

venerdì 10 settembre 2004
ore 21

Auditorium
Giovanni Agnelli
Lingotto

Bayerisches Staatsorchester
Coro del Teatro Regio di Torino
Coro di voci bianche
del Teatro Regio
e del Conservatorio
Giuseppe Verdi di Torino
Zubin Mehta, direttore
Marjana Lipovšek, mezzosoprano
Claudio Marino Moretti, maestro del coro

Gustav Mahler

(1860-1911)

Terza Sinfonia in re minore
per contralto, coro femminile, coro di voci bianche
e orchestra

Kräftig. Entschieden

Tempo di Menuetto. Sehr mäßig

Comodo. Scherzando. Ohne Hast

Sehr langsam. Misterioso. "O Mensch, gib Acht!"

Lustig im Tempo und keck im Ausdruck. "Es sungen drei Engel"

Langsam. Ruhevoll. Empfundener

Bayerisches Staatsorchester

Coro del Teatro Regio di Torino

Coro di voci bianche del Teatro Regio

e del Conservatorio Giuseppe Verdi di Torino

Zubin Mehta, direttore

Mariana Lipovšek, mezzosoprano

Claudio Marino Moretti, maestro del coro

La **Bayerisches Staatsorchester** discende dalla più antica orchestra tedesca. Le sue origini risalgono al 1523, quando il compositore Ludwig Senfl assunse la direzione della Münchner Kantorei: l'incarico seguente venne conferito a Orlando di Lasso; nel 1594 il duca Albrecht I istituì un seminario gratuito per gli studi musicali, aperto a tutti i cittadini, in modo da assicurare il futuro dell'orchestra di corte. Dopo anni di attività rivolta prevalentemente alla musica sacra, la prima opera a essere rappresentata fu *L'arpa festante* di Giovanni Battista Maccioni nel 1653. Il termine "orchestra" venne introdotto nel 1762, e da allora l'attività operistica e concertistica divenne regolare. Nel 1811, sotto il regno di Max I, nacque la Musikalische Akademie, e sotto Ludwig I fu nominato il primo direttore generale nella persona di Franz Lachner, dal 1836. Il regno di Ludwig II è strettamente legato al nome di Richard Wagner: sotto la guida di Hans von Bülow l'orchestra eseguì le prime rappresentazioni di *Tristan und Isolde* e *Die Meistersinger von Nürnberg* e le prime di *Das Rheingold* e *Die Walküre* furono dirette da Franz Wüllner.

Hermann Levi è stato il direttore musicale dal 1872 al 1900: da allora l'orchestra ha visto sul podio i più grandi artisti del secolo scorso, da Richard Strauss a Felix Mottl, Bruno Walter, Hans Knappertsbusch, Clemens Krauss, Georg Solti, Wolfgang Sawallisch. Dal 1998 direttore musicale e direttore onorario è Zubin Mehta, con cui ha effettuato tournée di prestigio in tutto il mondo; nel 2006 gli succederà Kent Nagano.

Zubin Mehta è cresciuto a Bombay in una famiglia di musicisti e ha perfezionato la sua preparazione a Vienna con Hans Swarowsky, vincendo poi il Liverpool International Conducting Competition e il Koussevitzky Competition. All'età di sedici anni ha intrapreso la carriera di direttore d'orchestra e nove anni più tardi ha debuttato sul podio dei Wiener Philharmoniker, dirigendo successivamente anche i Berliner. È stato direttore musicale della Montreal Symphony Orchestra, della Los Angeles Philharmonic, della Israel Philharmonic e della New York Philharmonic Orchestra; molto fecondo è anche il suo rapporto con il Maggio Musicale Fiorentino, di cui è stato responsabile artistico.

Per due volte, nel 1990 e nel 1995, ha diretto il Concerto di Capodanno con i Wiener Philharmoniker e ha firmato le celebri produzioni televisive di *Tosca nei luoghi e nelle ore di Tosca* e *Traviata à Paris*: dirige regolarmente al Covent Garden, alla Staatsoper di Vienna, alla Scala di Milano e in tutti i più prestigiosi teatri e festival.

È considerato uno dei più grandi interpreti della letteratura

sinfonica e operistica: il suo vasto repertorio spazia da Bach alla musica contemporanea ed eccelle in particolare nelle opere di Bruckner, Mahler e Strauss.

