

Gian Paolo MIWADA

Mahler, musicista diverso: i programmi delle sinfonie

Ad avviare questa mia conversazione può essere utile l'esperienza recente di un corso monografico su Mahler da me tenuto durante l'ultimo anno di insegnamento. Le condizioni della educazione musicale in Italia presentano, si sa, tali lacune e tali contraddizioni per cui è possibile che un giovane uscito dalle scuole superiori, dai cui programmi la musica è del tutto assente, si trovi di colpo a dover convivere per un anno con un autore di cui ignorava addirittura l'esistenza: è stato il caso, per fortuna limitato, che ho potuto riscontrare in questa circostanza mahleriana, peraltro accompagnata più in generale da un tipo di aspettativa sorretta dalle fortune, sovente tanto fragili quanto equivocate, che ha registrato da noi in anni recentissimi la cultura mitteleuropea. Da qui la mia difficoltà di riuscire a proporre, man mano che il cammino progressivo attraverso le opere andava offrendo un termine di riferimento più rassicurante, un'immagine già sinteticamente significativa del compositore, che valesse a concentrare l'attenzione sul senso che la presenza di Mahler nella non poco travagliata vicenda musicale dell'ultimo ottocento e del trapasso al nuovo secolo andava assumendo. E così mi sono accorto che l'aggettivo che più correntemente mi usciva spontaneo, non senza talora aver cercato altre connotazioni, proprio per evitare l'indeterminatezza o persino l'ambiguità in cui esso rischia di sfumare, era quello di "diverso".

Eppure questa delle "diversità" mi pare il termine connotativo ancora efficace per riuscire a cogliere quell'intreccio così animato ed anche così sfuggente che compone la personalità del musicista, in quel convergere di elementi tanto disparati, in quel modo assolutamente unico con cui i vari livelli di esperienza sconfinano ambigualmente fino a confondersi in una dimensione inquietante dove creazione e vita risultano quasi mai dissociabili.

Una dichiarazione di diversità, del resto, è lo stesso Mahler a proporcela, in quella famosa lettera scritta, diciannovenne, a Josef Steiner, amico fraterno

della sua giovinezza o adolescenza, una lunga lettera segmentata in tre date successive, il 17, 18, 19 giugno del 1879, a testimoniare quasi un valore riassuntivo, di bilanci della propria ancora breve, ma già intensa e per nulla facile esistenza. (1) "Dopo la mia ultima lettera, molte cose sono avvenute dentro di me, e non le posso descrivere. Ti dirò soltanto questo: sono diventato una persona diversa da quella che conoscevi". Naturalmente è una diversità che ha un'altra dimensione, più strettamente connessa all'evoluzione connessa all'esperienza di una prima giovinezza che sta per avere termine e che prende coscienza di sé; tuttavia l'ampiezza del panorama retrospettivo, ed introspettivo, disegnato all'amico, magari con il compiacimento tutto giovanile di chi crede di trascrivere questo suo passato "a futura memoria", risulta così penetrato da offrirci praticamente già tutti i motivi che faranno di quella adolescenziale diversità una premessa necessaria di quella più dilatata condizione storica che appunto imprime alla figura di Gustav Mahler i tratti del grande isolato: il contrasto, bruciante, tra la bellezza della vita e il "desiderio di morte", insostenibile per il giovane che tale contraddizione sente investire il rapporto arte-vita; che riscopre l'attrazione panica nella puszta ungherese, con i suoi prati sconfinati, gli assorti silenzi rotti soltanto dai campanacci delle mucche, ma al tempo stesso l'insidia dello eradicamento che lo fa sentire Ahasvero l'ebreo errante: ecco ciò che fa già del giovane Mahler un diverso.

