

Recensione a Ernesto Napolitano, *Forme dell'addio. L'ultimo Gustav Mahler*

Marco Targa

Ernesto Napolitano, *Forme dell'addio. L'ultimo Gustav Mahler*, Torino EDT, 2022.

A sette anni dall'uscita del suo volume su Debussy, Ernesto Napolitano torna a proporre una nuova, densa monografia su un compositore, il cui destino, al pari di quello di Debussy, seppur per vie completamente differenti, fu quello di condurre il linguaggio musicale alle porte della modernità, dove si dipartono i sentieri che successivamente avrebbero percorso le avanguardie novecentesche. I due libri sono infatti idealmente legati fra di loro e la loro lettura congiunta offre un quadro estremamente significativo non solo delle molte questioni legate all'evoluzione dell'estetica musicale nei decenni che uniscono i due secoli, ma anche del panorama culturale che ha fatto da sfondo e ha influenzato quell'evoluzione. Il lettore non avrà difficoltà a riconoscere le molte analogie fra i due saggi, qui si può brevemente osservare come, al pari del libro su Debussy, in cui le varie riflessioni su aspetti di ordine estetico e musicale s'incanalano, negli ultimi capitoli, nell'alveo dell'analisi dettagliata di un gruppo limitato di opere (in particolare le *Images* pianistiche e *La mer*), anche il libro su Mahler si concentra su una parte ristretta del suo catalogo, le ultime opere, gettando però luce su questioni che pertengono alla sua intera produzione. Entrambi i libri condividono poi un particolare carattere, ovvero il fatto di essere ugualmente proiettati in avanti, verso le vicende musicali dell'intero Novecento, alla ricerca delle influenze che i due autori hanno esercitato sui compositori a venire e delle linee di sviluppo che



Quest'opera è distribuita con licenza [Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)
[Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

ad essi fanno capo. Le riflessioni su Mahler sono infatti frequentemente punteggiate dalla comparsa dei nomi di Schönberg, Berg, Webern, Boulez, Stockhausen e persino quelli di Feldman e Nono.

Il discorso di Napolitano prende le mosse da un assunto iniziale, attorno al quale sono costruite le argomentazioni dei primi capitoli, ma che con il procedere del discorso esce gradualmente di scena, per lasciare spazio a una costruzione discorsiva dal percorso più libero, scandita dalla successione cronologica delle opere. L'assunto iniziale è il seguente. Nel loro direzionarsi verso l'orizzonte della Modernità le ultime opere di Mahler prendono congedo dai temi dell'immaginario romantico, i cui fili erano stati intrecciati nella produzione precedente: le poesie del *Wunderhorn*, l'universo poetico e filosofico di Goethe, il tema del viandante. Ognuno di questi "addii" si consuma in luoghi precisi: nelle *Nachtmusiken* della *Settima* si compie il crepuscolo del *Wunderhorn*, il cui mondo viene «dirottato verso il magico e il fiabesco»; nell'apoteosi della seconda parte dell'*Ottava* si compie la celebrazione dell'ideale dell'*Ewigweibliche* goethiano, ma anche la presa di distanze «dalle lusinghe di una ottocentesca religione dell'arte» (p. XI); nell'*Abschied* che chiude *Das Lied von der Erde* si può leggere «la rinuncia definitiva a un giovanile trascorso nietzschiano» (p. XII), ma ancor più la dissoluzione dell'immagine del *Wanderer*, «un'eredità fra le più nobili del liederismo di primo Ottocento». Una volta abbandonato l'argomento di partenza, il libro si dedica poi alla disamina, e in alcuni casi alla completa revisione, di alcuni concetti cari alla critica mahleriana, fra cui la narratologia musicale, il rapporto con la dimensione mistica, le supposte relazioni tra musica e componente biografica.

