

SETTIMANA MUSICALE

in memoria di Gustav Mahler

Prof. Ugo Duse

LE ORIGINI POPOLARI DEL CANTO MAHLERIANO

Sala Parrocchiale - Dobbiaco

Lunedì, 19 / 7 / 1982 Ore 17.00



Cosa peggiore non potevano fare i sostenitori di Mahler contro i suoi detrattori di quella di concedere la legittimità alla equazione banale-comune come mediazione per giungere alla banalità del "popolare". E' chiaro che una tale concessione non è altro che l'espressione di normalissime, radicate convinzioni classiste; per sfuggire ipocritamente alle loro inevitabili conseguenze sia T.W. Adorno sia J. Matter e lo stesso Redlich, i quali pur molto hanno operato per far conoscere ed amare la musica di Mahler, inventano: a) il primo, ^(Adorno) la "categoria del banale" che permette di individuare nell'"ingenuo" il momento "reazionario" della musica di Mahler, il momento della negatività negativa, l'ala sfatta di una farfalla impazzita nei vortici dell'oltranzismo triadico tardo-hegeliano; b) la necessità, per il nevrotico Mahler, di scaricarsi, di liberarsi dall'ossessione del "popolare", una specie di cerimoniale da schizoidi, ^{Matter} il secondo; c) entrambi questi elementi, ^(Redlich) il terzo, come parti costitutive di una concezione del mondo romantica, sostenuta da una cultura di tradizione contadina (quale era quella di nazionalità periferiche dell'impero austro-ungarico), in un individuo nevrotico assai grave. E' vero che per Adorno, come per tutti i tardo-hegeliani, il "momento reazionario" è un ingrediente necessario alle superiori sintesi, ma è altrettanto vero che per essi, e quindi anche per Adorno, la co-presenza di elementi contraddittori in qualsiasi tipo di processo diventa sì oggettiva e necessaria, ma "besonders ~~zug~~ aufgereizt", cioè "particolarmente irritante", se la forza negatrice rivela caratteri classisti che non siano di quelli accettabili dai borghesi. Perciò, dovendo reperire assolutamente un "momento reazionario" che faccia tornare i conti alla programmata triadicità, Adorno non ha

dubbi nell'individuare, per quanto concerne la musica di Mahler, nel "Naiv~~sm~~".

In tutta la ~~xxx~~ musica di Mahler scorre ingenuità primordiale, e proprio questa ingenuità si configura come l'elemento che si pone per essere in parte superato, assorbito, in parte distrutto. Ma, come si capisce, l'esito dell'urto dialettico è scontato a priori, tanto che ad Adorno ripugna persino di definire quel nucleo pseudoesplosivo come una unità di contrari, conformemente alla tradizione hegeliana; allora preferisce usare il termine "Verschraenkung" (mescolanza) che porterebbe a definire, nel caso in questione, un aggregato momentaneo, piuttosto che una componente essenziale. L'^{ingenuità} come additivo, perciò, non come origine.

A rendere ancor più lampante il suo punto di vista, il filosofo tedesco chiarisce che la forma di Mahler "si avvicina, ~~in~~ senso storico-filosofico, a quella del romanzo, in quanto il suo materiale musicale è pedestre, ma il modo di presentarlo sublime", per cui non gli è per niente difficile concludere che "in Mahler le marce ed i Laendler fanno pensare al retaggio del romanzo d'avventure o della letteratura da strapazzo nel romanzo borghese".

Jean Matter, ~~xxxx~~ sostenitore della tesi secondo cui la produzione liederistica di Mahler va considerata essenzialmente come preparazione della grande stagione sinfonica, suddivide in tre periodi quell'attività e non nasconde le proprie preferenze per i Sieben letzte Lieder "délivrés de l'obsession du populaire qui est tout entier passé en elle [la sinfonia] où il finit aussi par s'évaporer presque complètement". Sembra quasi che l'impegno maggiore dello storico svizzero debba ^{essere} quello di difendere Mahler dalle sue caratteristiche fondamentali. Tutto quanto può ricordare nella sua musica un'origine popolare, contadina, è patologia, non della musica, del musicista; e poiché l'uomo di gusto alla fi-

ne vince il critico, per non dover ammettere la straordinaria suggestione di quel prodotto della patologia, Matter si rifugia in ~~xxx~~ Cocteau: "nous avons tous un épiderme sensible aux tziganes et aux marches militaires"; non ha detto forse egli anche che "le café-concert est souvent pur, le théâtre toujours corrompu"?

Questo appello all'autorità di Cocteau permette a Matter con un "N'oublions pas qu'en musique aussi c'est souvent la présentation qui compte", di far rientrare il problema del "popolare" in Mahler in quel souvent. Il giudizio finale di Matter si allinea dunque a quello di Adorno, che vedeva nel modo sublime di presentare un materiale pedestre la giustificazione e ad un tempo il riscatto della reazionaria ingenuità mahleriana. In Redlich le ragioni di Adorno e quelle di Matter sono adombrate e fuse in una prospettiva forse più sfumata relativamente ai contorni: il "popolare", la trivialità delle canzonette, le marce della guranigione, tutta quella musica di seconda categoria o musica inferiore che dir si voglia, che costituisce la costante ossessiva del ~~x~~ temperamento nevrotico di Mahler, confluiscono nella naturale tendenza giovanile ~~xxx~~ del musicista a collocarsi nella scia della tradizione romantica schubertiana; da un lato, nel suo compiacimento, una volta raggiunta l'età matura, dall'altro, per il pastiche.

~~xxxxxxx~~ Innegabile, e completamente al di fuori di qualsiasi possibilità di giudizio e di pregiudizio, è il fatto che nella musica di Mahler vi siano continue reminiscenze. Cercare di giustificare questa circostanza significherebbe già porsi su di un terreno sbagliato. Non di giustificazioni si deve andare in cerca; occorre avere chiaramente il coraggio di affermare che tutta la musica di Mahler è una reminiscenza. Solo Guido Adler e Richard Specht nel mondo germanico, Leibowitz e ~~xx~~ in quello latino, hanno avuto questo coraggio, sia pure traendo proponendo, da questa comune constatazione, conclusioni critico-estetiche tutt'affatto differenti, delle quali non è questa la sede per discor-

Il fenomeno della "reminiscenza" in una idea musicale qualsiasi, le sue trasformazioni mnestiche, sono, o potrebbero diventare, un affascinante capitolo della psicologia sperimentale; qui tuttavia preme sottolineare come sia impossibile, nel caso della musica di Mahler, ~~di~~ prescindere da questo dato di fatto: come, parafrasando Adorno, sarebbe davvero giusto parlare di una "categoria della reminiscenza", senza la quale è impossibile il giudizio critico (e quindi storico), non solo su Mahler, ma su Bach, Mozart e molti altri ancora.

V'è un ordine, una caratteristica comune nelle reminiscenze delle idee musicali di Mahler?

E' ovvio che questa domanda esclude la possibilità di divagare su aspetti fondamentali dell'arte mahleriana, ma limita il discorso al substrato genetico dell'idea, ~~xx~~ tutt'al più ai suoi estremi motivazionistici, lasciandone da parte i successivi sviluppi. Studiare questi ultimi è compito della critica e dell'estetica che considerino l'opera totale di Mahler.

Posto in chiaro ciò, ci si propone qui di indicare come caratteristica comune, come filo conduttore nel plasmarsi dell'idea musicale in Mahler, il ricordo di melodie popolari, particolarmente contadine, senza tuttavia che si possano escludere anche quelle melodie che, frutto di una cultura non popolare, sono state accolte dal popolo, appartenessero esse alla raffinata sequenza altoscolastica ovvero al Kunstlied.

La sede più opportuna per studiare il fenomeno, date le caratteristiche della produzione mahleriana, è quella del ^{Lied} ~~Lied~~, per due ragioni fondamentali: innanzi tutto perché il ^{Lied} ~~Lied~~, come sintesi poetica e musicale, trova nelle sue componenti un duplice elemento di verifica per quanto riguarda la motivazione della scelta; in secondo luogo perché il ^{Lied} ~~Lied~~ consente di lasciare in ombra, per ragioni metodologiche, importantissime questioni di espressione (strumentazione, dinamica, ecc.) che pur

essendo parte integrante, decisiva, dell'opera di Mahler, porterebbero qui, se prese in considerazione, ad un discorso assolutamente indiretto; una esclusione "metodologica" di tal fatta non ci sarebbe consentita dall'esame delle sinfonie, per ovvie ragioni.

Tutti sanno del baccano che sempre si è fatto attorno ai caratteri extramusicali delle ^{sinfonie} ~~Sinfonie~~ di Mahler, e come anche alla base di questo baccano si possano trovare tutti gli equivoci pensabili, ed una buona dose di ignoranza, molto spesso affiancata all'interpretazione pseudo-scientifica dei contenuti programmatici della sua musica; il ruolo giocato in tali contenuti programmatici della canzone popolare non è sfuggito al medesimo destino. E' questa un'altra valida ragione per affrontare il problema che abbiamo enunciato e che siamo già venuti precisando.

In effetti si è stati da ogni parte perfettamente d'accordo nell'affermare che i programmi delle sinfonie di Mahler trovano la chiave di volta della loro possibile interpretazione nei ^{Lieder} ~~Lieder~~ ch'egli vi inseriva, o direttamente come singoli movimenti (è questo il caso delle prime quattro sinfonie) magari anche mantenendo la voce, oppure indirettamente, attraverso citazioni, od anche svolgimenti completi all' "interno" di singoli movimenti (com'è il caso delle Quinta e della Sesta, alle quali, sotto questo profilo, si potrebbe aggiungere anche la Nona). Obiettivamente i ^{Lieder} ~~Lieder~~, inseriti nelle forme più varie, nelle sinfonie ci sono. Quanto poi al fatto che siano essi a conferire a quest'ultime un determinato contenuto programmatico, è tutto un altro discorso, che in questa sede dobbiamo rifiutarci di prendere in considerazione. Diremo solo che quella affermazione è senz'altro sbrigativa e sembra dare una risposta ad una domanda mal formulata. Tuttavia dobbiamo subito premettere che da quella risposta si fanno dicendere conclusioni determinanti alla caratterizzazione dell'opera di Mahler come opera

essenzialmente romantica; e poiché una affermazione di tal genere investe direttamente il problema del "tipo" delle motivazioni culturali di Mahler e dei concorsi genetici alla sua ideazione musicale, è ~~xx~~ necessario cercare di spiegarsi in quale misura la sua partecipazione alla storia del ^{Lied} ~~Lied~~ debba definirsi romantica.

