

Arte, terrore, apocalisse

Un esempio musicale

MARCO RAVERA
Università di Torino

ABSTRACT: In the art of sound, the *Second Symphony* by Gustav Mahler can be considered as a remarkable example of the relationship between art and terror, precisely in the direction indicated by Félix Duque. In it, Apocalypse is celebrated as *always already happened* and therefore as *narrated*, and not as something *present*; so that the terror of the event is condensed in its entirety in the account of it, which is developed between premonition (first movement) and overcoming (angelical chant and final chorus), whereas the place of transition (the central movements) is not dramatic at all, and is structured as a subtle game of play, irony, reminiscence, and estrangement. Besides, it is typical of Mahler's art to represent totality as fragmented and disgregated; therefore Apocalypse and *apocatastasis*, which should constitute the reconciled totality, cannot be given but in the detachment represented by the renunciation of its perfect representation – detachment and renunciation that exclude any «conclusion» other from the childish peace of the *Urlicht*.

KEYWORDS: Symphony, resurrection, incompleteness, irony, estrange.

Qui parliamo di arte e terrore: è questo il tema che ci riunisce e che ci invita alla meditazione e alla discussione. E l'intervento di Félix Duque, bellissima sintesi del suo pensiero sia estetico sia religioso – ma del resto è ben difficile distinguere questi due momenti della sua riflessione –, ha declinato questi temi nell'orizzonte dell'apocalisse: ma di un'apocalisse mai presente, e che può essere data solo nella sua *narrazione*. Ciò mi ha spinto a interrogarmi, chiedendomi se e dove si potesse trovare un'opera d'arte che riunisse in sé queste tre parole, *arte*, *terrore* e *apocalisse*; e soprattutto se ve ne fosse una nell'arte che a me è più cara, cioè la musica, che è al tempo stesso l'arte più capace di penetrare nel profondo e di mettere a nudo le ansie, i timori, le angosce e le speranze dell'animo umano.

Ora, c'è un'opera, nella storia della musica, che effettivamente riunisce in sé quelle tre parole (e che, direi, le riunisce proprio nel senso indicato da Duque): è la *Seconda Sinfonia* di Gustav Mahler per soprano, contralto, coro

misto e orchestra, composta fra il 1887 e il 1894 ed edita nel 1897. L'opera si intitola *Auferstehung*, *Resurrezione*, e perciò, in qualche modo, *presuppone* l'apocalisse poiché la contiene al suo interno, non tanto *descrivendola* – questo è particolarmente importante per il nostro assunto – ma concentrandone spasmodicamente tutte le tensioni tra le pieghe del suo immane flusso sonoro; la *presuppone*, dunque, ma va già *oltre*. Questo è quanto io almeno ho sempre riconosciuto (o – meglio sarebbe dire – prima soltanto confusamente «percepito» e poi solo col tempo e dopo una lunga frequentazione davvero «riconosciuto») in quella sinfonia, a partire dai miei primi antichi ascolti adolescenziali, su vecchi dischi Lp della Vox dell'inizio degli anni Sessanta: supporti che ci apparirebbero oggi tecnicamente disastrosi con i loro stridii, i loro fruscii e le loro distorsioni, quasi ormai inascoltabili, pur nella magistrale direzione di Otto Klemperer alla guida della Filarmonica di Vienna e con le peraltro sublimi voci di Elisabeth Schwarzkopf e di Hildegard Rössl-Maydan. Non c'è dubbio che oggi, ormai, il Cd ci abbia reso tutti più difficili ed esigenti (o più dipendenti dalla *riproducibilità tecnica* dell'opera d'arte?). Ma mezzo secolo fa, quando in Italia Mahler era ancora semiconosciuto e le sue opere erano rarissimamente, se non pressoché mai eseguite – ancora non *alla moda*... e dunque, a quel tempo, non fagocitate dall'industria culturale e con ciò banalizzate e depotenziate – e difficilmente acquistabili anche su dischi, riuscire a venirne in possesso era una conquista, e ci si disponeva all'ascolto con fremiti d'emozione e con aspettative non facili da descrivere. Era tutto, da un capo all'altro, una scoperta! Così – mi si perdoni il riferimento autobiografico, che sarà certo poco *scientifico* ma assume, in questa sede, il significato e il valore di una *testimonianza* – così dunque io mi accostai allora alla sinfonia di cui stiamo parlando; e, appena spentasi l'ultima nota, l'impressione che ne avevo ricevuto fu tale che la mia reazione istintiva, in uno stato quasi di *trance*, fu di cercare una Bibbia nella biblioteca di casa e leggere d'un fiato l'*Apocalisse*, che mai prima di allora avevo preso in mano e di cui, sì e no, conoscevo soltanto il nome¹.