La lunga lista delle onorificenze conferitegli include la cittadinanza onoraria di Firenze e Tel Aviv, il "Nikisch Ring" della Filarmonica di Vienna, il "Premio per la pace e la tolleranza" delle Nazioni Unite offertogli da Lea Rabin; nel 2001 il presidente Chirac lo ha nominato Cavaliere della Legion d'Onore.

Figlia del compositore Marijan Lipovšek, **Marjana Lipovšek** è nata a Ljubljana dove ha iniziato gli studi di pianoforte e didattica musicale, completati poi con il canto alla Musikhochschule di Graz. Ha quindi iniziato la propria carriera presso l'Opera di Stato di Vienna, Amburgo e Monaco.

Oltre ad aver interpretato tutti i ruoli delle opere di Richard Strauss e Wagner, la Lipovšek è conosciuta come straordinaria interprete di personaggi verdiani di grande spessore come Azucena nel *Trovatore*, Amneris nell'*Aida*, Quickly nel *Falstaff*, Ulrica nel *Ballo in maschera*, senza dimenticare Octavian nel *Rosenkavalier*, Dorabella in *Così fan tutte*, Dalila in *Samson et Dalila*. Nel corso della sua carriera è apparsa al fianco di grandi orchestre quali Berliner, Münchner e Wiener Philharmoniker, Staatskapelle Dresden, London Symphony Orchestra, New York Philharmonic, Philadelphia Philharmonic con direttori del calibro di Abbado, Barenboim, Chung, Davis, Haitink, Harnoncourt, Levine, Maazel, Muti, Nagano, Sawallisch, in una rosa di interpretazioni che va dal barocco al contemporaneo. Molti compositori le hanno dedicato cicli di Lieder in segno di apprezzamento per le sue grandi qualità vocali e musicali. Numerose anche le onorificenze, ultima delle quali nel marzo 2004 la cittadinanza onoraria della sua città natale, Ljubljana.

Il **Coro del Teatro Regio** è stato ricostituito nel 1945 dopo che l'incendio del Teatro nel 1936 e il secondo conflitto mondiale ne avevano interrotto l'attività, diventando quindi, nel 1967, Coro Stabile della Fondazione torinese. Vanta un organico di circa settantacinque elementi ed è regolarmente impegnato sia nelle produzioni della stagione d'opera, sia in un'intensa attività di decentramento regionale per concerti lirico-sinfonici e a cappella. A partire dal 1993 è stato invitato in più occasioni a esibirsi insieme all'Orchestra della Rai di Torino, divenuta poi Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai. Dal 1994 è stato diretto dal Maestro Bruno Casoni, a cui dal 1° settembre 2002 è subentrato Claudio Marino Moretti. Nel 1997 ha partecipato all'*Otello* verdiano insieme ai Berliner Philharmoniker diretti da Claudio Abbado.

Il **Coro di voci bianche** del Teatro Regio e del Conservatorio Giuseppe Verdi di Torino è nato alla fine del 1997 dalla collaborazione delle due istituzioni torinesi e da allora è diretto da Claudio Marino Moretti. Sotto la direzione di John Mauceri, insieme all'Orchestra e al Coro del Teatro Regio, si è esibito in numerose produzioni di successo. Nel 2000 alla Victoria Hall di Ginevra ha preso parte al concerto *Children's Day at the World Summit* nell'ambito del programma delle Nazioni Unite per l'abolizione del lavoro minorile. Da allora ha iniziato una serie di collaborazioni con le principali istituzioni concertistiche cittadine, tra cui l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai (*War Requiem* di Britten, *Scene dal "Faust" di Goethe*, e *Carmina Burana* di Orff), il Teatro Regio e l'Unione Musicale (*Le cantate sacre* di J.S. Bach con l'Accademia Montis Regalis).

