

GABRIELE CAMPARI

UNA MUSICA INACCETTABILE: IL CONFRONTO TRA IL SINFONISMO DI MAHLER E IL PENSIERO DI WITTGENSTEIN

1. Wittgenstein e Mahler: fra tradizione e innovazione

Gustav Mahler nella sua vita fu considerato come un direttore d'orchestra di indubbio valore, ma, come compositore, fu a lungo denigrato, almeno fino agli anni Sessanta del secolo scorso, quando la critica si accorse della carica eversiva del suo linguaggio musicale (Cfr. Ignesti 2013, 201-203)¹. Tra i suoi critici ci fu anche lo stesso Wittgenstein, che lo considerava musicista dotato, ma autore dallo stile inaccettabile, volutamente produttore di cattiva musica².

Se è vero, come credo, che la musica di Mahler non vale niente, allora la domanda che a mio avviso si pone è che cosa avrebbe dovuto fare Mahler con il suo talento. Infatti, è del tutto ovvio che per comporre questa cattiva musica occorre necessariamente una serie di talenti assai rari. Avrebbe dovuto, ad esempio, scrivere le sue sinfonie e poi bruciarle? Oppure avrebbe dovuto usarsi violenza, e non scriverle? Avrebbe dovuto comporre e riconoscerle prive di valore? Ma come avrebbe potuto riconoscerlo? Io lo faccio perché posso confrontare la sua musica con quella dei grandi compositori. Mahler però non poteva. (Wittgenstein 1977, 108)

Per Wittgenstein, si coglie un aspetto inaccettabile nella musica di Mahler: una rottura inconciliabile con la musica del passato, testimoniata da una chiusura quasi autistica in una condizione di totale infelicità³. Tale malessere non fu mai espresso da alcun

¹ Inoltre, pare che Debussy fosse uscito per protesta dalla sala durante l'esecuzione della *Seconda sinfonia* (Adorno 1960, 23)

² Di Fatto, Mahler fu l'unico compositore contemporaneo, oltre all'amico Joseph Labor, di cui Wittgenstein si occupò. E fu anche l'unico oggetto di una critica così totale (Cfr. Ignesti 2013, 201-205).

³ Come scrive Adorno, la musica di Mahler ci permette di entrare in lui: non presenta idee, ma è essa stessa concretamente determinata in un'idea, in quanto ogni suo attimo soddisfa alla propria funzione compositiva. Mahler è odiato per questo motivo, in quanto la sua arte non incarna mai qualcosa di concreto, ma lo lascia irrealizzato, allo stato d'intenzione (Cfr. Adorno 1960, 4-6).

compositore in precedenza e sembra quasi schiacciare la musica in una sofferenza incomunicabile.

Mahler, dal canto suo, impostò il suo lavoro al fine di trovare una tecnica compositiva in grado di trascendere l'essenza stessa della musica⁴, giungendo a scrivere con una retorica musicale che aggredisce i mezzi del linguaggio, scombina l'equilibrio e la simmetria tipici della forma classica, esprimendo al massimo il tumulto interiore (Cfr. Ignesti 2013, 205-207).

Mahler fu un avido lettore di Lotze, Goethe, Kant e soprattutto di Schopenhauer, da cui si fece molto ispirare. Egli riteneva che Schopenhauer fosse il filosofo che più aveva visto in profondità l'elaborazione di una metafisica della musica che fosse in grado di produrre una ricostruzione cosmogonica del mondo, a partire dall'essenza della musica stessa⁵. Secondo Carlo Serra, questo aspetto è centrale per comprendere il sinfonismo di Mahler: egli ricerca un suono che parli direttamente degli elementi, che non si caratterizzi nella ricerca di «calchi mitici dell'esperienza, ma che possa ricostruire i suoni del mondo, catturare e rappresentare i loro caratteri rumoristico-espressivi per tradurli in voci della natura» (Serra 2009, 3).

Ciò si trasferisce necessariamente alle tecniche compositive e di orchestrazione: grave e acuto, ad esempio, non sono intesi solo come rapporti, ma come estremi di un intervallo musicale, che ha proprietà fenomenologiche ben determinate. In questo senso, i suoni prodotti sono da intendere come relazioni qualitative, la cui azione viene illustrata attraverso la valorizzazione immaginativa dell'effetto che ottengono sull'ascoltatore⁶.

⁴ Dopo Wagner, la musica sembra aver perso soprattutto la connessione esplicita con i problemi e le preoccupazioni più profonde dell'uomo, come si vede dall'utilizzo di regole applicate meccanicamente piuttosto che autenticamente. Un esempio è l'utilizzo dell'accordo di settima diminuita che, per Webern, è divenuto solo un mezzo per ottenere un facile successo (Cfr. Szabados 2014, 127).

⁵ Inoltre, sempre secondo Carlo Serra (2009, 3), l'accentuazione per una rilettura in termini simbolici del naturalistico, già presente nell'elaborazione mitologiche di Wagner, guadagna nell'opera di Mahler uno spessore ancora più forte. <https://www.academia.edu/40306270/> [consultato il 28/12/23].

⁶ Durante l'ascolto, il piano della percezione si confronta con una serie di elementi di senso che emergono dall'interno del processo sonoro stesso. Mahler pensa gli effetti sonori desiderati a partire da una fenomenologia della percezione, che si confronta immediatamente con le proprietà materiali del processo sonoro, e con le sintesi immaginative dell'ascoltatore. Sono proprio

Secondo Mahler, è fondamentale comprendere le strutture analogiche che collegano il suono all'immagine, in quanto esse permettono all'ascoltatore di articolare relazioni descrittive in musica, che altrimenti non potrebbe in alcun modo sviluppare. Per questo motivo, Mahler fu considerato come una guida da parte dei compositori d'avanguardia della generazione successiva: egli porta una grande attenzione agli elementi di senso del suono e trasferisce alla forma della composizione il ruolo centrale dell'azione musicale, che fino a quell'epoca era stato del materiale musicale⁷.

