

S e t t i m a n a      M u s i c a l e  
i n      m e m o r i a m

G U S T A V      M A H L E R



Prof. P A O L O      P E T A Z Z I

M A H L E R      E      B E R G

S a l a      P a r r o c c h i a l e      D o b b i a c o

L u n e d ì      18 / 7 / 1983      o r e      16.30

MAHLER E BERG

Vorrei cominciare citando una testimonianza di Adorno, due brevi passi dal capitolo Erinnerung della monografia su Berg pubblicata nel 1969. In questa rievocazione Adorno parla anche delle prime impressioni ricevute all' ascolto della sua musica. La prima occasione era stata a Francoforte nel 1924, quando Scherchen diresse in prima esecuzione i frammenti dal Wozzeck: dopo averli sentiti Adorno decise di studiare con Berg:

"Se cerco di ricordare l'impulso che mi spinse spontaneamente verso di lui, trovo che era certamente molto ingenuo, ma coglieva qualcosa di essenziale in Berg: i frammenti dal Wozzeck, soprattutto l'introduzione alla marcia e poi la marcia stessa, mi apparivano come fossero insieme Schönberg e Mahler,<sup>1)</sup> e questa era allora ai miei occhi la vera musica nuova".

In seguito Adorno accenna alle sue prime impressioni sui Tre pezzi per orchestra op. 6: "Quando egli mi mostrò e illustrò la partitura pensai, alla prima impressione grafica: "Dev'essere come se si eseguissero insieme i Pezzi per orchestra di Schönberg e la Nona sinfonia di Mahler". Non dimenticherò mai l'espressione di gioia che si accese sul suo volto a quel complimento, che sarebbe riuscito sospetto ad ogni orecchio "colto".<sup>2)</sup>

Dovremo ritornare su queste composizioni di Berg e sulle intuizioni critiche di Adorno a proposito del loro rapporto con Mahler; ma qui mi preme sottolineare l'immediatezza delle impressioni rievocate e il fatto che Berg ne fosse lusingato. Ciò non trova propriamente riscontro nella musica di Schönberg o di Webern. In realtà anche per loro Mahler fu un punto di riferimento. Si sa bene che l'incondizionata ammirazione, anzi, la venerazione per la figura di Mahler erano condivise da tutti nella cerchia di Schönberg; ma se si riflette sui modi in cui tale venerazione incide concretamente sull'opera dei protagonisti della Scuola di Vienna è facile osservare che esistono rilevanti differenze: di per sé il diverso atteggiamento assunto da Schönberg, Berg e Webern nei confronti di Mahler si riconduce a ragioni profonde dei loro modi di pensare la musica e fornisce una delle possibili chiavi per intenderne la reciproca autonomia.

Non sarà forse inutile confrontare brevemente i modi in cui a Mahler guardarono Berg, Schönberg e Webern. Tutti e tre avrebbero potuto sottoscrivere l'affermazione che si legge nella lettera inviata da Schönberg a Mahler il 29-12-1909, dopo l'ascolto della Settimana Sinfonia: "... sono stato a sentire la sua musica come se fosse stata la musica di un classico, ma di un classico che per me ha ancora valore di modello".

Un classico: una figura del passato, e sia pure di un passato assai prossimo e in grado di esercitare intense suggestioni. Proprio nella Settima non poteva sfuggire a Schönberg e ai suoi due grandi allievi la sconvolgente originalità delle intuizioni timbriche, con le tensioni allucinate, visionarie, spettrali che determinano. Ma il rapporto di Schönberg con la musica di Mahler non era sempre stato improntato ad ammirazione e accettazione: al contrario gli anni della sua formazione e dei suoi primi capolavori erano stati segnati da una sostanziale estraneità, che si rifletteva, a quanto pare, nello stesso atteggiamento polemico che Schönberg ebbe spesso ad assumere nei primi anni in cui frequentava Mahler, se dobbiamo credere alla testimonianza di Alma. Del resto nella celebre conferenza praghese del 1912 (poi pubblicata in Stile e idea), rendendo omaggio al grande scomparso Schönberg confessa di essere stato nei suoi confronti come Paolo sulla via di Damasco. Non c'è dunque da sorprendersi se l'incidenza di suggestioni mahleriane è in lui minore che in Webern e Berg: raramente si incontrano nelle sue composizioni passi come la celebre citazione di "O du Lieber Augustin" nello Scherzo del Quartetto op. 10.

Non voglio qui tentare di esaurire in modo troppo schematico e semplicistico il problema del rapporto Mahler - Schönberg, ma devo almeno ricordare che in esso ebbe certamente un forte rilievo anche una simpatia spirituale, e il riconoscimento nella figura di Mahler di un modello etico, di una tensione di ricerca vissuta con un senso intransigente della propria missione. Prima ancora che sul piano della problematica compositiva, forse, Mahler doveva essere per Schönberg un punto di riferimento per la coscienza critica e per l'ansia di verità che si riconoscono nella sua poetica.

Nella conferenza di Praga Schönberg esalta, fra l'altro, la elevatezza, la assenza di calore animale del celebre passo dei campanacci della Sesta Sinfonia,

e forse una lontana eco di quel passo si può riconoscere, trasfigurata, nel gelo mortale che avvolge i pochi, rarefatti gesti dai quali è costituito il sesto dei Kleine Klavierstücke op. 19, scritto pensando alla morte di Mahler, circa un mese dopo la sua scomparsa.