Come è fatta dunque, come è «costruita» quella sinfonia? Intanto, e già ben più del *Titano*, della *Prima* (che nelle sue dimensioni relativamente con-

¹ Ho per lungo tempo avuto qualche pudore a confessare apertamente tale episodio di eccitazione giovanile, che ora addirittura mi risolvo a divulgare per iscritto. Ma nel farlo mi conforta quanto scrive Arnold Schönberg nel saggio dedicato a Mahler in *Stile e idea*: «Ricordo benissimo che quando ascoltai per la prima volta la *Seconda sinfonia* di Mahler, fui colto, soprattutto in certi passaggi, da un eccitamento che si manifestava persino fisicamente con violente pulsazioni del cuore. Ciò nonostante, quando uscii dal concerto non mancai di verificare quanto avevo udito, alla luce di quelle regole che, come musicista, conoscevo e alle quali, secondo l'opinione comune di allora, un'opera d'arte doveva assolutamente attenersi. Trascurai così il fatto più importante: che alla fin fine quel lavoro mi aveva procurato un'impressione straordinaria, al punto da avvincermi involontariamente. Insomma un'opera d'arte non può raggiungere esito più grande di quello di trasmettere all'ascoltatore le

tenute, nel suo organico solamente orchestrale e nella sostanziale scansione in quattro movimenti, si richiama ancora alla forma «classica»), la *Seconda Sinfonia* presenta i prodromi di quella dilatazione della forma che è insieme la sua disgregazione e l'inizio della disgregazione della concezione occidentale (cioè sistematica e «metafisica»²) della tonalità, per cui Mahler poteva dire di concepire una sinfonia «come un mondo»; e – aggiungerei – come un mondo *sempre incompiuto*, sempre rimandante al di là di sé³. Opera di crisi, proprio per la sua disperata impossibilità di rappresentare la totalità, pur nello sforzo spasmodico di pervenirvi. Primo emblema, dunque, della poetica mahleriana appunto come poetica della *crisi*: una crisi ove si combattono, senza mai trovare pace e conciliazione – e anzi quasi programmaticamente fuggendo, col ricorso all'*ironia*, tale pace e tale conciliazione appena esse paiono proporsi – un'inesausta ricerca dell'infinito al di là di ogni forma, dunque di una totalità indefinitamente *aperta*, e l'istanza di una totalità non definitivamente perduta, di una regola d'ordine e di misura a cui pur la musica mahleriana tenta continuamente di sottrarsi, spezzando e disgregando le forme nel momento stesso in cui fa mostra di sottomettersi ancora a esse e di credere nella loro efficacia estetica e poetica che pure, appunto *ironicamente*, in Mahler si afferma solo appunto nell'autonegazione della forma. Ciò che non può non farci ricordare la mai risolta *Auseinandersetzung* di Mahler con Goethe, quel Goethe di cui – a quanto si narra – Mahler teneva le opere accanto a sé nella sua baita di Dobbiaco, ove si ritirava a comporre nella quiete dei boschi sudtirolesi, e del cui *Faust* musicherà la scena finale nella gigantesca *Ottava Sinfonia*, nota per la vastità del suo organico come *Sinfonia dei mille*. Si narra del resto che, insieme alle opere di Goethe, Mahler usasse compulsare continuamente anche quelle di Kant, e ne sorge spontanea la domanda: le leggeva davvero, componendo? O forse esse costituivano per

emozioni che si sono agitate nel creatore, con tale forza da farle infuriare e imperversare anche in lui. Ed io ne ero stato travolto, completamente travolto» (A. Schönberg, *Stile e idea*, trad. it. di M.G. Moretti, L. Pestalozza, con prefazione di L. Rognoni e saggio introduttivo di L. Pestalozza, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1960, p. 10). E dunque non ci sarà niente di strano se ciò che ha completamente travolto Schönberg possa anche, e con ben maggior ragione, aver completamente travolto un «melomane ingenuo» (figura, quest'ultima, che incontreremo di nuovo alla fine di questa breve discussione).

² «Metafisico come nessun altro compositore dopo Beethoven, egli [Mahler] ha eretto a propria metafisica l'impossibilità della metafisica stessa, battendo letteralmente il capo contro l'impossibile». Così, con una formulazione che non potrebbe cogliere meglio il centro del problema, T.W. Adorno, *Mahler. Discorso commemorativo di Vienna*, in *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-1965*, a cura di G. Borio, Torino, Einaudi, 2004, p. 87.