Innanzitutto va notato lo stacco netto tra la liederistica mahleriana e quella dei suoi immediati predecessori, in particolare Cornelius, Franz, Liszt, Brahms da un lato, e quella del suo contemporaneo Wolf, dall'altro. Questa netta differenza riguarda sia il carattere delle melodie sia la scelta dei testi. Se si vuole, come d'altronde è giusto, trovare il filone liederistico nel quale Mahler si inserisce, occorre (~~vvv~~) risalire in qualche modo a Schubert e a Schumann, ma soprattutto al primo, ed inoltre Löwe.

Ciò sta a significare due cose: da un lato è innegabile che si tratti di una tradizione romantica, ma dall'altro è chiaro che si tratta dei romantici di due generazioni precedenti. Come va spiegato questo iato? Sarebbe troppo facile affermare che lo sviluppo colto del ^{Lied} ~~Lied~~ rimaneva estraneo a Mahler, oppure sostenere con Adorno che l'"oggettività" della lirica mahleriana, determinata probabilmente da un "contatto decisivo con l'est slavo inteso come mondo preborghese non ancora interamente ~~ixx~~ individuato" pone Mahler sulla linea di Musorgskij e di Janacek, ed inoltre sarebbe una ~~gax~~ grossa difficoltà accordare simili affermazioni con Das Lied von der Erde o con i Fünf ~~Lied~~ Lieder nach Rückert. Non si tratta di questo; il salto completo di due generazioni ~~xx~~ nel collegamento culturale della liederistica di Mahler è essenzialmente dovuto al fatto che la provincia ^{aus} ~~atri~~aca delle nazionalità oppresse, nella quale anche Mahler si era formato, doveva ancora partecipare del profondo stato di decadenza che caratterizzava la vita asburgica dopo le sconfitte del 1866. Non è difficile spie-

SETTIMANA MUSICALE

in memoria di Gustav Mahler

Prof. Ugo Duse

LE ORIGINI POPOLARI DEL CANTO MAHLERIANO

Sala Parrocchiale - Dobbiaco

Lunedì, 19 / 7 / 1982 Ore 17.00



Cosa peggiore non potevano fare i sostenitori di Mahler contro i suoi detrattori di quella di concedere la legittimità alla equazione banale-comune come mediazione per giungere alla banalità del "popolare". E' chiaro che una tale concessione non è altro che l'espressione di di normalissime, radicate convinzioni classiste; per sfuggire ipocritamente alle loro inevitabili conseguenze sia T.W. Adorno sia J. Matter e lo stesso Redlich, i quali pur molto hanno operato per far conoscere ed amare la musica di Mahler, inventano: a) il primo, ^(Adorno) la "categoria del banale" che permette di individuare nell'"ingenuo" il momento "reazionario" della musica di Mahler, il momento della negatività negativa, l'ala sfatta di una farfalla impazzita nei vortici dell'oltranzismo triadico tardo-hegeliano; b) la necessità, per il nevrotico Mahler, di scaricarsi, di liberarsi dall'ossessione del "popolare", una specie di cerimoniale da schizoidi, ^{Matter} il secondo; c) entrambi questi elementi, ^(Redlich) il terzo, come parti costitutive di una concezione del mondo romantica, sostenuta da una cultura di tradizione contadina (quale era quella di nazionalità periferiche dell'impero austro-ungarico), in un individuo nevrotico assai grave. E' vero che per Adorno, come per tutti i tardo-hegeliani, il "momento reazionario" è un ingrediente necessario alle superiori sintesi, ma è altrettanto vero che per essi, e quindi anche per Adorno, la co-presenza di elementi contraddittori in qualsiasi tipo di processo diventa sì oggettiva e necessaria, ma "besonders ~~zug~~ aufgereizt", cioè "particolarmente irritante", se la forza negatrice rivela caratteri classisti che non siano di quelli accettabili dai borghesi. Perciò, dovendo reperire assolutamente un "momento reazionario" che faccia tornare i conti alla programmata triadicità, Adorno non ha

dubbi nell'individuare, per quanto concerne la musica di Mahler, nel "Naiv~~sm~~".

In tutta la ~~xxx~~ musica di Mahler scorre ingenuità primordiale, e proprio questa ingenuità si configura come l'elemento che si pone per essere in parte superato, assorbito, in parte distrutto. Ma, come si capisce, l'esito dell'urto dialettico è scontato a priori, tanto che ad Adorno ripugna persino di definire quel nucleo pseudoespl^{ivo} come una unità di contrari, conformemente alla tradizione hegeliana; allora preferisce usare il termine "Verschraenkung" (mescolanza) che porterebbe a definire, nel caso in questione, un aggregato momentaneo, piuttosto che una componente essenziale. L'ingenuità come additivo, perciò, non come origine.

A rendere ancor più lampante il suo punto di vista, il filosofo tedesco chiarisce che la forma di Mahler "si avvicina, in~~x~~ senso storico-filosofico, a quella del romanzo, in quanto il suo materiale musicale è pedestre, ma il modo di~~x~~ presentarlo sublime", per cui non gli è per niente difficile concludere che "in Mahler le marce ed i Laendler fanno pensare al retaggio del romanzo d'avventure o della letteratura da strapazzo nel romanzo borghese".

Jean Matter, ~~xxxx~~ sostenitore della tesi secondo cui la produzione liederistica di Mahler va considerata essenzialmente come preparazione della grande stagione sinfonica, suddivide in tre periodi quell'attività e non nasconde le proprie preferenze per i Sieben letzte Lieder "délivrés de l'obsession du populaire qui est tout entier passé en elle [la sinfonia] où il finit aussi par s'évaporer presque complètement". Sembra quasi che l'impegno maggiore dello storico svizzero debba^{essere} quello di difendere Mahler dalle sue caratteristiche fondamentali. Tutto quanto può ricordare nella sua musica un'origine popolare, contadina, è patologia, non della musica, del musicista; e poiché l'uomo di gusto alla fi-

ne vince il critico, per non dover ammettere la straordinaria suggestione di quel prodotto della patologia, Matter si rifugia in ~~xxx~~ Cocteau: "nous avons tous un épiderme sensible aux tziganes et aux marches militaires"; non ha detto forse egli anche che "le café-concert est souvent pur, le théâtre toujours corrompu"?

Questo appello all'autorità di Cocteau permette a Matter con un "N'oublions pas qu'en musique aussi c'est souvent la présentation qui compte", di far rientrare il problema del "popolare" in Mahler in quel souvent. Il giudizio finale di Matter si allinea dunque a quello di Adorno, che vedeva nel modo sublime di presentare un materiale pedestre la giustificazione e ad un tempo il riscatto della reazionaria ingenuità mahleriana. In Redlich le ragioni di Adorno e quelle di Matter sono adombrate e fuse in una prospettiva forse più sfumata relativamente ai contorni: il "popolare", la trivialità delle canzonette, le marce della guranigione, tutta quella musica di seconda categoria o musica inferiore che dir si voglia, che costituisce la costante ossessiva del ~~x~~ temperamento nevrotico di Mahler, confluiscono nella naturale tendenza giovanile ~~xxx~~ del musicista a collocarsi nella scia della tradizione romantica schubertiana; da un lato, nel suo compiacimento, una volta raggiunta l'età matura, dall'altro, per il pastiche.

~~xxxxxxx~~ Innegabile, e completamente al di fuori di qualsiasi possibilità di giudizio e di pregiudizio, è il fatto che nella musica di Mahler vi siano continue reminiscenze. Cercare di giustificare questa circostanza significherebbe già porsi su di un terreno sbagliato. Non di giustificazioni si deve andare in cerca; occorre avere chiaramente il coraggio di affermare che tutta la musica di Mahler è una reminiscenza. Solo Guido Adler e Richard Specht nel mondo germanico, Leibowitz e ~~xx~~ in quello latino, hanno avuto questo coraggio, sia pure traendo proponendo, da questa comune constatazione, conclusioni critico-estetiche tutt'affatto differenti, delle quali non è questa la sede per discorrere.

Il fenomeno della "reminiscenza" in una idea musicale qualsiasi, le sue trasformazioni mnestiche, sono, o potrebbero diventare, un affascinante capitolo della psicologia sperimentale; qui tuttavia preme sottolineare come sia impossibile, nel caso della musica di Mahler, ~~di~~ prescindere da questo dato di fatto: come, parafrasando Adorno, sarebbe davvero giusto parlare di una "categoria della reminiscenza", senza la quale è impossibile il giudizio critico (e quindi storico), non solo su Mahler, ma su Bach, Mozart e molti altri ancora.

V'è un ordine, una caratteristica comune nelle reminiscenze delle idee musicali di Mahler?

E' ovvio che questa domanda esclude la possibilità di divagare su aspetti fondamentali dell'arte mahleriana, ma limita il discorso al substrato genetico dell'idea, ~~xx~~ tutt'al più ai suoi estremi motivazionistici, lasciandone da parte i successivi sviluppi. Studiare questi ultimi è compito della critica e dell'estetica che considerino l'opera totale di Mahler.

Posto in chiaro ciò, ci si propone qui di indicare come caratteristica comune, come filo conduttore nel plasmarsi dell'idea musicale in Mahler, il ricordo di melodie popolari, particolarmente contadine, senza tuttavia che si possano escludere anche quelle melodie che, frutto di una cultura non popolare, sono state accolte dal popolo, appartenessero esse alla raffinata sequenza altoscolastica ovvero al Kunstlied.