Tuttavia l'estraneità a Mahler proprio negli anni decisivi della formazione limita le possibilità di suggestione della sua musica su quella di Schönberg: si può pensare che alla base di tale estraneità fosse la natura apparentemente pletorica del sinfonismo di Mahler, l'eterogeneità dei materiali che entrano a farne parte, la presenza di citazioni, di bruschi salti stilistici, di lacerazioni che si aprono nella complessità dei percorsi formali, insomma tutto ciò che contraddice la logica di una rigorosa organizzazione compatta e unitaria.

Questi stessi aspetti sono agli antipodi della tensione weberniana verso un massimo di purezza stilistica, eppure Webern amò la musica di Mahler senza riserve e ne fu, come direttore d'orchestra, interprete esemplare. Ciò non può destare sorpresa: oggi del resto nessuno guarda più la musica di Webern solo dal punto di vista del fecondo rapporto che con essa instaurarono negli anni Cinquanta i compositori che si fregiavano della qualifica di post-weberiani. Solo guardando a lui in una prospettiva parziale e un poco settaria ci si può stupire della sua venerazione per Mahler. Oggi siamo lontani da quello che fu chiamato il "frintendimento puntillistico" (pointillistische Mißverständnis) e dal radicalismo della problematica compositiva degli anni Cinquanta e non sono più trascurati i legami tra la lirica purezza weberniana e l'Espressionismo. Studiosi come Duse e Stephan hanno indicato citazioni o reminiscenze del Lied von der Erde nei pezzi per orchestra op. 10 e nei Lieder op. 12 e 13; non è difficile, inoltre, riconoscere nel peculiare suono delle due "musiche della notte" della Settima affinità non superficiali con la timbrica weberiana. A proposito di "Ich atmet' einen linden Duft" Adorno ha osservato che questo Lied, al limite del silenzio, rammenta, pur nei rapporti strettamente tonali, il gesto di Webern. Si potrebbero ricordare altri esempi, in particolare facendo riferimento alla Nona sinfonia e al Lied von der Erde, e si potrebbero individuare profonde affinità spirituali tra la sensibilità di Webern e certa apparente semplicità "ingenua" di alcune pagine mahleriane; ma qui importa osservare che le suggestioni da Mahler affiorano in Webern



in una chiave filtrata e rarefatta.

In Berg, invece, che ne condivideva totalmente l'amore e l'ammirazione, tali suggestioni si presentano con più immediata evidenza: mi è parso significativo, a questo proposito, citare la testimonianza di Adorno su alcune sue prime impressioni. Esse riguardavano i frammenti dal Wozzeck e i pezzi op. 6, ma una riflessione sul rapporto tra Berg e Mahler dovrebbe prendere in esame quasi per intero la produzione di Berg almeno a partire dal Quartetto op. 3 (1910), cioè composizione in cui Schönberg riconobbe in modo inequivocabile la ormai definitiva autonomia dell'allievo: la Sonata e i Lieder op. 2 non sono certo lavori di scuola; ma non rivelano l'originalità di Berg in modo altrettanto compiuto e perentorio.

Qui ci limiteremo a qualche esempio, senza pretendere di passare in rassegna tutte le pagine di Berg in cui si può riconoscere una qualche ascendenza mahleriana; ma prima bisogna chiarire che cosa ci rivela della sua poetica il rapporto con Mahler.

Non è sufficiente ricondurre tale rapporto alla posizione di "coscienza del passato" che Leibowitz riconosceva a Berg all'interno della Scuola di Vienna, perchè anche gli atteggiamenti retrospettivi che trovano spazio nella sua musica si rivelano componenti della complessità di una poetica che si pone sotto il segno del labirintico, capace di far coesistere suggestioni di natura diversa, mediandole e controllando con sovrana coscienza stilistica dense ambivalenze. In Berg si intrecciano una poderosa tensione costruttiva (sorretta dalla predilezione per una minuziosa sottigliezza di procedimenti, che impegna ad analisi inesauribili) e una forza inventiva capace di diretta, immediata seduzione. Il riconoscimento della sua vocazione al labirintico, approfondita anche da studi recenti come il libro di Douglas Jarman, ha mostrato l'insufficienza della definizione di Berg come "coscienza del passato": vale la pena di ricordare il noto caso della ritrattazione di Boulez, passato dal polemico articolo del 1948 all'invito<sup>3)</sup> ad approfondire la "polivalenza dei livelli di lettura" che schiudono le partiture di Berg. Della complessità della sua poetica fa parte la tendenza ad addensare materiali anche dispersi in un processo di insaziabile accumulazione, che in alcuni casi approda alle soglie dell'informale, ad una sorta di "caos organizzato" (proprio nell'op. 6 culmina questo aspetto del pensiero /a

berghiano, e non per caso questi tre pezzi rivelano con particolare evidenza il rapporto con l'eredità di Mahler).

I caratteri della poetica berghiana che si è cercato schematicamente di definire si rivelano anche nella disponibilità verso Mahler e la sua lezione e ne traggono importanti stimoli: è significativo del resto che anche nella fortuna critica di Mahler abbia pesato l'equivoco delle riserve sulla sua natura di "tardoromantico", legato ad un vocabolario superato e ad eccessivi abbandoni alla "nostalgia" del passato. E anche per Mahler simili equivoci sono stati superati attraverso una analisi ed una comprensione capaci di andare al di là della apparenza "datata" di certi vocaboli e di approfondire il suo pensiero musicale senza schematiche e aprioristiche fiducie nel "progresso" del linguaggio. Vorrei ricordare a questo proposito almeno un esempio illustre, il saggio di Schnebel sulle ultime opere di Mahler come nuova musica, dove soprattutto la IX Sinfonia è oggetto di un esame dal punto di vista di esperienze recenti.