³ Per questi temi, mi permetto di rimandare al mio *Totalità e tonalità. Pensieri su atonalità e dodecafonia nella «fine della metafisica»*, «Hermeneutica», 2005, pp. 139-152. «Ogni sinfonia di Mahler – scrive del resto anche Adorno – sembra ricercare la possibilità di ricostruire una totalità viva dalle macerie del mondo musicale reificato», ed è questo il suo intrinseco dramma (cfr. T.W. Adorno, *Mahler*, trad. it. di G. Manzoni, in *Wagner. Mahler. Due studi*, Torino, Einaudi, 1970, p. 173).

lui solo una compagnia rassicurante quando – immerso in quei mondi a cui dava vita, in quelle immense costruzioni sinfoniche e corali che paiono non voler mai avere fine, ed anzi sottrarsi a ogni possibile *conclusione* – conduceva le forme, quelle forme compiute della cui misura Goethe e Kant erano stati in diverso modo i custodi, alla loro più estrema dilatazione, al limite della dissoluzione, nella disperata ricerca, già ironicamente velata di disincanto e rinuncia, di una compiutezza ormai divenuta impossibile? Non c'è risposta a questa domanda: quanto meno, nessuna testimonianza diretta. Ma Goethe e Kant erano lì con lui, fors'anche solo come *simboli*, e ciò invita dunque a pensare, a interrogarsi su ciò che la loro muta presenza potesse significare.

Ma veniamo ora alla struttura di quest'opera, insieme colossale ed enigmatica e, ciò che più conta, non ergentesi come un *sistema*: primo esempio paradigmatico (ammesso che il *Titano*, su questo punto, presentasse ancora qualche incertezza, peraltro risolta dall'accordo finale aperto e sospeso) del fatto che dunque «la musica di Mahler ha fatto costituzionalmente propria l'intuizione di Nietzsche [ma invero già di Schelling, come ben mostra Heidegger] secondo cui il sistema e la sua integra unità – che poi è la parvenza della riconciliazione – non sarebbe sincero»⁴. La sinfonia si apre con un vastissimo *Allegro maestoso*, recante l'emblematico titolo di *Totenfeier*, su cui Mahler stesso, in una lettera a Max Marschalk del 23 marzo 1896, scrive:

Ho intitolato il primo tempo *Totenfeier* e, se vuol saperlo, è l'eroe della mia *Prima Sinfonia* che io porto a seppellire. Da un osservatorio posto in alto, ho raccolto la sua vita in un limpido specchio. Al tempo stesso il grande problema: perché hai sofferto? Tutto non è altro che un inane, tremendo scherzo? A queste domande bisogna in qualche modo rispondere, se vogliamo sopravvivere, anzi, se vogliamo continuare a morire. A chi di dentro anche una sola volta nella vita s'è sentito risuonare questa domanda, s'impone l'obbligo di dare una risposta; la mia risposta è nell'ultimo tempo⁵.

E ancora, nelle note programmatiche da lui pensate per la prima esecuzione di Monaco nell'ottobre del 1900, diffuse peraltro a Dresda e in verità successivamente ritirate forse nel timore che sapessero troppo di «musica a programma» – ma per noi comunque sempre interessanti e rivelatrici, non solo *nonostante* la loro quasi irritante banalità, ma proprio *in ragione di essa*, cioè di una «banalità» che è essenziale alla sua musica stessa, come momento intrinseco di rivolta e di disperata ricerca della perdita ingenuità⁶:

⁴ T.W. Adorno, *Wagner. Mahler. Due studi*, trad. it. cit., p. 196.

⁵ Per questa come per le citazioni che seguono, nonché per le traduzioni riportate di testi inclusi nella sinfonia, il riferimento è sempre (con minime variazioni) a U. Duse, *Gustav Mahler*, Torino, Einaudi, 1973.

⁶ Ancora T.W. Adorno, *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-1965*, trad. it. cit., p. 81: «Ma sono proprio le sue *banalità*, pietrificazioni della tradizione, a evidenziare l'inconciliabilità della tradizione con il

Primo tempo: Allegro maestoso. Siamo accanto alla tomba di una persona amata. La sua vita, le sue lotte, il suo soffrire e volere passano, ancora una volta, dinanzi a noi, agli occhi dello spirito. In questo istante pieno di gravità che fa vibrare intensamente la nostra anima, nell'istante in cui ci togliamo di dosso, come si fa quando ci si scopre, tutto quanto è quotidiano avvillimento, tutto quanto è quotidiana confusione, in questo istante una voce severa tocca il nostro cuore, una voce che nel rumore del giorno non raccogliamo mai: – e adesso? Che cosa è la vita... ed ora, questa morte? C'è al di là un vivere ancora o tutto non è altro che un terribile sogno? E questa morte, questa vita, hanno un significato? A questa domanda dobbiamo rispondere se vogliamo continuare a vivere⁷.

