

Note su *Forme dell'addio* di Ernesto Napolitano

Angelo Pinto

Abstract

This article presents an extended commentary on Ernesto Napolitano's book, *Forme dell'addio* on the late music of Gustav Mahler. Following the pathway in the Mahlerian world that Napolitano proposes, the article discusses his key points related to Mahler's early modernism: a) tendency to abstraction; b) anti-subjectivism; c) anti-anthropocentrism; d) objectivity and disenchantment; e) Mahlerian narrativity as 'modern epics', according to Moretti's theory (1994); f) comparison between the late Mahlerian works and those of the *Wunderhorn* years. First, by discussing these points the article suggests a stronger link between the late Mahlerian style and that of the *Wunderhorn* years than what Napolitano presents. Then, the article enlarges the theoretical and hermeneutical range of anti-anthropocentrism, which Napolitano limits Mahler's music narrativity but that can be a reading key of this musicologist's findings on the Eighth Symphony and *Das Lied von der Erde*. Lastly, starting from Napolitano's analysis of Mahler's Tenth Symphony, the author of the present article implies a stronger application of the paradigm of modern epics to this symphony. As an example of this direction of research, he then proposes outcomes from his previous articles on this symphony (Pinto 2019, 2020).

Keywords: Mahler's music; Mahler's modernism; *Wunderhorn* symphonies; Mahler's last symphonies.



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/)

Sommario

Questo articolo presenta un'ampia discussione del libro di Ernesto Napolitano, *Forme dell'addio*, dedicato all'ultimo Gustav Mahler. Seguendo il percorso nel mondo mahleriano che Napolitano propone, l'articolo discute i seguenti punti chiave relativi al primo modernismo di Mahler: a) la tendenza all'astrazione; b) l'anti-soggettivismo; c) l'anti-antropocentrismo; d) l'oggettività e il disincanto; e) la narratività mahleriana come 'epica moderna', secondo la teoria di Moretti (1994); f) il confronto tra le opere tarde mahleriane e quelle degli anni *Wunderhorn*. In primo luogo, lungo la discussione di questi punti, quest'articolo suggerisce un legame più forte tra il tardo stile mahleriano e quello degli anni *Wunderhorn* di quanto propone Napolitano. L'articolo allarga poi il raggio teorico ed ermeneutico dell'anti-antropocentrismo mahleriano, che Napolitano limita la narratività musicale di Mahler, ma che può essere una chiave di lettura delle conclusioni di questo musicologo sull'Ottava Sinfonia e su *Das Lied von der Erde*. Infine, a partire dall'analisi di Napolitano della Decima Sinfonia di Mahler, l'autore del presente articolo prospetta un'applicazione più forte del paradigma dell'epica moderna a questa sinfonia. Come esempio di questa direzione di ricerca, egli propone poi i risultati dei suoi precedenti articoli su questa sinfonia (Pinto 2019, 2020).

Parole chiave: la musica di Mahler, il modernismo di Mahler, le sinfonie *Wunderhorn*, le ultime sinfonie di Mahler.

Se oramai nella letteratura Gustav Mahler è unanimemente considerato una figura di transizione dal romanticismo al modernismo, permangono margini d'incertezza sui modi in cui il compositore si è allontanato dalle vecchie vie ottocentesche per intraprenderne di nuove, novecentesche. Questo è il tema su cui si incentra il recente volume *Forme dell'Addio* di Ernesto Napolitano (2022).

Si tratta di una questione di non facile soluzione. Nella musica di Mahler sono compresenti atteggiamenti espressivi epigonali, retrospettivi ed “inattuali”, ma al tempo stesso una loro decostruzione e un tessuto musicale frammentato che fa presagire tendenze novecentesche successive, moderniste o addirittura post-moderniste. Napolitano, pur consapevole di questa difficoltà, sceglie la via più scomoda, ma anche più affascinante, che si sbarazza, almeno relativamente all’ultimo Mahler, dell’etichetta di compositore “post-romantico” che non è mai scomparsa come sottotesto di molte letture musicologiche mahleriane anche recenti. È questa una prospettiva che non è di per sé nuova, e che anzi caratterizza molta letteratura mahleriana degli ultimi vent’anni. Tuttavia, date le numerose questioni aperte che rendono questo campo di studio ancora all’ordine del giorno della ricerca mahleriana, condividiamo lo sforzo di Napolitano di prenderle di petto, senza eluderle. Prima tra queste questioni è la compresenza di presente e passato dell’espressione musicale che caratterizza il proto-modernismo mahleriano, «quel bisogno manifesto [...], nel suo guardare al futuro, di risalire alle origini» (Napolitano, 2022, p. x).

Quanto sia scivoloso questo terreno è evidente fin dalle prime righe della monografia. In esse l’autore, nello spiegare il titolo del libro, anticipa al lettore che nel volume si discute «di addi e di separazioni, di come Mahler [negli ultimi anni della sua vita] si sia allontanato progressivamente, o in un colpo solo, [...] da temi e forme che hanno coinvolto nel profondo la sua esperienza spirituale e il suo percorso creativo» precedente (ivi, p. IX). È già evidente dall’incertezza della locuzione disgiuntiva «progressivamente, o in un colpo solo» come Napolitano dimostri una difficoltà, che non è solo sua ma di gran parte della letteratura mahleriana, di maneggiare la materia della separazione/congiunzione tra passato e presente nel mondo delle ultime opere del compositore. Il che è un problema non solo storiografico, ossia di come collocare l’ultimo Mahler in un percorso storico-musicale, tardo-romantico o modernista, ma anche ermeneutico, ossia di come questa convivenza di

passato e presente possa riflettersi nell'interpretazione di ciascuno degli ultimi lavori del compositore.

