

PRENDIAMOCI CURA DELL'UMANO

**QUESTE COSE NON AVVENNERO MAI,
MA SONO SEMPRE.**



E POICHE LA SUA MANO A LA MIA PUOSE,
CON LIETO VOLTO, OND'IO MI CONFORTAI,
MI MISE DENTRO A LE SEGRETE COSE

Gustav MAHLER
Sinfonia n. 9, in re maggiore

Per molto tempo ci siamo occupati soltanto di opera. Ogni opera scaturisce da una storia, fatta di parole. La musica plasma la parola, la spalma nelle due dimensioni del tempo e delle altezze. Combina il suo ritmo interno con la misteriosa espressività degli intervalli della scala musicale. Così facendo ne amplifica il significato liberandone tutto il potenziale drammatico. Ma la parola sta sempre al centro.

Occupandoci di opera, la nostra attenzione era quindi in primo luogo concentrata sulle storie dei personaggi, umani o meno che fossero, mentre lasciavamo che la musica facesse il suo lavoro di scolpirle nel suono. Ma al principio stava sempre la parola.

Ora ci proponiamo di avvicinare la musica da sola, non più a corredo di un dramma. Al centro ci sarà lei, la musica, e soltanto lei. La parola ci sarà solo di aiuto per prepararci ad accoglierla. Ci farà da guida l'ultima sinfonia di Gustav Mahler, la sua nona.

Richard Wagner, che di parole e di musica s'intendeva, scrisse: *Là dove si arresta il potere delle parole, comincia la musica.* Per questo è sempre difficile parlare della musica, nata solo per essere fatta e non certo per essere detta. Ma dovendone parlare, mi piacerebbe partire da una piccola riflessione su una esperienza quotidiana, meglio, notturna, della quale è difficile parlare come della musica: il sogno.

D'altronde noi siamo fatti della stessa sostanza dei sogni; e nello spazio e nel tempo di un sogno è racchiusa la nostra breve vita. (La tempesta, W. Shakespeare)

Ogni sogno è una sorta di istantanea del nostro mondo interiore, un *flash* sulla sconfinata totalità psichica inconscia da cui emerge la piccolissima isola della nostra coscienza, fragile. Il sogno è la voce della vita che sussurra instancabile giorno e notte. Di giorno coperta dal lavoro della coscienza impegnata nel mondo, solo di notte questa voce riesce a farsi sentire, talvolta erompendo dalle più oscure profondità di noi stessi e scuotendoci con vigore, vero terremoto interiore, per scalfire con l'incubo la nostra sordità e sonnolenza

quotidiana. Ogni notte comunque il sogno ci regala, risacca dell'onda sulla spiaggia della coscienza, piccoli semi, che sono poi minuscole sfaccettature, schizzi, abbozzi di noi stessi cui starà a noi dare attenzione per riconoscerli negli inconsapevoli gesti di tutti i giorni, rendendo più consapevole la nostra presenza e più piena la nostra vita. È facile accorgerci che raccontando un sogno ne perdiamo sempre molto, forse la parte più importante e misteriosa, inesprimibile con parole. Però qualche volta ci fa piacere raccontare un sogno, e non è un caso. Dandogli parola gli diamo anche un minuscolo posto nella nostra giornata e gli permettiamo così di svolgere la sua funzione. Quale funzione? Il sogno sparglia e sconquassa con la sua stranezza la rete dei nostri valori del giorno, ce li presenta in configurazioni inedite e imprevedibili che ci stupiscono ma nondimeno ci riguardano da vicino perché sono espressive della nostra unicità: con il sogno noi ci scopriamo a noi stessi ... sempre che lo vogliamo.

Il sogno è la voce della vita. Ma è anche *l'infinita voce del vero*, come ci suggerisce Giovanni Pascoli in *Alexandros*, uno dei suoi *Poemi conviviali*. La Vita e il Vero trascendono sempre il nostro piccolo punto di vista e si servono del sogno per gettare nuova luce sulle nostre giornate. Così accade che talvolta in qualche situazione del giorno *ci venga improvvisamente in mente* il sogno della notte o un suo dettaglio, espressivo quanto quella situazione di aspetti di noi dei quali forse faremmo bene a tener conto, a renderci conto. Allo stesso modo in cui in un altro momento *ci viene improvvisamente in mente* una melodia e prendiamo a canticchiarla.

E con questo siamo tornati alla musica, da cui siamo partiti: la parola, anche qui insufficiente come con il sogno, ci preparerà, spero, ad accoglierla in modo che essa, la musica, al pari del sogno, eserciti il suo potere trasformatore riconducendoci nel più profondo a noi stessi, rendendoci migliori con il risvegliare bellezza e verità nella nostra presenza. Sta poi a noi restituire al Mondo, anche solo attraverso i piccoli gesti quotidiani che siamo capaci di fare, la bellezza che la musica ha risvegliato in noi. L'opera d'arte, e ciò vale per Mahler più che mai, è sempre un dar vita a un sogno, un portare qui e ora nella nostra quotidianità un sogno lungamente maturato nel cuore immaginativo dell'artista, cesellato, accudito e amato, cresciuto differenziandosi come i rami di un possente albero. *Da cuore possa andare ai cuori*, scriveva Beethoven sulla prima pagina della *Missa Solemnis* op. 123: la musica, e quella di Mahler più che mai, è una richiesta assillante rivolta proprio a noi, al nostro cuore, luogo più profondo della nostra identità e della nostra umanità. La musica è una domanda che ci viene fatta, la musica ci interpella, ci chiama in causa. La musica è il sorriso misterioso che il Mondo ci rivolge guardandoci come noi raramente sappiamo fare. Va dritta al fondo di noi stessi, ci ricorda a noi stessi, ci fa intravedere quella pienezza del vivere che noi stessi per primi, pavidì, ci neghiamo. Capovolgiamo un falso luogo comune secondo il quale la musica nasconderebbe un significato che noi dovremmo decifrare, luogo comune falso tanto per la musica quanto per il sogno: no, la musica non chiede di essere decifrata, chiede invece di essere *vissuta* da noi. Lei ha bisogno della nostra sostanza umana per vibrare, lo sa benissimo ogni musicista che sente a pelle il calore e la partecipazione del pubblico. Non siamo noi a dover capire la musica: è la musica a capirci, sempre che noi glielo permettiamo, sempre che le permettiamo di vivere e di risuonare dentro di noi, attraverso di noi, prestandola la nostra sostanza umana.

La musica di Mahler è ancor più di ogni altra troppo ricca per la parola. Quante le cose da dire, da indicare, alle quali prestare attenzione! Perché in questa musica accadono tantissime cose: la parola ne dirà solo qualcuna tagliando via tutte le altre. E la totalità è l'ossessione di Mahler, la pluralità, la molteplicità, l'infinita ricchezza del Mondo. Ogni sua sinfonia è un romanzo e un romanzo è un mondo: ma cosa intendiamo quando diciamo *un mondo*? Qui c'è tutta la differenza fra *un* e *il*, fra articolo indeterminativo e articolo determinativo. Perché quando diciamo *il* Mondo, vien addirittura da mettere la maiuscola per l'indicibile immensità di quel tutto che sempre ci trascende e ci avvolge, quel tutto in cui un tempo vedemmo la luce e nelle cui braccia presto o tardi torneremo. Più in là non possiamo andare, riusciamo appena ad accennare al Mondo nella sua molteplicità, nella sua sterminata molteplicità di elementi, di attori, di relazioni, di intrecci, di eventi.

Ogni sinfonia di Mahler è un mondo, cioè qualcosa che assomiglia al Mondo, ossia in primo luogo molteplicità. Ora molteplicità in musica vuol dire polifonia, molteplicità di voci: in certe assortite radure pochi strumenti dialogano fittamente fra loro, altrove concorrono con tutta le loro potenza a disegnare inauditi panorami sonori. Ogni voce con la propria linea melodica e soprattutto con il proprio tempo. A un primo ascolto siamo stupefatti dalla molteplicità dei temi, dall'estrema varietà degli eventi, degli ambienti sonori. L'orchestra è grandiosa e i singoli strumenti si moltiplicano nell'uso di tutti i loro registri diventando personaggi, ora in dialogo fra loro ora in aspra contrapposizione. Uno per tutti il corno, strumento romantico e suadente per eccellenza, dal timbro caldo, rotondo e lucente, che diventa però, se si impedisce alla campana di vibrare chiudendola con il pugno, strumento metallico e sinistro, quasi spettrale. Per non parlare delle trombe, dei tromboni nei loro vari registri, con o senza la sordina. Rimaniamo abbagliati dalla ricchezza dei colori orchestrali, tutti gli ottoni si moltiplicano con le sordine, così come gli archi, usati nella massima ampiezza dei registri. L'infinita complessità del Mondo è tradotta in suoni.