Claudio Marino Moretti ha compiuto gli studi musicali al Conservatorio di Milano, conseguendo il diploma di pianoforte nel 1979. Come pianista ha suonato in importanti associazioni e teatri quali La Fenice di Venezia, il Festival delle Nazioni di Città di Castello, la Sala "Giuseppe Verdi" e la Piccola Scala di Milano, l'Unione Musicale di Torino. Dal 1994 è aiuto maestro del coro del Teatro Regio di Torino e in qualità di maestro del coro (ruolo di cui ora è titolare) ha diretto *L'Orfeo* di Claudio Monteverdi nel 1996, il *Don Pasquale* di Donizetti nel 1998 e *Carmen 2 le retour* di Jérôme Savary nel 2001. Nell'ambito delle stagioni operistiche del Regio, dal 1995 ha istruito il coro di voci bianche nelle produzioni di *Street Scene*, *La bohème* del centenario, *Hänsel e Gretel*, *Carmen*, *Boris Godunov* e *Tosca*. Dal 1997 è maestro del coro di voci bianche del Teatro Regio e del Conservatorio "G. Verdi" di Torino, che ha diretto negli allestimenti di *Turandot*, *Assassinio nella cattedrale*, *Wozzeck* di Gurlitt, *Orfeo all'inferno*, *Pagliacci*, *Lo schiaccianoci* del Bolshoj, *Mefistofele* e in numerosi altri concerti. Partecipa inoltre come pianista solista alle stagioni concertistiche del Teatro Regio.

L'essere che, celandosi, si svela

Mi accorgo soltanto ora, nell'atto di scrivere la prima riga, che il titolo da me scelto dopo un faticoso almanaccare è un endecasillabo: bello o brutto, ma tecnicamente ineccepibile. L'esito non era deliberato, ma forse guidato dall'intuire una strana sacralità latente nella partitura sinfonica di cui devo parlare: una musica tutta veli di Maja e rivelazioni, fundamentalmente pagana e comunque non cristiana o anticristiana nel suo immanentismo naturalistico. Oso dire che proprio il carattere insieme sacro e pagano della *Terza Sinfonia* di Mahler me la fa sentire (e udire "fisicamente") come una "sinfonia scritta in versi" (sto parlando della musica, della sola musica considerata in sé, non dei testi poetici, si badi!). Esistono nel lascito di Mahler altre sinfonie o parti di sinfonie "in versi" (la *Prima*, soprattutto il tempo originariamente secondo e poi espunto e intitolato *Blumine*, i due tempi centrali della *Seconda*, la *Sesta*, la *Settima*, la *Nona*), contrapposte alle altre, scritte "in prosa" (*Quarta*, *Quinta*, *Ottava* malgrado il potente e vincolante flusso poetico dei versi latini e goethiani, certamente l'adagio iniziale della *Decima*). Ci si esprime in versi là dove sono d'obbligo una ritualità e quindi una liturgia, tanto più se quest'ultima è laica e perciò *autenticamente* religiosa nei passi cruciali, così com'è laica per esempio la *Commedia* dantesca, e non mistificatoria e inquinata da stanche litanie. Ma la *Terza* mi appare costruita secondo scansione poetica e versificatoria, non secondo un prosastico "stream of consciousness", soprattutto a causa del suo carattere misterioso e dell'essere il suo linguaggio musicale (come scrisse Ezra Pound a proposito del linguaggio poetico in *ABC of Reading*) «investito di significato in somma misura». È indubbio: la densità semantica della *Terza* è di grado tanto alto, e di tale varietà al limite dell'ibrido, da indurci a considerare le sue dimensioni – che pure appaiono smisurate – concentrate e ridotte all'essenziale, sì da farci percepire gli innumerevoli significati come se fossero compressi, addossati l'uno all'altro. Tanta folla di oggetti, a distanza ravvicinata l'uno rispetto all'altro, crea rapporti di logica poetica e intuitiva, non narrativa e discorsiva.

Ciò illumina anche il senso di quello che il 12 dicembre 1904, poco dopo avere ascoltato a Vienna la *Terza* di Gustav Mahler, Arnold Schönberg scrisse all'autore, che l'aveva diretta: «Per esprimere in qualche modo l'inaudita impressione che mi ha fatto la sua sinfonia non devo parlare da musicista a musicista, ma da uomo a uomo. Ho veduto la Sua anima, nuda, completamente nuda. Era stesa dinanzi a me come un

paese selvaggio, misterioso, con le sue voragini e i suoi abissi raccapriccianti e anche con i suoi prati ridenti, ameni e soleggiati, idillici luoghi di riposo. Ho avuto la sensazione di assistere a un fenomeno della natura, con il suo orrore e i suoi flagelli e col suo arcobaleno che trasfigura».