La sede più opportuna per studiare il fenomeno, date le caratteristiche della produzione mahleriana, è quella del ^{Lied} ~~Lied~~, per due ragioni fondamentali: innanzi tutto perché il ^{Lied} ~~Lied~~, come sintesi poetica e musicale, trova nelle sue componenti un duplice elemento di verifica per quanto riguarda la motivazione della scelta; in secondo luogo perché il ^{Lied} ~~Lied~~ consente di lasciare in ombra, per ragioni metodologiche, importantissime questioni di espressione (strumentazione, dinamica, ecc.) che pur

essendo parte integrante, decisiva, dell'opera di Mahler, porterebbero qui, se prese in considerazione, ad un discorso assolutamente indiretto; una esclusione "metodologica" di tal fatta non ci sarebbe consentita dall'esame delle sinfonie, per ovvie ragioni.

Tutti sanno del baccano che sempre si è fatto attorno ai caratteri extramusicali delle ^{sinfonie} ~~Sinfonie~~ di Mahler, e come anche alla base di questo baccano si possano trovare tutti gli equivoci pensabili, ed una buona dose di ignoranza, molto spesso affiancata all'interpretazione pseudo-scientifica dei contenuti programmatici della sua musica; il ruolo giocato in tali contenuti programmatici della canzone popolare non è sfuggito al medesimo destino. E' questa un'altra valida ragione per affrontare il problema che abbiamo enunciato e che siamo già venuti precisando.

In effetti si è stati da ogni parte perfettamente d'accordo nell'affermare che i programmi delle sinfonie di Mahler trovano la chiave di volta della loro possibile interpretazione nei ^{Lieder} ~~Lieder~~ ch'egli vi inseriva, o direttamente come singoli movimenti (è questo il caso delle prime quattro sinfonie) magari anche mantenendo la voce, oppure indirettamente, attraverso citazioni, od anche svolgimenti completi all' "interno" di singoli movimenti (com'è il caso delle Quinta e della Sesta, alle quali, sotto questo profilo, si potrebbe aggiungere anche la Nona). Obiettivamente i ^{Lieder} ~~Lieder~~, inseriti nelle forme più varie, nelle sinfonie ci sono. Quanto poi al fatto che siano essi a conferire a quest'ultime un determinato contenuto programmatico, è tutto un altro discorso, che in questa sede dobbiamo rifiutarci di prendere in considerazione. Diremo solo che quella affermazione è senz'altro sbrigativa e sembra dare una risposta ad una domanda mal formulata. Tuttavia dobbiamo subito premettere che da quella risposta si fanno dicendere conclusioni determinanti alla caratterizzazione dell'opera di Mahler come opera

garsi l'esistenza di un tale dualismo nel tessuto della società austro-ungherese alle soglie del XX secolo; il fallimento delle rivoluzioni del '48 aveva portato ad un'ondata di sciovinismo senza limiti; solo una minoranza, in non poca parte composta di ebrei o di intellettuali boemi, aveva tenuto alta a Vienna una sdrucita bandiera democratica; nel contempo l'altro mondo di lingua tedesca, quello del vincitore germanico, conosceva le delizie della Kulturkampf e delle leggi antisocialiste.

Mahler cresce culturalmente a J^ah^alva (allora Iglau) e a Vienna; tuttavia la sua formazione viennese continua, in un certo senso, per l'ambiente intellettuale nel quale avviene, la formazione boemo-morava, perché quelli che egli a Vienna frequenta e dai quali più o meno è influenzato, sono per lo più ebrei boemi o moravi, oppure giovani sradicati come Wolf e Lipiner.

I caratteri fondamentali di questa formazione culturale sono di tipo romantico, ma di un romanticismo anteriore alle rivoluzioni del '48; tuttavia sono già presenti quegli elementi di sfiducia che caratterizzarono la cultura austriaca democratica immediatamente dopo il fallimento dei moti rinnovatori, e che coesistono nella stessa generazione di coloro che come Grillparzer e Stifter ripiegarono da entusiasmi sin troppo facili ad una certa forma di autocritica parodistica e tristemente satirica. In quella parodia, in quel gusto dell'arlecchinata, che con uno sberleffo cercava di punzecchiare ciò che aveva resistito e trionfato della ventata rivoluzionaria, vivevano due mondi antitetici la cui sintesi sarà una delle caratteristiche più evidenti della generazione di Mahler: il mondo della disperazione, come perdita assoluta della speranza di poter cambiare alcunché della società asburgica, ed il mondo di una estrema moralità kantiana, che impone un certo tipo di comportamento, di azione pratica, pur se si è convinti che i risul-

tati non ci saranno, ma per la sola forza della certezza che tutti, al di là del loro opposto attuale modo di fare, dovrebbero continuare a lottare, a considerare quella stessa disperazione soltanto un momento transitorio, ~~XX~~ senz'ombra di necessità. Dalla sintesi di questi due mondi non poteva non nascere quel tipo di democratico borghese inhibito, paralizzato, scettico ed entusiasta a un tempo, buono di una bontà inutile, ricercatore razionalista implacabile, ma sempre con un piede sull'orlo della fossa del misticismo, quel tipo di intellettuale (~~XX~~ ~~XXI~~) che caratterizza gran parte della letteratura espressionista e naturalista di lingua tedesca.

Mahler, per la sua posizione di suddito boemo, per la sua caratteristica di ebreo dell'isola linguistica tedesca di Iglau, preannuncia nella propria epoca ciò che è già un dato di fatto: è come se il tempo si fosse arrestato solo per lui, nella Vienna che da quarant'anni ha già scordato nella miseria e nella vergogna i moti del '48. Se non si pensa a questa situazione obiettiva, si corre il rischio di giudicare la sua una posizione di ingenuità, cosa questa resa ancor più possibile dalla vicinanza ed amicizia con (~~XXI~~) Bruckner nei primi anni viennesi. Non è vero; non di una ~~posizione~~ ingenua si tratta, ma della forma di cultura degli ebrei moravi e boemi della sua epoca, con le caratteristiche che abbiamo detto, e nettamente in ⁵contrasto, pur con qualche addentellato, con ~~XXII~~ la ufficiale cultura asburgica.

Nulla perciò di strano se questa sua formazione collega Mahler innanzi tutto a Löwe, a Marschner, a Schubert e, in qualche modo, a Schumann; proprio perché le ambivalenze brahmsiane gli sono talmente estranee, allo stesso modo dei misticismi cattolici dell'ultimo Liszt e di quelli pagani del Wagner maturo. Per lui, che si trascina sempre dietro, ovunque vada, la visione ^{delle} ~~XX~~ squallide guarnigioni austriache di frontiera, dei minatori poveri della sua terra, della desolazione e della morte della sua casa; per ~~XX~~ lui che ha come ~~XX~~ fondamentale il problema

~~si~~ ~~ma~~ del mantenimento di una grossa famiglia ereditata dalla morte prematura dei genitori; per lui che deve assolvere a codesto compito girando l'Europa centrale come il più umile dei prestatori d'opera nei resti dei teatri della provincia ~~è~~ austriaca e germanica; per lui i problemi spirituali confluiscono necessariamente nel canto, un cantare totale che lo porti a sentirsi parte del mondo senza rinunciare al proprio mondo, anzi salvando quest'ultimo suo bene prezioso: parole e musica, dunque. Parole sue, inizialmente, e poi parole di una collettività anonima ma storicamente ben definita, nella quale egli vede affondare le radici della propria vita, delle molte generazioni della sua razza.

E' fondamentale la questione del testo nella liedistica mahleriana; anche se esso, per molti aspetti, è un problema secondario, se da esso si vogliano far discendere conclusioni astratte, in effetti, almeno inizialmente, questo aspetto decide in Mahler la "possibilità", come vera e propria categoria esistenziale, della sua musica, come di musica che cerca innanzi tutto di presentarsi per quella che è con "l'ausilio della parola che chiarifica"; per conoscersi attraverso essa per quello che egli è. "La rappresentazione dell'idea di umanità, che è il compito del poeta, può esser da lui condotta in modo che il rappresentato sia quel medesimo che rappresenta; ~~è~~ e questo accade nella poesia lirica, nella canzone propriamente detta, dove l'autore contempla e descrive la sua personale situazione, sì che a questo genere poetico, per la natura stessa dell'argomento, si rende essenziale una certa soggettività": così si era espresso Schopenhauer nel Terzo libro de Il mondo come volontà e rappresentazione. La soggettività di tutta l'opera mahleriana, che dialetticamente sarà, ⁱⁿ ~~la~~ ultima analisi, la più ⁱⁿ ~~pregante~~ estrinsecazione dell'estrema oggettivazione dell'amare, del sentire, del patire, di contro all'oggettiva frigidità di un individualizzarsi per centri egomanici di una umanità sacrificata al profitto.

E' noto che Adorno ritiene che solo nel Lied von der Erde Mahler faccia propria, "ma non senza riserva, l'idea della lirica soggettiva". Ciò va valutato naturalmente in rapporto alla sua tesi per cui i ^{Lieder} ~~Lieder~~ sono in Mahler "il tramite" tra la natura "romanzesca" del suo discorso musicale e i caratteri della sua scrittura: "Attraverso il loro proprio principio sinfonico essi differiscono da quasi tutta la lirica musicale ~~dei~~ dell'epoca: condizione di questo è la scelta arcaicizzante del testo che si distanzia deliberatamente dall'io individuato psicologicamente". Secondo il filosofo tedesco i testi del Knaben Wunderhorn sono irrazionali, assurdi; quel materiale caotico viene ~~eg~~ organizzato e razionalizzato nella musica di Mahler secondo leggi proprie soggettivamente di quest'ultima. Tuttavia, malgrado le forzature determinate dalla teoria analogica della forma-romanzo nella musica di Mahler, Adorno è costretto a riconoscere l'importanza determinante per il compositore dell'antologia di Arnim e Brentano: "Nelle poesie che impregnano di sé la sua musica, nelle poesie del Wunderhorn, il Medioevo ed il Rinascimento tedesco avevano già il sapore di derivati, come avviene in quei volantini stampati che narrano le imprese di nobili cavalieri mentre già stanno per trasformarsi in giornali. Mahler non si sentiva vicino ai testi che musicava tanto perché si illudesse di trovarvi un conforto familiare, quanto perché presentiva tempi immutati e sempre selvaggi; ed era un presentimento che lo colse nel mezzo dei ben ordinati rapporti della tarda borghesia, motivato forse dalla miseria dei suoi anni giovanili. Nella sua sfiducia verso la pace dell'era imperialistica la guerra è per lui la condizione normale dell'umanità, e gli uomini sono costretti contro il loro volere ad esserne i soldati. Nella sua musica egli perora la causa dell'astuzia contadina contro i padroni, di coloro che tagliano la corda un momento prima del matrimonio, degli outsiders, degli incarcerati, dei fanciulli indigenti, dei perseguitati, delle postazioni

perdute". C'è del vero, indubbiamente, e d'altronde questa è una delle tessere d'un mosaico confuso, che tuttavia rispecchiano un quadro reale. Ma questo particolare è annegato in un mare di banalità idealistiche, ed è solo descritto, non indagato; non si cerca assolutamente di rendersi conto del perché sia così e non altrimenti. Sembra quasi che la mera descrizione sia funzione delle pluripossibilità interpretative del critico; ciò è poco ma anche molto compromettente. All'audacia dell'occhiata clinica, piena di felici intuizioni e allusiva di grande dottrina del moderno negromante, si contrapponga la pedanteria semiotica che innalza sulle proprie bandiere la modesta professione di fede: in principio è l'anamnesi.