Attori di questo mondo sono i temi, che possono essere lunghi, complessi e articolati, o ridursi a brevi motivi o addirittura a brevissimi accenni, a incisi. In questo, e in molti altri aspetti, il maestro di Mahler è Beethoven. Pensiamo all'inizio la celeberrima *Quinta Sinfonia*: propriamente parlando ciò che ascoltiamo non è un tema, non ne ha l'estensione temporale né la narratività (pensiamo, come esempio di tema, all'*Inno alla gioia*), non è neppure un motivo, è piuttosto un inciso, un'unità fonica elementare, un banalissimo intervallo discendente di terza maggiore. E pure da questo banalissimo inciso Beethoven sviluppa un monumento. Così farà anche Mahler: userà certo temi importanti, articolati e narrativi, ma con lui anche banali incisi diverranno presenze amiche durante le tribolazioni e le beatitudini dell'anima.

Quindi per prima cosa polifonia: temi e motivi e incisi che si sovrappongono, che si parlano, si trasformano, che risuonano insieme, o che si combattono, si contraddicono. Beethoven fu maestro dello sviluppo. *Sviluppo* in musica significa rendere attuale tutto il potenziale contenuto in un semplice inciso, ogni percorso sonoro che contenga quell'inciso, che vi somigli, o che da lui parta o a lui arrivi o al quale alluda. Anche Mahler è maestro dello sviluppo. La musica con lui diventa talvolta, come nella sua *Terza Sinfonia*, narrazione del mondo naturale e come tale in perpetuo mutamento. Nella *Nona Sinfonia* la musica sarà narrazione di un dramma, sarà vita vissuta, gioita e sofferta. Mahler

detesta la ripetizione dell'identico, perché nello scorrere della vita l'identico non esiste mai. Mai come con lui si realizza il detto di Eraclito *Non si può discendere due volte nel medesimo fiume e non si può toccare due volte una sostanza mortale nel medesimo stato...* Raramente se non mai ci presenta due volte uno stesso tema, che vive in perenne trasformazione. Noi tuttavia lo riconosciamo, ma alla maniera in cui ci riconosciamo fra noi, quando in realtà mai due incontri fra noi sono identici, e mai noi stessi siamo perfettamente identici a noi stessi, perché siamo a un tempo gli stessi e insieme sempre diversamente declinati nel tempo. E questo insegue la musica di Mahler, che si trasforma, in ciò in perfetta imitazione della natura in perenne mutamento pur nella sua ciclicità.

Due le dimensioni principali della musica: quella delle altezze, la totalità dei suoni dai più gravi degli strumenti più grandi, i contrabbassi, la tuba bassa, ai più acuti emessi dagli strumenti più piccoli, gli ottavini, i triangoli. Ma i temi, i motivi e gli incisi sono successioni di altezze che si dipanano nel tempo, l'altra dimensione essenziale della musica.

Dunque: il tempo. Vorrei attirare la vostra attenzione sul tempo: qual è un'esperienza elementare del tempo? Io penso alla notte quando, spenta la luce, attendiamo che il dolce sonno ci accarezzi le palpebre: nel silenzio sentiamo distintamente il battito del cuore che instancabile ci accompagna verso il sonno profondo senza sogni quando, nello stato di viventi più simile alla morte, torniamo ogni notte a essere uno con tutte le cose. Ecco, avvertiamo il tempo nel pulsare, in una pulsazione. Non a caso fin verso la metà del '600 l'unità di tempo in musica era proprio il *tactus*, misurato sul battito medio del polso umano (60/70 battiti al minuto). In quell'epoca la scrittura musicale, detta *notazione mensurale* già dalla fine del XIII secolo, si trasforma e assume l'aspetto odierno con la suddivisione in battute, introdotta per primo da Adriano Banchieri. La musica diventa *misurata* con assai maggior precisione, guarda caso proprio mentre Galileo si propone di misurare il *grandissimo libro* [della natura] *scritto in lingua matematica*, la lingua del numero. Giovane, aveva scoperto l'isocronismo del pendolo contando con la frequenza del polso le oscillazioni di una lampada nel duomo di Pisa. Dal padre musicista aveva ereditato la sensibilità al tempo.

Tempo e numero sono dunque strettamente connessi. Contare, qualsiasi cosa si conti, è imprescindibile dal tempo perché è di per sé uno scandire il tempo. Contare è un'altra elementare esperienza del tempo, la cui essenza è successione di istanti. E qualunque organizzazione e gestione del tempo non può prescindere dal contare.

La musica è dunque tempo materializzato, reso sensibile. Per questo la parola *tempo* ha più di un significato in musica:

al livello più elementare il *tempo* in musica è il tempo della musica, è semplicemente la sua durata, l'intervallo di tempo che separa l'inizio di una musica dal suo finire;

ma *tempo*, sinonimo di *movimento*, si usa anche per indicare le sezioni di una composizione musicale: ad esempio, la *sinfonia classica* è costituita da quattro *tempi*;

ma *tempo* si riferisce anche alla maggiore o minore velocità con cui, in riferimento al tempo cronometrico, si scandiscono i battiti: tempo veloce, allegro,

adagio, largo eccetera; da qui anche l'espressione *andare a tempo*, rispettare la velocità prescritta per un certo brano;

da Adriano Banchieri in poi i battiti, o pulsazioni, sono raggruppati in battute, all'interno delle quali ogni pulsazione ha un suo accento particolare più o meno forte. Eccoci arrivati al *tempo musicale*, che indica l'organizzazione della battuta, il numero di pulsazioni in essa contenute con i relativi accenti;

ma i battiti o pulsazioni di ogni tempo musicale possono ancora essere ulteriormente suddivisi in sotto-unità: fondamentalmente in modo pari o in modo dispari. Posso suddividere ogni battito, ogni unità di tempo in due oppure in tre. E qui la differenza è grande. Un conto è la suddivisione in 2, tempo pari e placido, sempre uguale a sé stesso, femminile, altro conto è quella in 3, dispari, maschile, che subito dà una diversa idea di movimento. Queste due suddivisioni possono poi essere contemporanee, quando uno strumento divide in 3 mentre un altro divide in 2, creando così una sorta di movimento ondeggiante pur nello scorrere omogeneo del tempo: il risultato può andare da un fremito vibrante, come il quieto ronfante delle fusa del gatto, al contrasto più drammatico e lacerante. Oppure le suddivisioni in due e in tre possono alternarsi nel corso di una linea melodica, essere così successive, non più contemporanee, imprimendo così alla melodia un movimento tutto speciale. Vedremo come la ricchezza della musica di Mahler non stia solo nella molteplicità di voci della polifonia, ma anche nella politemporalità, nella coesistenza di tempi diversi, sia sotto forma di diverse suddivisioni sia anche come compresenza di battute dai tempi diversi.

E naturalmente il tempo entra intimamente nella struttura di ogni frase musicale sotto forma di *ritmo*, succedersi più o meno regolare di durate diverse, o di durate alternate a pause. Se noi sottraiamo a una linea melodica la differenza delle altezze, mantenendo soltanto la successione delle durate, quello che rimane è il ritmo. Non dobbiamo confondere *tempo musicale* e *ritmo*: il primo scorre sempre, anche durante le pause, anche nei silenzi, mentre senza suono non c'è ritmo; ogni *tempo musicale* ha una sua regolarità, costante fin quando non viene cambiato: il ritmo si sovrappone al *tempo musicale*, non necessariamente in accordo con esso.

Quindi politemporalità, polifonia e anche poliritmia. Polifonia significa molti suoni insieme, molte voci, di fatto melodie contemporanee. Poliritmia significa ritmi diversi contemporanei. E talvolta anche tempi diversi insieme, e anche diverse suddivisioni del tempo.

Nell'orchestra impiegata nella *Nona Sinfonia* di Gustav Mahler possiamo raggruppare gli strumenti in tre grandi famiglie:

gli strumenti a FIATO: 1 ottavino, 4 flauti, 3 oboi, 1 corno inglese, 4 clarinetti, 1 clarinetto basso, 4 fagotti (nel III° movimento anche un controfagotto); gli ottoni: 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, 1 tuba;

gli strumenti a PERCUSSIONE: 4 timpani (due alti e due bassi con due timpanisti), 1 tamburo grande, piatti, 1 tam tam (tace nel IV° movimento), 3 campane basse (tacciono nel IV° movimento), 1 glockenspiel (tace nel IV° movimento), 1 tamburo piccolo (tace nel IV° movimento), 1 triangolo (tace nel IV° movimento);

gli strumenti a CORDA: violini I°, violini II°, viole, violoncelli, contrabbassi, 2 arpe (nel IV° movimento una sola).