Nell'introduzione e nel prosieguo della monografia Napolitano identifica la via di un distacco, che si diparte dalla *Quinta Sinfonia*, dal mondo di derivazione primo romantica delle sinfonie *Wunderhorn* (dalla *Seconda* alla *Quarta*) caratterizzante la produzione precedente del compositore. Egli individua tre vie di questo distacco, tre addii. Il primo si manifesta nella *Quinta* e nella *Settima Sinfonia*. Un secondo addio si palesa invece «nel legame fusionale fra il mondo e le cose, fra gli uomini e la divinità» dell'*Ottava* (ivi, p. 11). Un terzo invece si celebra in *Das Lied von der Erde*, nella *Nona* e nella *Decima Sinfonia* ed è l'addio al mondo nietzschiano di Siegfried Lipiner e al viandante schubertiano.

Il primo capitolo della monografia, “Le ramificazioni del *Wunderhorn*”, dedicato al primo di questi addii, asserisce una separazione da quel mondo molto più netta («il cambiamento di rotta», ivi, p.12) di quanto il titolo del capitolo e le evidenze apportate da Napolitano non ci suggeriscano. Circa lo Scherzo della *Quinta Sinfonia*, nella sua rappresentazione nietzschiana delle «stelle che danzano» e del caos cataclismatico, Napolitano individua un superamento dell'idea di una «natura goduta nell'accezione diretta del paesaggio, estemporanea e priva di mediazione» (ivi, p. 2). Ha ragione qui Napolitano a ritenere che Mahler, lungo la sua vicenda creativa, si distacchi da una concezione idilliaca e paesaggistica della natura, propria del romanticismo *Wunderhorn*. Ma non si può non notare come questo superamento avvenga prima di quanto Napolitano asserisca, già nella sinfonia che è forse la più implicata con il mondo fiabesco e caleidoscopico *Wunderhorn*, la *Terza*. Infatti, già in quella sinfonia si manifesta quella concezione della natura che Napolitano attribuisce alla *Quinta* e rappresentata tramite «un travestimento fantastico, filtrata da un'invenzione, da una maschera» (ivi, p. 2). A nostro avviso ciò si può evincere dai riferimenti alle figure mitologiche di Pan e di Dioniso alle quali il compositore dichiara di ispirarsi per il primo movimento della *Terza* (Mahler, 1979, pp. 197–198). O

ancora, sempre nella medesima sinfonia, interpretabile in tal medesimo senso è la vivida rappresentazione sonora degli animali della foresta nello Scherzo, suggeriti da un titolo di questo movimento prima apposto e poi cancellato dal compositore. A proposito dello Scherzo della *Quinta* Napolitano parla di «vitalismo panico» che riconduce opportunamente ad uno dei campioni della cultura mahleriana, Goethe. Ma, a ben vedere, come mette in luce Carlo Serra (2020), è presente già nella *Prima Sinfonia* un vitalismo di matrice goethiana riletto con lenti schopenhaueriane. Semmai quello che muta, ma già con la *Terza Sinfonia* rispetto alla *Prima* e alla *Seconda*, è l'ampiezza dello sguardo sulla natura. Quest'ultimo, non più limitato alla visuale umana — «la natura goduta nell'accezione diretta del paesaggio» di cui parla Napolitano (2022, p. 2) — si estende all'infinita grandezza del cosmo, in una prospettiva influenzata probabilmente dalle letture scientifiche del compositore. Insomma, la svolta nella concezione della natura che l'autore ascrive alla *Quinta*, se veramente è stata così netta come l'autore ipotizza, si colloca già durante la composizione della *Terza*. Con la quale, secondo quanto lo stesso compositore dichiara a Natalie Bauer-Lechner, egli non voleva rispondere più rispondere alle domande fondamentali del genere umano della *Seconda Sinfonia*, che non gli interessavano più, ma a quelle dell'universo (Bauer-Lechner, 2011, p. 74).

Napolitano sostiene inoltre che la cesura tra la *Quinta* e il mondo *Wunderhorn* è data «dalla rinuncia alla messa in opera in un testo, [dal]l'abbandono della parola che chiarifica e [dal] consegnarsi liberamente al registro sinfonico» (Napolitano, 2022, p. 16). Persuasiva in tal senso è l'analisi del secondo trio del sopra menzionato Scherzo della *Quinta* tramite la quale Napolitano scorge nel primo una forma di Lied incastonata in quella più ampia dello Scherzo. Da ciò arguisce una svolta del compositore nell'uso di suoi Lied nelle sue sinfonie, che avviene non più in modalità dirette e palesi, con una loro citazione più o meno integrale, ma in forme indirette, per mezzo di un'"infiltrazione" di elementi formali liederistici nel tessuto sinfonico. Ma forse Napolitano eccede nel ritenere questo processo un

«abbandono della parola» (ivi, p.16) nel prosieguo nelle sinfonie successive alla *Quarta*. Piuttosto tale tendenza stilistica sembrerebbe l'altra faccia della «deglutizione del programma» individuata da Donald Mitchell (1999, pp. 187–216), la quale non implica un abbandono del mondo della parola, bensì l'assimilazione dell'esternalità del portato semantico di essa all'interiorità dell'astrattezza dell'espressione musicale.

Parimenti non del tutto condivisibile è il discorso di Napolitano quando adotta argomenti e locuzioni che fanno corrispondere questa indubbia astrattezza della maturità mahleriana con quello che lui ritiene, anche qui con una locuzione forse eccessiva, il «crepuscolo del *Wunderhorn*» (Napolitano, 2022, p. 45). A nostro avviso è vero invece che nel percorso verso l'astrazione del tardo Mahler il mondo *Wunderhorn* e dell'infanzia è presente in forme di rimando, perlopiù indiretto ma sempre evidente, in quasi tutte le sinfonie di Mahler dopo la *Quarta*. Da questo inferiamo pertanto che quel mondo continui ad esercitare un forte fascino sul compositore maturo e a caratterizzare il suo percorso espressivo in un senso circolare e ricorsivo, non certo in quello lineare e teleologico che queste locuzioni rischiano di accreditare, forse contro lo stesso volere di Napolitano. Insomma, sembra più appropriato parlare più che di «crepuscolo del *Wunderhorn*» o di un suo abbandono, di un suo sviluppo, di una sua trasfigurazione o, al massimo, di un suo superamento che conserva un *quid* metamorfico in senso goethiano dei temi del mondo infantile che lasciano comunque una traccia genetica intellegibile nella materia musicale del Mahler maturo.

