bisogna vederla alla luce dei Finali precedenti. E' la prima conclusione Adagio di una sinfonia mahleriana, e chi si sente a disagio di fronte alla sua natura utopica di apoteosi forse è portato a dimenticarne la data e quasi a giudicarla riferendosi idealmente al mortale Finale della Nona.

Paolo Petazzi