Primo movimento IL DRAMMA DELL'ANIMA

Battute: 1 – 26

Andante comodo: così prescrive Mahler all'inizio del primo movimento. *Andante* è termine che il linguaggio comune presta alla musica. Partecipio presente del verbo *andare*, ossia *che va, che scorre*. Fra i significati più comuni di *andante*, troviamo *alla buona, affabile, senza pretese; semplice, scorrevole, senza artifici*. *Andante* è un dunque un tempo che scorre affabile, senza pretese, tranquillo.

Una semplice passeggiata dunque, alla quale dobbiamo aggiungere l'aggettivo *comodo*, che vuol dire *con modo, con misura ... che ci fa sentire a nostro agio*.

Quindi un tempo *affabile, che scorre alla buona, che ci mette a nostro agio*: così Mahler ci invita a sentirci in questa prima breve sezione iniziale, nella quale ci presenta i personaggi principali del primo movimento. Osserviamo che, in omaggio alla comodità e al nostro agio, gli archi suonano per il momento sempre piano o pianissimo, molto leggeri, lontani.

Nei primi due minuti di musica Mahler prepara la sua tavolozza, con quattro personaggi che entrano in scena in ordine di complessità crescente. Ce li presenta in modo quasi scarno, semplicemente, uno dopo l'altro.

Il primo è un inciso, lo chiamerei *Il limite* e non può essere più semplice. Io devo proprio additarvelo, altrimenti rischierebbe di passare inosservato tanto è di basso profilo. E invece assumerà un'importanza capitale nel corso del movimento, diventerà *Il limite* per antonomasia, il *no*, l'oppositore, potremmo quasi dirlo Satana in quanto oppositore, ma togliendogli ogni connotazione negativa, pur nella sua implacabile irriducibilità. Perché scopriremo più volte che questo oppositore così severo non produrrà alcuna sconfitta, ma renderà possibile la nascita di nuove dolcissime tenerezze.

Si tratta di una sola nota, un *la*, proposto e poi brevemente ribadito dai violoncelli cui fa eco, dopo una brevissima pausa, il corno. Nulla di più, e nulla di più semplice. La breve pausa fra violoncelli e corno genera un sussulto, una sospensione irregolare, una aritmia, un che di spezzato. Tutto ciò si ripete quattro volte nelle prime cinque battute, mentre entrano in scena i personaggi successivi.

Il secondo personaggio entra alla terza battuta: è un motivo, lo chiamerei *Il tempo*. Il suono, appena svegliato, comincia a stirarsi e ad allargarsi nello spazio delle altezze: sempre un *la* ribadisce l'arpa in questo tempo affabile e comodo, ma lo raggiunge dapprima salendo dal *fa diesis* più grave, con un intervallo ascendente di una terza minore, poi scendendo dal primo suono superiore della scala, un *si*, con un intervallo discendente di un tono. Rincontreremo molto presto questo intervallo discendente di un tono. La terza unità di tempo della misura, come già nel primo personaggio, è vuota.

Il primo personaggio porge il *la* al secondo, e questi lo porge al terzo personaggio che entra alla quarta battuta: stavolta tocca a uno dei quattro corni, mentre un altro continua con i violoncelli a sussurrare *Il limite*. E il suono stavolta si alza per così dire in piedi e a partire dal *la* si articola in un secondo motivo di una battuta soltanto. Lo chiamerei, per il suo dispiegarsi nel regno delle altezze senza alcuna pausa, *Il canto*. La partitura reca un'indicazione contraddittoria, come spesso accade in musica. Mahler chiede che il corno suoni forte, ma nel contempo gli prescrive di suonare *gestopft*, turato, la campana del corno deve essere chiusa dal pugno, che così facendo le impedisce di vibrare e di amplificare il suono. Questo accorgimento produce un suono di intensità molto minore. E quindi abbiamo guarda caso una sorta di *forte* che insieme è un *piano*, un po' come se fosse un *forte* che arriva molto da lontano e quindi certo lo percepiamo come *forte*, ma a noi arriva *piano* perché la lontananza ne attutisce la forza. Insomma, un *forte lontano*. E soprattutto il chiudere con il pugno la campana del corno, oltre ad attenuare il suono, ne altera il timbro, che da morbido e rotondo qual è quello abituale del corno, si fa metallico, rauco, un po' inquietante.

I primi tre personaggi sono tutti centrati sul *la*. Il quarto nasce da un *fa diesis*: notiamolo, perché queste due note, *fa diesis* e *la*, già presenti ne *Il tempo*, si ripresentano ora aprendo il movimento e più tardi saranno loro a chiuderlo.

Il quarto personaggio entra alla sesta battuta: è proprio un tema e non di una sola battuta, bensì addirittura di venti. Si dispiega lento e dolce, con grande semplicità, in modo molto narrativo. È tutto costruito attorno alla più elementare unità melodica, la discesa di un tono, semplicemente lo scendere di un gradino della scala, da *fa diesis* a *mi*. Io chiamo questo tono discendente *La mano sulla spalla*. Avvalorata da una ripetizione, *La mano sulla spalla* apre il tema che si sviluppa allargandosi sempre più nello spazio sonoro ribadendo a diverse altezze sempre il tono discendente. È appena un tocco delicato sulla spalla, un breve accenno di carezza, risuonerà dappertutto, in infinite varianti, questo semplice discendere un gradino della scala, sarà un dolce memento, un tenero ricordare.

Insieme a questo tocco delicato sulla spalla, in questa dolce passeggiata introduttiva, ecco anche la dialettica del 3 contro il 2 cui abbiamo accennato poco fa. Metà delle viole dividono l'unità di tempo in 3 mentre l'altra metà la divide in 2, creando così una sorta di sussurro, dicevamo un fremito vibrante come il quieto ronfare delle fusa del gatto. Come se sotto la placida melodia della passeggiata vibrasse la vita stessa. E intanto l'ampia voluta dei violini riapproda a quel leggero tocco sulle spalle del tono discendente. Un piccolo momento di sosta, di esitazione, per poi riprendere la passeggiata con il consueto tono discendente, stavolta però un'ottava più alto, ripartendo dal quel *la*, da cui tutto è iniziato, per raggiungere il *fa diesis* superiore con un ampio e dolcissimo intervallo di sesta maggiore. Dal *fa diesis* *La mano sulla spalla* ridiscenderà al *mi*. La passeggiata si svolge sempre con molta leggerezza, lievemente, sempre piano e pianissimo, iniziando sempre con un tono discendente per terminare sempre con un altro semplicissimo tono discendente.

Battute: 27 – 80

Dopo un altro momento di esitazione avviene all'improvviso qualcosa di diverso, la passeggiata si fa meno tranquilla. Ora la suddivisione in 3 e in 2 non avviene più simultaneamente, ma successivamente: a un'unità di tempo divisa in

3 segue una in 2 e così via. Questo crea un'incertezza e un'instabilità maggiore, quasi sembra che il tempo si muova, non è vero, ma sono le sue particelle a vibrare di intensità variabile e qui la passeggiata si fa più inquieta, qualcosa accade, uno slancio appassionatamente drammatico si profila con un intenso tema ascendente, questo sì che è un tema, ha qualcosa di inquietante nel suo irrompere ascensionale sull'improvviso rullo dei timpani. Ma è un tema sul serio, che si sviluppa narrativamente, che parla di ascese ripetute, tutta l'orchestra si anima e va verso l'alto, il tema vuole salire, si contorce per prendere la ripresa e salire sempre più in alto, è come incalzato e sospinto in alto dai violoncelli con continue frasi ascendenti. A tante vertiginose ascese dei violini per un attimo le trombe sembrano opporsi scandendo taglienti semitoni discendenti che sembrano irridere la spinta ascensionale del tema, con una sorta di sinistro avvertimento.

Ma il tema comunque approda alla comoda passeggiata anticipata nel tranquillo inizio. Però, quanto trasformata e quanto amplificata! Anche il tono discendente, *La mano sulla spalla*, con l'irrompere di questa passione dell'anima si è trasformato, i due suoni contigui si sono dilatati e fra essi spazia addirittura un'ottava intera, che reintroduce il motivo del corno che avevamo chiamato *Il canto*. Presentato prima così pudicamente alla nascita del suono, ora è enunciato fastosamente in primo piano dagli archi e dalla tromba: c'è un bell'accordo in questo momento fra archi e trombe, fra corde e ottoni, non sarà sempre così. Tanta passione, saziata, si placa in un breve idillio di flauti e archi e poi tutto l'andamento si fa dolcemente discendente, dopo tanto entusiasta furore tocca ai flauti e al corno inglese deporre dolcemente *La mano sulla spalla* e pacificarsi nel tranquillo andamento comodo dell'inizio, aiutati dai violini primi. Si riprende fiato, ma è solo la preparazione di un nuovo impeto.