Con tutte le profonde differenze che li separano, i modi di pensare la musica di Berg e Mahler sono in certa misura accomunati dalla vocazione ad una complessità che esclude la rigidezza di un sistema, e ad un tipo di coerenza che rifiuta il purismo stilistico, manifestandosi attraverso accumulazioni e mediazioni che sono poi, nell'uno e nell'altro, di natura diversa. In comune c'è anche il bisogno del loro pensiero musicale di manifestarsi in costruzioni di notevole ampiezza, ramificate ed espansive. Ovviamente questa osservazione va intesa in senso relativo, ponendola in rapporto con il mondo e con le specifiche problematiche di Berg e Mahler, altrimenti sarebbe lapalissiano osservare che non esistono composizioni sinfoniche di Berg di durata simile a quella delle sinfonie di Mahler, nè d'altra parte nell'opera del compositore viennese i *Lieder* assumono un peso paragonabile alla posizione centrale del *Lied* nella musica del maestro da lui venerato. Ma si pensi al citato Quartetto op. 3, di cui si è già sottolineato il rilievo decisivo nel catalogo berghiano: l'anno della sua composizione, il 1910, coincide con il momento in cui Webern sta approfondendo la ricerca nell'ambito della forma aforistica (che per lui si concluderà nel 1914, mentre per Schönberg si fermerà ai Kleine Klavierstücke

op. 19 del 1911). Anche Berg conosce un momento di autocoscienza aforistica, nei Quattro pezzi op. 5 per clarinetto e pianoforte (1913), dopo la concisione degli Altenberg-Lieder (1912); ma si tratta di un episodio isolato, molto significativo perchè ci mostra un Berg capace di ripensare la esperienza aforistica in modo personalissimo e per molti aspetti antitetico a quello di Webern. Perciò il Quartetto op. 3 e i Pezzi op. 6 (1914-15), considerati in rapporto alla problematica compositiva della Scuola di Vienna in quel momento, rivelano in Berg una vocazione alla grande forma che non trova corrispondenza in Schönberg e Webern e che costituisce invece un aspetto dell'affinità con Mahler. "Grande" è la forma del Quartetto o dei Pezzi op. 6 non per la durata di queste pagine, ma per la drammaticità e la violenza espressiva del loro gesto, per la natura della concezione, che nel caso del Quartetto ripensa in modo originale modelli formali della tradizione per dar vita ad un organismo labirintico, che cresce e si sviluppa in modo estremamente denso e ramificato, quasi con anarchico impulso espansivo. La densità del lavoro tematico è ancora maggiore nell'op. 6, dove viene sostanzialmente cancellata anche quella dimensione di ripensamento di forme tradizionali che ancora si poteva in qualche modo riconoscere nel Quartetto e dove la vastità della concezione appare addirittura gigantesca. Non però nel senso della durata, che è di una ventina di minuti: infatti i processi di accumulazione e i percorsi drammatici e romanzeschi che nelle sinfonie di Mahler si dilatano in senso per così dire, orizzontale qui si concentrano in una sorta di addensamento in verticale, si coagulano in aggrovigliatissime sovrapposizioni. Quando Adorno riferisce di quella sua prima impressione sull'op. 6, che gli era parsa una sovrapposizione della Nona di Mahler e dei Pezzi op. 16 di Schönberg, fa una affermazione di cui egli stesso sottolinea il carattere un po' schematico. Coglie tuttavia una verità essenziale: la vocazione di Berg a organizzare insaziabili accumulazioni di elementi disparati, anche incompatibili, di strane combinazioni e sovrapposizioni di complessità mostruosa, spingendosi ai limiti dell'informale: proprio per sottolineare la sua propensione ad una articolazione tanto fitta e densa e ramificata si è potuto parlare di "caos organizzato".

La lezione di Schönberg contribuì in modo decisivo a far crescere nell'espansività del Berg adolescente l'impulso ad una rigorosa disciplina, e ad una organizzazione

di estrema complessità, fornendogli alcuni strumenti essenziali. Sarebbe ovviamente semplicistico voler riconoscere soltanto nell'insegnamento di Schönberg e nell'attenzione all'eredità mahleriana le premesse dell'opera di Berg, che si nutre anche di diverse altre ascendenze; ma credo che su nessun altro dei compositori veramente di primo piano del nostro secolo la lezione di Mahler abbia agito così profondamente, per rivivere in un contesto completamente nuovo e originale. Simili affermazioni comportano rischiose approssimazioni, e del resto proprio una personalità come quella di Mahler si presta meno ancora di tante altre al gioco dell'individuazione di eredità e discendenze, collocandosi in una posizione tra le più straordinariamente atipiche. Tuttavia spero di aver mostrato che vi sono aspetti della poetica di Berg che lo rendono particolarmente disponibile ad accogliere alcuni caratteri mahleriani, a rifiutare la purezza stilistica, a rivolgersi ad un ampio respiro formale inclinando anche ad un gesto di immediata evidenza espressiva.