soggetto. Esse sono indispensabili a una coscienza che si consegna senza riserve a una negatività storicamente ai suoi primi albori» (corsivo mio). *Banalità* che Mahler «trascina con arte superlativa nel linguaggio artistico», sì che «non c'è luogo in cui il banale che egli cita rimanga banale»: ciò che forse vale, più che per ogni altra sua opera, per questa *Seconda sinfonia*. Sulla cosiddetta *banalità* in Mahler sarebbe poi forse opportuno meditare a fondo, ancora una volta, quanto scrive Arnold Schönberg. La citazione è lunga, ma giova comunque riportarla per intero in ragione della sua straordinaria pregnanza: «Voglio occuparmi delle molte accuse rivolte all'opera di Mahler. Due sono le principali: il sentimentalismo e la banalità dei temi. Mahler ha molto sofferto per queste accuse. Contro la seconda si è quasi senza difesa; contro la prima non si sa proprio che cosa dire. Pensate: un artista in buona fede scrive un tema esattamente seguendo la propria esigenza espressiva; secondo i suoi sentimenti, senza cambiare una nota. Gli sarebbe facile evitare la banalità se appena lo volesse. Il più mediocre mestierante preoccupato più delle note che di quanto ha dentro di sé, è capace, con pochi tocchi di penna, di rendere «interessante» un tema banale, e molti temi «interessanti» nascono infatti in questo modo: proprio come qualsiasi pittore può evitare di dipingere porcherie con cura minuziosa e dipingere ugualmente delle porcherie ad ampie spatolate. E ora dunque immaginate: quest'uomo sensibilissimo e di alta spiritualità, dal quale abbiamo ascoltato le parole più profonde, proprio quest'uomo è stato ritenuto incapace di scrivere temi non banali, o quanto meno di alterarli per non farli apparire banali! Semplicemente credo che non ci abbia pensato, e per questa ragione: *effettivamente i suoi temi non sono banali*. A questo punto devo confessare che anch'io, in un primo momento, avevo giudicato banali i temi di Mahler. È importante che ammetta di essere stato Saul prima di diventare Paolo, poiché se ne può dedurre che nemmeno io fui immune da quelle «sottili capacità di discernimento» di cui van fieri certi avversari. *Ma mi sono estranee ora*, poiché la percezione sempre più chiara della bellezza e della magnificenza delle opere di Mahler mi ha portato a capire come non sia affatto sottile discernimento, ma al contrario clamorosa mancanza di discernimento, ciò che provoca simili giudizi. Avevo trovato banali i temi di Mahler, benché il lavoro nell'insieme mi avesse sempre fortemente impressionato; oggi, con la peggiore volontà del mondo, non potrei più reagire così. Tenete presente questo: se fossero davvero banali, li troverei più banali oggi di una volta. Banale infatti significa rozzo, qualcosa di basso livello culturale, che addirittura non appartiene a nessuna cultura. Al livello culturale più basso non troviamo il falso e il cattivo in senso assoluto, ma ciò che un tempo era giusto e che ora è caduto in disuso, che è stato superato, che non è più vero. [...] La banalità è dunque espressione di uno stato mentale e spirituale primitivo [...]: prima non era banale, ma lo divenne quando nuovi e migliori costumi lo misero da parte. Non può, però, elevarsi; se è banale, deve restare banale. Se quindi io affermo ora di non trovare più banali questi temi, non devono esserlo mai stati: un'idea banale, un'idea che ritengo invecchiata e consunta, a un esame più attento non può certo apparirmi nobile, ma soltanto ancora più banale. Se d'altra parte scopro che quanto più sottopongo queste idee ad analisi, tanto maggior bellezza e nobiltà di tratti vi trovo, non possono esservi dubbi: esse sono proprio l'opposto della banalità. Non si tratta di qualcosa che abbiamo già superato, che non possiamo non capire, ma di qualcosa il cui profondo significato è ancora ben lontano dall'essere rivelato, qualcosa di così profondo che ne avevamo colto solo la superficiale apparenza. [...] Credo perciò che il mutamento delle mie opinioni offra un criterio di valutazione migliore del giudizio che diedi al primo ascolto, giudizio che ognuno di noi è pronto ad emettere appena si imbatte in qualcosa che in realtà non comprende» (A. Schönberg, *Stile e idea*, trad. it. cit., pp. 16-18). *Sic* Schönberg: col che, e una volta per tutte, il discorso sulla *banalità* mahleriana ci pare *chiuso*.

⁷ Sempre U. Duse, a proposito del testo qui citato, definisce tuttavia tali note programmatiche un

Seguono tre movimenti di gran lunga più brevi, esplicitamente «pensati come intermezzi»: i primi due sono solo strumentali mentre il terzo, ancora più breve, quasi una transizione al finale, ma una transizione che appare però uno snodo fondamentale dell'opera, è un *assolo* di contralto. Questa la descrizione che ne dà Mahler, sempre che ci degniamo di prenderlo sul serio – e noi ci rifiutiamo con forza di capire perché mai non si dovrebbe prenderlo sul serio:

Secondo tempo: Andante. Un felice istante della vita di questo caro scomparso e un malinconico ricordo della sua giovinezza e della sua perdita innocenza. Terzo tempo: Scherzo. Lo spirito dell'incredulità prende il sopravvento; scruta nella ressa delle apparizioni e perde assieme al puro modo d'intendere infantile la profonda fermezza che solo l'amore può dare. Dubita di sé e di Dio; il mondo e la vita diventano per lui solo puri fantasmi. La nausea per ogni cosa che è e che diviene lo afferra con il suo pugno di ferro e lo spinge a urlare per la disperazione. Quarto tempo: a solo di contralto *Urlicht*, da *Des Knaben Wunderhorn*. La toccante voce della fede ingenua risuona: –Vengo da Dio e a Dio voglio ritornare.