E' proprio da questo accertamento, credo, che si possa prendere avvio per considerare il tema della nostra conversazione, ossia quello riguardante i "programmi" che sono sottesi alla creazione sinfonica di Mahler. Tema quanto mai esposto agli equivoci, pericolo del resto già ben avvertito dal compositore, come si può vedere dall'atteggiamento alterno, da sembrare persino contraddittorio, assunto verso l'opportunità di rendere espliciti o meno tali

programmi. Eppure componente intrinseca del suo universo creativo di cui si potrebbero scorgere lontanissimi indizi in quell'attitudine del piccolo Mahler a sceneggiare con la fantasia certe musiche predilette. La Grange ricorda ad esempio come il fanciullo "rileggesse" attraverso la filigrana romanzesca le variazioni di Beethoven sul tema "Io sono il sarto Kakadu" ricostruendo con l'immaginazione la vita del povero sarto, per considerare l'ultima variazione come una marcia funebre paradisiaca nel riflettere il significato conclusivo che "ora il povero mendicante appare a tutti come un re" ⁽²⁾. Ma al di là di tale richiamo angustico, dove forse ancor più premonitore appare l'accostamento di funebre e di paradisiaco nell'idea della marcia, un dato tutt'altro che marginalmente incidente è quello di una convergenza sul terreno musicale di un ben significativo immaginario letterario, nutrito di non occasionali linfe romantiche, come ben lasciano intendere le sue prime consistenti prove musicali: Das Klagende Lied e i Lieder eines fahrenden Gesellen. Nella biblioteca ideale di quel grande, indefesso lettore qual'era Mahler si ordinano secondo linee di sicura coerenza alcuni autori di cui non è difficile ritrovare indirette tracce nel crogiuolo creativo del musicista; "musicista letterato" lo definisce addirittura Ferdinand Pfohl ⁽³⁾. ^{boemo} uno dei primi sostenitori di Mahler, notando come la letteratura avesse per lui il ruolo di un vero e proprio stimolo. E ciò che è ancor più interessante è rappre-

sentato dal fatto che tale necessità vitale costituita dalla lettura - una voracità peraltro sempre sorretta da un gusto sicuro che lo guidava verso testi importanti - non si arrestava alla pura creazione letteraria ma si spingeva verso aree diverse, quali le varie branche della scienza, considerata anch'essa onta la possibilità di relazioni con la visione musicale.

Tra i suoi amici del periodo amburghese vi era un fisico, Arnold Berliner, dalle cui teorie Mahler sarà vivamente suggestionato, in particolare da

Schwerkraft, die auf der Zentrifugalkraft des Sonnensystems
 quella "teoria della gravità basata sulla forza centrifuga del sole" che egli vedeva come adattabile ai vari fenomeni della musica delle sfere.

In dieser Hinsicht
 Sembrano riflettersi in questa inclinazione di Mahler verso intrecci e convergenze di varie discipline la fisionomia di alcuni studiosi, talora

Frederick Schlegel
 amici, il cui pensiero e la cui versione speculativa tendono a sintesi

tra la sfera estetica e quella scientifica. E' il caso di Rudolf Lotze

über den
 il cui *Microcosmos* costituì una lettura prediletta da Mahler, attratto

europäische Weltanschauung
 dal singolare sforzo di riunire le complesse leggi che governano la natura

Schubert
 sotto il manto protettore della Divinità. Ma è soprattutto nel pensiero

di Gustav Fechner che il musicista sembra trovare corrispondenze: in quella

"psicofisica" che sembrava coniugare in perfetta armonia i due volti, quel

lo spirituale e quello materiale, dell'universo, visti rispettivamente come

Leibniz
 il lato concavo ed il lato convesso di uno stesso cerchio. *Elemente der*

Psychophysik era l'opera fondamentale di Fechner prefigurante una visione

del mondo animata ancora dai fantasmi del pensiero romantico ed al tempo

stesso già inquadrata entro le coordinate di una nuova consapevolezza an-

tropologica: non è difficile trovare le connessioni tra una simile conce-

zione ed il grande afflato panteistico che aleggia e che ispira il "programma"

della Terza Sinfonia. E' questa d'altronde l'opera di Mahler che sembra più di

ogni altra condensare la complessità di sollecitazioni accolte dal composito

re lungo gli intrecciati itinerari della sua vocazione culturale: un grande

Lobeshymne auf Natur
 anno alla gloria della natura, come è stata definita, ma una creatura ritro-

vata nella sua complessità di ripercussioni, sia poetiche che di pensiero

per le quali non si può prescindere dalla radicata predilezione nutrita dal

compositore per Hölderlin e per Jean Paul, come pure dalle suggestioni eser-

citato dal pensiero di Nietzsche. La Terza Sinfonia segna probabilmente il

momento più intenso di questa sinfonia con il filosofo, come attesta la persi-

stenza nei vari passaggi che il torturato "programma" subisce dal titolo,

Sopra il titolo del "Programma"