Proprio a quest'ultimo argomento pare alludere ambiguamente il titolo del libro, che si espone a un possibile fraintendimento, nel quale può incorrere chi non abbia ancora letto la prima pagina del libro. La parola "addio" è infatti un vocabolo che occupa un posto centrale nel discorso critico sulle ultime opere di Mahler, e precisamente nell'accezione di "addio alla vita", di congedo dal mondo che, secondo una convinzione molto diffusa, il

compositore si sarebbe sforzato di tradurre *sub specie musicae* nelle opere successive alla notizia della malattia cardiaca incurabile. L'autore è però chiarissimo (diremmo perentorio) nel dichiarare la sua intenzione di dirigersi in direzione opposta a quel luogo comune, prendendone nettamente le distanze e affermando la necessità di liberare la musica di Mahler da tutte quelle ingombranti sovrastrutture di tipo biografico che hanno nutrito ampia parte della critica mahleriana, «non solo per non esporsi al rischio di moltiplicare incautamente sensi e significati [...], ma anche, all'opposto, per non restringerli» (p. 231). In altre parole, non si vuole negare la presenza di temi come quello della morte, dell'addio, del congedo nelle opere dell'ultimo Mahler (e non solo), ma mettere in guardia dal renderli l'unica, riduttiva chiave di lettura e soprattutto dall'intendere quella chiave in forma programmatica.

Ma la parola “addio” non è l'unica a prestarsi a diverse letture, anche l'altro sostantivo che compare nel titolo del libro, la parola “forme”, contiene più sfumature di significato. Per definire il suo senso primario si potrebbe prendere in prestito l'espressione “strutture dinamiche significanti”, impiegata da Franco Fortini nell'introduzione all'*Anima e le forme* di Lukács, una delle opere più frequentemente citate da Napolitano, evocata con simmetrica specularità sia nell'*incipit* che nell'*excipit* del libro. Ma nel termine vi può essere compresa anche un'altra accezione, di natura più tecnica, ovvero quella di “forma musicale”. Notoriamente uno degli aspetti del linguaggio musicale di Mahler che maggiormente mette alla prova i suoi commentatori è la sua morfologia, risultato di quel caleidoscopico gioco di forme musicali, la cui combinatoria genera risultati sempre nuovi e inattesi in ognuno dei singoli movimenti dell'intero ciclo sinfonico. Il discorso critico di Napolitano è strettamente ancorato all'analisi della forma musicale, tanto che di ognuno dei brani analizzati viene fornito al lettore un dettagliato schema formale, nel quale sono indicati gli snodi strutturali, i percorsi tonali, le funzioni formali, da consultare come mappe di orientamento utilissime per districarsi all'interno della loro struttura labirintica. Questo, beninteso, con

l'importante avvertenza più volte ribadita che nessuno schema formale potrà mai sciogliere il carattere ambiguo di queste straordinarie costruzioni musicali, reticenti a qualsiasi interpretazione univoca e sfuggenti a qualsiasi inquadramento entro l'ambito delle forme tradizionali.

Da queste informazioni si capisce che il carattere peculiare dello stile argomentativo di Napolitano consiste nel mettere in dialogo questioni di natura strettamente musicologica con spunti provenienti dai campi della filosofia, della critica letteraria, della storia dei concetti. Napolitano parte dal rilievo analitico desunto dalla partitura, trattandolo con gli strumenti dell'indagine musicologica, ma poi lo illumina da punti di vista differenti, sollecitando quesiti che espandono la sfera del musicale entro il dominio della filosofia, dove è necessario penetrare, se non si vuole rischiare di perdere di vista la profondità intellettuale dell'opera di Mahler. I riferimenti culturali messi in campo da Napolitano sono numerosissimi. Abbiamo già citato, ad esempio, il nome di Lukács, più volte menzionato, ma il riferimento principale rimane certamente rappresentato da Adorno, il cui nome è citato nel volume circa settanta volte, in un vero e proprio «corpo a corpo», come lo chiama lo stesso autore, con il filosofo di Francoforte. Tale mole di citazioni non deve però far pensare a un rapporto di sudditanza con l'autorità di Adorno, al contrario: un buon numero di volte in cui il filosofo è chiamato in causa è per rivedere, aggiustare, contestare e in molti casi anche contraddire molte delle sue affermazioni. E questo senza che nel lettore possa mai sorgere il minimo dubbio sul fatto che le tesi adorniane rimangano il riferimento implicito e irrinunciabile di ogni capitolo del libro. Complementare al nome di Adorno è quello di Walter Benjamin che, seppur con frequenza ben più bassa, è anch'esso citato più volte nelle pagine del volume. I richiami più significativi sono quelli contenuti nei due paragrafi che Napolitano dedica a riflessioni circa la dimensione del tragico in Mahler, che si rifanno rispettivamente al saggio di Benjamin su Baudelaire, contenuto in *Angelus Novus*, e allo scritto giovanile *Trauerspiel und Tragödie*. In Mahler il tragico, inteso come meditazione sul dolore del mondo, subisce infatti un'evoluzione