E' perciò per noi sommamente interessante osservare i tempi di avvicinamento di Mahler alle celebrate raccolte di von Arnim e Brentano; e, nello stesso tempo, l'angolo di ^{visuale} in base al quale il giudizio che ha portato ad una adesione tanto completa si è verificato.

I primi ^{Lieder} ~~Lieder~~ sono andati perduti o sono stati distrutti dal loro stesso autore; i ^{Lieder} ~~Lieder~~ che ci restano, assieme alla cantata drammatica Das klagende Lied (e che fanno parte della primissima raccolta delle sue opere), e cioè i cinque ^{Lieder} ~~Lieder~~ pubblicati già nel 1885, costituenti poi il primo dei tre quaderni dei Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit, editi nel 1892, ci dicono però qualcosa dei primi passi di Mahler. Essi sono: Fruehlingsmorgen und Erinnerung su testo di R. Leander, Hans und ~~Grete~~ Grete, su di un testo popolare rielaborato dallo stesso Mahler, Phantasie e Serenade, dal Don Juan di Tirso de Molina nella traduzione di Ossig.

Da uno studio di R. St. Hoffmann comparso nel 1921 con il titolo Unbekannte Jugendlieder Mahlers di Hans und Grete, per l'innanzi definito un "Volkslied", si trae la convinzione della giustezza dell'attribuzione del testo allo stesso Mahler. Hans und Grete, nelle sue grandi linee, faceva originariamente parte di un gruppo di cinque ^{Lieder} ~~Lieder~~ manoscritti.

ti, in possesso della sorella Giustina, dei quali solo tre furono ^{musicati} ~~composti~~ coi titoli : Im Lenz, Winterlied, Maitanz im Gruenen. Nella redazione definitiva essi avrebbero dovuto occupare i seguenti posti: il primo il quarto, il secondo il quinto; per il terzo il posto non era ancora stato assegnato. Tutti i testi sono di Mahler. L'ultimo di questi ^{Lieder} ~~Lieder~~, e nelle parole e nell'andamento della melodia, nonché in parecchi dettagli, assomiglia ad Hans und Grete. Quest'ultimo, originariamente in re maggiore, recava come indicazione iniziale Allegro e capriccioso e come finale mormorando, perdendosi, come di lontano. Nella redazione definitiva si trova invece la tonalità ^{di} ~~in~~ fa maggiore con la seguente indicazione iniziale: Andante, tempo di valzer e con la finale perdendosi. Data: 5 marzo 1880. Le due poesie di R. Leander sono in origine senza titolo. I titoli furono dati da Mahler, che nella seconda cambiò di posto ad una sola parola, e nella prima introdusse qualche ripetizione (Steh' auf!). Serenade e Phantasie sono state assai variate nel testo, il quale è diventato quasi poco meno che un pre-testo. Neppure un verso infatti è uguale all'originale, e le forme sono almeno raddoppiate.

Inoltre va ricordato che Das klagende Lied ha un testo di Mahler derivato da antiche favole riprese da Grimm. Questi testi, e la musica che li accompagna, ci dicono che Mahler sta individuando una propria strada, sta cercando di accordarsi con qualcuno (non è forse la Stimmung mahleriana un perenne atto di accordare la propria anima al mondo che dovrà essere?) di ~~è~~ ^{si} sintonizzare la propria voce con voci del passato, siano queste le voci mitiche dei boschi di Carl Maria ^{von} ~~con~~ Weber, tanto presenti in Das klagende Lied, o la passionalità schumanniana della Serenade, o la grazia schubertiana di Fruehlingsmorgen e di Erinnerung. Ma ciò che balza immediatamente dinanzi agli occhi è il fatto che un testo dato non viene musicato se prima non diventa completamente suo. Saranno magari o una parola sola a venir ripetuta (come è

il caso per le poesie di Leander), o gli stravolgimenti complessi di Serenade e Phantasie, ma è un fatto che il testo è un vero pre-testo. E già in questo primo gruppo compare Hans und Grete, un ^{Lied}~~Lied~~ senza dubbio minore, ma che gode il privilegio di improntare dei suoi ritmi di danza il secondo movimento della Prima sinfonia; un ^{Lied}~~Lied~~ su testo di Mahler, di netta imitazione popolare. Ciò avviene non a caso: nella cultura tedesca ormai in frantumi, un'area si è come per incanto salvata dall'alluvione della dissoluzione; quest'area culturale non ha avuto sviluppi, ma non per ciò è stata condannata a morire. Sino a quel momento è sopravvissuta tra equivoci e false interpretazioni: si tratta di quel fenomeno di cultura che ha nei poeti svevi, da un lato, Carl Maria von Weber, dall'altro i propri poli musicale e letterario. Quel fenomeno, ripetiamo, non ha avuto sviluppi sino a Mahler; è Mahler che ^{per}~~che~~ tutt'altre vie, ed ⁱⁿ~~in~~ condizioni tutt'affatto diverse, si riallaccia alle concezioni di Uhland e farà proprio il coraggio di Weber. Ma ciò è accaduto essenzialmente perché quella zona ancora intatta, sorta sulla razionalizzazione del romanticismo e del suo tripudio del popolare, ha trovato un artista in grado di coltivarla.

L'appressamento a Des Knaben Wunderhorn passa attraverso i Lieder eines fahrenden Gesellen. Questo ciclo di quattro ^{Lieder}~~Lieder~~ (originariamente sei) che intimamente collega i primi canti mahleriani ai suggestivi "suoni di natura" della Prima sinfonia, ed in cui il descrittivismo intimistico alla Müller del Winterreise schubertiano è così palese e persino commovente, è già un atto maturo: con esso Mahler imbocca con chiarezza la via della universalizzazione del comune soggettivo, di ciò che nella soggettività, in senso lato, si estrinseca sempre e perennamente in comportamenti oggettivi. E' interessante notare come il primo di questi Lieder eines fahrenden Gesellen sia, testualmente, un insieme di reminiscenze ben individuate.

Tra di esse è presente anche un testo del Des Knaben Wunderhorn. Poiché non esiste alcun dubbio che la raccolta di von Arnim e Brentano, in quanto tale, è stata conosciuta da Mahler solo posteriormente alla composizione di codesto ciclo di ^{Lieder}~~Lieder~~, è chiaro che si è trattato di ricordi d'infanzia, di canti sentiti nell'isola linguistica di Iglau dai contadini franco-sassoni o dai soldati della guarnigione. Il fatto che dopo questi ^{Lieder}~~Lieder~~ Mahler approdi a Des Knaben Wunderhorn dimostra che la "reminiscenza" non ha un carattere casuale. L'infanzia non vissuta gioca indubbiamente un ruolo importante; ma è soprattutto la circostanza di dover rimpiangere un qualche cosa che non c'è stato a mettere Mahler nelle condizioni di sognare l'ingenuità come punto d'approdo e non punto di partenza della vita: ciò non può che caratterizzare in un senso ben determinato le sue scelte.

Quando prende contatto in modo preciso con l'antologia già non più di moda, egli sta lavorando al rifacimento del terzo atto di Die drei Pintos di Weber. Non sarà mai abbastanza notato che la coincidenza ha un qualche cosa di diverso dal fortuito: basti pensare che Weber fu sempre profondamente nell'animo di Mahler, che ne tentò, con scarso successo, la rivalutazione sulle scene viennesi.

Ma importa altresì mettere in evidenza, a lato di questa coincidenza tra la scoperta del Wunderhorn ed il lavoro di restauro weberiano, che negli anni immediatamente precedenti, parallelamente alla composizione dei Lieder eines fahrenden Gesellen, Mahler aveva scritto le musiche di scena per Der Trompeter von Saeckingen. E' questo un poema eroicomico di J. Victor von Scheffel, molto popolare attorno alla metà del secolo; tale anzi fu il successo di quei versi, improntati al realismo del "romanticismo storico" che si pensò di farne una versione teatrale nella quale lo sfondo del poema, la Guerra dei Trent'anni, venisse maggiormente avvicinato alla sensibilità del pubblico.

Il linguaggio di Der Trompeter von Saeckingen rimase nella versione

teatrale sostanzialmente identico: un linguaggio estremamente piano, discreto, pur nella sua epicità popolare. Non può esser messo in dubbio che anche questo lavoro ha contribuito a porre Mahler su di una determinata strada, a condizionare le sue scelte, a potenziare le sue vocazioni. E innanzitutto ciò avviene perché egli si ritrova nell'ambiente della Guerra dei Trent'anni, una guerra che ha sempre agitato la fantasia di poeti e scrittori, una guerra i cui innumerevoli episodi hanno trovato magistrali cantori, da Schiller a Brecht; una guerra che aveva lasciato profonde tracce di sangue e di morte in Boemia ed in Moravia, in modo particolare tra gli ebrei. Le miserie, le tragedie, le stragi di quella guerra hanno fatto cantare il popolo, fuori e dentro le chiese cattoliche e protestanti, fuori e dentro le sinagoghe; e gran parte di quei canti pieni di rassegnazione atroce, di cupi presagi di morte, di insicurezza assoluta nell'indomani è andata a formare Des Knaben Wunderhorn.