Meine fröhliche Wissenschaft, destinato poi a sparire dopo essersi tra-

sformato in Die fröhliche Wissenschaft; come pure il testo per il quarto

Satz movimento dallo Zarathustra. Segnali esteriori di consonanza ancor più

profondi se si presta attenzione al senso di drammaticità che pervade la

misurata arcata cosmica della Sinfonia; ed in una chiave nietzschiana può

anche essere letto quel continuo scarto d'animo che, come ha ben sottolinea-

to il La Grange, appare come conseguenza delle implicazioni tragiche che

si diramano dalle intenzioni naturalistiche di cui si è permeato in partico-

lare il primo movimento.

La Terza Sinfonia sarà anche l'ultimo punto di contatto tra la concezione del

musicista e quella del filosofo, prima che prendessero il sopravvento le dif-

ferenze, destinate a trasformare una giovanile attrazione in un vero e proprio

rifiuto. Come ricorda Alma, nelle sue Memorie uno dei motivi di contrasto con

Mahler era rappresentato dalla influenza che le letture di Schopenhauer e di

Nietzsche avevano avuto su di lui, di educazione cattolica, nella direzione

del libero pensiero così che "si arrivò allo stesso paradosso che un ebreo

difendeva a spada tratta Gesù Cristo contro una cristiana", conclude Alma (5).

Ed in effetti il punto di incrinatura col pensiero nietzschiano era individua-

to nell'impossibilità da parte di Mahler di poter accettare il rifiuto del

dualismo Dio - uomo dell'idea di trascendenza.

Il rapporto con Nietzsche, così evidenziato nella Terza Sinfonia, ma egualmente

affiorante nella Seconda, richiama con non minor incidenza un altro personaggio

che entra con singolare preponderanza intellettuale nell'orbita d'influenza del

musicista, Siegfried Lipiner, allievo, peraltro, di Fekner; personaggio dif-

ficile e scomodo indubbiamente, a giudicare dalle numerose rotture che costel-

lano la sua fervorosa e disordinata esistenza, tra cui quella con Wagner prima,

causa l'ostentata difesa di Nietzsche dopo il clamoroso divorzio, quindi il

raffreddamento con lo stesso Nietzsche che gli aveva concesso agli inizi fiducia

der ilun an jungs se

volles Vertrauen gebracht hat

incondizionata, attratto probabilmente dalla sua scutissima intelligenza:

"L'uomo più intelligente che io abbia mai incontrato" dirà nel suo necro

logio Engelbert Pernerstorfer. Con Mahler la rottura sarà relativamente tardiva e neppure voluta dal compositore, quanto piuttosto da Alma che fin

dal suo primo incontro con Lipiner mostrò per lui una fortissima contrarietà, pur riconoscendo l'intelligenza vivacissima ("Era una bestia malvagia e dura,

dagli occhi troppo vicini e, sopra questi, un enorme cranto calvo. Nel parlare gra bluso"). Eppure non v'è dubbio che Mahler abbia tratto dall'incontro con

Lipiner una varietà di stimoli, di cui basta il disegno del Prometheus a rive

lare la fecondità, laddove ad esempio immagina l'apparizione del Cristo al Ti

tano: "Allora si uniscono i due principi, la libertà di spirito prometeica e l'umiltà completa davanti al divino, davanti a tutto ciò che è divino - come

ha commentato Hartmut von Hartungen - e che può essere concepito in un'ottica pantheistica come lo spirito regnante sull'Universo. Tale sarà ormai lo scopo

finale della redenzione dell'umanità. Tutto si risolve in un canto universale di "Tutto che è Uno". Si comprende come Nietzsche avesse esclamato, dopo la