Battute: 80 – 107

Il tempo si fa un po' più vivace, l'appassionato tema ascendente arriva stavolta subito al motivo iniziale de *Il canto*. Ma non è più sostenuto anche dalle trombe, gli archi sono ora come lasciati soli nella loro irresistibile voglia di andare agli estremi dello spazio sonoro. I fiati non solo non sono più loro alleati, sembrano anzi contrastarli opponendo loro quei taglienti semitoni discendenti, sempre spinti verso il basso: quasi si accende una competizione, una guerra fra archi e ottoni, gli archi insistono ma sempre si oppongono loro gli irridenti semitoni discendenti di trombe e corni, fin quando il tempo approda a un *allegro* parossistico dominato da quasi meccaniche marcette degli ottoni mentre gli archi sfiniti si arrendono. Subentra un attimo di silenzio occupato soltanto dal rullio del timpano.

Battute: 107 – 154

Nell'improvviso silenzio ricompare, riemerso da chissà dove, il primo personaggio, *Il limite*, affidato cupamente ai corni. Il timpano spettralmente scandisce *Il tempo*, mentre i corni e poi anche le trombe ribadiscono *Il limite*. Gli archi tentano di tornare alla passeggiata iniziale, ma corni e trombe la fanno da padroni e implacabili ribadiscono la loro supremazia con *Il limite* e *Il tempo*. Gli archi provano ancora a riproporsi, ma *Il limite* è ancora più severamente rafforzato da corni e tromboni insieme, e ancora una volta ribadito persino dai timpani. Il colore è scuro, mortuario, il clarinetto basso getta lampi minacciosi. Gli archi tentano di riprendersi ma stentano e quasi singhiozzano mentre i corni, ancora

turati ma fortissimi, quasi sfregiano quella calma sinistra alla quale stiamo ritornando. Tuttavia i violoncelli, anche se timidamente, insistono a riproporsi. Il flauto incoraggia ed ecco che i corni riprendono il colore pieno e morbido de *La mano sulla spalla*. Qualcosa sembra schiarirsi in questo lugubre scenario: se prima erano le trombe con semitoni discendenti a irridere l'entusiasmo e la voglia di vivere e di manifestarsi degli archi, ora gli archi stessi si appropriano dei semitoni, stavolta non più sinistramente discendenti, bensì ascendenti con timido, dolce e tenero coraggio: nel silenzio avvertiamo un impercettibile movimento, qualcosa sembra davvero venire alla luce, minuscole foglioline sembrano spuntare e distendersi quasi inavvertitamente, fin quando da questa attesa trepidante degli archi in pianissimo fiorisce un primo momento di estrema tenerezza, di nuovo con quella dolcissima sesta maggiore ascendente *la fa diesis*. I violini tornano ad appoggiarci *La mano sulla spalla*, e lo fa anche il corno, non più ostile o sinistro ma romantico ed evocativo. Siamo tornati alla passeggiata iniziale, ma addolcita da germogliante tenerezza. E il corno solista si fa perdonare con la sua morbida lucentezza tutti gli accenti di prima.

Battute: 154 – 204

Ritemprata dalla dolce passeggiata e dalla ritrovata tenerezza, l'anima vuole cantare più forte e appassionatamente: ecco risuonare lontane le trombe metalliche in sordina, suonano la carica e risvegliano tutti alla mobilitazione. In questo *allegro risoluto, con furore*, un sacro furore, sembra nuovamente esserci un accordo fra archi e fiati. La placida passeggiata permette l'irrompere della passione della volontà che vuole affermarsi ed essere e sembra in questo momento dimenticarsi de *Il limite*. I semitoni taglienti delle irridenti trombe ora sono affidati agli archi più bassi, violoncelli e contrabbassi che non si oppongono più alla ascesa degli archi, anzi la sostengono. Il sacro furore si spegne questa volta da solo, tutti gli archi scivolano verso il grave per tornare alla tranquilla passeggiata senza che *Il limite* si sia fatto sentire.

Battute: 205 – 236

E allora l'anima, per così dire, ci riprova, dopo questa esplosione vulcanica riprende ardentemente, gli archi soli sviluppano il lungo tema ascendente appassionato, i fiati entrano poco, ma quando arrivano all'apice della loro appassionata perorazione i corni li contrastano riproponendo i semitoni discendenti, irridente freno alla passionalità degli archi che i corni consegnano ai tromboni mentre gli archi ora esausti lasciano loro il campo.

Battute: 237 – 271

Non è stato *Il limite* a fermare l'anima appassionata, questa volta il compito è toccato ai semitoni discendenti, ora gravemente scanditi nel silenzio di tutti gli altri dai tromboni, anche loro metallici e sinistri. Poi un'altra volta, con gli archi timidi in pianissimo, i tromboni stavolta con la sordina, quasi con indicibile orrore ripetono implacabili il loro monito. Sul mormorio degli archi, laddove la partitura recita *schattenhaft, vago e confuso*, risuona anche una sorta di parodia de *La mano sulla spalla*, un sinistro semitono dei corni con l'indicazione *deutlich, chiaro, nitido*. Anche questa volta sembra che nulla ne possa nascere e che non ci sia limite alla disperazione. Ma se facciamo bene attenzione, nel silenzio del

pianissimo degli archi *vago e confuso*, qualcosa sembra di nuovo sorgere, germogliare piano piano nonostante l'aria ancora sinistra. Di nuovo gli archi pianissimi mormorano i semitoni, anche stavolta ascendenti, fin quando finalmente quella che prima era parodia diventa veramente *La mano sulla spalla*, prima con il tono discendente dei caldi corni, poi con un violino solo che quasi balbetta per troppa dolcissima emozione la tenerezza del tono discendente, ribadita da un secondo violino anche lui solo e gli stessi due violini insieme a tutti gli altri intonano quel motivo de *Il canto* di una battuta soltanto. Siamo tornati nella passeggiata, sembravamo immersi nel gelo più mortale e invece una ancor più tenera dolcezza ha visto la luce. L'anima si rinfranca, in fretta vuol tornare a spaziare, batte le mani e canta, e canta più forte a ogni strappo della sua veste mortale.

Battute: 272 – 311

E si abbandona a una sfrenata voglia di vivere, di godere appieno della bellezza del mondo. La tenerezza l'ha rinfrancata e sembra quasi che gli archi melodiosi e gli ottoni dai semitoni discendenti non siano più in opposizione, di nuovo giocano insieme e una nuova armonia si stabilisce fra loro, gli ottoni e le trombe sembrano danzare insieme agli archi. Ma, ahimè, tutto ciò è solo illusorio, ben presto l'apparente armonia si infrange di fronte allo scoglio implacabile, questa volta sembra davvero che non ci sia proprio più speranza, compatto si erge il blocco fortissimo dei tromboni e dei corni, la partitura recita *mit höchster Gewalt, con massima violenza*, il NO assoluto, *Il limite* si erge contro i marosi dell'orchestra e li spegne nel silenzio.

Battute: 312 – 340

Dal silenzio riemergono, quasi rovine minacciose, gli elementi primordiali della nascita del suono. I timpani brutalmente scandiscono *Il tempo*, i tromboni sono implacabili del ribadire l'inevitabile, *Il limite*, tanto più severo quanto più è stato appassionato lo slancio. Gli archi sono spintonati via, mentre anche *La mano sulla spalla* perde il carattere confidenziale e diventa una gelida stretta, i violini sono attenuati dal diafano suono della sordina mentre le trombe, anch'esse con sordina, ma per questo più metalliche e irridenti, sanciscono con una marcetta il loro trionfo meschino. Anche i tromboni scandiscono *Il tempo*, prima di riaffidarlo ai timpani, che lo ripetono implacabili. La partitura qui recita *come un pesante corteo funebre* e il clima rimane tale fin quando i violini quasi in un soprassalto di orgoglio s'impossessano della marcetta delle trombe, l'ammorbidiscono un poco, le trombe la ribadiscono un'ultima volta e noi entriamo in una nuova transizione. Il clima si fa sempre più rarefatto con i suoni armonici delle viole prima e dei violini poi, il tempo è ora scandito dalle arpe e dalla campana bassa, *La mano sulla spalla* dei corni ridiventa amica, viene ribadito *Il canto* di cinque note e finalmente il cielo si fa più sereno, il mondo riappare bello e da godere.

Battute: 341 – 399

La passeggiata si fa sempre più ricca e spaziosa, archi e fiati dialogano in accordo, il conflitto è alle spalle e possiamo finalmente prendere più respiro. Tutti gli strumenti concordano in un vasto pieno orchestrale, che ci conduce poi a un'improvvisa radura nella quale, salutati da un violino solo, dialogano fra loro flauto, ottavino, oboe e clarinetto. Poi ancora flauto e corno si appartano a

cantare felici, mentre un po' goffi parlottano contenti fra loro archi e contrabbassi, e i violini si aprono a un'ultima distesa ondata di calore.