dalle forme rappresentative del *Wunderhorn* alle astrazioni delle ultime sinfonie e Napolitano impiega la diade beniaminiana *Erlebnis / Erfahrung* per distinguere i tratti di queste due diverse esperienze, evidenziando come proprio la tendenza all'astrazione delle ultime opere, in cui vengono dissipate le «inutili traiettorie di vita» (p. 285), conferisca a quelle pagine il valore di lutto collettivo, che è il carattere distintivo del tragico della Modernità.

L'altro nucleo concettuale al quale occorre accennare, sia perché Napolitano vi dedica ampio spazio, scavandone in profondità vari aspetti e valutandone i limiti di applicabilità alla musica di Mahler, sia perché è divenuto negli ultimi decenni un tema centrale del discorso critico su Mahler, è quello relativo alla narratologia musicale. Trattando di questo tema, i riferimenti culturali si spostano dal campo filosofico a quello della teoria letteraria e, in particolare, della teoria del romanzo (Moretti, Szondi, di nuovo Lukács). Una delle questioni su cui indugiano maggiormente le argomentazioni riguarda l'opportunità di distinguere tra una narratività epica e una romanzesca e quanto e come queste due diverse modalità possano trovare applicazione nella musica di Mahler. Si tratta di questioni molto scivolose e infatti Napolitano, pur formulando osservazioni di grande perspicacia a proposito di uno dei brani dal carattere più apertamente narrativo, ovvero l'ultimo movimento della *Sesta*, non intende giungere a esiti certi, tanto più che lo stesso celebre capitolo della monografia di Adorno intitolato "Romanzo", di importanza seminale, lascia aperte molte più questioni di quante ne chiarisca. Altrettanto aperto rimane l'interrogativo se sia possibile individuare nella musica di Mahler delle analogie tra le nuove tecniche narrative inaugurate nei grandi capolavori del genere romanzesco coevi alle sue ultime sinfonie e, in particolare, allo *stream of consciousness* di Joyce e al *monologue intérieur* di Proust. Anche in questo caso, infatti, i risultati non possono che essere parziali: troppo insidiosa risulta l'operazione di trasferimento di concetti dall'ambito letterario a quello musicale, troppo bisognosa di aggiustamenti, limitazioni, revisioni, che finiscono per circoscriverne considerevolmente l'efficacia. L'atteggiamento di Napolitano nel trattare questi argomenti è

quindi sempre improntato alla massima prudenza, com'è giusto che sia quando si vuole indagare la musica attraverso uno strumento tanto potente quanto rischioso come quello della metafora. La strategia per mettersi al riparo da questi rischi è quella di porre alla base di tutto il discorso un assioma preso in prestito dalla monumentale riflessione di Enzo Melandri sul concetto di analogia (*La linea e il circolo*), un assioma che sia Melandri che Napolitano enunciano a conclusione del loro discorso, trasformandolo quindi in premessa dal valore circolare, da tenere presente in ognuna delle fasi del ragionamento: qualsiasi analogia, buona o cattiva che sia, in ultima analisi non può sfuggire dal suo carattere transitorio.