lettura del Prometheus "Ho l'impressione di ritrovarvi il mio proprio io, esal

tato e trasfigurato" e come Wagner avesse riposto nel giovane tante speranze, proponendogli una collaborazione ai Bayreuthes Blätter, e si comprende ancor di

più, pensando già alla Seconda ed alla Terza Sinfonia, come Mahler abbia potu

to intravedere nell'offerta del poeta-pensatore, più anziano di lui di appena

quattro anni (ma destinati entrambi a morire nel 1911) dei riscontri e dei

chiarimenti con quanto andava maturando nella sua travagliata esperienza gio

vanile. Quella visione di un mondo doloroso, ad esempio, dove però il dolore,

come diceva Lipiner, "è la fonte della gioia di vivere", una visione in cui

la tensione trascendentale intrisa di panteismo sembrava trasmettere singolari

- ed è singolare appunto, che nel delineare tale processo l'attenzione si

soffermi assai più su degli scrittori e dei pensatori che non su dei musicisti. È un tramite necessario, l'autore del Promethéus, a stabilire una

connessione tra il pensiero e la creazione artistica ed il suo incontro con

Mahler rappresenta certamente un condensatore di quella propensione propria

del musicista a racchiudere entro le sue sinfonie come un modello dell'uni-

verso. Naturalmente questa incidenza, così totalizzante, del pensiero opera

non meno attivamente attraverso la mediazione letteraria ed anche qui le

consonanze appaiono quanto mai necessarie: con Schiller, con Goethe, con Hölderlin

ma è soprattutto con Jean Paul e con Hoffmann, che l'intreccio risulta quasi

obbligante: col primo il legame sembra trovare il suggello nel titolo che Mahler

aveva impresso originariamente alla sua Prima Sinfonia, "Titan", che rimano tut-

tavia un richiamo simbolico, non tanto rapportabile alle vicende del romanzo

quanto alle peculiarità dello stile di Jean Paul, a quella sua ironia che riesce

a trarre significati penetranti dagli accostamenti più stridenti; che è appunto

il connotato della contraddizione romantica, irrisolvibile, tra l'aspirazione

al bello e la morsa della vita quotidiana. Lungo tale illusione della "ricerca

dell'assoluto" si svolge l'attrazione verso l'universo fantastico di Hoffmann;

anche qui l'ironia è la lenta decantatrice, ma attraverso gamme sentimentali

e stacchi stilistici assai diversi, dove il grottesco e lo stravagante svela

no pieghe remotissime del reale, ripercuotendo gli incerti sentieri della in-

fanzia. Quanto la lettura hoffmanniana riuscisse provocante per il musicista

lo ha scritto, lo stesso Mahler in una lettera ad Alma: nel 1901: "Se Ella

volesse leggere con un po' di amore le opere di Hoffmann, ne trarrebbe una

visione completamente nuova della singolare attinenza con la realtà della

nostra musica, sempre misteriosa ed indecifrabile, ma che riesce spesso a

richiamare il nostro intimo come alla luce di un lampo. Ella sentirebbe allora

che la sola vera realtà in terra è il nostro animo, e che per colui che lo

ha compreso, la realtà non è che una formula, un'ombra vana. E la prego

molto cordiali saluti

Lucie Fournel

8

di non considerare tutto ciò un paragone 'poetico', ma una certezza che *sein Wert auch bei der ewigen Flurssempung per behaltend* conserverà il suo valore anche all'esame spassionato della ragione".

A suggerire queste così rivelanti osservazioni è la lettura del Consigliere Krespel, il celebre racconto in cui la protagonista, la cantante Antonia muore perché "il principio dell'arte la rapisce alla vita, quel principio che sempre costringe l'uomo che non è invaso a rinunciare alla propria personalità e che in questo caso permea di sé, fino a smaterializzarlo, un essere particolarmente portato alla spiritualizzazione"; e non può sfuggire la particolare identificazione che queste parole, scritte da Mahler alla donna che pochi anni dopo sarebbe diventata sua moglie, lasciano intendere *zu Elisabeth Fuchs* riflessivamente, nell'indicare il potere totalizzante che la musica aveva assunto nell'esistenza del compositore, divenendo un tutt'uno con la vita. E' questa particolare considerazione, di una condizione creativa per certi aspetti riconducibile al dominio del *Verwandtschaft des romantischen* demone romantico, per altri proiettivamente utopica, che ci guida ad osservare *Analysieren M. als einseitig, ausserhalb* la "diversità" di Mahler in un senso molto peculiare e molto unico; e che ci