E qui giova ricordare il già citato passo di Adorno sulle motivazioni della vicinanza di Mahler a codesti testi. A nostro avviso tutto il discorso sulla sfiducia di Mahler "verso la pace dell'era imperialistica" è privo di senso, come privo di senso è ch'egli presentisse "tempi immutati e sempre selvaggi". Mahler viveva i tempi che preparavano la catastrofe, ma mancano assolutamente le prove che egli ne avesse coscienza. Queste prove Adorno crede di trovarle nella scelta dei testi del Wunderhorn, meglio ancora, nella musica che ne è pervasa. Ma questo è l'atteggiamento del marxista dilettante, o del marxista borghese tedesco erede del "vero socialismo". Mahler non poteva aver sfiducia nella pace dell'era imperialistica perché, anche a voler restare nei limiti del linguaggio adorniano, l'incontro tra Mahler e l'antologia di Arnim e Brentano è precedente al fenomeno di concentrazione finanziaria che caratterizza l'imperialismo come espressione politica di una mutata struttura di base; non poteva presentare oggettivamente "tempi immutati e selvaggi"

anche perché i suoi tempi, quelli del suo incontro con Des Knaben Wunderhorn, sono i tempi dello sviluppo pacifico del capitalismo, della libera concorrenza, tempi nei quali la "selvaggia" Comune di Parigi è stata dimenticata dalla Mitteleuropa, tempi che sono caratterizzati da accentuati fenomeni di socialdemocratizzazione tradunionista, determinata dalle illusioni che le graduali conquiste quasi pacifiche di quello sviluppo si trascinavano dietro.

Nel Knaben Wunderhorn Schopenhauer aveva visto la prova che "se pure l'arte ^{appartiene} ~~appartenga~~ ~~al vero genio~~ solo al vero genio, che è tanto raro, anche un uomo che nell'insieme non sia un grande uomo, se le sue energie vitali vengono sublimite da un moto esterno o da un momento di entusiasmo, può comporre una bella canzone, perché per far ciò è necessario solo una pronta intuizione del proprio stato in un attimo di esaltazione. Questo provano i numerosi canti isolati di autori rimasti tuttavia ignoti, specialmente i Wunderhorn, come anche innumerevoli canti d'amore e di altro argomento composti dal popolo". Forse Mahler aveva partecipato di questo giudizio sulla canzone popolare prima della scoperta dell'antologia; è certo che quando essa gli viene tra le mani, egli si trova ad ~~una~~ dipresso nella disposizione d'animo che fu nel 1830 di Uhland, quando questi, dedicando all'amico Kerner gli Alte ~~hochdeutsche~~ hoch- und niederdeutsche Volkslieder, scriveva ^{che} nell'età matura era andato cercando con diligenza quelle antiche canzoni, e molte era riuscito a raccogliergliene; ma gli smaglianti colori romantici che ^{aveva visto} ~~vedeva~~ un tempo in esse risplendere erano allora in parte scomparsi. A guardarle così come esse ormai si presentavano, avevano acquistato più consistenza, un carattere più storico, più erudito; ma proprio per questo apparivano più genuine e più vere, avendo riacquisito la forma in cui nacquero dalla vita del loro tempo. Perché siamo portati ad affermare che il giudizio critico di Mahler sul Wunderhorn è più vicino a quello di Uhland che non a quello di Schopenhauer? Per tre motivi: a) perché Mahler non tratta il

Lied
Lied come un genere minore, ma sostanzialmente come un genere erudito, disposto a considerare minore invece il Kunstlied, proprio perché è Lied d'arte, mentre il Volkslied, o semplicemente il "Lied" è "Natura e vita, e cioè fonte della Poesia"; b) perché il sottofondo culturale di Mahler è quello boemo-moravo della sua epoca, molto vicino allo spirito ^{pre}rivoluzionario quarantottesco, tra la rivendicazione razionalistica di Grillparzer, lo storicismo filologico di Uhland e degli Svevi, con l'amarezza ed il gusto della parodia dell'ultimo Stifter; c) perché egli interviene direttamente sui testi del Knaben Wunderhorn in maniera tale, e secondo una ben precisa linea, da non lasciare dubbi in proposito circa la sua volontà di sottrarre a quei testi "gli smaglianti colori romantici" che possono esser stati loro dati dalla follia nazionalistico-romantica che, "riscoprendo" il Volkslied, aveva fannatizzato l'idea dell'apporto collettivo dell'anima popolare germanica, l'idea della germinazione spontanea della poesia popolare tedesca, avulsa dallo sviluppo e della poesia colta e della poesia popolare degli altri popoli, in una prospettiva evidentemente antiilluministica. Se egli fosse stato la vittima o l'oggetto di un incontro casuale, l'unità dell'opera sua, che ha per centro la purezza del linguaggio, la chiarezza dell'esprimersi (che fu anche la sua caratteristica di direttore d'orchestra), sarebbe infranta, o quanto meno alterata da una convivenza durata metà della sua vita d'artista. Ma è appunto la non casualità dell'incontro col Wunderhorn a far luce anche sull'attività ultima di Mahler compositore; perché se è senz'altro vero che i Wunderhornlieder sono un momento, sia pure importante, sia pure decisivo della vita di Mahler, è altrettanto vero che quando egli sembra voltar loro le spalle per battere i lucidi mari della forma, opera pur sempre non tanto nella loro prospettiva, ma nell'identica prospettiva nella quale ~~xx~~ avvenne con essi l'incontro.

ti, in possesso della sorella Giustina, del quali solo tre furono composti coi titoli: Im Lenz, Winterlied, Waltanz im Gruenen. Nella redazione definitiva essi avrebbero dovuto occupare i seguenti posti: il primo il quarto, il secondo il quinto; per il terzo il posto non era ancora stato assegnato. Tutti i testi sono di Mahler. L'ultimo di questi ^{Lieder} ~~Lieder~~, e nelle parole e nell'andamento della melodia, non che in parecchi dettagli, assomiglia ad Hans und Grete. Quest'ultimo, originariamente in re maggiore, recava come indicazione iniziale Allegro e capriccioso e come finale memorando, perdendosi, come di lontano. Nella redazione definitiva si trova invece la tonalità ^{di} ~~in~~ re maggiore con la seguente indicazione iniziale: Andante, tempo di valzer e con la finale perdendosi. Data: 5 marzo 1880. Le due poesie di R. Leander sono in origine senza titolo. I titoli furono dati da Mahler, che nella seconda cambiò di posto ad una sola parola, e nella prima introdusse qualche ripetizione (Steh' auf!). Serenade e Phantasie sono state assai variate nel testo, il quale è diventato quasi poco meno che un pre-testo. Neppure un verso infatti è uguale all'originale, e le forme sono almeno raddoppiate.

Inoltre va ricordato che Das klagende Lied ha un testo di Mahler derivato da antiche favole riprese da Grimm. Questi testi, e la musica che li accompagna, ci dicono che Mahler sta individuando una propria strada, sta cercando di accordarsi con qualcuno (non è forse la Stimmung mahleriana un perenne atto di accordare la propria anima al mondo che dovrà essere?) di sintonizzare la propria voce con voci del passato, siano queste le voci mitiche dei boschi di Carl Maria von Weber, tanto presenti in Das klagende Lied, o la passionalità schumanniana della Serenade, o la grazia schubertiana di Fruhlingsmorgen e di Erinnerung. Ma ciò che balza immediatamente dinanzi agli occhi è il fatto che un testo dato non viene musicato se prima non diventa completo-mente suo. Saranno magari o una parola sola a venir ripetuta (come è

il caso per le poesie di Leander), o gli stravolgenti complessi di Serenade e Phantasie, ma è un fatto che il testo è un vero pre-testo. E già in questo primo gruppo compare Hans und Grete, un ^{Lied} senza dubbio minore, ma che gode il privilegio di improntare del suo ritmo di danza il secondo movimento della Prima sinfonia; un ^{Lied} su testo di Mahler, di netta imitazione popolare. Ciò avviene non a caso: nella cultura tedesca ormai in frantumi, un'area si è come per incanto salvata dall'alluvione della dissoluzione; quest'area culturale non ha avuto sviluppi, ma non per ciò è stata condannata a morire. Sino a quel momento è sopravvissuta tra equivoci e false interpretazioni: si tratta di quel fenomeno di cultura che ha nei poeti svevi, da un lato, Carl Maria von Weber, dall'altro i propri poli musicale e letterario. Quel fenomeno, ripetiamo, non ha avuto sviluppi sino a Mahler; è Mahler che ^{per} tutte le altre vie, ed in condizioni tutt'affatto diverse, si riallaccia alle concezioni di Uhland e farsa proprio il coraggio di Weber. Ma ciò è accaduto essenzialmente perché quella zona ancora intatta, sorta sulla razionalizzazione del romanticismo e del suo tripudio del popolare, ha trovato un artista in grado di coltivarla.

L'appressamento a Des Knaben Wunderhorn passa attraverso i ^{Lieder} Fahren den Gesellen. Questo ciclo di quattro ^{Lieder} Fahren den Gesellen (originalmente sei) che intimamente collega i primi canti mahleriani ai suggestivi "suoni di natura" della Prima sinfonia, ed in cui il descrittivismo intimistico alla Waller del Winterreise schubertiano è così palese e persino commovente, è già un atto maturo: con esso Mahler imbocca con chiarezza la via della universalizzazione del comune soggettivo, di ciò che nella soggettività, in senso lato, si estrinseca sempre e perennemente in comportamenti oggettivi. E' interessante notare come il primo di questi Lieder eines fahrenden Gesellen sia, testualmente, un insieme di reminiscenze ben individuate.

Tra di esse è presente anche un testo del Des Knaben Wunderhorn. Pot-
ché non esiste alcun dubbio che la raccolta di von Arnim e Brentano,
in quanto tale, è stata conosciuta da Mahler solo posteriormente alla
composizione di questo ciclo di ^{Kinder}lieder, è chiaro che si è trattato
di ricordi d'infanzia, di canti sentiti nell'isola linguistica di Igla-
dal contadini franco-sassoni o dai soldati della Guarnigione. Il fatto
che dopo questi ^{Kinder}lieder Mahler approdi a Des Knaben Wunderhorn dimostra
che la "reminiscenza" non ha un carattere casuale. L'infanzia non vi-
suta gioca indubbiamente un ruolo importante; ma è soprattutto la cir-
costanza di dover rimpiangere un qualche cosa che non c'è stato a met-
tere Mahler nelle condizioni di sognare l'ingenuità come punto d'approdo
e non punto di partenza della vita: ciò non può che caratterizzare in un
senso ben determinato le sue scelte.