Non è certo un caso se suggestioni mahleriane cominciano ad affiorare nel Quartetto op. 3, di cui abbiamo già sottolineato la posizione decisiva, per divenire marcatamente evidenti proprio nell'op. 6. Nel Quartetto possiamo sottolineare ad esempio un gesto carico di urgenza espressiva "mahleriana" all'inizio del secondo tempo, dopo il violento irrompere della prima idea, perchè lo stagliato profilarsi dell'unisono di viola e violoncello, mentre i due violini eseguono un pedale di re, richiama immediatamente l'attacco della Seconda Sinfonia. E non ha forse torto Redlich quando osserva che il rapporto esistente tra i due tempi dai quali è costituito il Quartetto fa pensare al rapporto che lega i primi due della Quinta, perchè in Berg il secondo tempo può essere letto come sviluppo del materiale tematico del primo (in verità si ha in questa pagina, una delle più dense e affascinanti del giovane Berg, un complesso sovrapporsi di funzioni formali diverse, per cui Adorno ha potuto riferirsi anche ad una sorta di fusione di rondò e forma sonata, per quel che possono valere simili categorie in un pezzo dalla concezione così originale).

L'incidenza di suggestioni mahleriane sui Tre pezzi op. 6 è più evidente e rilevante, anzi, assume una importanza tale che potrebbe essere oggetto di una trattazione

analitica molto ampia. Qui ne accennerò molto brevemente e schematicamente, in termini che possano essere compresi anche ad un semplice ascolto. Nella genesi dell'op. 6 confluiscono gli abbozzi per una sinfonia, che Berg andava progettando fin dal 1912 e l'idea di una suite di "pezzi caratteristici" (Charakterstücke) che Schönberg gli aveva suggerito. C'era stata nel 1914 l'esperienza dell'ascolto, ad Amsterdam, dei Pezzi op. 16 di Schönberg, che Berg stesso dichiarò fondamentale e che lascia un segno evidente nella scrittura dell'op. 6. Forse l'importanza delle suggestioni mahleriane può essere in qualche modo collegata al fatto che qui venne a confluire anche il progetto di una sinfonia: certo è che la maturazione e la vera e propria esplosione di alcuni degli aspetti più originali e personali della scrittura di Berg si compie nell'op. 6 proprio sotto il segno di Mahler e Schönberg congiunti, come già Adorno aveva subito rilevato. In questo capolavoro la compiuta autonomia di Berg si impone anche attraverso la sicurezza e la complessità delle tecniche costruttive grazie alle quali egli fa convergere i suoi punti di riferimento in una prospettiva apocalittica, definita con inaudita violenza. Fanno pensare a Mahler gli andamenti di marcia e di danza, i Ländler e i valzer, i brandelli di musica di consumo; si riconoscono citazioni o reminiscenze dalla Quinta e soprattutto dalla Sesta e dalla Nona Sinfonia. Il lavoro tematico radicalizza un modo di procedere che ha riconoscibili ascendenze mahleriane, soprattutto nella Nona, perchè si esercita su un materiale sottoposto a trasformazione continua e ad una caleidoscopica frammentazione. Appare poi evidente, soprattutto nel terzo pezzo, la catastrofica Marcia, la capacità berghiana di costruire dense accumulazioni partendo da nuclei motivici ridotti o minimi: ne risulta un flusso magmatico in cui anche le reminiscenze mahleriane affiorano come frammenti, come brandelli melodici, che poi si annientano nel procedere di una musica il cui fitto tematismo sfocia nell'amorfo. Il carattere apocalittico della Marcia rimanda a Mahler in modo perfino esplicito, non solo perchè la dirompente violenza del gesto di questa musica si nutre di andamenti di marcia, non solo per gli evidenti richiami iniziali al primo tempo della Sesta (che Berg considerava la più grande "sesta" della storia della sinfonia, più ancora di quella di Beethoven), ma anche per la presenza nell'organico orchestrale di un grande martello, i cui inesorabili colpi scandiscono lo Höhepunkt e la fine del pezzo. Chiunque conosca il catastrofico significato dei colpi di martello del Finale della



Sesta può intendere la natura di questo omaggio a Mahler da parte di Berg. Si sa che Mahler ridusse da tre a due i colpi di martello della Sesta, quasi per attenuarne il significato apocalittico; non c'è invece confine alla prospettiva mortale che schiude la Marcia berghiana.

Questo pezzo, come gli altri dell'op. 6, potrebbe fornire, come ho già detto, un materiale particolarmente ampio e significativo per una analisi del rapporto tra Mahler e Berg; ma è importante ricordare che proprio il lavoro che, insieme con il Wozzeck, rivela più esplicitamente l'omaggio all'eredità di Mahler è anche una delle composizioni più originali e radicali di Berg, una delle più proiettate verso il futuro, perchè lascia affiorare come forse nessuna altra sua una concezione della forma, del timbro e dello spazio sonoro che risponde a quella che oggi chiameremmo una coscienza materica. Ciò conferma che la lezione di Mahler è accolta in Berg, insieme a quella di Schönberg e ad altre suggestioni, in una prospettiva che non è affatto semplicemente retrospettiva, rivolta con "nostalgia" al passato: rivive invece in modo molto più complesso. Ciò è evidente con il massimo radicalismo nella Marcia e in modo assai chiaro anche negli altri pezzi. Il secondo, Reigen (ronda), è una sorta di successione di danze che affiorano come echi avvolti in una nebbia spettrale o vengono stravolte in gesti di visionarietà demoniaca, o si dissolvono frantumandosi nell'informale, quasi in una polverizzazione materica. Anche qui naturalmente la presenza di reminiscenze mahleriane è vistosa, in particolare dalla Settima e dalla Nona. Questo pezzo era considerato dallo stesso Berg una sorta di cartone preparatorio della scena dell'osteria del Wozzeck, l'opera cui non per caso egli cominciò a pensare nel 1914, cioè nello stesso anno dei Tre pezzi per orchestra, dei quali è per molti aspetti quasi la prosecuzione in ambito teatrale.