Battute: 400 – 448

E infine, *Il commiato*. È nel saluto, nel commiato, che Mahler sa risvegliare in noi la massima dolcezza intrisa di tenerezza, di ricordo e di profondo amore per la vita. I semitoni discendenti ci sono ancora ma hanno perso ogni voglia di tagliare e di dividere, ora cantano salutando anche loro, ora tutto è silenzio e tenerezza, il violino da solo ci saluta, il flauto si libra altissimo in cielo. Dopo l'enormità e il fragore del conflitto che abbiamo attraversato è commovente il suono del violino da solo, il violino che ci saluta con *La dolce mano sulla spalla* sussurrata, quasi balbettata per l'emozione. E poi ancora sempre più piano quel violino solo si accommiata da noi con quell'ampia sesta maggiore ascendente, con quel *la* che con un tenerissimo portamento raggiunge il *fa diesis*, per poi da tornare come suggello definitivo a quello stesso *la* da cui tutto iniziò. Ancora una volta e poi ancora un'altra l'oboe, mentre la partitura segna in italiano *morendo*, canta *La mano sulla spalla*, e tutto si spegne.

* * *

Abbiamo chiamato il primo movimento *Il dramma dell'anima*. Il dramma dell'anima che vuole cantare a ogni costo, e *canta più forte a ogni strappo della sua veste mortale* (Yeats). Abbiamo parlato di passione dell'anima, passione che si infrange contro lo scoglio della necessità, contro il limite che fa parte di noi, che ci costituisce, limite che patiamo terribilmente quando lo rifiutiamo ma che, se accettato positivamente, ci rivela appieno la sua natura di forza e di risorsa. E in Mahler abbiamo visto almeno due volte, nel primo movimento di questa *Nona Sinfonia*, sorgere da questo conflitto una grande tenerezza, una compassione, un'accettazione profonda espressa alla fine nel dolce commiato con cui si è spento il movimento, un andare verso il silenzio traboccante di tenerezza. Circa novanta anni prima di Mahler, qualcuno aveva scritto:

*Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
e questa siepe, che da tanta parte
dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando, interminati
spazi di là da quella, e sovrumani
silenzi, e profondissima quiete
io nel pensier mi fingo, ove per poco
il cor non si spaura. E come il vento
odo stormir tra queste piante, io quello
infinito silenzio a questa voce
vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
e le morte stagioni, e la presente
e viva, e il suon di lei. Così tra questa
immensità s'annega il pensier mio:
e il naufragar m'è dolce in questo mare.*

Il silenzio è come la notte: per amarli, silenzio e notte, bisogna stare bene in compagnia di sé stessi, per questo così tanti non li sopportano. Mahler e Leopardi

ci insegnano la poesia del silenzio, da cui tutto nasce e a cui tutto ritorna, e Wagner nel *Tristano e Isotta* ci rammenta quanta tenerezza e quanta dolcezza può racchiudere la notte. Il silenzio è la culla da cui sorge e a cui torna ogni suono, che appena nato già sta per spegnersi, l'importante è che si spenga dolcemente e sorridendo. Il commiato del primo movimento è solo un'anticipazione del più compiuto canto del silenzio del quarto movimento.

Il primo e quarto movimento durano ciascuno 26/28 minuti. Il secondo e il terzo sommati durano anch'essi attorno ai 26/28 minuti. Se il primo è il dramma dell'anima nella lotta con il suo limite, e il quarto sarà una meravigliosa pace celestiale, il pannello dei due movimenti centrali è tutto su questa terra. Mahler non si rivolge ora al mondo interiore, ma al mondo degli altri. E gli *altri* nel secondo movimento saranno la comunità del villaggio, nel terzo sarà il pubblico, al quale Mahler offrirà tutta la sua maestria professionale e tecnica orchestrale, straordinariamente virtuosistica sì, ma ben poco compiaciuta di sé!

Secondo movimento: DELLA COMUNITA'

Il secondo movimento è un *ländler*. Il *ländler* era una danza popolare tipica della Baviera e dell'Austria. Nota dal secolo XVII, in tempo di 3/4, era di andamento lento, simile al valzer che probabilmente da essa ebbe origine. Ancora assai popolare nel secolo XVIII, questa danza sopravviveva ancora nell'Ottocento nelle feste dei contadini tirolesi.

Danza popolare dunque. Mahler scrive in capo alla partitura: *Im Tempo eines gemächlichen Ländlers* (nel tempo di un placido *ländler*). Ma aggiunge sotto *Etwas täppisch und sehr derb* (piuttosto goffo e molto grezzo). Non solo, ma quando i violini entrano con il primo tema, poco dopo l'inizio, Mahler prescrive per tutti gli strumenti *Schwerfällig*, (pesante, maldestro). E ancora aggiunge, riferendosi proprio ai violini, *wie fiedeln*, espressione un po' spregiativa che significa *strimpellare, grattare il violino*.

Insomma: abbiamo sì un canto popolare dei contadini tirolesi, ma da eseguire in modo goffo, maldestro, strimpellando.

Nel suo aprirsi al mondo, agli altri, Mahler sceglie dunque il villaggio con la sua danza campestre, nella quale gli abitanti celebrano l'appartenenza alla comunità ballando tutti insieme a suon di musica. Ma anche qui si manifesta un conflitto: fra la musica come celebrazione di quell'appartenenza e forze ctonie, terribili, che minacciano di stracciare l'esile rete della comunità umana. Quella comunità umana che è in fin dei conti l'unica nostra risorsa.

Ora, Mahler nasce il 7 luglio 1860 a Kalischt, in Boemia, (morirà a Vienna il 18 maggio 1911) in un piccolo centro nel quale sicuramente si ballava ancora a suon di *ländler* quando era bambino. Quando scrive questa sinfonia, nel 1909/10, dirige la New York Philharmonic, è uno dei direttori più affermati del mondo, ha diretto per dieci anni con esiti storici l'Opera di Stato di Vienna,

l'istituzione musicale forse più importante dell'Europa di allora, ha un enorme successo personale sul piano sinfonico e più ancora su quello operistico. Ma vive i nove mesi di impegni concertistici e operistici un po' come la sua galera, sempre in attesa dei tre mesi estivi nei quali corre a rifugiarsi in capanni isolati, che si fa costruire apposta lontanissimo dai rumori umani, per comporre indisturbato in contatto panico con la natura. E in questi capanni canta, come Yeats, canta *più forte a ogni strappo della sua veste mortale* (*Sailing to Byzantium*). Chi l'ha conosciuto racconta come la sua quasi folle severità professionale, spesso insopportabile per gli orchestrali, lasciasse il posto nella vita di tutti i giorni a un'ingenuità e a una distrazione infantile che richiedevano l'accudimento di una figura femminile per le più minute faccende domestiche quotidiane.

Nel 1908 affitta un maso a Dobbiaco, in Alta Val Pusteria, non distante dal quale si fa costruire il consueto capanno isolato dal mondo umano nel quale passa le sue ultime tre estati a comporre *Il canto della terra*, la *Nona Sinfonia* e gli abbozzi della *Decima*, che la morte gli impedirà di portare a termine. La sua spinta creativa è più viva che mai e il suo sentire avverte le tensioni che stanno covando minacciose alla fine della *belle époque*, agli inizi del secolo cosiddetto breve.

D'altronde l'artista vede e sente sempre anzitempo. Pensiamo a Kafka: nel 1915 scrive il breve racconto *La metamorfosi*, nel quale il protagonista Gregor Samsa si sveglia una mattina trasformato in mostruoso insetto, e noi ricordiamo che *käfer* (scarafaggio) saranno più tardi chiamati gli ebrei internati nei campi; poi nel 1925 scrive ancora *Il processo*, che anticipa il clima dei processi politici in Unione Sovietica e in Germania. Nel 1919 sarà il valzer a essere deformato in un ghigno quasi satanico da Ravel ne *La valse*. Per non parlare delle tremende e brutali forze primordiali liberate dal *Sacre du printemps* di Stravinskij, in quella famosa serata del 29 maggio 1913 che dette scandalo a Parigi.

Nel 1909 tocca a Mahler testimoniare, con la grottesca parodia del *ländler*, quell'indebolirsi e quel corrodarsi del legame umano che permetterà l'orrore dei decenni successivi (la prima guerra mondiale provocò attorno ai 17 milioni di morti, e la successiva epidemia di spagnola, indubbiamente collegata alle condizioni di vita durante la guerra, causò qualcosa come circa 50 milioni di morti; la seconda guerra mondiale spese circa 70 milioni di vite).

Quella che ascoltiamo ora è una parodia, la parodia di una danza campestre, e parodia è proprio versione caricaturale, burlesca, graffiante di ricordi d'infanzia deformati in modo grottesco.