Wittgenstein critica queste sue tecniche, perché utilizzate a favore di un impiego straniente di ciò che Adorno chiama il «materiale familiare» (Adorno 1960, 23), quel bagaglio di temi, tecniche e conoscenze derivate dalla tradizione musicale precedente⁸. Per Mahler sono strumenti indispensabili: la tradizione musicale da cui attinge e che ora stravolge, gli ricorda tutte le vittime mute del progresso, simboleggiate da quegli elementi espulsi dal linguaggio musicale dal processo di razionalizzazione avvenuto nei secoli. Egli ora usa volutamente con violenza i materiali scartati per resistere alla tradizione e mostrarne la violenza intrinseca (Cfr. Adorno 1960, 21)⁹.

Agli occhi di ascoltatori contemporanei, la critica di Wittgenstein sembra non cogliere la natura più profonda del linguaggio musicale

questi elementi che ci permettono di illustrare la gravità del suono come oppressione del grave o la sua acutezza come una sorta di puntura (Cfr. Serra 2009, 7).

⁷ Secondo Ernesto Napolitano, la musica di Mahler permette di cogliere la musica in generale come linguaggio di gesti: un esempio è l'intervallo di seconda discendente, spesso usato alla fine dei componimenti, che imita la curva intonativa della voce umana con la malinconia di chi, parlando, abbassa la voce sulla terminazione delle parole. Questo gesto della lingua parlata viene trasferito alla musica ma senza acquistare ulteriori valenze. Semplicemente egli mostra come alcune scelte tradizionali hanno trovato posto e si sono solidificate nel tempo (Cfr. Adorno 1960, IX-X, e 55-56).

⁸ Come scrive Adorno, Mahler non è progressivo per evidenza di innovazioni o per radicalità del materiale, ma per il risultato compositivo stesso. La novità è ottenuta con dei mezzi obsoleti, utilizzando la tonalità, mezzo di mediazione per eccellenza, per esprimere emozioni violente, anticipando quella che poi sarà l'emancipazione della dissonanza degli espressionisti. Questo risultato lo ottiene soprattutto alternando sapientemente modo maggiore e minore, anche nelle melodie (Cfr. Adorno 1960, 22-25).

⁹ Inoltre, Adorno riconduce il dolore che Mahler esprime alla posizione del realismo socialista: è la sofferenza delle masse di poveri e di disillusi rimasti impotenti di fronte al sistema che li ha scartati (Cfr. Adorno 1960, 55-56).

mahleriano: per molti, si potrebbe ridurre a una critica *ad hominem*, con premesse fallaci e legate a un giudizio di gusto personale e tradizionalista che il filosofo non ritrova rispecchiato nelle composizioni del musicista boemo (Cfr. Szabados 2014, 144-145).

A tale posizione si può rispondere, secondo Quattrocchi (2013, 73-75), tenendo conto di due elementi: l'espressivismo ingenuo di Wittgenstein, per cui ogni opera è un'estensione dell'autore stesso, un suo gesto, in cui compare a sua volta l'artista intero; e l'inganno di sé. Questo è musicalmente rilevante: l'artista che inganna sé stesso esprime tale inganno anche nello stile, e le sue opere risulteranno pertanto prive di originalità. Non solo, l'inganno più grande è per il pubblico che sarà portato a considerare un prodotto spirituale ciò che non è tale.

L'arte, per Wittgenstein, genera un'alterazione nell'autocoscienza, che produce un sentimento di armonia con l'universo e permette di trovare il giusto modo di stare nel mondo, non di rifiutarlo. Tuttavia, anche per Wittgenstein l'arte genuina scaturisce da un gesto violento e disperato, dal protendersi verso il limite dell'inesprimibile, nel tentativo di vedervi oltre, esattamente come accade nel caso del sinfonismo di Mahler. Il problema allora diviene capire come, secondo Wittgenstein, tale gesto artistico sia in realtà in contrasto con la sua idea di musica: cosa mancava a Mahler di essenziale per produrre la giusta visione delle cose del mondo?

2. La musica della crisi: tra *Kultur* e *Zivilisation*

Uno dei problemi maggiormente affrontati dagli intellettuali di inizio Novecento è il seguente: come mai il mondo è scivolato nel caos?¹⁰ La crisi del pensiero occidentale interessa anche Wittgenstein, specialmente in ambito estetico: egli nota come i borghesi raffinarono sempre più il loro gusto, finendo per trovare nell'arte una via di fuga dal reale, creando un vuoto nell'orizzonte dei valori e lasciando spazio a pericolosi movimenti politico-intellettuali (Cfr. Schorske 1961, 38-40). Da un lato si nota un

¹⁰ Situazione che era destinata soltanto a peggiorare durante i primi anni del '900 con le ulteriori sconfitte politiche subite dai partiti moderati e le ansie che esse generarono. Dopotutto, già da fine '800 a Vienna ci fu un ritorno delle idee più radicali del cattolicesimo e dell'antisemitismo, un ritorno che da molti fu sentito come la fine del progresso (Cfr. Schorske 1961, 35-37 e Janik. - Toulmin 1973).

approfondimento della conoscenza della propria interiorità e della propria psiche, ma dall'altro, come ricorda Theodor Herzl, si ha il pericolo di scadere nel narcisismo. Il mondo diviene una successione di stimoli e risposte alla propria sensibilità e non più un luogo per l'azione (Cfr. Schorske 1961, 40).

Wittgenstein descrive questa tendenza come passaggio dalla cultura alla civilizzazione, una vera e propria forma di decadimento del pensiero causato dalla distorsione secolarista e individualistica dei valori aristocratici, portata avanti dalla borghesia. In questo processo, l'arte scompare: al posto di divenire espressione di valore, diviene essa stessa la fonte del valore, generando ansia piuttosto che bellezza¹¹. L'indizio principale del declino di una grande cultura sta nel modo in cui l'uomo si rapporta con il mondo: la razionalità prende il sopravvento sull'etica, spingendo verso comportamenti di dominio e di volontà di controllo su ciò che ci circonda. Si dimentica la visione d'insieme a favore del focus su problemi isolati, per identificare spiegazioni semplici, soluzioni rapide. La cultura diviene altro da sé, perdendo di vista i suoi valori fondanti.

Nella civilizzazione è la tecnica il vero motore delle azioni e il progresso l'unico fine a cui l'uomo tende. La tecnica è uno strumento del pensiero umano e, come tale, è in sé neutro da un punto di vista dei valori. La visione tecnica, a differenza dello sguardo estetico, tende a percepire il fine dei comportamenti umani come sempre futuro, senza il peso epico che la cultura dona alle azioni, ancorandole al presente. Il progresso diviene un ideale astratto, freddo e cristallizzato, nel cui nome l'uomo sacrifica l'attenzione alla trascendenza, per muoversi alla ricerca di un modo di superare la propria condizione ordinaria (Cfr. Quattrocchi 2013, 69).