Il linguaggio dell'orchestra del Wozzeck (nel cui secondo atto sono citate quattro battute della Marcia) si collega direttamente alla scrittura dell'op. 6 con alcune semplificazioni. Ma il rapporto con l'eredità mahleriana svela nell'opera aspetti nuovi. Si sa che Schönberg aveva giudicato proibitivo per la musica il soggetto del Wozzeck: egli stesso accenna alle proprie perplessità nel ricordo di Berg che scrisse nel 1949. E un soggetto del genere è di fatto assai lontano da quelli del teatro

di Schönberg; ma anche dal gusto operistico di quegli anni in Germania: si pensi a Strauss o a Schreker, o anche a Zemlinsky. La sicurezza con cui Berg decise di mettere in musica il testo di Büchner non appena lo vide rappresentato a teatro rivela un aspetto fondamentale dell'umanità berghiana, una tendenza ad identificarsi con i vinti e i diseredati. Ancora una volta in un tratto caratteristico dell'originalità di Berg in rapporto a Schönberg e a Webern si può scorgere il segno della eredità di Mahler, della disponibile attenzione al suo mondo. Ovviamente sono molto più numerose e complesse le ragioni che fecero intuire a Berg la "attualità" del testo di Büchner; ma a nessuno, credo, può sfuggire l'affinità che unisce il paese, la caserma, i soldati del Wozzeck con il mondo dei derelitti e dei disertori che vive nei Lieder mahleriani su testi tratti da Des Knaben Wunderhorn. Le radici culturali e la formazione di Berg non avevano nessun punto di contatto con quelle che spinsero Mahler ad appropriarsi dei testi del Wunderhorn e che Ugo Duse ha chiarito nel suo saggio sulle "origini popolari del canto mahleriano" (argomento anche di una conferenza in questa sede nel luglio scorso): l'adolescente viennese che somigliava al giovane Wilde e venerava Strindberg e Wedekind era partito da una concezione del Lied e da scelte testuali ben lontane da quelle dell'ebreo boemo. Per lui non potevano valere quei processi di reminiscenza e identificazione che fanno delle pagine mahleriane sui testi "popolari" del Wunderhorn un unicum nella storia del Lied. Aveva scritto Duse, a questo proposito, che Mahler "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". E ancora, sulla dimensione del ricordo che lega Mahler al mondo del Wunderhorn: "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 ci 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 <sup>3 bis</sup> valanga di quei ricordi come un oscuro presagio di rovina".



Nella sensibilità del viennese Berg quell'oscuro presagio di rovina trova rispondenza profonda. La scelta del testo di Büchner (ma già prima il mondo musicale dell'op. 6) rompe i confini della cultura letteraria e musicale che aveva caratterizzato la sua formazione: è una scelta "inattuale" perchè trasgredisce le consuetudini dell'opera tedesca di quell'epoca e perchè si rivolge direttamente, senza la mediazione di un "libretto", al testo di uno scrittore morto quasi un secolo prima. E' ben vero che quello scrittore era stato riscoperto solo a partire dalla manipolatissima edizione di Franzos del 1879 (a Franzos, non a Berg sono dovute molte rilevanti differenze con il testo originale), ed è innegabile la ricchezza di presagi che gli espressionisti potevano leggere nella straordinaria originalità del linguaggio di Büchner; ma appunto di tutto ciò la musica di Berg si rende conto, rivendicando la grandezza di quel testo anche alla luce di ciò che il tempo trascorso dalla sua stesura vi ha aggiunto. Berg può accostarsi a Wozzeck anche attraverso la voce disperata dei soldati morti e disertori mahleriani, una voce di cui ha inteso la verità come forse nessun altro compositore. E ancora: Berg può conquistare la "grande forma" dell'opera teatrale anche attraverso la lacerata lezione mahleriana della molteplicità stilistica, la stessa che aveva così profondamente accolto nell'op. 6. L'allargarsi degli orizzonti del mondo musicale e dell'umanità berghiana, l'arricchirsi della sua riflessione sul linguaggio nella prospettiva di percorsi sempre più densi di allusioni e reminiscenze disparate, sempre più labirintici, riceve da Mahler uno stimolo essenziale: con l'autonomia, ovviamente, con cui si può guardare al passato, ad un grande protagonista della generazione precedente. Nel Wozzeck l'omaggio a Mahler è esplicito quanto nell'op. 6: non manca neppure la citazione diretta, nel "Quasi Trio" della Marcia del I atto (scena III), quando Marie intona "Soldaten, Soldaten sind schöne Burschen" rifacendosi all'inizio di una frase di Revelge, il Lied mahleriano che, tra quelli della maturità, è il più immediatamente vicino al mondo del Wozzeck, insieme con Der Tamboursg'sell. La musica militare del Wozzeck, e segnatamente il suono confuso e stridente della banda che nel I atto suona la Marcia dietro la scena, ci giunge deformata e stravolta, come fosse percepita attraverso le orecchie del mondo di oppressi e diseredati ritratto nell'opera.