E infine la conclusione:

Quinto tempo: siamo di nuovo di fronte a tutti i terribili interrogativi e allo stato d'animo della fine del primo tempo. Risuona la voce di colui che chiama. È giunta la fine per tutto ciò che vive, il giudizio universale si annuncia, e tutto il terrore del giorno, di tutti i giorni, irrompe. Trema la terra, le tombe si spalancano, risuscitano i morti e vanno in schiere infinite. I grandi e i piccoli di questa terra, i re e i mendicanti, i giusti e gli scellerati, tutti si muovono. L'invocazione alla misericordia e alla generosità risuona terribile per i nostri orecchi. Aumenta ancora il terrore, perdiamo i sensi; perdiamo coscienza all'avvicinarsi del giudizio finale. Risuona il

«pasticcio nel quale banalità innominabili si alternano a spunti d'ingenua poesia, del tutto casuali», e di primo acchito sembrerebbe davvero difficile dargli torto. D'altra parte, sempre qui Duse aggiunge che Mahler «si comportò così e non c'è altro da dire. Questo egli ci chiede di pensare e non v'è serio motivo per non accogliere il suo consiglio»: riflessione, quest'ultima, assolutamente giusta e condivisibile ove non si decida per principio di considerare del tutto irrilevante l'intenzione autorale, come s'ingegna di fare tanta musicologia *disincantata* che, come l'*intenditore* goethiano, più portato a esaminare e a microtomizzare che a rapportarsi a un'opera d'arte in modo entusiasta e immediato, ne fa oggetto di irrisione sistematica. Giusto è invece ricordare che la musica di Mahler «attacca alle radici l'ordine estetico sicuro di se stesso, la statica finitizzazione dell'infinito», e che in essa «l'indifferenza nei confronti delle norme di una cultura musicale schizzinosa, o piuttosto la ribellione contro di esse, è ovunque predominante tanto nella creazione del particolare quanto nell'impianto complessivo» (T.W. Adorno, *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-1965*, trad. it. cit., p. 80). E pertanto è semplicemente *incomprensibile* muovendo da prospettive siffatte e, casomai, può apparire ingenua. Che del resto una componente di sublime e, si vorrebbe dire, quasi «infantile» ingenuità (come perenne eppur sempre frustrata ricerca di un'immediatezza perduta) sia parte integrante della poetica mahleriana è cosa ben difficile da negare anche sulla scorta delle interpretazioni più fredde e intellettualistiche che non solo non ne colgono il segno, ma che non vedono come tale componente sia inscindibile da quell'eterna *inattualità* (*Mahler, der grosse Unzeitgemässe*) in cui lo stesso Adorno condensava il tratto più peculiare di tale poetica.

grande appello; risuonano le trombe dell'apocalisse. Nel mezzo di uno spaventevole silenzio crediamo di sentire in estreme lontananze un usignolo, ultima tremula eco di vita terrena. Lieve risuona il coro dei beati e dei celesti: – Risorgerai, sì risorgerai! – Allora si manifesta la magnificenza di Dio. Tutto è pace e beatitudine. Ed ecco: non c'è Giudizio, non ci sono peccatori, non ci sono grandi e non ci sono piccoli, non c'è pena e non c'è premio. Un possente sentimento d'amore pervade tutti noi che sappiamo e quindi siamo, nella beatitudine.

Ecco quindi il coro finale, su un testo tratto dal *Messia* di Friedrich G. Klopstock. Apparentemente, ma solo apparentemente, una «chiusa» sublime e una «soluzione». Ma è davvero così? Come giustamente è stato detto da molta critica, questo pur «sublime» finale non conclude nulla, è in un certo senso «scollegato» dal resto della sinfonia, è «isolato». Ugo Duse, nel suo studio già ricordato, insiste su questa discontinuità fra i tempi estremi e quelli centrali: «Debole è l'unità tematica, cui tanto allora [Mahler] teneva, illogico che tra i due tempi estremi si trovino tre intermezzi concepiti, anche l'ultimo, con perfetto senso dell'equilibrio, ma che lungi dall'unificare, interrompono la continuità fra i tempi estremi; nei quali, accanto a brani notevoli, coesistono soluzioni retoriche, prive di buon gusto. I temi del *Dies Irae* e dell'*Auferstehung*, presentati nel primo tempo e ripresi nell'ultimo, inizialmente sono trattati in modo magistrale, poi scadono. L'entrata del coro salva il finale, ma tutto sommato ciò che rimane è il ricordo dei tre tempi centrali. Anche l'obiettivo di andare oltre, nell'ultimo tempo, la forma sonata, fallisce. Pur nei propri gravi limiti il primo, nella loro bellezza il secondo e il terzo tempo, nella fedeltà allo spirito liederistico il quarto, non si contrappongono dialetticamente al Finale, ma lo isolano»⁸. Senza ora accogliere completamente, in ogni suo assunto, questa pur magistrale analisi, non possiamo non notare come essa venga incontro alla nostra lettura quando insiste nel vedere proprio nei tre tempi centrali l'autentico baricentro della sinfonia: sono quelli di cui *rimane il ricordo*, né potrebbe essere altrimenti perché è appunto in essi che si gioca tutto. Non è dunque una «soluzione», il pur grandioso e magniloquente Finale, quali che fossero in proposito gli intenti dell'autore così come emergono, secondo quanto prima abbiamo visto, dalla lettera a Marschalk e dalle mai abbastanza vilipese *note programmatiche*.