Del resto, è lo stesso Napolitano a metterci in guardia dallo stabilire soluzioni di continuità stilistica nella produzione mahleriana che giustamente vede come un «sistema dotato non solo di una irresistibile coerenza ma anche di un'imprevedibile continuità; e comunque tale da rendere quanto mai debole il tradizionale tentativo di frazionare fasi o periodi» (ivi, p. 16). In tal senso nell'esposizione del libro avremmo messo in luce un'evoluzione stilistica mahleriana più graduale di quanto non abbia fatto Napolitano, in quanto

caratterizzata anche da ritorni su sentieri letterari e filosofici già intrapresi, più che di «cambiamenti di rotta» o «addii».

Nella stessa direzione allora, nei paragrafi (nn. 7 e 8) del primo capitolo dedicati alla *Settima* non comprendiamo appieno alcune relazioni individuate da Napolitano tra il mondo *Wunderhorn* e questa sinfonia. A proposito della prima *Nachtmusik* Napolitano afferma: «mentre si marcia scandendo il ritmo di “Revelge”, suoni di natura rievocano senza nostalgie il mondo poetico del *Wunderhorn*, ma lo dirottano verso il magico e fiabesco» (ivi, p.48). Ma più avanti «con le *Nachtmusiken* della *Settima*, il mondo *Wunderhorn* è diventato favola» (ivi, p. 52). Ci chiediamo però quale poteva essere il punto di partenza dell’approdo fiabesco-favolistico, elemento che comunque riteniamo già presente nel mondo delle sinfonie *Wunderhorn*, sebbene senza la sottile decostruzione di registri musicali che pervade questi due movimenti della *Settima*. Napolitano probabilmente non è dello stesso avviso di quest’ultima asserzione, ma allora una più precisa individuazione di questo punto di partenza ci avrebbe consentito di comprendere appieno il suo punto di vista e magari di dividerlo. Peraltro, a proposito della *Settima*, una fonte recente che Napolitano non considera (Stoll-Knecht, 2019, p. 174) sembra delineare una relazione ancora più stretta con il mondo *Wunderhorn* di quella stabilita una mole di studi, alla quale Napolitano pure fa riferimento.

Il nostro punto di vista differente da quello di Napolitano circa l’evoluzione stilistica mahleriana vale soprattutto per l’*Ottava* e *Das Lied von der Erde*, opere alle quali Napolitano dedica i capitoli II e III del suo libro. Nell’*Ottava* nella lettura di Napolitano il punto topico relativo alla trattazione del tema della relazione tra il primo e l’ultimo Mahler si manifesta nell’analisi (paragrafo 5 del capitolo II) della seconda parte della sinfonia, sul testo della scena finale del *Faust* di Goethe. Qui Napolitano formula la domanda fondamentale del paragrafo. Si chiede in che modo Mahler restituisce l’elemento chiave del testo goethiano, «il senso dello *Streben* terreno» e la sua «idea dominante del crescere e del divenire attraverso l’effondersi del profondissimo senso della *religio* ossia del legame fra tutti gli esseri e la

potenza divina, fra mondo organico e inorganico fra vita e morte, come fra passato e futuro» (Fortini, 1988 p. LIII; citato da Napolitano, 2022, p. 96).

L'autore ritiene che «mentre per Goethe piano naturale, la natura fondamentalmente buona dello *Streben e*, piano metafisico, la grazia dall'alto, concorrono metà per ciascuno alla salvezza di Faust con Mahler resta solo la grazia. Non è dunque l'ansia del divenire [...] a interessarlo; ma la meta, il punto d'arrivo, la rappresentazione estatica della Mater Gloriosa» (Napolitano, 2022, p. 97). Così i versi chiave del testo goethiano «Chi si affatica sempre a tendere più oltre/ noi possiamo redimerlo» (ivi, p. 96) rappresentativi dello *Streben* — l'umano dell'impulso vitalistico di Faust — «sono lasciati passare con indifferenza» (ivi, p. 96). Ossia essi sono musicati con un motivo presentato in un registro medio-basso dei cori nascosto da un motivo di maggiore pregnanza ed evidenza. L'umano è quindi messo in disparte e quasi sottratto dall'attenzione dell'ascoltatore. Ciò sembra confermato dalla lettura di Napolitano di un passaggio della partitura (dal n. 196) caratterizzato da stasi sonora. Qui «il mondo comincia a gemere e scricchiolare» (ivi, p. 101) e sembra essere espresso quanto Mahler scriveva in una lettera al direttore d'orchestra Willem Mengelberg: le voci umane scompaiono per far spazio a «soli e pianeti che girano intorno» (Mahler 1996, p. 335; citato da Napolitano, 2022, p. 57). Scrive Napolitano: «harmonium e arpe, piano e celesta, piccolo e armonici dei violini si sono fusi in un artificio sonoro che fa pensare all'eco di una vetrosa glassharmonica, a uno strumento meccanico a orologeria, inventato, racchiuso e messo in orbita a distanze siderali» (ivi, p.101), per rappresentare in un mondo astrale ed inorganico, privo quindi di carne e sangue.