Lo stesso filtro definisce il carattere delle danze della quarta scena del secondo atto: già in quel valzer che allude ad una famosissima idea del Rosenkavalier c'è un accento di tenera, ma abissale mestizia, e non esistono nella straordinaria varietà di questa scena momenti che non svelino la natura illusoria, alienata e soffocata della felicità cui ci si vorrebbe abbandonare. Tutta la scena poi rivela esemplarmente come Berg abbia saputo accogliere la lezione mahleriana dell'uso in funzione drammatica del brusco contrasto stilistico, dello sbalzo improvviso da un mondo musicale ad un altro: nella "sinfonia" formata dalle cinque scene del secondo atto questa ha il posto dello Scherzo, uno Scherzo che sarebbe stato assolutamente inconcepibile senza quelli di Mahler, e che culmina alla fine in un demoniaco valzer, espressionisticamente allucinato.

Con ciò ho ricordato solo alcune delle pagine del Wozzeck più chiaramente segnate dall'eredità mahleriana, limitandomi ad accennare alle ragioni che fanno di quest'opera, insieme ai Tre pezzi per orchestra, il momento della musica del Novecento in cui quell'eredità ha agito più direttamente senza che si sfiorasse neppure da lontano il rischio dell'epigonismo. Alexander Zemlinsky o Karl Horwitz non meritano certamente l'oblio in cui la loro musica è caduta per alcuni decenni, e che, almeno per Zemlinsky, è oggi superato; il loro rapporto con Mahler non è semplicemente epigonale, ma certamente non ha la ricchezza e l'originalità di quello berghiano. Berg si investe di alcuni degli aspetti più problematici e lacerati della lezione mahleriana traendone stimolo per arricchire gli orizzonti del mondo della propria formazione, coglie tutta la densità di implicazioni che appartiene al rifiuto della "purezza" stilistica e pone in rapporto in un sistema di mediazioni estremamente complesso le componenti che possiamo schematicamente definire "mahleriane" del suo mondo con suggestioni di altra origine e natura. Non è dunque paradossale che il più mahleriano dei protagonisti del Novecento abbia trascurato il Lied dopo gli esordi e che non abbia mai scritto sinfonie. Per Berg, come per Schönberg e Webern, la sinfonia non era più possibile, non, almeno, nel senso in cui Mahler aveva voluto ricollegarsi alla lezione di Beethoven e Bruckner. Le implicazioni metateatrali riconoscibili nel sinfonismo mahleriano si

trasferiscono in Berg nella partecipe evidenza drammatica del Wozzeck o nelle prospettive apocalittiche dell'op. 6: i tre pezzi accolgono, come già si è detto, anche gli abbozzi di un progetto di sinfonia e nell'opera il secondo atto fa coincidere ciascuna scena con il riferimento alla forma di un tempo di sinfonia, facendo succedere forma sonata, Fantasia e fuga, Largo, Scherzo e Rondò marziale, cinque tempi in successione non ortodossa, nei quali si stabilisce una esatta coincidenza tra ragioni drammaturgiche e formali. Non solo lo Scherzo, ma forse l'idea stessa di far coincidere la struttura del secondo atto con quella di una sinfonia sarebbe stata inconcepibile senza Mahler. Anche i "Symphonische Stücke aus der Oper 'Lulu'", impropriamente chiamati "Lulu-Suite", avrebbero forse dovuto assumere il nome di sinfonia. Non importa però, ai fini del nostro discorso, discutere le rilevanti differenze che ci sono tra le soluzioni formali del Wozzeck e della Lulu anche con riferimento alle strutture sinfoniche adottate nell'una e nell'altra opera, e non è utile inseguire le tracce della sinfonia che propriamente Berg non scrisse mai. Converrà invece ritornare alla continuità del rapporto con Mahler che la musica di Berg rivela anche dopo le vette della prima maturità, op. 6 e Wozzeck, anche nell'affrontare prospettive stilistiche in parte nuove e la dodecafonia. Nei suoi termini generali il discorso che abbiamo fatto finora resta valido, sebbene il rilievo dell'eredità mahleriana non si riveli in ugual misura in tutte le composizioni che seguirono il Wozzeck. Ma basterebbe citare la Lyrische Suite, alcune idee di sapore mahleriano della Lulu (per esempio il terzo tema della Sonata del primo atto, che diventa protagonista dell'interludio fra la seconda e terza scena e ritorna poi alla fine dell'opera), il Concerto per violino, per rendersi conto della "fedeltà" di Berg al suo rapporto privilegiato con la lezione di Mahler.

Adorno ha idealmente associato l'Allegro misterioso della Lyrische Suite alla Burleske della Nona definendoli entrambi "pezzi virtuosistici della disperazione" (Virtuosensstück der Verzweiflung); ma si possono trovare anche punti di contatto più diretti tra il secondo quartetto di Berg e l'ultimo Mahler. Si potrebbe sostenere che il disegno complessivo della Lyrische Suite sta all'impianto di un