In effetti, ad onta della potenza retorica del primo movimento e della bellezza del coro finale, non c'è dubbio che il vero centro di gravità della sinfonia sia nei tre più brevi tempi centrali. E in questi – mi riferisco soprattutto ai primi due, il primo in forma di *Ländler* e il secondo uno *Scherzo* giocato sul *Lied* di *Des Knaben Wunderhorn* sulla *Predica di Sant'Antonio da*

⁸ U. Duse, *Gustav Mahler*, cit., p. 191.

Padova ai pesci – Mahler *scherza*. Gioca. Scherza e gioca, certo: ma, come nota Theodor W. Adorno, di un gioco che sottende la disperazione poiché, come scrive il filosofo francofortese a proposito proprio dello *Scherzo*, esso «culmina nell’urlo strumentale del musicista disperato» ove «lo Stesso musicale, il Noi, che si esprime nei suoni di questa sinfonia, si sfascia. Si ha un momento di respiro tra questo tempo e quello successivo, con le sue struggenti voci umane; eppure già allora Mahler non si limitò al sicuro contrasto poetico tra trascendenza e corso del mondo, e nel corso dell’instancabile moto la musica si degrada con rozzi interventi dei fiati»⁹. Si *degrada*, appunto, ma di una degradazione *voluta*, perfettamente consona a quello *sfasciarsi del Noi*, del soggetto metafisico, in cui l’urlo *disperato* e la risata liberatoria vengono a identificarsi senza residui quando, come Mahler in questa pagina, ci si installa su quell’indistinguibile e impercettibile confine che insieme separa e unisce la dissoluzione nichilistica e il vitalismo più estremo, quali reazioni a un tempo opposte e reciprocamente connesse di fronte alla disgregazione della soggettività. Siamo infatti sul limite dell’apocalisse, eppure appunto pare – uso le parole di Duque, che a questo proposito mi paiono particolarmente atte a esprimere e commentare ciò che in questa sinfonia avviene – che non vi sia davvero la possibilità di «prenderla sul serio», e che quello che per l’umanità è il dramma più estremo, la fine di questo eone e la terrificante e attonita percezione dell’avvento del nuovo e ultimo (o forse di quell’eterno che in sé avvolge e annichila ogni eone, oltre ogni tempo), venga accolto proprio come i pesci hanno accolto la predica di Antonio. Non sarà dunque di troppo ripercorrere, dall’inizio alla fine, il testo del *Lied* di *Des Knaben Wunderhorn* che regge in filigrana lo sviluppo di questo allucinante e indefinibile *Scherzo*:

Antonius zur Predigt
Die Kirche find’t ledig!
Er geht zu den Flüssen
Und predigt den Fischen!
Sie schlag’n mit den Schwanz,
Im Sonnenschein glänzen.
Die Karpfen mit Rogen
Sind all hierher zogen;
Hab’n d’Mäuler aufrissen,
Sich Zuhör’ns beflissen.
Kein Predigt niemalen
Den Fischen so g’fallen!
Spitzgeschete Hechte,

⁹ T.W. Adorno, *Wagner. Mahler. Due studi*, trad. it. cit., p. 143.

Die immerzu fechten,
Sind eilends her schwommen,
Zu hören des Frommen!
Auch jene Phantasten,
Die immerzu fasten:
Die Stockfisch' ich meine,
Zur Predigt erscheinen!
Kein Predigt niemals
Den Stockfisch' so g'fallen!
Gut Aale und Hausen
Die Vornehme schmausen,
Die selbst sich bequemen,
Die Predigt vernehmen!
Auch Krebse, Schildkroten,
Sonst langsame Boten,
Steigen eilig von Grund,
Zu hören diesen Mund!
Kein Predigt niemals
Den Krebsen so g'fallen!
Fisch' grosse, Fisch' kleine,
Vornehm' und gemeine,
Erheben die Köpfe
Wie verständ'ge Geschöpfe!
Auf Gottes Begehren,
Die Predigt anhören!
Die Predigt geendet,
Ein Jeder sich wendet!
Die Hechte bleiben Diebe,
Die Aale viel lieben;
Die Predigt hat g'fallen,
Sie bleiben wie Allen!
Die Krebs geh'n zurücke,
Die Stockfisch' bleib'n dicke,
Die Karpfen viel fressen,
Die Predigt vergessen, vergessen!
Die Predigt hat g'fallen,
Sie bleiben wie Allen!
Die Predigt hat g'fallen,
Hat g'fallen!¹⁰