Ma i legami di questo lavoro con quelli del primo Mahler del periodo *Wunderhorn* forse sono più forti di quanto non traspaia dall'argomentazione di Napolitano, specie se si considerano le numerose occorrenze, da lui non rilevate, nella sinfonia di un motivo del Lied, *Urlicht*, tratto da *Des Knaben Wunderhorn* e utilizzato pure come quarto movimento della *Seconda Sinfonia*. Ci sembra particolarmente rilevante in tal luce quella che appare

prima del sopra menzionato passaggio (dal n. 196), quasi a rappresentare un'ultima presenza dell'umano prima della sua scomparsa. La lettura di Napolitano lascia intendere (ma non comprendere grazie ad un percorso argomentativo diretto) che con la scomparsa del mondo organico questa *religio* di fatto non avviene o avviene senza l'essere umano, nell'immanenza e perfezione della natura fisica e meccanica che sopravvive e soggiace ad esso e agli altri esseri viventi. A nostro avviso proprio le considerate evidenze testuali e la messa in luce di una linea di continuità tra questo lavoro e le sinfonie *Wunderhorn* avrebbero probabilmente fornito una risposta più completa alla sopra menzionata domanda fondamentale. In questo modo forse si sarebbe pure allargata la portata conoscitiva delle conclusioni dell'autore che ci appaiono, peraltro, in larga parte condivisibili e originali.

Napolitano ci offre una chiave di lettura più completa e chiara di questa cosmologia mahleriana che mette in discussione la centralità dell'umano e del soggettivo nell'ordine naturale nel capitolo III del suo volume, dedicato a *Das Lied von der Erde*. In questo punto del libro è persuasivo il percorso argomentativo proteso ad individuare la tendenza all'astrazione che pervade l'ultimo Mahler e che indubbiamente trova in questo lavoro uno dei più fulgidi esempi. Secondo Napolitano due sono le radici di quest'aspetto in questo lavoro mahleriano. Da un lato vi sono le poesie cinesi musicate in esso che esprimono una inclusione ontologica (propria delle culture orientali) dell'umano nel naturale, dato anche il loro «dettato poetico dal quale ogni dettato biografico è bandito, ogni tirannia del vissuto è cancellata» (ivi, p. 128). D'altro canto, il concetto di astrazione presentato in una tesi di dottorato scritta nel 1907 da Wilhelm Worringer. In essa si definisce l'astrazione come l'impulso, proprio dell'arte orientale, a «collegare la riproduzione del modello naturale [...] precisamente alla conformità delle leggi geometrico-cristalline, allo scopo di imprimere ad essa in questo modo il sigillo dell'eternità e di strapparla alla caducità e all'arbitrio» (ivi, p. 139). L'analisi di Napolitano, pur senza una previa dimostrazione di una conoscenza di questa dissertazione da parte di Mahler, scorge persuasivamente i sopra

menzionati termini di essa nella partitura. In tal senso secondo l'autore va letta la ricorrenza nella partitura di frammenti, costituiti da un motto di tre note discendenti la-sol-mi, il quale, presente in sempre diverse sue varianti, si presenta come elemento coesivo di tutti e i sei *Lieder*. Napolitano inoltre vede pure in quest'organizzazione del materiale un principio di "perpetua evoluzione" enunciato in una dichiarazione del compositore riportata da Bauer Lechner (2011, p. 168).

Un'istanza anti-soggettiva viene colta da Napolitano in particolare nel penultimo Lied del ciclo, "Der Drunkene in Fruhling" nell'offuscamento di coscienza dato dall'ebbrezza del vino, ai quali fa riferimento il testo. Alla riduzione del soggettivo corrisponde l'emancipazione dell'oggettivo-naturale sulle parole «am schwarzen Firmament» («nel nero firmamento») dove viene toccato «il vertice di quest'ebbrezza» (Napolitano, 2022, p. 158). Qui, nello «splendore orchestrale» del passaggio Napolitano scorge «il giudizio di Nietzsche su una riconciliazione, nel dionisiaco fra l'uomo e la natura» (*ibid.*) nel segno della rottura del *principium individuationis* così da far «svanire l'elemento soggettivo in favore di un'appartenenza alla specie» (*ibid.*), ad una comunità naturale più vasta. In realtà Napolitano conclude però che Mahler intendeva quella conciliazione come illusoria, come dimostra nell'analisi dell'ultimo Lied del ciclo, "Der Abschied". In tal senso l'autore vede nel divisionismo e nell'atematismo dell'inizio del Lied i segni di un progressivo declino del soggetto-essere umano e di un suo allontanamento dal mondo. È un processo che trova il suo culmine nella memorabile conclusione del Lied. Qui sulle parole «Tace il mio cuore e attende con ansia la sua ora» si mettono «uno di fronte all'altro il tempo della terra che ripete il suo ciclo e quello di un umano destinato a non rinverdire [...] [Così] le due realtà si confrontano: la reiterazione e l'infinito dell'"ewig, ewig'"» (Ivi, p. 175)

Napolitano a proposito del finale di *Das Lied von der Erde* afferma inoltre che la «natura è ormai la Terra vista come una sfera nella sua totalità e nella sua lontananza, giuste le immagini di Adorno». Ma le immagini di Adorno — la terra sempre più distante — alle quali fa riferimento Napolitano,

richiamano una dichiarazione del compositore, riportata da Bauer Lechner, durante la composizione della *Terza*: «l'Universo stesso, nelle cui infinite profondità sprofondi, nei cui spazi eterni ti alzi, così che la terra e il destino umano si restringono dietro di te in un punto indiscernibile minuscolo e poi scompaiono» (Bauer-Lechner, 2011, p. 74). Così, pur in un'inegabile evoluzione stilistica, un medesimo sguardo sulla natura dalle «infinite profondità» lega il post-romanticismo del Mahler *Wunderhorn* al primo-modernismo frammentista e disincantato delle ultime opere del compositore. Anche in questo caso si capisce meglio l'evoluzione dell'espressività mahleriana se la si coglie nel suo moto ricorsivo e circolare e non lineare, come un ritornare su domande già poste in precedenza per dare una risposta nuova. Peraltro, questo ce lo lascia intendere lo stesso Napolitano, quando ritiene che se nel mondo della *Seconda Sinfonia* — ma soprattutto della *Terza* aggiungiamo noi — Mahler nutriva una speranza utopica di conciliazione dell'umano con il non-umano «il finale di *Das Lied* ci dice non è più così e che si è diventati consapevoli di una irrimediabile separatezza» (Napolitano 2011, p. 175)