sta all'impianto di un classico quartetto d'archi come la "sinfonia di Lieder" mahleriana, il Lied von der Erde sta ad una sinfonia (va ricordata anche la mediazione della "mahleriana" Lyrische Symphonie di Zemlinsky); ma ancora più evidente risulta il legame tra il conclusivo Largo desolato e l'Adagio finale della Nona. In questo, che è un vero e proprio congedo dalla vita (e dove trovano posto citazioni da Bruckner e Beethoven, e dallo stesso Mahler) il lungo sguardo dell'addio sembra voler dilatare la forma, prolungarla quasi indefinitamente fino alla rarefatta dissolvenza conclusiva, con il graduale rallentando e lo spegnersi della musica "ersterbend". Il Largo desolato di Berg (che pure si apre a citazioni: quella famosissima del Tristano) non solo presenta un materiale tematico affine a quello dell'ultimo Mahler, ma sembra anche condurre all'estremo una idea implicita nel Finale della Nona. Anche qui infatti si ha l'immagine di una dissolvenza, del mortale estinguersi della musica, con gli strumenti che uno dopo l'altro tacciono: ma l'immagine resta aperta, si spegne sulla ripetizione di due note della viola, un re bemolle e un fa (re bemolle maggiore era la tonalità dell'Adagio della Nona), come alludendo al morire in un silenzio di infinita desolazione. E' solo un esempio, fra i molti che potremmo ricordare, di come Berg abbia ascoltato di Mahler non solo le danze, le marce, le dirompenti lacerazioni stilistiche, ma anche i silenzi, quei silenzi che rivivono, in diverso modo, nella musica di Webern. Qui l'incontro di Berg con Mahler avviene sotto il segno della confidenza con la morte e con la massima caducità che è al cuore della poetica berghiana: è naturale che Adorno si riferisca proprio alla conclusione aperta del Largo desolato quando scorge nell'opera di Berg l'intenzione di "plasmare la musica stessa a immagine dello svanire, con essa dire addio alla vita".<sup>4)</sup>

Si scorge in Mahler, come nella berghiana confidenza con la morte, una ben riconoscibile eredità schubertiana, sotto il cui segno possiamo porre costantemente il rapporto tra i due musicisti, dal Wozzeck al Concerto per violino.

Il concerto per violino segna, di fatto, il congedo di Berg dalla vita e dalla musica (perchè la Lulu, cui tornò a lavorare negli ultimi mesi, era sostanzialmente compiuta già prima per quanto riguarda la composizione).

Il carattere di congedo è consapevole ed intenzionale, sebbene manchino qui le componenti quasi autobiografiche che qualcuno ha potuto scorgere nella Nona di Mahler: Berg non sapeva di comporre il proprio requiem, ma l'idea del congedo e del ricordo apparteneva alla genesi del pezzo, in seguito alla morte di Manon Gropius, l'adolescente figlia di Alma Mahler alla cui memoria è dedicato: "dem Andenken eines Engels". Anche la Nona è per Mahler un congedo, e sembra essere stata un punto di riferimento essenziale nella concezione del Concerto berghiano. Berg ne riprende la articolazione complessiva, con un Andante all'inizio e un Adagio alla fine, con il movimento più concitato al terzo posto (il Rondò. Burleske in Mahler, l'Allegro con carattere di drammatica cadenza in Berg) e con un Ländler come secondo movimento. Infatti i due movimenti del Concerto per violino sono in realtà quattro, perchè ciascuno è diviso in due parti, secondo la successione Andante, Allegretto / Allegro, Adagio. Se poi dal disegno complessivo passiamo al contenuto musicale dei singoli tempi troviamo eloquenti conferme, soprattutto nell'Allegretto e prima ancora nel fatto che il carattere del Concerto per violino sembra voler trarre dal maturo linguaggio di Berg l'essenza lirica, conferendo particolare rilievo al vagheggiamento di ciò che si sa irrimediabilmente perduto, al mortale ripiegamento, alla infinita desolata tenerezza del "lungo sguardo" di cui ci parla Adorno citando il testo di Von der Schönheit, i "lange Blicke ... der Sehnsucht". L'Allegretto, fin dall'avvio, con il carattere di un Ländler sospeso e trattenuto, si rivela vicino a struggenti climi mahleriani, guarda in diversi momenti al Ländler della Nona come ad un modello, e cita alla fine una melodia popolare carinzia, già apparsa nell'Andante presentata dal corno cui poi si sovrappone il solista nel modo caratteristico degli Jodler: intensa evocazione di una lontana innocenza, anch'essa legata in modo diretto al mondo di Mahler.

Nel drammatico carattere improvvisatorio, quasi di vasta, concitata cadenza, del successivo Allegro incontriamo con funzione strutturale il ricorrere della brutale scansione di uno Haupt rhythmus, di un ritmo fondamentale, un elemento che nella musica di Berg si associa sempre ad un carattere catastrofico e fatale, come appare chiaro anche nel Wozzeck e nella Lulu. Il Redlich ha indicato



nel ritmo mortale che percorre il primo tempo della Nona la possibile fonte di un procedimento che in diverse composizioni di Berg assume un rilievo assai più netto. Infine è inevitabile richiamarsi a Mahler di fronte alle pagine conclusive dell'Adagio, con il riaffiorare di reminiscenze in un clima rarefatto, non immemore del Lied von der Erde. In senso meno immediato si potrà citare la lezione mahleriana anche per la rottura stilistica che produce l'inserimento, pur mediato con la massima sapienza, del corale di Bach, ultima manifestazione della volontà berghiana di combinare elementi disparati, di conciliare l'inconciliabile.