Se cominciassimo soltanto ora a scorrere le pagine degli epistolari mahleriani, ci aspetteremmo prima o poi una lettera simile: dovremmo prevederla. La *Terza* ha un effetto diverso e più complesso di quello esercitato dalle prime due sinfonie: se queste, soprattutto la *Seconda*, ci travolgono e a volte ci sospingono con entusiasmo vitale, la *Terza* ci trascina, ci getta a terra e ci sommerge. È stato sottolineato innumerevoli volte il gigantismo della *Terza*, il suo respiro immane e numinoso: il respiro di un ciclope, di un dio pagano che si confonde con i monti o con il terreno, con una foresta o con un grande fiume dai gorgi insidiosi. Meno si è detto della forza per così dire muscolare di questa partitura mahleriana, della sua natura ibrida e composita che sovente atterrisce, dell'energia ipnotica contenuta nel gioco di citazioni (da *Lieder* dello stesso Mahler come *Ablösung im Sommer*, da Nietzsche, persino dalla *Paloma* di Sebastian de Yradier, dal finale della Prima Sinfonia di Brahms). Infatti, proprio grazie al suo peso, la *Terza* avvicina pericolosamente alla terra e alla vita quotidiana la sfera poetica "Wunderhorn", prima mantenuta a distanza adatta ad una (triste) fiaba: prima era dolorosa, ora, dalla *Terza* in poi, può essere terribile. La *Terza* assume così una funzione di rappresentanza: è la *summa* del mondo "Wunderhorn", con il quale culmina poeticamente e tecnicamente il primo Mahler in quanto compositore. Dopo, nulla potrà più essere come prima, nella musica mahleriana. La *Quarta Sinfonia*, ancora legata ai testi "Wunderhorn", tenderà ad una concezione sempre meno naturalistica e sempre più metafisica. La *Terza*, più tedesca che austriaca, è l'ultima sinfonia concepita e composta dal suo autore prima dell'insediamento a Vienna come direttore artistico della Hofoper. Perciò è veramente un'opera conclusiva di una fase; è un confine. Non è da stupirsi, pensando alla citata lettera di Schönberg, se sul corpo perturbante della *Terza* s'incontrano un compositore condannato a subire mille ostilità pur mantenendosi fermamente entro il sistema tonale, e un compositore altrettanto osteggiato per essere egli uscito dal sistema avventurandosi in *terra incognita*. Sulla *Terza*, due eoni della musica nella storia, due ere, un Antico e un Nuovo Testamento si stringono la mano. Tutto il panorama della musica stava trasformandosi o si preparava a mutare pelle, magari alla lontana. Quando la lettera di Schönberg fu scritta e spedita, poco prima del Natale 1904, i da poco nati Goffredo

Petrassi e Luigi Dallapiccola avevano rispettivamente cinque e dieci mesi di vita. Ancora due anni e Albert Einstein avrebbe reso pubblica la teoria della relatività in forma ristretta.

Fra le sinfonie di Gustav Mahler (Kaliště in Boemia, in tedesco Kalischt, sabato 7 luglio 1860 – Vienna, giovedì 18 maggio 1911), la *Terza* occupa un posto particolare nell'immaginazione prima ancora che nell'ascolto. È la più generosa in meccanismi di regia musicale e in "eventi". Come nessun'altra, è una sinfonia-spettacolo. In essa l'ascoltatore trova sorprese destinate a incidersi nella memoria: il famoso tema iniziale esposto da otto corni, il lungo assolo di "Posthorn" nel III tempo, l'inatteso Lied su versi di Nietzsche nel IV tempo (ci aspetteremmo un testo "Wunderhorn", dopo la rielaborazione puramente orchestrale di *Ablösung im Sommer* nel III tempo), il sorprendente coro di voci bianche nel V tempo con il suo *nonsense* di parole bamboleggianti, l'emozione del lunghissimo finale teso sulla corda lirica fino al parossismo. Si aggiungano due fra i più noti "verdismi" mahleriani, sempre nel VI tempo: la citazione del cupo richiamo di corni che udiamo al principio di *Otello* di Verdi, nella scena della tempesta marina, e un'altra citazione quasi testuale dal preludio all'atto I della *Traviata*. Infine, l'eccezionalità della struttura in sei tempi, che non compare in nessun'altra sinfonia mahleriana.