Ma c'è un altro filo rosso che lega ricorsivamente il Mahler ottocentesco della *Terza* a quello novecentesco dell'*Ottava Sinfonia* e *Das Lied von der Erde*: l'anti-antropocentrismo. Lo stesso Napolitano definisce questo concetto più avanti nel volume, nel paragrafo 1, dedicato all'"epica moderna", del capitolo V: «il venir meno [...] del presupposto che l'uomo continui a essere la misura di tutte le cose» (ivi, p. 303). Tuttavia, ci pare che l'anticipazione di tale trattazione già nel capitolo dedicato all'*Ottava* avrebbe posto le questioni sopra discusse a proposito di questa sinfonia e di *Das Lied von der Erde* in una prospettiva di più lunga durata storico-stilistica nel contesto del percorso creativo mahleriano. A ben vedere, infatti, l'anti-antropocentrismo è un'istanza filosofica che è arrivata a Mahler molto presto, fin dalla sua frequentazione del circolo Pernestorfer nei primi anni '80 dell'Ottocento, da Schopenhauer, dagli scritti filosofici di Wagner (ed indirettamente dalla mistica indù e buddista che ha influenzato entrambi) oltre

che dalle sue letture scientifiche. L'anti-antropocentrismo di Mahler comportava già nella *Terza* il soggiacere dell'umano al naturale, l'incidentalità e la marginalità dell'esperienza umana in un ordine naturale sovraordinato, più ampio e ontologicamente più forte che il compositore in un afflato panteista considerava perfino divino.¹ Così in quella sinfonia l'essere umano (rappresentato da Pietro penitente al cospetto di Gesù nei versi del quinto movimento), in un anti-antropocentrismo caratterizzato dall'utopismo che Napolitano attribuisce al periodo *Wunderhorn*, viene redento nell'ultimo movimento dall'amore di Dio. Quest'ultimo pertanto è inteso come spirito della natura includente in quanto rappresentato da un tema che contiene in sé sia l'essere umano —un motivo intonato da Pietro del quinto movimento, sia tutte le altre entità naturali, rappresentate dal motivo che Mahler stesso ricondusse alla volontà di vita schopenhaueriana (2011, p. 70). Tornato sulla questione della separazione tra essere umano e natura, Mahler allarga il solco dell'irreconciliabilità dei due mondi, in un anti-antropocentrismo dalle evidenti connotazioni apocalittiche. Così l'*Ottava* suggerisce un cosmo che eternamente procede senza l'essere umano (e senza vita), come lasciano intendere la scomparsa delle voci umane della lettera a Mengelberg, e il passaggio della partitura (dal n. 196) sopra discusso. Ed ancora, anche il finale di *Das Lied von der Erde* evoca la scomparsa dell'essere umano (l'«umano destinato a non rinverdire» di cui parla Napolitano) al cospetto del moto eterno della terra che gli sopravvive.

¹ In tal senso significativa è la seguente dichiarazione del compositore, risalente all'estate del 1900, che riporta Anna Bauer-Lechner: «tutti pensano sempre che la natura si esaurisca in ciò che vediamo in superficie! Certo, è così per quel che riguarda l'aspetto esteriore. Ma chi in presenza della natura non viene colto da un brivido per quanto vi è di misterioso e divino – che possiamo solo intuire e non comprendere e penetrare fino in fondo – è molto lontano dall'afferrarla veramente». (Bauer-Lechner, 2011, p. 197)

Nei capitoli successivi della monografia Napolitano evidenzia bene lo stacco tra i due lavori incentrati sul mondo esterno — la natura cosmica, l’*Ottava* sinfonia e il *Das Lied von der Erde* — e la *Nona* e la *Decima*, dedite all’interiorità della meditazione e al ricordo. Queste due ultime sinfonie forse più delle altre in letteratura hanno invocato la dimensione dell’autobiografia, un *topos* del “compositore morente”, già decaduto nella più recente letteratura mahleriana, che Napolitano contribuisce a demolire ulteriormente. Scrive eloquentemente Napolitano a tal proposito: «quell’equivoco del soggettivismo in Mahler, figuriamoci dell’autobiografismo, consiste nell’intendere il momento della confessione interiore un processo di identificazione con quelli che Adorno chiama i caratteri della sua musica, convocati da un mondo eterogeneo in cui se mai il soggetto si aliena» (Napolitano 2022, p. 194).

Napolitano riprende poi un altro *topos* della letteratura mahleriana, la narratività, che ha trovato nella *Nona* e la *Decima* campi d’elezione. In questa prospettiva ci sembra particolarmente significativa e brillante la teoresi contenuta all’inizio del capitolo V, nel suo primo paragrafo, intitolato “sinfonia-mondo ed epica moderna”. Qui l’autore parte da una critica al capitolo intitolato “Romanzo” della monografia su Mahler di Theodor. W. Adorno. Secondo Napolitano, Adorno in quel capitolo paragona la musica di Mahler al romanzo ma anche, occasionalmente, all’epica, senza però operare una chiara distinzione tra l’uno e l’altra. Ma soprattutto, secondo Napolitano, Adorno non si accorge che le sinfonie mahleriane pertengono, più che al romanzo, all’epica, nello specifico all’ “epica moderna”, secondo la nozione di Franco Moretti (1994).