Quando prende contatto in modo preciso con l'antologia già non più di-
moda, egli sta lavorando al rifacimento del terzo atto di Die drei Pin-
tos di Weber. Non sarà mai abbastanza notato che la coincidenza ha un
qualche cosa di diverso dal fortuito: basti pensare che Weber fu sempre
profondamente nell'animo di Mahler, che ne tentò, con scarso successo,
la rivalutazione sulle scene viennesi.

Ma importa altresì mettere in evidenza, a lato di questa coincidenza
tra la scoperta del Wunderhorn ed il lavoro di restauro weberiano, che
negli anni immediatamente precedenti, parallelamente alla composizione
del Lieder eines fahrenden Gesellen, Mahler aveva scritto le musiche
di scena per Der Trompeter von Saeckingen. E' questo un poema eroicomico
di J. Victor von Scheffel, molto popolare attorno alla metà del secolo;
tale anzi fu il successo di quei versi, improntati al realismo del "ro-
manticismo storico" che si pensò di farne una versione teatrale nella
quale lo sfondo del poema, la guerra del Trent'anni, venisse maggior-
mente avvicinato alla sensibilità del pubblico.

Il linguaggio di Der Trompeter von Saeckingen rimase nella versione

teatrale sostanzialmente identico: un linguaggio estremamente piano, discreto, pur nella sua epicità popolare. Non può esser messo in dubbio che anche questo lavoro ha contribuito a porre Mahler su di una

determinata strada, a condizionare le sue scelte, a potenziare le sue vocazioni. E innanzitutto ciò avviene perché egli si ritrova nell'ambito della guerra del Trent'anni, una guerra che ha sempre agitato la fantasia di poeti e scrittori, una guerra i cui innumerevoli episodi hanno trovato magistrali cantori, da Schiller a Brecht; una guerra che aveva lasciato profonde tracce di sangue e di morte in Boemia ed in Moravia, in modo particolare tra gli ebrei. Le miserie, le tragedie, le stragi di quella guerra hanno fatto cantare il popolo, fuori e dentro le chiese cattoliche e protestanti, fuori e dentro le sinagoghe; e gran parte di quei canti pieni di rassegnazione atroce, di cupi presagi di morte, di insicurezza assoluta nell'indomani è andata a formare

Des Knaben Wunderhorn.

E qui giova ricordare il già citato passo di Adorno sulle motivazioni della vicinanza di Mahler a codesti testi. A nostro avviso tutto il discorso sulla sfiducia di Mahler "verso la pace dell'era imperialistica" è privo di senso, come privo di senso è ch'egli presentasse "tempi immutati e sempre selvaggi". Mahler viveva i tempi che preparavano la catastrofe, ma mancavano assolutamente le prove che egli ne avesse coscienza. Queste prove Adorno crede di trovarle nella scelta dei testi del Wunderhorn, meglio ancora, nella musica che ne è pervasa. Ma questo è l'atteggiamento del marxista dilettante, o del marxista borghese tedesco erede del "vero socialismo". Mahler non poteva aver sfiducia nella pace dell'era imperialistica perché, anche a voler restare nei limiti del linguaggio adorniano, l'incontro tra Mahler e l'antologia di Arnim e Brentano è precedente al fenomeno di concentrazione finanziaria che caratterizza l'imperialismo come espressione politica di una mutata struttura di base; non poteva presentare oggettivamente "tempi immutati e selvaggi".

anche perché i suoi tempi, quelli del suo incontro con Des Knaben Wun-
 derhorn, sono i tempi dello sviluppo pacifico del capitalismo, della li-
 bera concorrenza, tempi nei quali la "selvaggia" Comune di Parigi è sta-
 ta dimenticata dalla Mitteleuropa, tempi che sono caratterizzati da ac-
 centuati fenomeni di socialdemocratizzazione tradunionista, determinata
 dalle illusioni che le graduali conquiste quasi pacifiche di quello svi-
 luppo si trascinavano dietro.

Nel Knaben Wunderhorn Schopenhauer aveva visto la prova che "se pure
 l'arte appartenga ^{ad un'arte} ~~si~~ ~~non~~ solo al vero genio, che è tanto raro,

lo una pronta intuizione del proprio stato in un attimo di esaltazione.
 Questo provano i numerosi canti isolati di autori rimasti tuttavia igno-
 ti, specialmente i Wunderhorn, come anche innumerevoli canti d'amore e
 di altro argomento composti dal popolo". Forse Mahler aveva partecipato
 di questo giudizio sulla canzone popolare prima della scoperta dell'an-
 tologia; è certo che quando essa gli viene tra le mani, egli si trova ad
 un dipresso nella disposizione d'animo che fu nel 1830 di Uhland, quan-
 do questi, dedicando all'amico Kerner gli ~~Alte ~~Wunderhorn~~ hoch- und~~
 niederdeutsche Volkslieder, scriveva: ^{che} nell'età matura era andato cer-
 cando con diligenza quelle antiche canzoni, e molte era riuscito a racco-
 glierne; ma gli smaglianti colori romantici che vedeva un tempo in esse
 ormai si presentavano, avevano acquistato più consistenza, un caratte-
 re più storico, più erudito; ma proprio per questo apparivano più genuine
 e più vere, avendo riacquisito la forma in cui nascono dalla vita del
 loro tempo. Perché siamo portati ad affermare che il giudizio critico
 di Mahler sul Wunderhorn è più vicino a quello di Uhland che non a
 quello di Schopenhauer? Per tre motivi: a) perché Mahler non tratta il

Lied come un genere minore, ma sostanzialmente come un genere erudito, disposto a considerare minore invece il *Kunstlied*, proprio perché è *Natur* d'arte, mentre il *Volkslied*, o semplicemente il "*Lied*" è "*Natur* e vita, e cioè fonte della *Poesia*" : b) perché il sottotondo culturale di Mahler è quello boemo-moravo della sua epoca, molto vicino allo spirito/^{pr}rivoluzionario quarantottesco, tra la rivendicazione razionalistica di Grillparzer, lo storicismo filologico di Uhland e degli Svevi, con l'amarezza ed il gusto della parodia dell'ultimo Stifter; c) perché egli interviene direttamente sui testi del *Knaben Wunderhorn* in maniera tale, e secondo una ben precisa linea, da non lasciare dubbi in proposito circa la sua volontà di sottrarre a quei testi "gli smaglianti colori romantici" che possono esser stati loro dati dalla folia nazionalistico-romantica che, "riscoprendo" il *Volkslied*, aveva fatto nazzato l'idea dell'apporto collettivo dell'anima popolare germanica, l'idea della germinazione spontanea della poesia popolare tedesca, avulsa dallo sviluppo e della poesia colta e della poesia popolare degli altri popoli, in una prospettiva evidentemente antilluministica. Se egli fosse stato la vittima o l'oggetto di un incontro casuale, l'un-naturalità dell'opera sua, che ha per centro la purezza del linguaggio, la chiarezza dell'esprimersi (che fu anche la sua caratteristica di direttore d'orchestra), sarebbe infranta, o quanto meno alterata da una convenienza durata metà della sua vita d'artista. Ma è appunto la non casualità dell'incontro col *Wunderhorn* a far luce anche sull'attività utilima di Mahler compositore; perché se è senz'altro vero che il *Wunderhorn-Lieder* sono un momento, sia pure importante, sia pure decisivo della vita di Mahler, è altrettanto vero che quando egli sembra voltar loro le spalle per battere i lucidi mari della forma, opera pur sempre non tanto nella loro prospettiva, ma nell'identica prospettiva nella quale *xx* avvenne con essi l'incontro.

Dal 1888 al 1900, durante un arco di 12 anni, egli musicò 24 testi di questa raccolta, su 25 testi musicati complessivamente. Un'insistenza di questo genere, per quanto possa poggiare sulla spontaneità, non può non far pensare allo svolgimento di un intero ^{to} programma, quale proprio in realtà è stato quello di Mahler in quegli anni.

Il secondo ed il terzo quaderno dei Lieder aus der Jugendzeit contengono 9 ^{Lieder} ~~Lieder~~ per canto e pianoforte tratti dal Knaben Wunderhorn. Essi sono: Um schlimme Kinder artig zu machen; Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald; Aus! Aus!; Starke Einbildungskraft; Zu Strassburg auf der Schanz; Abloesung im Sommer; Scheiden und Weiden; Nicht Wiedersehen; Selbstgefühl.)

Se noi guardiamo attentamente al modo con cui Mahler è intervenuto sui testi originari, non possiamo sfuggire alla netta impressione, (che a poco a poco cede il posto alla certezza) che egli deve innanzi tutto impadronirsi del testo, riplasmarlo, ricondurlo ad una attualità in cui la sua personale condizione venga più direttamente coinvolta o supposta; fare in modo, insomma, che la propria voce "si aggiunga", si integri, con la gran voce della anonima tradizione popolare, quasi che senza codesto indispensabile intervento, quelle canzoni rimangano davvero canzoni d'altri tempi. Questo atteggiamento di Mahler spiega anche chiaramente che il Knaben Wunderhorn non deve assolutamente intendersi come un rifugio; esso è piuttosto una identificazione, i cui risultati poetici non sono compito dell'analisi presente. Come potrà essere osservato con le poesie del Knaben Wunderhorn alla mano, in genere gli interventi sul testo sono sempre condotti sulla base di una "attualizzazione" della morale che esse esprimono. Questo può avvenire quando un interrogativo si apra sul finire del canto per proiettarsi, oltre il fenomeno sonoro, nel silenzio che attende la risposta; ovvero quando un dubbio viene, assai più realisticamente, sostituito ad una conclusione che una morale ancora disincantata aveva potuto proporre, ma che i tempi, nella loro

fretta di sommergere la ingenuità popolare, hanno resa anacronistica; ovvero ancora quando codesta conquistata malizia si trasferisce abilmente nel gioco della punteggiatura, nella ricerca onomatopeica, sempre ad accentuare contrasti ed a creare doppi sensi, che sono spesso doppie verità. Comunque, ogni volta, risulta chiaro che il testo è suo, di Mahler, che quelle sono tutte parole sue, parole che gli altri debbono capire per capirlo: e ciò è fondamentale per definirlo nel suo romanticismo. Egli non musica, come Brahms, i Volkslieder "dall'esterno", come a chiudere nella retorica una grande parabola della forma. Egli parte invece dalle "fonti della poesia", non ammirando quelle come poesia, ma come "Natura e Vita". In questo pensiero si coglie che egli è dentro, non fuori, quel modo di cantare; che egli rivendica alla propria voce il diritto di essere una voce di tutti i tempi in cui morte e miseria, delusioni e speranze, vane attese e rimpianti, la diserzione come libertà, vengono sempre vissuti tra l'entusiasmo e la rassegnazione, in una disperata ricerca di fiducia che sembra non potersi mai più trovare.