Attraversando questo processo di cristallizzazione, la cultura muore, come se venisse vivisezionata. Il primo segno di tale agonia, secondo Wittgenstein, è la scomparsa delle arti: le persone smettono di interessarsi alla ricerca di un significato ultimo e, di

¹¹ Una delle conseguenze è il fatto, notato da Schnitzler, che la sfera sessuale con i suoi istinti è stata liberata dalle norme precedenti, finendo tuttavia per contaminare ambiti in cui non c'entra nulla, come la politica (Cfr. Schorske 1961, 44): il risultato è l'incapacità di dirigere la propria vita secondo uno scopo, rimanendo sempre vittima delle proprie pulsioni momentanee (Cfr. Schorske 1961, 45).

conseguenza, smettono di cercare di esprimerlo sotto forma di grandi opere.

Secondo Wittgenstein, l'artista ha un compito fondamentale riguardo alla conservazione e diffusione dei valori: egli non deve solo intrattenere il pubblico, ma educarlo ad apprezzare e comprendere le espressioni più alte della propria *Kultur* (Cfr. Quattrocchi 2013, 67-69). Per Mahler, al contrario, nessun materiale artistico, per quanto astratto, è mai al di là del divenire storico.

Il linguaggio di Mahler si riappropria del linguaggio classico solo come formulario condiviso, per poi stravolgerlo e riplasmarlo per esprimere il suo tumultuoso rapporto col mondo. Secondo Adorno (1960), il combinarsi caotico e non unitario della sua musica può dischiudere un senso solo risuonando nell'interiorità di ciascuno, attingendo dalla sfera della memoria un flusso narrativo tipico della narrazione del romanzo¹². Il linguaggio musicale passa dalla coerenza del racconto epico-drammatico dei romantici al movimento circolare del romanzo, in cui vi è uno scambio reciproco tra i vari elementi (Cfr. Adorno 1960, XXI). Inoltre, anche se il materiale utilizzato nella composizione è spesso pedestre, il modo di presentarlo è sublime: vige un principio di riscatto grazie all'intervento della forma (Cfr. Adorno 1960, 74)¹³. Egli tratta i suoi temi come dei personaggi, facendoli balzare in primo piano in alcuni momenti e dimenticandosene qualche istante dopo, esasperando ulteriormente il disequilibrio tra forme e contenuti¹⁴.

Inoltre, Mahler in ogni composizione tenta di portare una critica a quella precedente, come si vede dall'intento di riorchestrare e variare più volte il colorito del suono¹⁵. Da qui deriva la maggiore difficoltà che Mahler presenta alla comprensione, in contraddizione

¹² In questo modo: «Mahler dimostra con la sua scrittura che la musica non può essere davvero tragica il che gli costa il rifiuto del gusto borghese» (Adorno 1960, 147).

¹³ «Come avviene nei romanzi, anche in Mahler la felicità prospera in margine alla catastrofe» (Adorno 1960, 82).

¹⁴ Nel classicismo, il predominio del tutto sulle parti equivale al predominio del divenire sull'Essere; il tutto produce virtualmente i temi stessi e li compenetra dialetticamente. In Mahler la figurazione tematica subisce il processo sinfonico proprio come i personaggi del romanzo subiscono il processo del tempo in cui agiscono. Il tempo penetra nei caratteri tematici e li trasforma come il tempo empirico modifica i volti (Cfr. Adorno 1960, 85-86).

¹⁵ Autocritica anche alla tendenza di confondere arte e religione, tema del capolavoro dell'*Ottava sinfonia* che finisce per adorare sé stessa, nonostante invochi con un inno l'arrivo del Signore (Cfr. Adorno 1960, 98 e 161-162).

con tutto ciò a cui si è abituati nella musica assoluta e priva di programmi: le sue sinfonie non esistono solo come fatto positivo, come qualcosa che, nel comunicarsi all'ascoltatore, lo ricompensa per la sua attenzione. In esse vi sono intere sezioni stridenti, che disturbano la comunicazione (Cfr. Adorno 1960, 144). La negatività diventa pura categoria della composizione, attraverso il banale che si riconosce tale, attraverso il sentimentalismo, la cui «piagnucolosa meschinità si strappa la maschera» (Adorno 1960, 145), attraverso un'espressione spinta oltre quanto la musica permette di per sé stessa. Per comprendere la volontà artistica di Mahler, diviene quindi necessario analizzare le tecniche compositive che egli utilizzò nei suoi lavori come guida per esplorare i nuovi orizzonti della scrittura sinfonica.

3. La concezione del suono di Mahler

Un primo passo da compiere per comprendere la musica di Mahler è l'analisi del tipo di suono che il compositore ricerca per le sue opere, che svela come il pensiero di Schopenhauer ne abbia influenzato molto il lavoro artistico.

Come scrive Carlo Serra, Mahler ricerca:

una semantica del suono, che funga da cerniera fra il mondo visibile dei fenomeni, e il piano metafisico, che li sostiene nell'oscurità, una musica esemplaristica, che parli, attraverso i suoni, del significato delle cose, lasciando avvertire l'idea che nel suono musicale vi sia un calco del mondo, della totalità dei suoni, costituendo un insieme di rimandi, che muova da una lettura metafisica della nozione di carattere. (Serra 2009, 3)

La musica di Mahler ha carattere ontologico, parla del divenire del mondo della natura, lascia che i suoni si facciano narrazione. Mahler cerca figure musicali che alludono a contenuti esterni, come scrive Serra, «muovendosi dalla traccia al referente» (Serra 2009, 3), per ritrovare il rapporto che lega il suono al mondo. Centrale per questo tipo di analisi è il termine carattere, che esprime una tendenza tipica del processo creativo di Mahler. Come scrive Adorno, il *medium* mahleriano per il contenuto è quello della caratterizzazione oggettiva: ogni tema ha una sua natura ben delineata, che «va quasi oltre il dato dell'invenzione» (Adorno

1960, 70)¹⁶. La scelta dei timbri orchestrali è perciò sottoposta a questo processo di caratterizzazione, che inevitabilmente influenza anche la grammatica delle *Sinfonie*¹⁷.