Il gruppo "Wunderhorn", *Seconda*, *Terza* e *Quarta*, è caratterizzato dall'introduzione del canto liederistico nella partitura, con la precisazione che si tratta di Lieder tratti dall'antologia *Des Knaben Wunderhorn* di Achim von Arnim e Clemens Brentano, preesistenti, quindi storicizzati e utilizzati come reminiscenza o frammento di autobiografia in musica, o anche di parvente autobiografia che diviene in realtà storia della condizione umana, filogenesi piuttosto che ontogenesi. La *Prima* utilizza materia musicale dei *Lieder eine fahrenden Gesellen* e dei cosiddetti *Poisl-Lieder*, ma senza canto, soltanto come repertorio di idee tematiche e di motivi. Le cosiddette "Rückert-Symphonien", *Quinta*, *Sesta* e *Settima*, sono puramente strumentali, e così pure la *Nona* e l'incompiuta *Decima*, non legate tematicamente ad alcun Lied. L'*Ottava* è a sé: c'è il canto solistico e corale, ma si tratta di idee autonome, indipendenti dai Lieder preesistenti. Fra le "Wunderhorn-Symphonien", la *Terza* occupa ancora una volta un posto particolare. La *Seconda* si concentra intorno a un problema essenzialmente umano: il nulla che minaccia l'esistenza e i misteri dell'aldilà. La *Terza*, al centro di quel gruppo, sposta l'attenzione dell'ascoltatore dall'uomo alla natura: il suo mondo è pre-umano, gigantesco e barbarico, terrestre e primigenio. La *Terza* è un gigante di suoni, un nume al quale

nessuno strapperà mai di dosso il velo di Maja. Non a caso, in questa partitura ha un ruolo dominante il “Naturlaut”, il suono degli elementi naturali: l’acqua, l’aria, il tuono, le voci di animali, soprattutto di uccelli, esseri simbolici nella poetica mahleriana. La *Quarta*, al contrario, si sposta dal piano terrestre ma per salire in alto, in una sfera celeste e argentea.

All’amica Natalie Bauer-Lechner, futura autrice di un prezioso libro di memorie mahleriane, il compositore disse scherzando: «Con questa *Terza* guadagnerò consensi e denaro. Ci sono, qui dentro, umorismo e serenità, che alla gente dovrebbero piacere». È superfluo osservare che il desiderio di successo e di guadagni era l’ultimo fra i moventi di Mahler, che scrisse la *Terza* per rappresentare nel più vasto scenario possibile l’intreccio indissolubile di felicità e di dolore. La traduzione di quel connubio in termini musicali è la volontà di accostare elementi disarmonici e dissonanti, talora esotici, e di ricondurli miracolosamente a unità e armonia. L’intreccio di gioia e dolore, di cui i testi “Wunderhorn” offrono esempi inesauribili, esige un testo insieme poetico e filosofico, capace di condensare in un’epigrafe ciò che *Des Knaben Wunderhorn* narra diffusamente in innumerevoli fiabe. Mahler trovò quel testo, sintesi degli stati d’animo “Wunderhorn”, in uno scritto estraneo a *Des Knaben Wunderhorn*. Lo trovò in *Also sprach Zarathustra* di Friedrich Nietzsche, quasi alla fine del libro: il *Lied des Nachtwandlers* (“Canto del nottambulo”), detto anche *Das trunkne Lied* (“La canzone ebbra”). Quanto al testo “Wunderhorn” per il V tempo, Mahler scelse la poesia intitolata originariamente *Armer Kinder Bettlerlied* (“Canto di poveri bimbi mendicanti”). Delle cinque strofe, Mahler utilizzò soltanto la prima, la seconda e la quarta, con lievi varianti (per esempio, “Und als der Herr” in luogo di “Denn als der Herr”).

Le apparenti stranezze aggiungono energia ai significati. Fra gli strumenti della musica occidentale, dopo Beethoven, dopo Weber, dopo Berlioz, si consolida un sistema semantico, in particolare attraverso i legni e gli ottoni: il corno indica lontananza fiabesca o nostalgica, la tromba indica qualcosa di immediatamente vicino o ravvicinato, il trombone qualcosa che venga dal profondo. Perché, allora, gli otto corni che declamano il motto iniziale della *Terza* nelle battute d’apertura del I tempo (sì, quel tema che sembra deformare in maniera caricaturale e quasi subumana il grandioso tema che apre l’*allegro non troppo* nel Finale della *Prima Sinfonia* di Brahms) rendono l’idea di una terribile e insieme sovrecitata prossimità, e ciò malgrado l’enormità del loro organico, anzi, proprio in virtù di essa? La terribilità delle immagini