Bisogno di verità e di poesia sono quindi i Wunderhornlieder già al loro primo apparire: in questo senso i due quaderni (~~II e III~~) aus der Jugendzeit non fanno altro che anticipare, in un mondo ^Amondo più tradizionale, la grande epopea dei Lieder aus Des Knaben Wunderhorn, i 12 ^{Lieder}~~Lieder~~ (14 coi primi due dei Sieben letzte Lieder) per voce e orchestra, pubblicati nel 1905.

La partecipazione di Mahler al mondo dei Wunderhorn è data precisamente dal fatto che quei testi, quei quadri di vita della Guerra dei Trent'anni, o che attorno a quell'epoca direttamente gravitano, fanno riaffiorare in lui ricordi che le foreste boeme e morave custodivano da secoli. Avviene che quei testi fanno resuscitare nella memoria canti di contadini, squilli di trombe, marce militari della guarnigione, tristi cantilene di donne sulle soglie delle case, pii corali luterani, sconsolate nenie

ebraiche: e tutto ciò riconfluisce in un uomo solo, chiamato quasi per uno stravagante destino, a disturbare prima, a scandalizzare in seguito, a terrorizzare infine, il dorato mondo viennese, facendogli cadere addosso la valanga di quei ricordi come un oscuro presagio di rovina.

Per alcuni di quei processi di reminiscenza è stato possibile stabilire se non l'ordo itineris, almeno il punto di partenza. Si prenda, ad esempio, la melodia del Volkslied Der Deserteur (Erk-Boehme, Deutscher Liederhort, III, p. 261), sulla quale probabilmente veniva anche cantato Der Schweizer (Zu Strassburg auf der Schanz) ^[Es. 1] e la si confronti con la melodia di Mahler ^[Es. 1]. Si considerino ancora le due melodie a p. 560 e 561 della stessa raccolta, libro II, - la seconda delle quali veniva cantata nel 1774 da un mendicante tedesco per le vie di Roma, il cui testo comune era Der Reiter am Tore ^[Es. 3] e si raffrontino con l'inizio del Lied Scheiden und Meiden ^[Es. 4], ancora la melodia di Herzlich im Grabe (Erk-Boehme, I p. 606), sulla quale veniva probabilmente cantato anche Nicht Wiedersehen ^[Es. 5] e il corrispondente ^{Lied} mahleriano ^[Es. 6].

In linea di principio non sarebbe un'obiezione priva di fondamento quella che sottolineasse l'assoluta diversità delle esigenze armoniche del modello e del tema ricordato; basterebbe d'altronde provarcisi per rendersene conto. Questa obiezione eventuale non annullerebbe peraltro il dato di fatto dell'estrema somiglianza delle linee del canto; per cui non è forse azzardato pensare in altri termini. Delle canzoni sentite, Mahler può aver ricordato la linea superiore ed il processo mnemonico può aver fissato gestalticamente appunto solo il procedere orizzontale, quasi zona più recepibile di un tutto [inteso più contrapuntisticamente che armonicamente] come il punto principale nella serie di punti di interesse secondo le teorie di Michel Jacob. Né d'altronde può essere escluso che lo stesso errore mnemonico costituente alle volte

un intervallo con un altro, mantenendo tuttavia inalterata la linea ~~discendente~~ ascendente o discendente del canto, come se il canto venisse ~~scritto~~ stonato, abbia potuto determinare soluzioni armoniche radicalmente diverse. Ciò che in questa sede preme mettere in evidenza è che, indipendentemente da tutte queste considerazioni, il carattere rigorosamente diatonico del canto contadino è stato mantenuto nella reminiscenza mahleriana. Perché è ben difficile che si possano sollevare dei dubbi sulle fonti popolari della musica di Mahler, ~~ma~~ soprattutto è ben difficile confutare il carattere di ricordo che quelle melodie popolari hanno per lui: sì che il fortunato errore mnestico non impedisce mai il mantenimento sostanziale della forma originaria; soprattutto sarebbe interessante, sempre nel quadro della questione sopra affrontata, (ma è assai improbabile che gli strumenti della conoscenza d'oggiorno ce lo consentano) stabilire quanto peso nella determinazione della trasformazione ~~mnestica~~ melodico-armonica abbia o meno potuto avere il rifacimento testuale meditato e voluto.

I dodici Lieder aus Des Knaben Wunderhorn per voce ed orchestra confermano, come abbiamo detto, queste osservazioni. La raccolta si suddivide in due libri, il primo dei quali contiene: Der Schildwache Nachtlid; Verlorne Mueh; Trost im Unglueck; Wer hat dies Liedlein erdacht; Das irdische Leben. Al secondo invece appartengono: Des Antonius von Padua Fischpredigt; Rheinlegendchen; Lied des Verfolgten im Turm; Wo die schoenen Trompeten blasen; Lob des hohen Verstandes; Es sunge drei Engel (dalla Terza sinfonia); Urlicht (dalla Seconda sinfonia).

Le modifiche apportate ai testi hanno le stesse caratteristiche delle precedenti, e le reminiscenze melodiche offrono semmai il quadro di un ampliarsi nel mondo dei ricordi. Ora, verificandosi questo ampliamento in una fase di più avanzata maturità ~~e~~ artistica, l'elemento della complessità strumentale viene a ricreare un'atmosfera più completa, più

aderente allo spirito del mondo dei Wunderhorn, e ciò proprio in un certo senso in funzione della sua modernità e della sua arditezza.

Lo spirito del canto notturno della sentinella (Dert Schildwache Nachtlied) nelle nuove condizioni in cui il testo viene a trovarsi, è indubbiamente aderente al suo contenuto quanto al contenuto originario era ^[Es. 8] aderente la melodia originaria della Westfalia (Erk-Boehme, II, p. 568), ciò che si osserva anche confrontando la melodia del Volkslied Husarenliebe (Erk-Boehme, II, p. 281) ^[Es. 9] con l'inizio di Trost im Unglueck che riprende lo stesso tema.

Das irdische Leben conserva la struttura del modo frigio in cui Verspae-tung veniva cantata, così come è testimoniato dalle raccolte della Schule-Werke di Carl Orff (vol. IV). In questo caso la reminiscenza è più che altro di carattere formale, mentre l'elemento melodico originario è andato quasi completamente disperso per essere sostituito da frammenti tematici della Totentanz di Liszt, comuni anche a Das himmlische Leben (ultimo tempo della Quarta sinfonia) e a Es sungen drei Engel (il lied-corale che entrerà a far parte come quinto movimento della Terza sinfonia). Come anche il ricordo della forma, intesa proprio come Gestalt abbia un senso quando si parla di Mahler, è confermato dal caso di Urlicht, il lied che costituisce il quarto movimento della Seconda sinfonia. Ci si trova in presenza di opinioni alquanto diverse di fronte ad Urlicht, e ciò è comprensibile, perché questo lied, particolarmente suggestivo, è sembrato offrire più di una spiegazione sui caratteri della formazione melodica di Mahler. Lo si è ritenuto un "archetipo" di questa formazione (Redlich), che alla stregua di quella di Bruckner, sarebbe quasi fondamentalmente ecclesiastica, in quanto la predilezione per il corale verrebbe data come determinante per ~~xx~~ entrambi; lo si è forse più giustamente, considerato (Adler) ~~xxxxxxxxxxxx~~ un esempio del tipo di predilezione verso particolari forme antiche, verso un "modo di far musica che è alle soglie dell'arte", come una passione per i modelli

arcaici, insomma, propria di Mahler che amava cimentarsi con la polifonia e con un tipo di scrittura che volle far sembrare una imitazione dei bassi d'organo. Al di là però di queste argomentazioni è più importante ancora considerare il tipo di trasformazione mnestica cui l'originale Urlicht è stato composto: quando si considerano le 10 battute (da batt. 4 a 13, prima dell'att. 1) che impostano il lied e si confrontano con l'inizio di un ~~xxx~~ antico corale (da Orff, op. cit.)^[Es. 10], è evidente che la reminiscenza conserva straordinariamente la struttura del canto, travasandola quasi integra nella strumentazione.

Un altro caso giova ancora a ricordare, che mette in straordinaria evidenza il permanere di certe strutture del canto popolare, indipendentemente dal loro articolarsi dinamico, quasi che più all'occhio che all'udito sia stato affidato il compito di trasmetterle alla memoria: il caso del lied Wo die schoenen Trompeten blasen, in cui del resto non sono meno interessanti i problemi relativi al testo. Il ricordo di Dunicullifunicolà di Denza è lampante, e tuttavia solo per l'occhio, come un qualche cosa che venga terribilmente da lontano, ed in tal senso in maniera quant'altre mai aderentissima al testo: dopo gli squilli introduttivi, quattro misure richiamano nelle profondità della notte una vaga visione di sole [Es. 11].

La complessità dei modi ~~xxx~~ coi quali il ricordo, qualsiasi ricordo, può riaffiorare, e ~~xxxx~~ ~~xx~~ ~~xxxxx~~ è evidente quando si affrontano altri due casi estremamente interessanti nei quali Mahler, in misura totalmente diversa, si ricollega ad una fonte popolare, trascinatovi dalla logica del suo pensiero musicale: nel Canto di mezzanotte (O Mensch, gib Acht!) l'unico testo che non appartiene al Knaben Wunderhorn, e in Der Tambour'sell.