Come ricorda Carlo Serra (2009, 25), Eggebrecht, per descrivere le sonorità delle Sinfonie di Mahler, parla di trapianti sonori dal mondo esterno nella composizione. I suoni non vengono più pensati in astratto in termini di consonanze e dissonanze, ma sono copiati e stilizzati a partire dall'esterno per venir trapiantati nella musica, come se fossero già musica anch'essi. Per Mahler «il suono d'arte e quello materiale giacciono uno a fianco all'altro» (Serra 2009, 25), per venire ricombinati fra loro. Sono archetipi del suono, il calco su cui egli costruisce i propri edifici musicali.

Eggebrecht colloca all'interno della medesima classe di suoni trapiantati sia i suoni della natura sia quelli tratti dal contesto delle musiche popolari o di consumo (Cfr. Serra 2009, 25). Essi, nella visione del compositore boemo, rappresentano il mondo nella sua totalità. Anche le rappresentazioni retoriche della musica, tanto criticate da Wittgenstein, rientrano a pieno titolo in questo quadro. Ci troviamo in ciò che Carlo Serra definisce l'insieme di tutti suoni precompositivi, la totalità di ciò che preesiste in musica, e che può essere utilizzato per rappresentare il mondo in maniera autentica (Cfr. Serra 2009, 26-27).

Anche il rapporto con la volgarità diviene dialettico: da un lato la musica deve sempre aspirare a qualcosa che stia oltre questo mondo, ma, d'altro canto, Mahler sa che tale aspirazione viene ormai considerata vana, se non addirittura segno di sprezzante autosuperiorità (Cfr. Adorno 1960, 20).

Wittgenstein non può che criticare un simile modo di pensare al suono e alla musica in generale, in quanto partire dal carattere significa rifarsi a una dimensione soggettiva e privata della comunicazione, in cui il soggetto decide a priori che cosa verrà

¹⁶ I materiali in grado di garantire questi effetti sono necessariamente quelli banali, il cui significato generale si è sedimentato in precedenza. Al contrario dei temi della musica programma, che aspettano di venire etichettati tramite fili conduttori e commenti esplicativi, quelli di Mahler contengono in sé ogni volta il loro nome proprio, con intenzioni specifiche già immanenti a essi e che il compositore si limita a citare. In questo si può riconoscere il loro carattere, garantito *in primis* dalla natura sonora che il compositore ha pensato per loro (Cfr. Adorno 1960, 70-71).

¹⁷ La *Quarta Sinfonia* è considerabile la sinfonia per caratteri per eccellenza, la cui totalità, completamente frantumata sia come insieme sia nei singoli elementi, è frutto dell'esigenza di creare dei caratteri (Cfr. Adorno 1960, 70-71).

comunicato, ricadendo di fatto nell'errore di pensare come possibile l'esistenza di linguaggio privato¹⁸.

Vedere questi caratteri come fonte di soggettivismo significa tuttavia non capirne l'oggettività, che può cogliersi attraverso l'intervento di un soggetto a cui la musica decide di obbedire: l'oggetto non parla se non si dischiude al soggetto (Cfr. Adorno 1960, XII-XIII). Secondo Adorno, Mahler rovescia, mediante la spiritualizzazione, il criterio di immediatezza e di naturalezza dell'arte: «l'apparenza che essa ha di essere espressione viva della creazione» che «viene spezzata col riconoscimento dei propri elementi reificati» (Adorno 1960, 142). Se gli aspetti percepiti non ne annunciassero altri sotto forma di orizzonte sintetico latente, non offerto dall'attività intellettuale, il percepito perderebbe la sua densità, il suo essere. Per tale operazione la presenza del soggetto è fondamentale, ma non l'insieme di valori e aspetti culturalmente condivisi.

Il suono diviene un mezzo evocativo nelle mani del compositore che, sotto forma di rumore, o di nota musicale, «si diffonde nell'aria e definisce i caratteri qualitativi di un'atmosfera» (Serra 2009, 9). Il suono e la sua «terribilità attraente rimandano a una natura che ci circonda, ma che nasconde la sua essenza: il suono ci scava, ci trasforma, passa dal piano di un'immediatezza corporea incontrollabile [...], alla manifestazione di un significato, che in quella forma processuale esplode con pienezza» (Serra 2009, 9)¹⁹.

Mahler usa il termine *schauerlich* per descrivere il tipo di suono a cui egli mira, termine che, secondo Serra, si rifà ad una fenomenologia dell'orribile, presentata attraverso lo *Schauer*, onomatopea dell'acqua che scroscia (Cfr. Serra 2009, 9):

¹⁸ Mahler, in questo senso, compie l'errore di cui lo accusa Wittgenstein tentando di mostrare la propria dimensione interiore e privata attraverso un linguaggio condiviso. Per un approfondimento sulla questione del linguaggio privato si veda L. Wittgenstein: *Osservazioni sulla filosofia della psicologia* e gli scritti del *Libro blu* e del *Libro Marrone*. E S. Oliva: *Tautologia, gesto, atmosfera. Il rapporto tra musica e linguaggio nella riflessione di Ludwig Wittgenstein*, pp. 149-150 e 156. Tesi di dottorato in filosofia per l'Università degli studi di Roma Tre, pubblicata il 07/07/2015. <http://hdl.handle.net/2307/5020> [consultato il 15/06/2024].

¹⁹ «Il lettore di Schopenhauer pensa immediatamente ai modi di manifestazione della volontà, che trovano il proprio carattere esplicativo nel corpo» (Serra 2009, 9).

Vi è un piano dell'orrore, dello sconforto, del malessere, che si intreccia immediatamente a un fatto acustico: il termine rimanda all'irrompere di qualcosa che si rovescia su di noi, che ci bagna, che ci fa rabbrivire attraverso il contatto vivo con la nostra pelle.[...] Come il brivido è il prodotto di un'esposizione a una continuità che tocca e sensibilizza, trasformandoci, così siamo costantemente esposti al suono, alla sua crudezza, al dilagare del suo carattere diffusivo. (Serra 2009, 9)

La drammaturgia della rappresentazione dello *schauerlich* è l'immagine di un caos sonoro²⁰ che il compositore cerca incessantemente di ottenere come carattere principale dei suoi lavori²¹. Il montaggio musicale deve partire da questo caos, dal confondersi delle diverse matrici sonore: il rapporto suono-rumore è una maschera, un richiamo dove «il compositore si fa *medium*, ricompattando l'unità dell'esperienza» (Serra 2009,13). Tutto ciò non è ottenuto soltanto attraverso la sperimentazione timbrica, ma si concretizza attraverso un uso attento e innovativo della forma musicale, vera e propria terra di conquista del sinfonismo mahleriano.