Con lo stesso spirito di prudenza ci si accosta anche a un'altra questione estremamente delicata, ma anch'essa centrale in Mahler, che conduce le riflessioni dell'autore entro un campo in cui l'estetica si congiunge all'etica. Mi riferisco al problema della rappresentazione del male. È noto che in un certo numero di Lieder e di movimenti sinfonici Mahler si confronti direttamente con il problema del male dell'uomo e del male del mondo: a partire dal tema del fratricidio nel giovanile *Das klagende Lied*, alle scene di guerra e di morte dei Lieder del *Wunderhorn*, ai movimenti rapidi delle sinfonie in cui l'adorniano-hegeliano "corso del mondo" compie il suo cieco moto di rivoluzione su se stesso (il cui esempio estremo è il Rondo-Burleske della *Nona*) la musica di Mahler sembra volersi porre di fronte alla più scottante questione morale: l'origine del male. Per valutarla Napolitano ricorre a due diversi paradigmi di pensiero: la teodicea ebraica facente capo al rabbino Yiṣḥāq Lùria e le riflessioni sul male di Dostoevskij, autore particolarmente caro al compositore. Attraverso la lente di questi due differenti paradigmi, caratterizzati però da diversi punti di contatto, è possibile leggere anche l'esperienza di rappresentazione del male in forma estetica nella musica di Mahler. Il tratto in comune di queste due concezioni risiede infatti nella visione del male come forza disgregatrice, come negazione dell'ordine, come impulso di autodistruzione, come si manifesta al suo più alto grado nel terzo movimento della *Nona*, con vette di inaudita

violenza espressionista. Il male è quindi inteso come principio che esprime una tendenza opposta rispetto a quell'impulso creativo, organizzativo, costruttivo, che caratterizza invece l'edificazione dell'intero mondo sinfonico mahleriano.

Ora, come si può collocare all'interno dei vari filoni della letteratura mahleriana un libro che affronta questo tipo di argomentazioni e le svolge con uno stile d'indagine così peculiare e, per certi versi, eccentrico rispetto alla più diffusa letteratura accademica? È una domanda alla quale è difficile dare una risposta univoca: sicuramente a dominare è il taglio musicologico, data anche la profondità del dettaglio analitico in cui scende, richiedendo al lettore un impegno non indifferente e presupponendo spesso competenze musicali specialistiche. D'altra parte, è però assai raro che una monografia musicologica affronti tematiche culturali di respiro così ampio e variegato e, soprattutto, rinunci ad aderire strettamente a una tesi da dimostrare seguendo invece un andamento più rapsodico, che le consenta di spaziare liberamente all'interno di tematiche anche molto distanti fra loro. Con questo non si vuole dire che la trattazione rinunci a quel rigore scientifico che è richiesto al saggio musicologico; anzi, abbiamo visto come uno degli elementi distintivi di questo lavoro sia proprio l'estrema prudenza nel trattare temi ostici, laddove altri autori, anche molto autorevoli, si sono mossi con maggiore, a volte eccessiva, disinvoltura. Nelle analisi di Napolitano la soglia del rigore argomentativo è invece mantenuta sempre alta ed è garantita dal continuo confronto con i testi più autorevoli della letteratura mahleriana. Ad allontanarlo dallo stile del saggio musicologico votato al puro rigore analitico è invece un altro elemento, già noto ai lettori dei precedenti lavori dell'autore, ovvero quel particolare calore con il quale sono svolti i ragionamenti e il senso di profondo coinvolgimento con l'universo creativo del compositore oggetto di analisi, che si percepisce in ogni singola pagina. Quando questi due ultimi elementi, rigore e calore, raggiungono il loro equilibrio, il risultato è una grande lezione di esegesi musicale, i cui esempi più preziosi sono probabilmente da individuare nei due capitoli conclusivi del libro, dedicati

rispettivamente alla *Nona* e alla *Decima Sinfonia*. Solitamente quando un libro importante sfugge così al facile inquadramento entro un filone riconoscibile e riesce a mantenere le dovute distanze dalle mode e dal clima culturale della sua epoca ha maggiori probabilità di lasciare dietro di sé un segno duraturo. Tutto lascia pensare che questo possa essere il destino che spetta a questo libro, da considerare, fin da ora, un riferimento obbligato nel campo degli studi mahleriani.