Pertanto, l’autore, a copertura delle carenze del menzionato saggio di Adorno, argomenta sul perché la musica di Mahler sia ascrivibile all’epica moderna e rinviene le caratteristiche, così come declinate nel saggio di Moretti, di quest’ultima nelle opere del compositore. Così le prime due sinfonie di Mahler riprendono il mito dell’eroe, il quale però non combatte valorosamente e vince come nell’epica antica, ma è passivo e soccombente

come in quella moderna. Ancora, secondo Napolitano, è ascrivibile alla musica di Mahler un'altra caratteristica dell'epica moderna, quella che Moretti definisce "capacità di riaprirsi" (ivi, 45; citato da Napolitano 2022, p. 297). Ossia, come nell'epica moderna, le sinfonie mahleriane presentano finali aperti, che presuppongono una prosecuzione in opere successive dello stesso autore, data la presenza nella produzione mahleriana di un alto numero di «prestiti, debiti, legami che si conservano al passaggio da una sinfonia all'altra» (Napolitano 2022, p. 297). Inoltre, come l'epica moderna, anche le sinfonie di Mahler presentano «la scomposizione dei punti di vista, il montaggio, l'avvicendamento dei quadri, in una forma additiva, pensata come qualcosa che si può togliere (o ripristinare)» (*ibid.*). A tal proposito Napolitano menziona il movimento "Blumine", tolto dal compositore dalla *Prima Sinfonia*, e la relativa autonomia dei singoli movimenti delle sue sinfonie. Propria dell'epica moderna, secondo Napolitano, è anche la tendenza alla digressione del discorso musicale mahleriano che sovente presenta episodi secondari apparentemente slegati dal contesto. Secondo l'autore, poi, nella musica di Mahler è presente un'altra delle caratteristiche dell'epica moderna, la "rifunzionalizzazione", ossia il riutilizzo con adattamento ad un nuovo contesto espressivo di musica preesistente attraverso un «mutamento di funzioni [che consiste] nel far sua una musica in cui ciò che gli serviva si era già sedimentato» (ivi, 299). Tratto questo che si manifesta, ad esempio, nel riutilizzo dei Lied nelle sinfonie in «un processo che è anche un modo per restituire al presente ciò che appartiene al passato, quello che il filosofo Ernst Bloch definiva "contemporaneità del non contemporaneo"» (*ibid.*). Poi, anche nella musica di Mahler, come nell'epica moderna, secondo Napolitano vi è la sopra discussa idea del venir meno dell'antropocentrismo, che caratterizza invece il romanzo ottocentesco (ivi, 302).

È indubbio che con questo paragrafo introduttivo del capitolo V Napolitano fornisca un potente paradigma teorico da applicare fruttuosamente all'analisi della narratività mahleriana e in generale

all'ermeneutica dei suoi lavori. Pertanto, differentemente da Napolitano, avremmo attinto maggiormente da questa teoresi nell'analisi dei due paragrafi successivi (2 e 3) dell'incompiuta di Mahler, la *Decima Sinfonia*. Peraltro uno spunto in questa direzione ce lo offre lo stesso autore, nel paragrafo 2, incentrato sul primo movimento della sinfonia, quando parla incidentalmente «di posizione nel percorso epico-narrativo [dell'introduzione-refrain delle battute 1–15, 39–48, 104–111, 183–193, 244–252]» (*ibid.*, p. 312).² Allora, proprio sotto la guida dei concetti dell'“epica moderna” presentati nel paragrafo precedente, al posto dell'autore avremmo individuato questo percorso, facendo di esso l'ossatura argomentativa dell'intera analisi del movimento. Tanto più che le irregolarità formali del primo movimento della sinfonia, l'unico che ci sia arrivato per intero ad uno stadio di bozza orchestrale, sono, a nostro avviso, espressione di epica moderna.

In questa prospettiva osserviamo allora come Napolitano ritenga che la struttura sonatistica in un movimento caratterizzato da un'imprevedibile mobilità formale sia «certo presente, magari sotterrata in uno stadio mentale inconsapevole, [...] più come un onnipresente fantasma che come prescrizione» (*ibid.*). Dal nostro punto di vista, come abbiamo suggerito in un'altra sede (Pinto, 2020), pensiamo che durante il processo compositivo la forma-sonata possa aver assunto quella funzione di costruzione simil-narrativa analoga ad una formula fissa di un aedo. Crediamo cioè che il compositore abbia sottoposto la struttura sonatistica ad una strategia di “narrativizzazione”,³ ossia ad una perturbazione additiva e digressiva,

² D'ora innanzi la numerazione delle battute si riferisce alla trascrizione del manoscritto della sinfonia ad opera di Frans Bouwman (2017).

³ Per il nostro concetto di ‘narrativizzazione’ siamo debitori alla teoria dei gradi della narratività di Vera Micznik (2002). Non riteniamo che tale lavoro, in virtù di una costante apertura ermeneutica in senso storico-culturale sia ascrivibile ad «un modo di procedere che paga lo scotto dell'ascendenza strutturalistica, escludendosi da una specifica congiuntura storica» (Napolitano 2022, p. 305). A dire il vero non pensiamo nemmeno che questo studio, nell'adottare teorie narratologiche elaborate in ambito letterario, non consideri la specificità

abbozzo dopo abbozzo, della “compiutezza”, propria dell’“economia dei materiali” sonatistica alla quale sono riconducibili le prime bozze del lavoro.⁴ Tra gli altri riscontri corroboranti quest’analisi possiamo qui citare come particolarmente esemplificativa di questa strategia l’aggiunta, pure menzionata da Napolitano, della suddetta introduzione-refrain, cromatica, in un abbozzo del movimento successivo al primo che invece presenta solo i due temi, prevalentemente diatonici, gesturalmente e stilisticamente molto diversi da essa. Significativo della natura “scritturale” di quest’idea è pure il fatto che appare come la rappresentazione musicale ideografica del pennino nella mano che verga il foglio in cerca d’ispirazione, immagine che compare in una poesia epistolare indirizzata ad Alma del 17 agosto 1910 (Mahler, 2004, p. 377). Inoltre, nella stessa direzione è pure degno di nota che quest’idea abbia un carattere improvvisativo ed esplorativo e che contenga i motivi fondamentali del movimento e assurga così ad una sorta di “inventario motivico” di quest’ultimo e in particolare dei suoi due temi che essa introduce durante movimento. Questi elementi ci portano a ritenere che quest’idea all’interno del movimento si erga a rappresentante meta-referenziale dell’atto di comporre inteso come laborioso recupero di memoria di una fluenza tematica raggiunta a sprazzi nei due temi (Pinto, 2020). Allora, nella prospettiva di Moretti che Napolitano propone di applicare alla musica di Mahler, questa meta-referenzialità ci sembra un portato dell’epica moderna,