Finora abbiamo di proposito evitato di citare testimonianze di natura biografica (sui limitatissimi rapporti personali che Berg poté avere con Mahler) o epistolare (non sarebbe stato difficile estrarre espressioni entusiastiche dalle lettere di Berg, fin da quelle del 1907 a Frida). Ma ora, dopo avere accennato agli evidenti rapporti che uniscono il congedo di Berg, il Concerto per violino, alla Nona, possiamo concludere ricordando ciò che proprio sulla Nona Berg aveva scritto alla moglie molti anni prima, nell'autunno 1912: conferma, in verità non necessaria, della profondità e della costanza della familiarità che Berg ebbe con questa sinfonia, come con tutto Mahler:

"Ho suonato di nuovo la Nona di Mahler. La prima frase è la cosa più splendida che Mahler abbia scritto. E' l'espressione di un amore inaudito per questa terra, del desiderio di vivere in pace e di poter godere fino in fondo la natura, in tutta la sua profondità, prima che giunga la morte. Perchè essa arriverà inesorabilmente. L'intera frase è impostata sul presentimento della morte, che riemerge in continuazione. Ogni sogno terreno culmina in esso (e da qui nascono quei passaggi che irrompono con impeto sempre nuovo dopo i passi più delicati) e con più forza naturalmente in quel passo incredibile dove il presentimento diviene certezza e dove la morte si annuncia "con forza inaudita" nella più profonda e più dolorosa gioia di vivere. E poi il lugubre assolo del violino e della viola e le melodie cavalleresche: la morte nella corazza. Contro tutto ciò non c'è più resistenza! Ciò che segue ora sembra quasi rassegnazione. Sempre con il pensiero all' "aldilà" che in quel passo "misterioso" appare come nell'aria sottile -al di sopra delle montagne- sì, proprio come in quello spazio (l'etere) dove l'aria

si rarefà. E di nuovo, per l'ultima volta, Mahler si rivolge alla terra - non più alle lotte e alle gesta ... ma si rivolge ormai completamente alla natura ... Lontano da ogni contrarietà, nell'aria libera e sottile del Semmering, vuole costruirsi una casa per godere questa aria, la più pura di questa terra; con respiri sempre più profondi, perchè questo cuore, il più splendido che mai abbia pulsato tra gli uomini, possa espandersi sempre di più, prima di dover cessare di battere."

Paolo Petazzi

NOTE (con testo originale delle citazioni)

1) T.W. Adorno, Alban Berg, Wien 1969 p. 21 (trad. it.p.26)  
"Suche ich mich auf den Impuls zu besinnen, der mich spontan zu ihm trieb, so war es gewiß überaus naiv, bezog sich aber doch auf etwas für Berg Wesentliches: die Wozzeckbruchstücke, vor allem die Einleitung zum Marsch und dann der Marsch selbst, erschienen mir damals als die wahre neue Musik vor."

2) ivi p. 29 (trad. it. p. 37)  
"Als er mir die Partitur zeigte und erläuterte, meinte ich, unterm ersten graphischen Eindruck: "Das muß klingen, wie wenn man Schönberg Orchesterstücke und Mahlers Neunte Symphonie zugleich spielt". Nie werde ich das Bild der Freude vergessen, die das für jedes Kulturohr bedenkliche Kompliment auf seinem Gesicht entzündete."

3) P. Boulez, Par volonté et par hasard, Paris 1975 p. 28 ("polyvalence des niveaux de lecture").

3 bis) Le citazioni di Duse sono tratte dalla conferenza dell'anno scorso, p. 15 e 16

4) Adorno, op. cit. p. 7 (trad. it. p. 11)  
"Musik selber zum Bild des Verschwindens umschaffen, mit ihr dem Leben Valet sagen".

5) A. Berg, Briefe an seine Frau, München 1965 p. 238 (trad. it. p. 142)

"Ich habe wieder einmal die IX. Mahler-Symphonie durchgespielt. Der erste Satz ist das Allerherrlichste, was Mahler



geschrieben hat. Es ist der Ausdruck einer unerhörten Liebe zu dieser Erde, die Sehnsucht, in Frieden auf ihr zu leben, sie, die Natur, noch auszugenießen bis in ihre tiefsten Tiefen - bevor der Tod kommt. Denn er kommt unaufhaltsam. Dieser ganze Satz ist auf die Todesahnung gestellt. Immer wieder meldet sie sich. Alles Irdisch-Verträumte gipfelt darin (daher die immer wie neue Aufwallungen ausbrechenden Steigerungen nach den zartesten Stellen), am stärksten natürlich bei der ungeheuren Stelle, wo die Todesahnung Gewißheit wird, wo mitten hinein in die tiefste, schmerzvollste Lebenslust "mit höchster Gewalt" der Tod sich anmeldet. Dazu das schauerliche Bratschen- und Geigensolo und diese ritterlichen Klänge: der Tod in der Rüstung! Dagegen gibt's kein Auflehnen mehr! - Es kommt mir wie Resignation vor, was jetzt noch vor sich geht. Immer mit dem Gedanken an das "Jenseits", das einem in der Stelle "misterioso" gleichsam wie in ganz dünner Luft - noch über den Bergen - ja, wie im luftverdünnten Raum (Äther) erscheint. Und wieder, zum letzten Mal, wendet sich Mahler der Erde zu - nicht mehr den Kämpfen und Taten ..., sondern ganz und nur mehr der Natur ... Er will, fern von allem Ungemach, in freier, dünner Luft des Semmerings, sich ein Heim schaffen, um diese Luft, diese reinste Erdenluft zu trinken, mit immer tieferen Atemzügen - immer tieferen Zügen, daß sich das Herz, dieses herrlichste Herz, das je unter Menschen geschlagen hat, weitet - immer mehr sich weitet - bevor es hier zu schlagen aufhören muß.