Battute: 1 – 7

Anche ora Mahler esordisce presentandoci il materiale musicale con cui costruirà il secondo movimento. Il materiale è sempre semplicissimo, addirittura banale: la scala di do maggiore. Persino in Italia, che da tanto tempo non è più la patria della musica, chi non conosce i nomi delle sette note? la scala musicale ascendente? *Dòremifasòl sol*: così suona la banalissima proposta ripetuta due volte dei fagotti e delle viole, cui rispondono i clarinetti scandendo in discesa *mimmìre rerrèdo*. E così quasi tutti i suoni della scala di do maggiore sono impiegati sul ritmico 3/4 del *ländler*. Non ci può essere motivo più semplice. E

siccome ci piace dare dei nomi ai motivi o ai temi, questo lo chiameremo *Il semplice*.

Mahler è capace di temi di grande complessità e bellezza, ma la sua grandezza, come peraltro quella di Beethoven, sta nella capacità di costruire imponenti cattedrali partendo dai temi più banali. Basti pensare al terzo movimento della *Prima Sinfonia*, tutto costruito su una magistrale elaborazione in minore del conosciutissimo tema *Frère Jacques*, recentemente attribuito a Jean Philippe Rameau e noto in italiano come *Fra' Martino campanaro*.

Battute: 8 – 90

Questo materiale, che ci accompagnerà per tutto il brano, subito introduce il tema principale, che Mahler chiede venga suonato strimpellando, pesante e maldestro. Anche questo tema, che in omaggio alle intenzioni di Mahler chiameremo *Il maldestro*, utilizza soltanto la scala di do maggiore. I fagotti ne hanno dato l'imbeccata fino al *sol* consegnandolo ai violini. Questi con altro ritmo, appunto pesantemente e maldestramente, un po' goffi e stentati quasi non fossero tanto sicuri del fatto loro, nel registro grave riprendono quel *sol* regalato loro dai fagotti e barcollando incerti lo portano fino al *do* successivo. *Il maldestro* è un tema articolato fatto di andirivieni continui su e giù per la scala di do maggiore, ora fermandosi sulla tonica, ora sulla sensibile.

Mentre violoncelli e contrabbassi combinano insieme *Il semplice* con *Il maldestro*, notiamo una variante della *Mano sulla spalla* del primo movimento: sono i corni e ripetere dolcemente e un po' sornioni il tono discendente *lasòl lasòl lasòl ...*

Siamo in una danza campestre: certo, un po' grossolana, un po' maldestra, ma non priva di dolce cantabilità, subito tuttavia quasi sfregiata da *Il semplice* un po' stravolto perché innalzato di una quarta eccedente, quell'intervallo che nei tempi antichi veniva chiamato *diabolus in musica* per la difficoltà di intonazione. Ma questa danza campestre, un po' goffa ma neanche tanto, si spegne nel silenzio per lasciare spazio a qualcos'altro, di molto diverso.

Battute: 90 – 216

Il qualcosa che irrompe non ha proprio più nulla del placido *ländler*. Il 3/4 si fa sempre più scandito e massiccio, incalzante, la tavolozza orchestrale sempre più ricca. La tuba bassa muggisce minacciosa, i fiati sbeffeggiano con lazzi beffardi nel registro acuto, la danza si fa sempre più frenetica e inquietante. Come se un movimento, che so, un ondeggiare sull'altalena, che inizialmente facciamo con piacere, aumentasse un po' di velocità, e questo aumenterebbe il nostro piacere, se non fosse che a un certo punto ci accorgiamo che l'accelerazione si fa sempre più frenetica, non siamo più noi a spingere, anzi è lei che travolge noi e allora il piacere di prima lascia il posto a un'inquietudine crescente che fa presto a diventare spavento. Ma non dobbiamo spaventarci troppo: in realtà in questa specie di corte dei miracoli in cui si è trasformata l'idillio campestre di cent'anni prima, ci stiamo preparando a ricevere un personaggio importante, molto importante, che guarda caso ci è presentato proprio dai tromboni, rinforzati per l'occasione dalla tuba bassa. E nel chiamare *Il trombone* il personaggio, penso proprio a quando di qualcuno diciamo che è un *trombone*. *Il trombone* continua la danza con movenze esagerate ed eccessive, con

il ritmo pesantemente marcato da grottesche giravolte quando si inserisce anche *Il semplice*.

Battute: 217 – 259

Arrivati dopo cotanto personaggio a un momento di calma, ci fa piacere e ci placa sentire nuovamente *La mano sulla spalla*. Eccola qua di nuovo, presentata dal corno morbido e dai violini, mentre *Il semplice* del fagotto continua a danzargli intorno. Poco dopo la danza diventa una faccenda solo dei fiati, che dialogano insieme in un'oasi di pace nella quale presto rientrano i violini. È passato quel brutto vento minaccioso, forse possiamo tornare al placido *ländler*?

Battute: 260 – 332

No, è stato solo un istante di abbandono. Di nuovo infuria la danza turbolenta e riprende il vortice, la danza è scatenata, sembra indiavolata, altro che placido *ländler*. Come nel primo movimento, anche qui siamo in presenza di un conflitto fra due momenti, quasi che Mahler oscillasse fra il ricordo affettuoso e dolce del *ländler* e qualcos'altro che, risvegliato dallo stesso *ländler*, va ben oltre la sua rassicurante dolcezza.

Battute: 333 – 368

Ma *La mano sulla spalla* ci regala ancora un attimo di pace, anche se non proprio tranquilla. È sì, indubbiamente, *Mano sulla spalla*, ma un po' inquieta, un po' come se la beffarda e scatenata danza, liberando qualcosa di demoniaco e implacabile, avesse lasciato un segno che rintracciamo in una piccola figura discendente degli oboi frutto di questa inquietudine. *La mano sulla spalla* sembra perdere energia e convinzione, in un progressivo *ritardando* che diventa infine un *morendo* in cui tutto si spegne.

Battute: 369 – 403

E allora proviamo a ricominciare da capo: *Il semplice* riprende la danza dell'inizio con i fagotti, ma tutto è un po' più affrettato, il *ländler* non è più affatto placido, *Il maldestro* prova a danzare con lui ma la sua danza si spezza in quella figurina discendente da poco comparsa.

Battute: 404 – 522

Il placido *ländler* non riesce a ripartir, torna a infuriare la danza indiavolata, la figurina discendente occhieggia dappertutto maliziosa, fin quando ha il coraggio e la sfacciataggine di ripresentarsi quel cialtrone de *Il trombone*, stavolta rivestito dagli archi ma non per questo meno travolgente e incontenibile. Su questa baraonda di risate sarcastiche, di terremoti di timpani, di muggiti di tromboni, di ronfare della tuba, ogni tanto i fiati, flauti, ottavini, oboi e clarinetti intonano una cantilena beffarda, vorrebbe essere allegra ma suona sinistra su questo pandemonio infernale, che poi verso la fine si scatena in modo ancora più irresistibile. Dove diavolo, proprio *diavolo*, ci ha portati questo placido *ländler*? Se

Dio vuole, questa orgia satanica si spegne.

Battute: 522 – 568

E noi proviamo un'altra volta a ricominciare daccapo: *Il semplice* però non è più affidato ai mansueti fagotti, ma ai corni in fortissimo. E nel ricominciare ricapitoliamo tutto ciò che questa tempesta ha prodotto, *Il semplice* tenta un dialogo con *Il maldestro*, ma questi è ridotto a mal partito e dopo un goffo inizio si spegne con quella frasetta discendente. Non riusciamo a danzare il *ländler* degli inizi, ci proviamo ancora un poco quando poi all'improvviso, gli archi prendono a ribattere affannosamente delle quinte vuote e su queste tutti gli strumenti uno alla volta si accommiatano da noi.

Battute: 569 – 620

Tutto si spegne, giravolte, fuochi d'artificio, girandole, capriole, orsi danzanti, risate sataniche, marcette ironiche, tutto poco alla volta si spegne. Affonda nel silenzio come quando, dopo un sogno pieno di eventi, ricchissimo di dettagli, lunghissimo di storie, nel dormiveglia ci accorgiamo che tutti quegli elementi, quegli eventi, quelle storie, quei personaggi che fino un istante fa erano chiarissimi, rapidamente si fanno indistinti e quasi inavvertitamente svaniscono e nulla rimane, se non il silenzio. Siamo svegli: ma poco fa eravamo in quel mondo e ora non c'è più nulla, tutto svanito. Rimane solo il contrasto fra quel frastuono, quel groviglio pieno di fatti e di storie complicate e il silenzio sempre più opaco nel quale tutto è sprofondata.

* * *

Terzo movimento: MUSIZIEREN, L'OFFICINA DEL KOMPONIST

Rondò – burleske.