4. La tecnica di scrittura di Mahler nell'analisi di Adorno

Adorno (1960), nell'analizzare la musica di Mahler, individua tre categorie formali fondamentali nel suo modo di procedere: l'irruzione, la sospensione e l'adempimento. Di queste tre, la prima

²⁰ «Il suono si fa voce di una natura che parla: è quel legarsi di voce, significato ed immagine, che corre nei testi aristotelici, che ora prende rilievo, e che viaggia verso il concetto, verso un sistema di valori [...]» (Serra 2009, 10).

²¹ In un pomeriggio di festa, Mahler ed i suoi amici si trovano su un sentiero, vicino ad un paese in festa: nella piazza gruppi e bande diverse si trovano a suonare contemporaneamente musiche completamente diverse e Mahler esclama: «Sentite? È questa la polifonia a cui mi ispiro... Fa lo stesso se un fracasso del genere venga dal canto di una moltitudine di uccelli, o dal mugghiare di un uragano, dallo scrosciare delle onde o dal crepitio del fuoco. I temi devono provenire proprio così, da parti del tutto diverse e il loro ritmo e la loro melodia devono essere completamente differenti [...] e all'artista spetta solo il compito di ordinarli in un tutto concorde ed armonioso» (Serra 2009, 12-13).

è la più importante²²: l'irruzione è ciò che rompe gli equilibri classici della forma-sonata²³.

L'irruzione non è meramente transitoria o solo un mezzo per generare sorpresa, ma cambia completamente la forma del componimento: per Adorno (1960), l'irruzione si oppone all'idea hegeliana di un corso del mondo ordinato, mostrando come sia il tumulto ad avere la meglio sulla sintesi. Essa simbolizza l'attimo in cui sembrano realizzarsi speranze e desideri di una vita, una apertura verso qualcosa di inedito, seppure in una dimensione puramente estetica²⁴. L'irruzione simboleggia lo scontro tra le aspirazioni del compositore e l'indifferenza del corso del mondo: Mahler, come Hegel, riconosce come necessaria una forma di mediazione tra soggetto e mondo, ma arriva gradualmente a questa conclusione, sperimentando per la sua intera produzione nuovi modi per dar voce alla sua interiorità²⁵.

²² Per quanto riguarda le sospensioni, esse fanno le veci dei punti con le indicazioni 'senza tempo', che di solito indicano parti extraterritoriali. Esse tendono a sedimentarsi sempre più in episodi, che si configurano come deviazioni che, in un secondo momento si rivelano essere il passaggio più diretto. Per l'adempimento, la forma che più gli assomiglia è l'epodo (*Abgesang*) della forma "bar". Essa era scomparsa durante l'età del basso continuo, in quanto simbolo di incompiutezza, a cui la musica moderna ha invece sempre puntato e fu reintrodotta da Wagner. Resa familiare alla sua generazione tramite i *Mastri cantori*, Mahler utilizza l'adempimento musicale per la sua antieconomicità, come un qualcosa che va in cerca del proprio in sé, ma è anche scatenamento, archetipo della libertà, come per la breve parte conclusiva dell'esposizione del primo movimento della *Terza* o la chiusa della ripresa nel finale della *Sesta* (Cfr. Adorno 1960, 48-49).

²³ Come accade nella sua *Prima sinfonia* verso la fine del primo movimento, in cui il corso della sinfonia viene interrotto dal comparire di un tema tipico delle fanfare. Questa irruzione modifica gli equilibri del brano che, contraendosi improvvisamente in una coda, si spinge direttamente verso la fine senza ricapitolazioni (Cfr. Adorno 1960, 6-7).

²⁴ A differenza delle sinfonie di Haydn e Beethoven, l'agire rappresentato non è operoso e utile, ma vuoto e rivolto all'autodeterminazione, alla vanità (Cfr. Adorno 1960, XIII-XIV).

²⁵ Processo che comincia soprattutto dallo *Scherzo* della *Terza sinfonia*, ma che ancora nella *Quinta sinfonia* non si è compiuto, in quanto lo *Scherzo* assume una forma di quasi secondo primo movimento, il cui humor scompare per lasciare il posto a tutto il dolore e alla sofferenza. Questo secondo movimento, nonostante passaggi vorticosi, non ha sviluppo, si muove a vuoto e quindi non ha storia, il che lo reindirizza alla reminiscenza, da cui sorge il tema della marcia funebre. Il culmine del processo si ritrova a fine produzione, come si vede nel *Rondò-Burlesca* della *Nona*, in cui il soggetto è penetrato dal tumultuoso corso del

La teoria dell'irruzione contribuisce a formare una nuova morfologia musicale, per cui le forme non si definiscono per il loro contenuto astratto (tema principale, transizione, tema secondo, coda), ma per il senso concretamente musicale che di volta in volta assumono²⁶. Questa tecnica compositiva sembra dare voce a ciò che Adorno definisce una «teoria materiale delle forme, volta a dedurre le categorie formali musicali e il loro ruolo a partire dal loro significato» all'interno della composizione (Adorno 1960, 52). Al contrario delle teorie accademiche classiche, che dividono i brani in temi e sezioni senza ulteriormente interrogarsi sulla funzione che il compositore ha dato loro, la teoria materiale delle forme spiega perché in Mahler si incontrino intere sezioni a prima vista esageratamente lunghe e stereotipate: esse non mediano tra parti differenti nello sviluppo del brano, parlano per sé stesse²⁷.

Sempre Adorno sostiene che Mahler tratta la forma senza schematismi, non per pura volontà innovativa, ma perché avverte che il tempo musicale, a differenza dell'architettura, non consente rapporti simmetrici semplici: la disuguaglianza può generare uguaglianza perché tutto viene influenzato dalla successione degli eventi musicali (Cfr. Adorno 1960, 63). Il linguaggio si frantuma, le forme vengono squassate dai particolari che le concretizzano. I dettagli individuali non concordano più col tutto, anzi, mantengono le loro individualità, forzando il movimento musicale a partire da essi, dal basso, e non più dall'alto delle forme musicali²⁸. Anche la

mondo: qui Mahler abbandona ogni dimensione ironica che la musica burlesca aveva introdotto (Cfr. Adorno 1960, 9-12).