consente quindi di pensare al tanto dibattuto problema dei "programmi" in maniera *empirischer* coerente con quanto la testimonianza esistenziale dello stesso compositore ci è *in der Dramatische Weise* andata stremamente ed anche drammaticamente proponendo.

E le parole che Mahler indirizza ad Alma a proposito del Consigliere Krespel, quasi mettendo a nudo la propria più segreta intimità, appaiono infatti come *höfliche* la sintesi di quel processo oscuro e complesso che innerva la creazione mahleriana: "La mia necessità di esprimermi musicalmente, sinfonicamente, non comincia che là *schöne Intimität* ove regnano i sentimenti oscuri, alle porte che conducono all'altro mondo, là ove le cose non sono più distrutte dal tempo e dallo spazio". Questa dichiarazione fa parte di una delle due lunghe lettere inviate a Max Marschallk, unica voce critica positiva tra il coro di dissenso suscitato dalla prima esecuzione berlinese del Titan il 16 marzo 1896 - in realtà presentata senza alcun titolo ma semplicemente come "sinfonia in re maggiore per grande orchestra". ⁽⁸⁾ Le lettere sono

A - Dur & prof. Indietro

importanti perché Mahler vi affronta il tema del "programma": distinguendo ^{un'idea che} quella che era solo una traccia esteriore e che nel caso della Prima Sinfonia ^{ausere. Quir} era stato indotto a formulare dagli amici per facilitare la comprensione della Sinfonia, (e che invece in quel debutto berlinese aveva preferito occultare ^{verlangen} per evitare di metter il pubblico su una falsa strada) dal programma interiore. "Credetemi, anche le Sinfonie di Beethoven hanno il loro programma interiore. Man mano che si comincia a conoscerli, si scopre poco a poco il cammino che ^{führt zu den} conduce alle loro idee fondamentali. Un giorno, sarà la stessa cosa con la mia opera...".

Quanto al problema di tradurre in una guida scritta tale idea programmatica, ^{unsehen S. Christl. Falsch} Mahler si mostra nettamente contrario: come trova insignificante creare della musica per un programma altrettanto trova ^{extremstidlich steril} "deplorabile e sterile" voler fornire un'opera musicale di un programma.

S. Schopenhauer
L'itinerario creativo di Mahler indica un progressivo riassorbimento
der Musik
entro le ragioni stesse della musica di ogni elemento descrittivo che
us. chrupf
potesse richiamare l'idea di "musica e programma", quanto mai estranea
al suo modo di sentire.

Belso. it. ge
Partendo dalle considerazioni esaminate nelle prime parti di questa con
Vorlesung
versazione, riguardanti la complessità ideologica delle motivazioni
Beispiel
ispirative di Mahler, ciò che appunto ne fa un musicista "diverso", si
vuole sottolineare come la componente programmatica si traduca, essenzial-
mente in un inneres Programm, *Wiederholung d. S.*
inteso come idea totale che "nasce dalla
Gesamtheit
musica stessa e non prima di essa". La peculiarità di tale processo, che
unverfälschte Weise
permea in maniera inconfondibile la musica di Mahler, ha trovato una ac-
tissima definizione nelle parole di Adorno, secondo il quale "la musica
di Mahler è particolarmente refrattaria a essere indicata con una defini-
unempfindlich / unlegitim
zione di carattere teorico, perché non ubbidisce mai all'alternativa tecnolo-
logia - contenuto fantastico.

hartw. schip
Nell'elemento meramente musicale della musica mahleriana si afferma ostina-
tamente un residuo che non può essere interpretato né in base a precisi
avvenimenti né in base ad atmosfere: esso è intrinseco al gesto di quella
musica". *feste*