Il Canto di mezzanotte è, come sappiamo da Mahler stesso, l'unico colloquio di tipo esclusivamente umano immaginato nella sua Terza sinfonia. Dal profondo del mondo, dal profondo della notte e del dolore, salgono

verso il canto delle campane del mattino (Es sungen drei Engel) che costituirà il quinto movimento della Terza, le parole piene di speranza della saggezza atavica di Zaratustra; ma quel desiderio di eternità, altrettanto profondo che il dolore, che l'uomo cerca nella notte, si articola per Mahler, come ha ben messo in evidenza Matter, sui ricordo de La Paloma; il bisogno di una melodia librantesi nell'aria, quasi a trarre quei versi dall'ossessione della morte, ha portato Mahler dal canto d'amore di Brunilde alla melodia spagnola [Es. 12]. Der Tambourg'sell ~~xxx~~ è interessante sotto il profilo della reminiscenza per tutt'altre ragioni. Qui il compositore si è trovato davanti un testo che gli ricordava uno dei suoi primi Lieder (Zu Strassburg auf der Schanz): siamo in presenza di una reminiscenza nella quale confluiscono elementi originari ed elementi già elaborati: i primi due esempi musicali, che abbiamo sopra riportati, vengano perciò tenuti presenti considerando l'incipit straordinariamente indicativo [Es. ~~10~~ 13].

E' evidente, soprattutto da questi ultimi casi esaminati, che l'elemento melodico popolare negli ultimi Wunderhornlieder è più mediato dalla complessa personalità di Mahler di quanto non lo fosse nei suoi primi. Perché questo avvenga può esser ovvio pensare. D'altronde il chiarimento che Mahler cercava con se stesso attraverso i suoi lieder confluiva già abbondantemente ormai nella sinfonia, in cui la ricerca formale doveva oggettivamente porsi come un altro modo, identico e tuttavia profondamente diverso dal primo, per chiarirsi a sé e agli altri.

A questo punto incombe però obiettivamente il pericolo di deviare dal nostro primitivo assunto, dovendo fare i conti con questioni inerenti ai problemi estetici e filosofici che Mahler venne a porsi subito dopo la sua Terza sinfonia. I testi ~~di~~ di Rueckert, sia quelli dei Fuenf Lieder nach Rueckert costituenti con Der Tambourg'sell e ~~Rueckert~~ Rewelge i Sieben letzte Lieder (1901-1905), fanno parte della nuova problema-

tica mahleriana. Essa tuttavia si muove, come abbiamo già detto, sui piani paralleli a quelli dell'incontro coi Wunderhorn: non la logica astratta, ma la turbinosa ascendente ~~spirale~~ spirale dell'itinerario spirituale di Mahler convoglia allo studio dell'uomo moderno questi piani paralleli. Lo stacco netto è allora la riprova dell'unitarietà dell'ispirazione mahleriana, quasi ~~come~~ come avviene per ~~l'in-~~ l'intensità della presenza del corale nelle cosiddette opere teoriche dell'ultimo Bach ovvero, con grande salto nel tempo, per i temi di danze ungheresi, bulgare, rumene nelle opere dell'ultimo Bartók.

Par quasi che la presa di coscienza della straordinaria importanza del ricordare abbia indotto Mahler ad indirizzare l'onda dei ricordi non tanto verso il confuso oggetto della memoria, quanto verso la causa del ritorno dell'oggetto. Dalla Quarta sinfonia in poi, e sino a Das Lied von der Erde egli visse il suo platonismo kantiano nella ricerca dello stato larvale, uno stato musicale ch'egli in fondo non poteva che dedurre dal mondo del Knaben Wunderhorn, o meglio da quel mondo di cui Des Knaben Wunderhorn era stato in un certo momento della sua vita l'espressione più aderente.

La descrittività di quei testi, il loro focalizzarsi con pervicacia sulla diserzione (Zu Strassburg auf der Schanz, Lied des Verfolgten im Turm, Der Tambour'sell), sulle tragedie sentimentali causate dalla guerra (Scheiden und Meiden, Nicht Wiedersehen, Das irdische Leben, Rewelge) anche se di esse viene talvolta sottolineato l'aspetto macabro con pauroso sarcasmo; la valutazione psicologica dello stato d'animo del soldato, che potenzialmente è sempre un disertore già morto, sulla quale quei testi riportano con insistenza (Der Schildwache Nachtlid, Wo die schoenen Trompeten blasen); la visione primitiva antropomorfica ch'essi danno, con molta amarezza, dell'altro mondo (Es sungen drei Engel, Das himmlische Leben, Urlicht); la sostanziale razionalità che essi esprimono nel giudizio dei viventi (Des Antonius von Padua

Fischpredigt, Lob des hohen Verstandes, Selbstgefuehl); tutto ciò concorre a creare la base di astrazione per la ricerca della "crisallide" del ricordo, per ritrovare nell'extrasensibile una giustificazione alla tragedia del vivere. Il mondo delle sinfonie di Mahler che attorniano i Kindertotenlieder è probabilmente il punto di approdo di questo processo astrattivo; i Kindertotenlieder^{souc} la materializzazione semantica di uno dei filoni per cui il processo è andato estrinsecandosi: dalla morte dei fanciulli del Knaben Wunderhorn, morte che è frutto della miseria, della guerra e della impotente attesa, alla morte dei fanciulli di Rueckert, morte che è espressione più definita dell'irrazionalità, dell'ingiustizia e del male come categorie dell'esistenza.

E' chiaro che in queste condizioni le radici popolari della musica di Mahler vengono messe in ombra, o meglio viene messa in ombra la loro immediatezza, poiché ora egli vive non tanto i ricordi suscitatigli dal Knaben Wunderhorn, ma le esperienze di quel ricordare. Anche i "suoni di natura", che nelle prime sinfonie erano le testimonianze più evidenti e più arcane del primitivo, simbologia panica di aderenza alla terra dei suoi canti, ora vanno dispersi tra i suoni di campanacci e ricordi di vita patriarcali, sui quali incombe tuttavia sempre la morte. La transitorietà del periodo mediano della vita artistica di Mahler è sostanzialmente chiusa dalla Settima sinfonia, la preparazione spirituale al grande ritorno del Lied von der Erde. Come l'esperienza di quegli anni abbia trivializzato sostanzialmente, anziché innalzarlo, il mondo dei suoi anni giovani; come il processo astrattivo l'abbia condotto ad una visione tragica della vita che isterilisce senza via d'uscita; come sia impossibile per chi viene dal primitivo canto contadino rinchiudersi in sé, allontanarsi per sempre dai rumori del mondo (Ich bin der Welt abhanden gekommen), Mahler lo dice appunto nella sua Settima sinfonia. Questo accenno va appena fatto perché Das Lied von

der Erde non esce dal nulla, ma è preparato da una profonda, radicale autocritica; e questa autocritica è la Settima sinfonia.

Alle soglie della morte Mahler ritrovò infatti, in un ambito tanto elevato che la parola rifiuta di penetrare, il mondo vero e totale, in cui egli aveva intuito già nel Knaben Wunderhorn l'aspetto della propria infanzia, come infanzia del mondo.

La poesia cinese dell'epoca dei T'Ang lo portò per mano non fra le vaghe crisalidi del suo neoplatonismo disfatto, ma nel mezzo di un processo assolutamente irreversibile: quello del mondo in cui viviamo, nel quale sono vissute tutte le generazioni, dove il tragico si dissolve nell'inevitabile, dove la gioia si rivela inevitabile, dove la morte è inevitabile, dove è inevitabile la vita. E questa inevitabilità è l'aspetto intellettuale della rassegnazione, quella stessa rassegnazione osservata nei Wunderhorn, tragicamente contemplata nei Kinder-totenlieder: ora, nel Lied von der Erde essa si colora di un convincimento più alto, perché il vagheggiato paradiso dello "Aufersteh'n" della Seconda sinfonia, dove "non c'è giudizio, non c'è condanna, non c'è premio e non c'è pena", non ha più ragione d'essere. E non è che ~~questa ragione viene meno a mancasse, soggettivamente: è che~~ un simile paradiso è già fra noi, ove si accetti la vita nella sua totalità, e nelle sue affermazioni come nelle sue negazioni.

Ritornò quindi nel Lied von der Erde alla manomissione dei testi, all'appropriazione di ogni singola parola; i testi scelti sono la sintesi più mirabile della pienezza, della facilità e della profondità del linguaggio, ma di un linguaggio che pur trattiene, quasi miracolosamente, nella traduzione tedesca, la sua potenza ~~ideogrammatica~~ ideogrammatica. In tal senso il primitivo e il più evoluto si incontrano. E là riappaiono i "suoni di natura", in una riacquistata dimensione catartica, per quest'ode alla terra che a un secolo di distanza doveva essere l'inevitabile eco dell'Ode alla gioia di Schiller.

Il capitolo sull'armonia in Mahler conferma poi davvero, mettendo in luce ~~xxxxxxxxxxxx~~ il sostanziale diatonicismo sempre perseguito, la

sua aderenza al canto popolare. Ma è un capitolo che qui non deve trovar posto per i limiti che ci siamo fissati. In questi limiti è doveroso rimanere, per il proposito di giungere a fatti collezionando i segni, come in ²semiotica.

L'interpretazione dei fatti fa parte di un altro discorso, il discorso critico-estetico, nel quale deve trovar posto anche lo studio analitico delle forme e dei caratteri armonici della liederistica mahleriana. Ma ai giorni nostri il discorso estetico, anche se fenomenologizzato, è, in una prospettiva storica, giudicato il meno responsabile dei discorsi.

Ugo Duse

ESEMPI MUSICALI

Es. 1 *Langsam*



Es. 2 *Im Volkston*



(Il trasporto dall'originale sol minore
a fa minore qui facilita il confronto)

Es. 3 *I - Gemütlich bewegt*



II - Tedesca



Es. 4

Lustig



Es. 5

Langsam



Es. 6

Langsam



Es. 7



Es. 8

Mässig



Es. 9

Verwegen



Es. 10



Es. 11

Verträumt, Leise



Es. 12

La Paloma



Mahler



Es. 13

Gemessen, dumpf