della semiosi musicale e le sue differenze da quella verbale, aspetti che Napolitano imputa, forse generalizzando troppo, agli studi sulla narratività musicale. Non ci risulta inoltre nemmeno che i più significativi studi sulla narratività mahleriana, tra i quali quelli di Byron Almén (2006) o di Robert Samuels (2004) si escludano da un’ermeneutica su base storica, non foss’altro che per l’abbondante loro uso dell’intertestualità, metodo d’indagine strutturalista che non può certo essere imputato di mancata apertura alle contingenze storico-culturali.

⁴ Mutuiamo il concetto di ‘economia dei materiali’ propria della forma sonata classico-romantica da Adorno che la menziona in contrasto con «la liberalità nel trattamento del materiale» della musica di Mahler (Adorno 2005, p. 102)

della sua “capacità di riaprirsi”. Ci sembra però un riaprirsi non in composizioni successive, ma all’interno della stessa sinfonia, tramite il prevalere della dimensione iterativa e diacronica del narrare su quella sincronica del narrato. E soprattutto, a nostro avviso, in ciò la *Decima* manifesta un’aspirazione all’incompiutezza, che va intesa, non nel senso “tecnico”, dello sfortunato processo creativo di questo lavoro mai portato a termine, ma in quello estetico, di rappresentazione nell’opera di un processo di scrittura della medesima.

Scrivono Napolitano: «e non sapremmo dire con assoluta certezza se l’incompiutezza [della *Decima*] sia frutto di una volontà, più o meno consapevole» (Napolitano, 2022, p. 359). Che questa sinfonia sia stata lasciata di proposito incompiuta, come la *Pietà Rondanini* di Michelangelo, è un sospetto che è balzato alla mente non solo di Napolitano ma anche di altri studiosi del lavoro mahleriano. Tuttavia, sebbene, come rileva lo stesso Napolitano, si tratti di un’ipotesi che non potrà mai trovare certezza documentaria, stante anche l’assenza di dichiarazioni del compositore in merito, riteniamo che essa possa essere qualcosa più di una mera seducente quanto infondata illazione. Lo stesso Napolitano si avvicina a quanto pensiamo a proposito di ciò quando, nel declinare questa sua impressione, menziona un processo, mutuato da Bloch, di “essenzializzazione”, di riduzione, conseguente al trascorrere del tempo, di un oggetto d’arte a frammento. Ed osserva che questo processo «nella *Decima* sembra darsi come processo originario, che non chiede di attendere alcuna degradazione, ma è già alla fonte di quanto è rimasto» (ivi, p. 329).

Concordiamo con Napolitano sul fatto che nella *Decima* vi sia un’essenzializzazione che è fonte di quanto è rimasto. Aggiungiamo però che si può evincere questa fonte dalla strategia narrativa intrapresa da Mahler durante il processo compositivo che abbiamo provato ad attestare dalla critica genetica dei materiali della sinfonia incompiuta (Pinto, 2019; 2020). Sulla base di quest’analisi sosteniamo che l’impressione di una frammentarietà deliberata della sinfonia, insorta in Napolitano ed in altri studiosi, scaturisce

dall'emancipazione del "processo" — l'atto creativo — dal suo esito — il "prodotto". Ed essa è, a ben vedere, un gesto espressivo che accomuna la *Decima* alla temperie di opere moderniste, anche compiute (e date alle stampe) di scrittori inclini «a guardare i propri scritti in termini di processi anziché di prodotti» (Bernaerts and van Hulle, 2013, 32, nostra traduzione).

Leggendo il prosiegua della monografia avvertiamo ancora il bisogno di un maggiore aggancio dell'analisi di Napolitano dei movimenti successivi della *Decima* alla precedente teoresi sull'epica moderna nella musica mahleriana. Ad esempio, nella disamina del meno incompiuto dei restanti movimenti di questa sinfonia — il terzo, intitolato "Purgatorio" — tramite gli strumenti concettuali dell'epica moderna morettiana applicati in senso intertestuale ci saremmo soffermati sulla forte contrapposizione tra i due poli espressivi che emergono dal manoscritto. Da un lato riferimenti al mondo infantile: il Lied *Wunderhorn*, "Das irdische Leben" ("La vita terrena") citato nel movimento, la sua *allure* di musica da giostra. Dall'altro l'adulità della citazione di *Erntelied* di Alma Mahler⁵ e delle citazioni di versi dalla *Valchiria* e dal *Parsifal* di Wagner.⁶ L'analisi di tale enigmatica giustapposizione di passato e presente, fanciullezza e adulità, avrebbe dato forse dato riscontro analitico al concetto blochiano di "contemporaneità del non contemporaneo" che ci sembra assai pertinente all'arte mahleriana. A proposito di questo movimento, interessante sebbene eccentrica rispetto alla letteratura, è l'interpretazione di Napolitano del *Weltlauf* ("corso del mondo") espresso dal *perpetuum mobile*. L'autore a tal proposito si pronuncia in termini che colgono sfumature hegeliane diverse da quelle alle quali si riferiscono Adorno e de La Grange, di "tumulto" di un mondo borghese egoista e predatorio. L'autore invece, attingendo da Remo Bodei, considera il *Weltlauf* «una parte di noi che ci è diventata nemica, estranea, che però non possiamo però senz'altro accettare o rifiutare, ma che dobbiamo capire»

⁵ Alle battute 84–88, 92–95, 107–108, 113–114 della particella.