¹⁰ «Antonio va a predicare / Ma la chiesa è vuota. / Allora va al fiume / A predicare ai pesci. / Agitano le loro code / Tutte scintillanti nel sole. / Le carpe, con le loro uova / Sono venute tutte, / Hanno spalancato la bocca / Ascoltano tutte attente. / Mai per i pesci / Predica fu più piacevole. / I lucci aggressivi / Che sanno solo combattere / Hanno nuotato velocemente / Per ascoltare il pio. / E anche quei fantastici pesci / che digiunano sempre: / Intendo i merluzzi / Arrivano alla predica: / Mai per i merluzzi / Predica fu più piacevole. / Buone anguille e storioni, cibo dei nobili, / Si degnano anch'essi di ascoltare la predica; / Anche i gamberi, anche / Le tartarughe, sempre così lenti messaggeri, / salgono in tutta fretta dal fondo / per ascoltare la santa bocca. / Mai per i gamberi /

Insomma, il tutto dà un'impressione di leggerezza, di straniatazione svagata (e *volutamente* svagata). L'umanità accoglie l'annuncio dell'apocalisse proprio come i pesci si atteggiavano nei confronti della predica di Antonio, e al massimo se la racconta come una divertente divagazione, guizzandosene via come loro. Tutto si discioglie in quel raccontare guizzando, come in una caleidoscopica fantasmagoria. E in questa caleidoscopica e guizzante fantasmagoria non c'è dunque un «mondo vero», quel «mondo vero», e maledettamente *serio*, che certamente sarebbe stato oggetto della predica di Antonio se solo la chiesa non fosse stata *vuota* (ma, appunto, come avrebbe potuto non essere *vuota*?) e c'è solo – in quel tipico *mix* mahleriano di ironia ed *Entsagung*, che si traducono in infinita nostalgia – c'è appunto solo la *nostalgia* di un mondo vero, che non può essere presente se non come «favola», come «favola» raccontata dai suoni. Del resto – viene spontaneo pensarlo – forse Antonio avrebbe parlato, nella chiesa da lui trovata *vuota*, proprio del giudizio finale, dell'apocalisse, della resurrezione; e di tali cose è allora andato a parlare ai pesci, non trovando riscontro fra gli umani. Ma la reazione dei pesci è esattamente quella che avrebbe potuto incontrare presso gli umani, qualora fosse riuscito a predicare anche a loro. Pesci e umani sentono narrare dell'apocalisse, del giudizio, e la predica «piace», *die Predigt hat g'fallen*; ma poi, tranquilli e sereni, gli uni e gli altri «se ne guizzano via» e tornano alle loro usate faccende e alle loro abitudini quotidiane, come se nulla fosse stato. E allora non è dunque proprio questo, se ben ci riflettiamo, il vero *centro* della sinfonia?

A questa sorta di lunga «distrazione», di interminabile «intermezzo» – e non posso non pensare che molto in assonanza con Duque sia questo fatto che dobbiamo considerare, cioè che il *baricentro* di un'opera che si vuole così drammatica e tesa stia proprio nella *distrazione* e nell'*intermezzo* –, segue l'impressionante quarto movimento, *Urlicht*, con l'assolo di contralto. Canto ingenuo, quasi infantile, richiamo dell'Angelo che riconduce a Dio l'umanità ormai spenta:

O Röschen roth!
Der Mensch liegt in grösster Noth!
Der Mensch liegt in grösster Pein!
Je lieber möcht'ich im Himmel sein.

Predica fu più piacevole. / Pesci grossi, pesci piccoli / Rari e comuni / Sollevano il capo / Come intelligenti creature. / Per desiderio di Dio / Essi ascoltano la predica. / La predica finisce / E ognuno se ne va. / I lucci rimangono ladroni / Nella lussuria le anguille. / La predica è piaciuta / E restano come prima. / I gamberi vanno a ritroso / I merluzzi restano grossi / Le carpe divorano tutto / Tutti dimenticano / Dimenticano la predica. / La predica è piaciuta / E restano come prima. / La predica è piaciuta / La predica è piaciuta».