²⁶ Come non esistono categorie metafisiche superiori ad altre, così le forme della tradizione in Mahler non sono superiori al resto, in quanto tutto deve venire a patti con la nuova struttura presentata dalla musica per poter sopravvivere. La forma si dialettizza, smette di porsi come entità normativa e diviene parte del momento compositivo. Per questo la caratterizzazione del dettaglio acquista un'importanza inedita (Cfr. Adorno 1960, XVIII).

²⁷ Nonostante il fatto che, così facendo, Mahler diluisce o quasi dissolve del tutto la forma stessa del brano, che assume il proprio carattere a partire da queste zone fine a sé stesse, in cui la struttura crolla e si dilunga fino a precipitare (Cfr. Adorno 1960, 52-53).

²⁸ In Mahler vediamo costantemente un antagonismo tra musica e linguaggio tanto che nella sua musica si possono udire particolari arcaici e antiquati, nemici di ogni compromesso. Inoltre, Mahler si spinge sempre contro un ideale mediocre del bello, come testimonia l'accordo iniziale e ricco di armonici della prima sinfonia: se vuole un suono lieve non lo fa fare a uno strumento che lo produce facilmente, ma lo fa fare a uno che deve sforzarsi, come se dovesse oltrepassare i suoi limiti naturali (Cfr. Adorno 1960, 18-21).

totalità, prima data a priori, diviene conquista della composizione, in aperta opposizione al tardo romanticismo, in cui la tendenza a scegliere percorsi musicali consolidati già da tempo, degradava la cura per il dettaglio a merce per un facile successo (Cfr. Adorno 1960, 58-59). Per questo, i temi mahleriani sono considerabili delle figurazioni, nel senso dato dalla teoria psicologica del predominio del tutto sulle parti, per cui l'ascoltatore è spinto a ricercare delle linee generali entro cui i singoli particolari continuano a mutare (Cfr. Adorno 1960, 102). La forma stessa diviene un carattere, in quanto struttura unica, caratteristica riconoscibile del brano che dona coerenza nella sua totalità (Cfr. Adorno 1960, 57). Per Carlo Serra, una figurazione è un qualcosa che preme sul piano del senso della rappresentazione, «facendo emergere delle profilature indeterminate, la cui piena esplicitazione deve rimanere però sottotraccia» (Serra 2009, 8). La figurazione completa il senso dell'evento sonoro, senza comunque mai esaurirlo del tutto. Pertanto, ricercare una piena mediazione tra forma e contenuti nella musica di Mahler si rivela essere un'operazione futile, nonostante egli si renda conto che tutta la grande musica del passato sia tautologica, un sistema privo di contraddizioni irrisolte²⁹, ma lontano dall'immagine del mondo che egli ha e che veicola tramite le sue creazioni. Perfino le marce, simboli militari per eccellenza, in Mahler mostrano non il carattere³⁰ di coercizione, ma quello di sogno di una libertà ancora intatta³¹.

Si tratta di un atteggiamento che mostra un chiaro tradimento dell'ideale illuministico alla base della musica del classicismo, in cui la composizione assume un carattere prima di tutto etico-esistenziale: in Mahler, la forma si mostra come un moto perpetuo, un eterno divenire che non cessa di trasformarsi, pur senza prefiggersi alcuna meta, per far apparire nell'adempimento musicale del brano ciò che esso stesso non è ancora (Adorno 1960,

²⁹ «È nel momento dell'inautentico, che smaschera la menzogna dell'autenticità, che Mahler raggiunge la sua verità: l'unità non si costituisce malgrado fratture, ma attraverso esse», «Non a caso, le sue sinfonie furono considerate dei *pot-pourris* sinfonici, in cui si registrano irregolarità e mancanza di schemi» (Adorno 1960, 39-41).

³⁰ Carattere, in senso aristotelico, selezionato rispetto ad un modo di agire: la marcia è prassi umana, sostenuta da un'intenzione precisa, è un gesto coordinato e condiviso, che allude a uno stringersi creaturale, che può assumere infinite valenze. Essa è immagine nel senso che coglie il senso di un evento e lo porta in scena come azione (Cfr. Carlo Serra 2017, 78).

³¹ Esempio principe è la sua *Quarta sinfonia* (Cfr. Adorno 1960, 67).

XXII). Un atteggiamento che si svilupperà nell'arte successiva, che verrà come smantellata, isolata dai grandi ideali del passato, divenuti ideologia, e ridotta a denuncia e documentazione di un'epoca³².

Secondo Adorno, la grandezza di Mahler consiste nel riuscire a ottenere una grande forza espressiva mediante l'inautenticità, elemento innovatore nello scontro dialettico tra l'esaurimento espressivo del materiale musicale contro la scontata aspettativa di comodità generata dal progresso (Cfr. Ignesti 2013, 208-209)³³. Mahler, infatti, rimane sempre un musicista tonale, ma conosce l'elemento atonale tramite il «contrasto crudo» della «rottura come mezzo formale» (Adorno 1960, 143).

La musica di Mahler è assolutamente inedita non per i materiali e le forme utilizzate, ma nell'uso che il compositore ne fa: la sua musica non comunica o esprime direttamente una soggettività, ma in essa si svolge, come in una scena, qualcosa di oggettivo, in cui è cancellata ogni riconoscibile fisionomia. Con le parole di Adorno: «È un'orchestra che suona nella coscienza musicale e non questa che si proietta in quella» (Adorno 1960, 29)³⁴.

³² «La verità della musica di Mahler è la verità dell'irraggiungibile. Essa è voluta in quanto è volontà di uscire dalla penuria dell'esistenza, in quanto simbolo stesso dell'irraggiungibilità. Essa dice che gli uomini vogliono essere riscattati e non lo sono: proprio coloro che si oppongono a questo riscatto giudicano non veridico quel linguaggio, o lo considerano una megalomania neotedesca» (Adorno 1960, 149). Il soggetto di Mahler non è tanto un'anima che si manifesta, quanto una volontà politica, inconscia di sé, che fa dell'oggetto estetico il simbolo di ciò a cui non può spingere gli uomini reali. Si tratta di un atto che non può riuscire e che quindi mantiene un residuo di ideologia, che si manifesta proprio nelle melodie frammentate e derivate del compositore (Cfr. Adorno 1960, 148-149).