La *burlesca* era nel Settecento una composizione musicale di carattere scherzoso e vivace, usata come movimento di danza della suite. Nell'Ottocento si sviluppò come brano di forma libera ma sempre brillante e capricciosa, di solito per pianoforte o per pianoforte e orchestra.

Mahler in questo movimento forza il carattere capriccioso della *burlesca*, lo spinge verso la parodia, verso la farsa beffarda nella prima e nella terza sezione del brano tripartito, la cui seconda sezione invece è tanto celestiale quanto infernali sono le altre due. Parodia, farsa, ironia virata in sarcasmo racchiudono come ruvide valve la perla di una tenera, innocente speranza di un mondo migliore, di un barlume di felicità. Di nuovo, vien da menzionare Beethoven e quello che in lui io chiamo *il dovere della felicità e della gioia*. Ogni passo di Beethoven è un cammino sofferto e tortuoso attraverso tutti i dolori della vita per arrivare testardamente alla gioia. E lo stesso si può dire di Mahler, che non rinuncia mai alla possibilità di pensare un mondo migliore, sapendo benissimo quanta sofferenza comporta il vivere.

C'è di tutto in questa *burlesca* in forma di rondò, dalla struttura A B A' B' A" C A''' D A'''''. Il pezzo è un *Allegro assai*, scatenato fin dalla prima battuta, poi

etwas gehalten (piuttosto trattenuto) nella sezione centrale, e chiuso infine da una ripresa della prima sezione se possibile ancora più scatenata e frenetica. Mahler ci fa entrare nella sua officina di lavoro, nel suo laboratorio del *musizieren*, del far musica. Il brano sembra scoppiare di energia, di una furia musicale intrattenibile, ricorda per certi versi la giga bachiana, solo che si tratta di una gigantesca giga per una gigantesca orchestra. L'impianto è fortemente contrappuntistico e Mahler adopera tutto il suo mestiere per fare la parodia proprio del contrappunto. Sembra voler dire: adesso vi faccio vedere quanto sono bravo, ma lo dice con una smorfia amara, beffarda, per nulla rallegrandosi di tanta bravura, nella quale riecheggiano grida di dolore e unghiate sanguinanti. Il risultato è un'orchestra dai suoni mai visti, grotteschi e indemoniati, che si lancia in una marcia indiavolata di orribili *krampus* ghignanti, un fantasmagorico corteo nel quale temi buffoneschi e parodistici, risate e sberleffi infernali si esibiranno davanti a noi sfilando a passo di marcia e generando altre risate e altri sberleffi.

Battute: 1 – 43

Allegro assai. Sehr trotzig (molto ostinato, cocciuto). È un tempo a dir poco indiavolato, l'abbiamo detto, la cifra espressiva è l'ironia declinata in parodia e sarcasmo. Per dirla con Sergio Sablich, *E che di ironia qui si tratti, di genere pesante, scopertamente demoniaca, basta a dirlo il plateale sberleffo della tromba che con gesto tracotante introduce la Burlesca*. La tromba apre da sola: sale di un tono per subito scendere guarda caso di una quarta eccedente, il *diabolus in musica* già incontrato. L'esordio di un tempo indiavolato non può essere più indovinato. Chiameremo *Diabolus* l'inciso della tromba, porta di ingresso di un tema piuttosto articolato della durata di 22 battute, nervoso, scattante, furiosamente veloce. Attorno a questo episodio ricorrente ruoterà tutto il rondò. Subito segue il primo degli episodi di carattere diverso, una specie di *Marcetta bislacca e strampalata* al termine della quale i fiati sembrano intessere con gli archi un botta e risposta che fa pensare a una grottesca partita di tennis. Tutto questo dura altre venti battute fin quando i corni riprendono il *Diabolus*.

Battute: 43 – 109

Il *Diabolus* con piccole varianti viene sviluppato sempre nel tempo scatenato fino a generare un altro tema dal piglio ironicamente impettito e un po' militaresco, sorta di fanfara da burla. Lo chiameremo *Sfilata militare*, nella quale ci passano davanti sgangherati reparti di stranezze, di lazzi buffoneschi ma vagamente sinistri, comunque inquietanti in questo tempo di marcia che nulla sembra fermare, enigmatici acrobati, clown che ci sorridono ma senza promettere nulla di buono.

Battute: 109 – 180

Riprende la precedente *Marcetta strampalata* a mo' di *divertissement* affidato a vari strumenti in modo cameristico, fin quando ritorna il *Diabolus*.

Battute: 180 – 260

Ora il *Diabolus* si combina con la *Sfilata militare*, che ci presenta un personaggio affidato dapprima ai violini: lo chiamerei *In pompa magna*, tanto si presenta serio e supponente. Tutto questo ha qualcosa del circo, con la parodia

e la voglia di ridere venata dalla malinconia di ogni circo. Ma è il ridere di una maschera, con tutta l'inquietudine che le maschere generano nei bambini: perché le maschere sono un confine inquietante fra l'umano e il non umano, somigliano a visi veri, ma non lo sono e un viso che finga di essere un viso per i bimbi è un tradimento insopportabile.

Battute: 260 – 346

La *Marcetta bislacca e strampalata* è ora addolcita addirittura con i campanellini del glockenspiel, si combina con il *Diabolus* e poi con i corni pieni di sussiego, *In pompa magna*. Compare per la prima volta un *gruppetto* di quattro note, figura convenzionale della musica, della famiglia degli abbellimenti, qui inserito improvvisamente nel contesto della *Marcetta bislacca* e della *Pompa magna*. Perché lo menzioniamo? Ma perché sta per diventare un personaggio importantissimo.

Battute: 346 – 437

Ora succede qualcosa di straordinario e inaspettato. Improvvisamente tutto si ferma e i corni *In pompa sempre più magna*, con un inchino esageratamente pronunciato annunciano un personaggio tenerissimo e pieno di nostalgia, lontanissimo da qualsiasi ironia e sarcasmo. Lo chiameremo *Angelo*, ed è quel gruppetto, introdotto quasi per gioco o per caso nella *Marcetta bislacca e strampalata*, che sembra provenire da chissà quali infinite distanze, parola dolcissima affidata alla tromba da sola in pianissimo e ripresa sommessamente da diversi strumenti, anche con i tempi raddoppiati, con un procedimento che sarà sviluppato a fondo nel celestiale quarto movimento, tutto costruito integralmente su quel semplicissimo gruppetto. È sbalorditivo sentire cosa si celava dietro, o cosa coesisteva con la sgangherata e quasi macabra marcia grottesca di prima. E poi, la tromba! Strumento bellico per eccellenza, dallo stesso Mahler impiegato più volte, anche in questa sinfonia, in marce o marcette militari, altre volte in marce funebri. Ora la tromba, proprio quella tromba, si mostra inaspettatamente capace di uno stupore meraviglioso e se mai la parola *Angelo* ha un senso, se mai l'ha avuto, deve essere stato qualcosa del genere. Nella sua ultraterrena evocazione è sorretta da altre miriadi di angeli degli archi e degli strumenti a fiato. I corni in *Pompa magna*, prima un po' supponenti, anche loro abbassano lo sguardo a incorniciare la parola di quest'*Angelo*. Ma naturalmente in paradiso non possiamo stare più di tanto.

Battute: 437 – 498

I tromboni e la tuba rimettono la sordina, i corni chiudono con il pugno la campana e tutti insieme digrignano i denti, sono già stufi della parola dolcissima dell'*Angelo*. Prova l'arpa, a comandare alle schiere di angeli di tornare al loro posto, ci prova ben cinque volte. Dopo la prima i clarinetti e i flauti un po' stupefatti riprendono la parola dell'*Angelo*, cui risponde però la *Pompa magna* con insolente sussiego; allora ci riprova due volte l'oboe, ma la risposta affidata agli ottoni con sordina è sempre più fredda e implacabile, anche il clarinetto è già contagiato dal *Diabolus*. Dopo il quinto arpeggio impegnato a difendere i confini del paradiso fa un ultimo tentativo la tromba dolcissima dell'*Angelo*, cui risponde ancora più teneramente la viola da sola e poi dopo di lei le schiere di angeli degli archi. Ma non c'è niente da fare. Con un pauroso glissando discendente gli archi

e i flauti si inabissano, sembra di vedere il cielo rigato dalla caduta di Lucifero e poco alla volta i demoni riprendono possesso della terra.