⁶ Annotazione del compositore sotto le battute 95–96 della particella.

(Bodei, 2011, p. 12; citato da Napolitano, 2022, p. 334). Il terreno esistenziale, esperienziale e memorialistico di questa lettura del *Weltlauf* sembra collegarsi con quanto scrive l'autore a proposito della natura espressiva dell'ultimo movimento: «è un esercizio del ricordo che per la prima volta allude ad una concezione chiusa e circolare del divenire, ed ad un sentimento del tempo che gli impone di ritornare sui suoi passi» (Napolitano, 2011, p. 342).

Il ritorno sui passi del compositore è dato nell'ultimo movimento dal recupero dei materiali dei movimenti precedenti, come evidenzia bene lo stesso Napolitano. Ma anche questo passaggio, più di altri della sinfonia, può essere ricondotto al “processo nel prodotto”. Così, quella fluenza tematica che il primo movimento realizza a fatica, sempre con la stampella dell'introduzione-refrain che funge da “raccolta di idee”, qui si realizza nell'occorrenza tematica più estesa di tutta la sinfonia (battute 299–400) con un tema che sviluppa il motivo di *Erntelied* di Alma già presentato nel terzo movimento. Anche stavolta il processo è faticoso e necessita di un aiuto alla memoria, costituito appunto dalle idee musicali tratte dai temi dei movimenti precedenti. Tra queste vi è anche il *climax* del primo movimento (battute 275–283), che, come altre irruzioni mahleriane, agisce meta-referenzialmente per riassetare una forma, prima di essi incerta “transizionale” ed “esplorativa”.⁷

In conclusione, riteniamo che il contributo alla letteratura mahleriana di *Forme dell'addio* sia l'individuazione degli attributi del proto-modernismo musicale mahleriano: la tendenza all'astrazione, l'anti-soggettivismo e l'anti-antropocentrismo, tratti di oggettività e disincanto e la riconduzione della narritività mahleriana all' epica moderna. Pensiamo tuttavia che un altro importante contributo del volume risieda nel sollevare e trattare aspetti concernenti la valenza stilistica dei riferimenti al mondo *Wunderhorn*

⁷ A tal proposito si veda un nostro precedente saggio (Pinto, 2019). Prendiamo a prestito queste locuzioni virgolettate coniate per l'analisi degli ultimi quartetti di Beethoven da McCallum, 2009.

dell'ultimo Mahler e la legittimità storiografico-musicale di un tardo stile mahleriano stilisticamente segmentabile da quello del periodo *Wunderhorn*. Future auspicabili discussioni su tali questioni, ancora aperte, potranno senz'altro trovare nel volume di Napolitano preziosi spunti come quelli sopra sui quali abbiamo dedicato sopra la nostra attenzione.

Bibliografia

- ALMÉN, B. (2006). *The Sacrificed Hero: Creative Mythopoesis in Mahler's Wunderhorn Symphonies* in Almén, B., Pearsall E. (eds.). *Approaches to Meaning in Music*, Bloomington, Indiana University Press. pp. 135-69.
- BAUER-LECHNER, N. (2011). *Mahleriana*. Il Saggiatore, Milano.
- BERNAERTS, L., VAN HULLE, D. (2013). *Narrative across versions: narratology meets genetic criticism*. «Poetics Today», 34, 3, pp. 281-326.
- BOUWMAN, F. (Ed.) (2017). *Mahler G. Symphony no. 10 (Unfinished): chronological transcriptions of the sketches, short scores, and orchestral drafts*. Stichting Donemus Beheer. Den Haag.
- FORTINI, F. (1988). *Introduzione* in Fortini F. (a cura di), Goethe. J.F., *Faust*. Mondadori, Milano
- KNECHT, A. S. (2019). *Mahler's Seventh Symphony*. Oxford University Press, New York.
- MAHLER G., MAHLER A. (1979). *Selected Letters of Gustav Mahler*. Farrar Straus Giroux, London
- MAHLER, G. (1996). *Briefe*. Wien.
- MAHLER. G. (2004). *Letters to His Wife*. Henry-Louis de La Grange (ed.). Cornell University Press, 2004.
- MCCALLUM, P. The Process within the Product: Exploratory Transitional Passages in Beethoven's Late Quartet Sketched in Kinderman, William, and Joseph E. Jones (eds.) *Genetic Criticism and the Creative Process: Essays from Music, Literature, and Theater*, Rochester University Press. Rochester, pp. 123-50,

- MICZNIK, V. (2001). *Music and narrative revisited: Degrees of narrativity in Beethoven and Mahler*. «Journal of the Royal Musical Association», 126, 2, pp. 193-249.
- MITCHELL, D. (1999). 'Swallowing the Programme': Mahler's Fourth Symphony in Mitchell, Donald, and Andrew Nicholson (eds), *The Mahler Companion*. Oxford University Press, New York, pp. 187-216.
- MORETTI, F. (2003). *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*. Einaudi, Torino.
- NAPOLITANO, E. (2022). *Forme dell'addio: l'ultimo Gustav Mahler*. EDT, Torino
- PINTO, A. (2020). "The Hand that Writes": The Scriptorial Unfinishedness of the First Movement of Mahler's Tenth. «Musicologica Austriaca: Journal for Austrian Music Studies» <https://www.musau.org/parts/neue-article-page/view/89>
- PINTO, A. (2019). "On this side of the composing hut." *Narrativity and compositional process in the fifth movement of Mahler's Tenth Symphony*. «De Musica », <https://doi.org/10.13130/2465-0137/12090>
- SERRA, C. (2020). *Come suono di natura: metafisica della melodia nella Prima Sinfonia di Gustav Mahler*. Galaad edizioni, Giulianova.