³³ Si tratta di una scelta del compositore sintomo di una necessità espressiva, volta a mostrare l'inadeguatezza del linguaggio tradizionale. Gli elementi banali sono sì presenti, ma sottoposti alla pluridimensionalità, per cui divengono dinamici. I temi devono venire da fonti differenti, come accade con i rumori del bosco o i rumori delle strade affollate, sarà poi l'artista a ricomporli in maniera sensata. In questo modo egli ottiene effetti di massima potenza con il minimum dei mezzi (Cfr. Adorno 1960, XIX-XX e. 125-130).

³⁴ La musica di Mahler non esprime la soggettività, bensì questa prende in essa posizione rispetto al corso del mondo. La sua musica non ci parla né del soggettivo né dell'oggettivo, ma dell'impossibilità dei due poli di ricongiungersi (Cfr. Adorno 1960, 19).

5. Conclusioni

Dopo l'analisi dell'idea di suono e delle tecniche compositive adottate da Mahler diviene chiaro il motivo dell'attacco di Wittgenstein nei confronti della sua arte, frutto di un linguaggio lacero e logoro che emerge dalle macerie della grande cultura europea di fine Ottocento. Wittgenstein nota in Mahler non la mancata padronanza delle regole, ma una carenza di coraggio: la musica di Mahler manca di forza vitale propria di ogni organismo. Di fatto, per Wittgenstein, produrre musica è produrre un organismo, per quanto modesto possa essere e Mahler non assolve tale compito (Cfr. Ignesti 2013, 211).

Wittgenstein critica Mahler in particolare per il suo modo di presentare le proprie opere, divenuto poi comune nell'arte contemporanea. La genesi dell'opera in questo tipo di linguaggi non deriva da una progressione teleologica e da una dialettica tra informe e forma, ma da operazioni di segno opposto, come la deformazione e la defigurazione³⁵. Pertanto, come scrive Adorno, si può sostenere che, per gli artisti contemporanei la musica, come l'arte, non ha saputo mantenere la sua promessa di liberazione, ma allora diviene lecito chiedersi se esista davvero questa possibilità senza che la verità venga ingoiata dal soggetto (Cfr. Adorno 1960, 14-16).

Secondo Wittgenstein, si tratta di una domanda che non ha nemmeno senso porre, in quanto l'artista deve essere anche guida spirituale³⁶. Pertanto, se Bruckner è da lui percepito come l'ultimo dei compositori, Mahler è visto solamente come un plagiatore: non compone sinfonie, ma solo immagini di sinfonie³⁷.

³⁵ Come scrive Borutti (2006), si tratta di processi abduitivi, del vedere come, che permettono un riorientamento improvviso dello sguardo (*Gestalt switch*), e che offrono una ricostruzione sensata dei dati proprio grazie al loro imporsi come possibilità di senso. Cfr. Borutti 2006, 119-120. in particolare, in riferimento al metodo pittorico di Francis Bacon

³⁶ «Oggigiorno la gente è convinta che gli uomini di scienza siano lì per istruirla, e i poeti e i musicisti, ecc., per rallegrarla. Che questi ultimi abbiano qualcosa da insegnare non viene loro neanche in mente» (Wittgenstein 1977, 62).

³⁷ Osservazione che rileva anche Adorno, sostenendo che «Mahler andrebbe perciò interpretato come opposto a Bruckner: in Bruckner il linguaggio formale si sfalda perché lo impiega nella sua compattezza, come se il soggetto estetico rinunciassse al suo intervento diretto a determinare il materiale»; mentre il sinfonismo di Mahler è «pseudomorfo in quanto si distanzia dal medium oggettivo del suo vocabolario, a cui egli fa violenza nel momento stesso in cui lo usa», (Adorno 1960, 38). In generale, se Bruckner ha come fine l'affermare qualcosa, Mahler come fine ha l'abbandono a qualcosa (Cfr. Adorno 1960, 58).

In un certo senso, l'immagine più perfetta di un intero albero di mele somiglia all'albero infinitamente meno di quanto gli somigli la più piccola pratellina. E in questo senso una sinfonia di Bruckner ha una parentela infinitamente più stretta con una sinfonia dell'epoca eroica di quanto l'abbia una di Mahler. Se quest'ultima è un'opera d'arte, allora lo è di un tipo del tutto diverso (Ma anche questa osservazione è propriamente spengleriana). (Wittgenstein 1977, 37)

Per Wittgenstein, scrivere grandi opere in un momento di crisi è impossibile per via del venir meno degli strumenti espressivi necessari per una comunicazione efficace. Mahler si è accorto di questo problema e tutto ciò traspare dal suo lavoro. Come scrive Adorno:

Il vero trionfo di Mahler è il fatto che non sia mai riuscito a esprimere l'affermazione, ma solo una sconfitta permanente. Egli ha confutato il decorativismo monumentale facendo confutare dal monumentale l'immensa fatica che gli dedicava: non fallisce proprio in quanto fallisce. (Adorno 1960, 157)³⁸

Per Adorno, la coscienza di Mahler è una coscienza infelice nel senso hegeliano del termine, in quanto il momento storico non gli permette più di ritenere che la determinazione dell'uomo sia conciliabile con le forze istituzionali, obbligandolo a fare ciò che egli non vorrebbe³⁹.

Ma, se per Adorno tutto ciò è un merito, per Wittgenstein è solo un monito per evitare un simbolismo tanto comodo quanto offuscato.

Il comportamento di Mahler, con il suo dire confuso e tormentato, si riassume con la volontà di scagliarsi contro i limiti del linguaggio (Cfr. Ignesti 2013, 224-225). Si tratta per Wittgenstein di un'operazione futile e destinata al fallimento, come cercare di rompere una gabbia. Tuttavia, tale atteggiamento profondamente umano non merita di essere posto in ridicolo attraverso un ulteriore attacco volontario alle fondamenta del

³⁸ In questo senso, la musica di Mahler non è soggettiva in quanto espressione dell'autore, ma in quanto posta in bocca al disertore: tutto in essa ha valore di un'ultima parola, che non importa se qualcuno la ascolta. Il destino del mondo non dipende più dall'individuo, ma l'individuo non dispone di alcun contenuto che non sia suo, per quanto infranto e impotente: le sue fratture sono la verità. Le sue sinfonie sono ballate della disfatta (Cfr. Adorno 1960, 193-194).