Battute: 498 – 667

Ci vuole qualche momento perché l'antagonista riprenda forza ma ormai il campo è libero. La *Pompa magna* riprende più insolente che mai, il *Diabolus* con i tromboni straccia l'aria e tracotante celebra il suo trionfo, in breve ritorna tutta la corte dei miracoli degli orribili *krampus* a celebrare una festa selvaggia e oscena con il tempo sfrenato dell'inizio. Che però poi non basta ancora, e la marcia si scatena in un *più stretto* sempre più indiavolato, un pezzo di autentico virtuosismo orchestrale, la tuba bassa ronfa minacciosa mentre i fiati assatanati si lanciano in acrobatici volteggi e siccome neanche questa volta basta ancora, per concludere tutta la truppa si lancia in una sorta di indicibile saccheggio con un *Presto* che si spegnerà di colpo.

* * *

Quarto movimento: *SOVRUMANI SILENZI ... PROFONDISSIMA QUIETE*

Tutta l'opera di Mahler nasce dal conflitto fra l'amore, l'entusiasmo e la meraviglia infantile per la scoperta della bellezza del mondo, e l'amarissima scoperta di non poterne far parte, di essere escluso da tanta bellezza e felicità. Un Mahler ventitreenne scrive dopo una delusione amorosa i testi dei quattro *Lieder eines fahrenden Gesellen*. Fin dal primo lied, vedendo da lontano la sua amata andare a nozze capisce non c'è felicità possibile per lui. Questo non gli impedisce, potremmo dire purtroppo, di vedere quanto è bello il mondo illuminato dal sole, di dialogare con gli uccellini, con i fiori. La vede, la bellezza del mondo, ma fa appena a tempo a pregustarla e a desiderarla che il coltello rovente della propria infelicità gliela spegne. C'è una barriera insuperabile, una frattura insanabile dolorosissima fra sé e il mondo, fra sé e la vita. E non stupisce che Thomas Mann, che ha descritto così ben (e patito) la solitudine e il distacco dal mondo impliciti nel ruolo dell'artista, abbia prestato i tratti fisici di Mahler al protagonista di *Morte a Venezia*.

Tutti i principali temi di Mahler sono già presenti in quell'opera giovanile: il primo lied addirittura esordisce proprio con quel gruppetto che costituirà l'asse portante del quarto movimento della *Nona sinfonia*. E nel quarto lied, come nel quarto movimento della sinfonia, considerata questa una fra le musiche più belle di tutto il secolo ventesimo, già il giovane Mahler sa andare oltre a tutto il dolore del mondo, sa approdare a un *oltre* di infinita tenerezza. La musica di Mahler è già "gonfia di bellezza", per usare una felice espressione di Francesco Colombo.

Battute: 1 – 10

Il movimento si apre con gli archi soli e con gli archi soli si chiuderà. Abbiamo già incontrato nel diabolico terzo movimento la voce angelica del *Gruppetto*, quel semplicissimo "giro" del suono affidato alla tromba, che alterna alla nota reale la sua nota superiore e poi quella inferiore. Il *Gruppetto* è qui presentato subito dai violini nel primo tema, introdotto da un ampio arco di ottava e seguito pacatamente da una *Calma e serena discesa* sempre corredata dagli altri archi che fanno eco al *Gruppetto*. Questa figura è qui un elemento melodico primario, enunciato spesso dalle prime voci degli archi o dei fiati, alle

quali rispondono le voci scure con lo stesso tempo o, altrettanto di frequente, con un tempo raddoppiato, quindi con il *Gruppetto* assai più lento.

Battute: 11 – 28

Il primo fiato a entrare è il fagotto solo, molto scuro, che poi si unirà agli altri due fagotti e al controfagotto di un'ottava più basso: i fiati sono scurissimi e ricamano il *Gruppetto* facendo anche eco al secondo tema, fatto di semitoni discendenti, che chiameremo *Struggente tenerezza*, cui risponde il corno in primissimo piano, caldo e morbido come non mai. Questo secondo tema fa suo il *Gruppetto* e l'andamento dolcemente discendente del primo tema, da ogni particolare del quale germinano e si sviluppano nuove figure in una variazione continua, quasi che il tema fosse solo una struttura potenziale che si attualizza in un pullulare di versioni e di apparizioni, non una uguale all'altra ma sempre riconoscibilissime. Dopo la *Calma e serena discesa* ecco una *Agile e veloce risalita*, verrebbe da dire, ai piani più alti dell'esistenza. Facciamo attenzione alle intense acciaccature degli archi, che caricano di importanza il suono reale, quasi lo strappano, come se altre note dovessero correre dandosi un gran da fare perché questo sbocciasse più intenso. Queste acciaccature rendono il suono una ferita palpitante, vien sempre da pensare a quel verso di Yeats, *e canta più forte ad ogni strappo della sua veste mortale*. Questa musica è una ferita e al tempo stesso è il balsamo più soave per quella ferita. Qualcosa che solo Mozart ha sfiorato poco prima di morire, nell'*Ave, verum corpus*. Mahler qui raggiunge uno degli esiti più alti cui possa ambire la musica: conoscere il dolore, rappresentarlo cantandolo, e insieme trasformarlo nella carezza che lo lenisce. A questi esiti mi riferivo, quando vi dicevo che non siamo noi a dover capire la musica, è piuttosto lei che ci capisce e ci legittima, solo a condizione che noi ci "spazziamo il cuore con la scopa" per permetterle di farlo. Questa musica ci riconosce profondamente, da lei ci sentiamo capiti, legittimati, compresi nel profondo e accettati.

Battute: 28 – 40

IL SILENZIO CI ACCOGLIE 1

Dopo la ferita dolente e insieme sanata, *Il cielo e la terra si parlano*: i violini primi altissimi, pianissimi, come l'alba dalle dita rosate disegnano un'apparizione celeste, mentre il controfagotto quasi tenebroso ripropone l'ascesa dalle *Oscure profondità*. Mahler scrive sulla partitura *senza sentimento*, che non vuol dire *freddo*. È come se dicesse agli esecutori: non metteteci nulla di voi stessi, dimenticatevi di voi, lasciate solo apparire questa presenza. Poi la presenza scende un poco verso di noi, con il flauto che insieme ai violini, sempre *senza sentimento*, riprende l'apparizione celeste dialogando con la viola da sola, questa invece profondamente espressiva, sempre sul mormorio delle *Oscure profondità*.

Battute: 40 – 63

Il mantello del *Cielo*, affidato al violino solo, ci accarezza con la *Calma e serena discesa* mentre sono ora i violini secondi ad ascendere da *Oscure profondità*. I fiati e gli archi con un tremito quasi impercettibile insistono sulla *Calma e serena discesa* e a loro risponde il corno di nuovo caldo e morbido, mentre il *Gruppetto* riprende a tessere il suo discorso intrecciandosi con la *Calma e serena discesa* fino ad approdare a un intenso momento da cui riaffiorerà la

Struggente tenerezza.

Battute: 64 – 73

Un momento di intensa pace, il *Gruppetto* continua ad accarezzarci combinandosi con la *Calma e serena discesa*. Più che mai qui la musica è gonfia di bellezza, ci spinge ad ascendere nuovamente ai più alti piani dell'esistenza con un crescendo che sembra portarci chissà dove: invece si spegne all'improvviso lasciandoci in un attonito e stupefatto silenzio.

Battute: 73 – 87

IL SILENZIO CI ACCOGLIE 2

Archi e fiati in pianissimo. Il *Gruppetto* riprende: onde dolcissime che lambiscono la riva, combinandosi con la *Calma e serena discesa* di qualche passo. Stupefatti ci addentriamo sempre più *in interminati spazi di là da quella, e sovrumani silenzi, e profondissima quiete.*

Battute: 88 – 106

IL SILENZIO CI ACCOGLIE 3

Gli angeli preferiscono qui i fiati, solo uno di loro ci ricorda le *Oscure profondità* della terra con il contrabbasso. Di nuovo *Cielo e terra* insieme: ma non basta dire che dialogano, piuttosto danzano, una delicata danza lievissima, con appena qualche accenno di tempo da parte dell'arpa.

Battute: 107 – 125

Gli archi cantano intensamente la più *Struggente tenerezza* sviluppandola in un intenso crescendo.

Battute: 125 – 146

Di nuovo un momento di pace, di pienezza nel contemplare il mondo. Il *Gruppetto* canta insieme alla *Calda discesa* e di nuovo sembra per un momento riaprirsi il silenzio del cielo con la benedizione delle apparizioni celesti. Ora capiamo cosa preannunciava quella tromba con il *Gruppetto* nel terzo movimento. Eccolo di nuovo, il *Gruppetto*, nel silenzio improvviso, con i corni. Ma l'orchestra non si lascia convincere a lasciare soli gli archi, vuole godersi ancora la bellezza del mondo.

Battute: 146 – 185

IL SILENZIO CI ACCOGLIE 4

I fiati dopo un ultimo saluto abbandonano gli archi da soli, accogliamo trepidanti la tenerezza sempre più struggente del silenzio, il *Gruppetto* sempre più lieve, tenue, le parole tacciono ...

Giorgio Moschetti