Da kam ich auf einen breiten Weg;
Da kam ein Engelein und wollt' mich abweisen;
Ach nein! Ich liess mich nicht abweisen.
Ich bin von Gott und will wieder zu Gott!
Der liebe Gott wird mir ein Lichtchen geben,
Wird leuchten mir bis in das ewig selig Leben!¹¹

E subito dopo, l'aprirsi delle tombe, il resuscitare dei morti, la marcia di moltitudini innumerevoli verso il loro destino ultimo di resurrezione... Appunto, perché quando l'angelo di *Urlicht* chiama, non v'è più vita alcuna sulla terra. Ci si avvia alla Resurrezione finale, alla restaurazione finale «di tutte le cose». Allora l'apocalisse è già avvenuta. Ma *quando* è avvenuta? Paradossale: non lo sappiamo, non ce ne siamo accorti. *Totenfeier* la attendeva, la preparava; *Urlicht* e il coro finale la presuppongono. E allora, ripeto, *quando* si è data l'apocalisse, in questa sinfonia? Se ha avuto luogo *nel* tempo, è stato certo in qualche infinitesimo e inavvertibile istante nelle più riposte pieghe dei tempi centrali, del *Ländler* e dello *Scherzo*, nei momenti di «distrazione» e giocosi della sinfonia. E allora è come se non fosse avvenuta, o forse *davvero non è avvenuta*. È stata solo prima *attesa* e poi *presupposta* (sempre che qui il «prima» e il «poi» abbiano un senso e significhino qualcosa). Mahler ce la comunica, ce la «traduce» in qualche modo in suoni, ma non può dirla... perché *non c'è*, espressa com'è in una musica che «si fa comprendere e comprende se stessa in tutto e per tutto ma sfugge [*guizza via?*] alla mano che vorrebbe impadronirsi di ciò che ha compreso»¹². «Il racconto della fine impedisce radicalmente la realizzazione della fine», dice Duque¹³; e tutto procede – richiamandoci ancora una volta ad Adorno – «abbandonandosi al fluire del tutto, di capitolo in capitolo, come in un racconto che non si sa come andrà a finire»¹⁴ poiché qui, appunto, «è il compositore che vuole far musica come altri raccontano»¹⁵. E *la verità sta nell'intervallo* (nel caso dell'opera considerata: nei movimenti centrali e non certo nel bellissimo e tuttavia retorico e «isolato» coro finale).

E allora *grazie* a Félix Duque, per avermi offerto, a tanti anni di distanza da quella mia prima folgorazione adolescenziale che ho ricordato, un'ipotesi ermeneutica che mi ha permesso di riflettere ancora più a fondo su un'ope-

¹¹ «O rosellina rossa! / L'uomo giace nella più grande miseria / Nel più grande dolore! / Potessi piuttosto essere in cielo! / Me ne andavo per un'ampia strada / E allora venne un angioletto / E non voleva farmi passare. / Ma no, io non mi lascio mandare indietro! / Io sono venuto da Dio e a Dio voglio tornare! / Dio amato mi darà un lumicino / Che splenderà per me / Fino all'eterna vita beata».

¹² T.W. Adorno, *Wagner. Mahler. Due studi*, trad. it. cit., p. 160.

¹³ F. Duque, «Apocalypse now»? *Né ora, né mai. Pensare la postmodernità infinita*, *supra*, p. 24.

¹⁴ T.W. Adorno, *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-1965*, trad. it. cit., p. 83.

¹⁵ Idem, *Wagner. Mahler. Due studi*, trad. it. cit., pp. 193-194.

ra che ho tanto amato. E tuttavia – si dirà sulla scorta di Adorno – il dramma di oggi è che anche opere come *Auferstehung* sono diventate oggetto di consumo culturale. Così è certo facile immaginare il melomane ingenuo che fischieta il secondo tema di *Totenfeier* mentre si prepara la colazione del mattino, nella «pace di una familiarità appagata, sanata dal dolore della propria limitatezza» e non aliena, in fondo, da una venatura di «sentimentalismo culinario»¹⁶. Ma, sulla scorta di queste brevi considerazioni ispirate da Duque, vorrei concludere con questa domanda, che non posso non lasciare aperta: il melomane ingenuo che fischieta il secondo tema di *Totenfeier* (o che magari tenta penosamente di canticchiare *Urlicht*) mentre si prepara la colazione del mattino, e con ciò tutto pervaso da *sentimentalismo culinario*, è uno che non ha capito niente o forse è proprio quello, l'unico – pur nella sua pretesa ottusità che i *critici sapienti e dotti* vorrebbero mettere alla gogna – che in fin dei conti *ha capito tutto*? Anche lui in fondo, il nostro melomane ingenuo – emblema quant'altri mai di quella «casualità della semplice esistenza» divenuta, per la creazione come per la fruizione artistica, «un fattore normativo»¹⁷ – è uno al quale *die Predigt hat g'fallen...* e che ha ascoltato, senza alcun dubbio con autentico piacere *estetico*, come una cosa che a lui molto *hat g'fallen*, la *narrazione* dell'apocalisse.

marco.ravera@unito.it

¹⁶ Ivi, pp. 177 e 183.

¹⁷ Idem, *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-1965*, trad. it. cit., p. 83.