³⁹ Non a caso, Mahler stesso visse tutto ciò, riducendosi a comporre nei soli mesi di vacanza, costretto dalla routine (Cfr. Adorno 1960, 20).

linguaggio stesso⁴⁰, sfruttando le risorse espressive di un materiale ormai logoro. Con questo modo di scrivere, secondo Alessandra Ignesti, Mahler inaugura l'inclusione del patologico in arte, con comportamenti che variano dalla disgregazione grammaticale al gesto puramente provocatorio, all'urlo inarticolato (Cfr. Ignesti 2013, 224-225).

Per Wittgenstein, al contrario, il coraggio vero è il coraggio della distanza dello sguardo. L'essenziale in arte non è l'interminabile girare a vuoto dell'ingranaggio e la dissoluzione della grammatica in una soluzione priva di tensioni, ma il guardare all'arte e al mondo come arte. L'autenticità ne diviene metro di giudizio, in quanto connessa all'unica virtù dell'artista contemporaneo: la sincerità, fondamentale per poter cercare in sé la necessità della propria opera. Un'assunzione di responsabilità dal peso non comune (Cfr. Quattrocchi 2013, 81). Come ricorda Alessandra Ignesti (2013, 225), non tutte le opere d'arte godono di tale nome, soprattutto nel caso dell'arte contemporanea, in quanto non tutti i gesti veicolano necessariamente un valore estetico, ma rimangono semplici provocazioni. Questo, secondo la Ignesti (2013, 225), è uno degli insegnamenti migliori che possiamo trarre dai frammenti e scritti di Wittgenstein sull'estetica: imparare a distinguere l'opera d'arte dall'opera di mero intento provocatorio. La critica contemporanea sembra far fatica in ciò e anzi annaspere nell'idea di farsi carico di un problema di fatto inesistente, ovvero il valutare esteticamente tali provocazioni.

In conclusione, si può probabilmente sostenere che il giudizio di Wittgenstein sulla musica di Mahler sia frutto non solo delle posizioni teoriche del filosofo, quanto anche di un gusto personale ancora ottocentesco⁴¹. Egli, pertanto, non può apprezzare appieno le novità introdotte dal compositore, il cui modo di scrivere e pensare all'arte è al contrario proiettato, anche se in maniera polemica, al futuro. Non per questo motivo tutte le critiche mosse da Wittgenstein devono essere rifiutate e considerate retrograde, specialmente se si tiene conto dell'evoluzione artistica del Novecento, che di fatto ha confermato i timori del filosofo austriaco

⁴⁰ Si veda il commento che ne fa la Ignesti (2013, 224-225) riportando le *Conferenze sull'etica*.

⁴¹ Ignesti, pur individuando il fondamento speculativo delle posizioni di Wittgenstein sulla musica, ricorda che Brahms, agli occhi del filosofo, rappresenta le colonne d'Ercole per la buona musica (Cfr. Ignesti 2013, 205).

sulla futura incapacità dell'artista e dell'arte di porsi come guida per l'essere umano.

Bibliografia

Adorno T.A., 1960: *Mahler. Una fisiognomica musicale*, Torino, Piccola biblioteca Einaudi, 2005.

Bertinetto A: *Il pensiero dei suoni. Temi di filosofia della musica*, Milano, Bruno Mondadori, 2012.

Borutti S.: *Filosofia dei sensi, Estetica del pensiero tra filosofia, arte e letteratura*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2006.

Caldarola E. - Quattrocchi D. - Tomasi G. (a cura di): *Wittgenstein, l'estetica e le arti*, Roma, Carrocci editore, 2013.

Ignesti A.: *In lotta contro il linguaggio. Wittgenstein, Mahler e la distanza dal mondo dell'arte*, in Caldarola E. - Quattrocchi D. - Tomasi G. (a cura di): *Wittgenstein, l'estetica e le arti*, Roma, Carrocci editore, 2013, pp. 201-225.

Janik A. - Toulmin S., 1973: *“La grande Vienna”*, Milano, Gli Elefanti. Saggi, ed. italiana Garzanti, 1980.

Oliva S.: *Tautologia, gesto, atmosfera. Il rapporto tra musica e linguaggio nella riflessione di Ludwig Wittgenstein*, Tesi di dottorato in filosofia per l'Università degli studi di Roma Tre, pubblicata il 07/07/2015. <http://hdl.handle.net/2307/5020> [consultato il 15/06/2024].

Quattrocchi D.: *Erinnerung e autenticità: l'arte nel pensiero di Wittgenstein dagli anni Trenta*, in Caldarola E. - Quattrocchi D. - Tomasi G. (a cura di): *Wittgenstein, l'estetica e le arti*, Roma, Carrocci editore, 2013, pp. 63-83.

Schorske C.E., 1961: *Fin-de-siècle Vienna. Politics and culture*, New York, Vintage Book Editions, edizione Kindle, 1981.

Serra C., 2017: *L'armonia e il senso del gioco. Aspetti antropologici nella “Terza Sinfonia” di Gustav Mahler*, «Il Ponte», n. 8-9, pp. 70-82.

Serra C., 2009: *Mahler lettore di Nietzsche*, "Materiali di Estetica". DOI: [10.13130/mde.v0i3.1.7342](https://doi.org/10.13130/mde.v0i3.1.7342). L'articolo è consultabile sul sito Academia al seguente indirizzo: [99+\) Mahler lettore di Nietzsche | Carlo Serra - Academia.edu](https://www.academia.edu/9941119/Mahler_lettore_di_Nietzsche_Carlo_Serra) [consultato il 28/12/23].

Szabados B., 2014: *Wittgenstein as a philosophical tone-poet. Philosophy and music in dialogue*, Amsterdam-New York, Editions Rodopi B.V.

Wittgenstein L., 1975: *Note sul Ramo d'Oro di Frazer*, Milano, Adelphi, 2020.

Wittgenstein L., 1977: edizione italiana a cura di M. Ranchetti, *Pensieri Diversi*, Milano, Adelphi eBook, 2022.