naturalistiche nella *Terza* è probabilmente causata dal rovesciamento della percezione di quei due termini, vicino e lontano, immenso e microscopico. Così, nel III tempo, il cuculo che muore all'improvviso nella foresta e sulla cui sorte, nel Lied *Ablösung im Sommer* (scritto tra il 1888 e il 1891), nessuno si commuoveva, s'ingigantisce nella scrittura puramente orchestrale, e anzi proprio l'assenza del testo "pronunciato" – e tuttavia "ricordato" e ben presente alla memoria dell'ascoltatore di media cultura mahleriana... – è origine di quell'ingigantimento, più ancora di quanto non lo sia la sostituzione del pianoforte con una grande massa d'orchestra. Sempre nel III tempo, la lunghissima melodia del "Posthorn" (corno di postiglione, sostituito spesso con altri strumenti affini della famiglia degli ottoni) si conclude in modo inatteso con lo "Zapfenstreich", il motivo-segnale della ritirata e del silenzio nell'esercito dell'Austria-Ungheria asburgica: in verità, nella scena immane è la natura che "va a dormire", abbandonandosi assopita sul giaciglio in tutte le sue paurose dimensioni. Un analogo rapporto dovrebbe legare l'allusione alla colomba (tramite la melodia della già ricordata *Paloma* di Yradier, romanza vagamente esotizzante e intenzionalmente mondana, scritta per l'imperatrice Eugenia moglie di Napoleone III e divenuta iellatissima e malaugurante canzone di anarchici e rivoluzionari) al cosmico canto notturno su testo di Nietzsche, nel IV tempo della sinfonia. Misteriosi restano invece gli echi verdiani nel VI e ultimo tempo. Li abbiamo già annunciati, e ora li illustriamo più in dettaglio. È palese la similarità tra il preludio all'atto I della *Traviata* (opera ben nota a Mahler, da lui amata e altre volte riecheggiata, per esempio alla fine del I tempo della *Quinta Sinfonia*, battute 322-328, in relazione con il verdiano "Così alla misera, ch'è un dì caduta...") e un passo del VI tempo mahleriano, n. 5 della partitura, battute 1-2; oppure, e in forma più clamorosa, l'identità assoluta tra il cupo motivo che appare alle battute 64-80 del VI tempo mahleriano (corni 1, 3, 5, 7) e quello che sempre i corni declamano tempestosamente all'inizio del I atto di *Otello*, battute 1-5 dopo la lettera G.

Mahler compose la *Terza Sinfonia* nella capanna di legno ("Hüttchen") che si era fatto costruire a Steinbach, sulla riva orientale dell'Attersee nel Salzkammergut, tra l'estate 1895 (quando mise in musica il Lied di Nietzsche; ma una prima versione di quella musica risale addirittura al 1876, quando Mahler aveva sedici anni, poiché un abbozzo fu trovato in una cartella in possesso di Alma Mahler, intitolata *Frühe Kompositionen*, insieme con il manoscritto del *Klavierquartett* in la minore e con due frammenti di Lieder) e il 22 novembre

1896, quando fu ultimata l'orchestrazione del finale. Lunedì 9 novembre 1896, Arthur Nikisch aveva diretto a Berlino la prima esecuzione del II tempo; sempre a Berlino, Felix Weingartner diresse il secondo, terzo e sesto tempo martedì 9 marzo 1897. La prima esecuzione integrale ebbe luogo a Krefeld lunedì 9 giugno 1902, diretta da Mahler.

Nella mente del compositore si alternarono ben nove progetti successivi. L'idea era quella di dare alla sinfonia un sottotitolo: prima "La vita felice" o "Sogno di una notte d'estate", poi, con allusione a Nietzsche, "La mia gaia scienza", poi "Sogno di un mattino d'estate" o "Sogno di un mezzogiorno d'estate". Anche ogni singolo tempo ebbe una sequela di sottotitoli: il I tempo, "L'estate avanza" o "Pan si desta"; il II, "Che cosa mi narrano i fiori"; il III, "Che cosa mi narra il crepuscolo" o "Che cosa mi narrano gli animali del bosco"; il IV, "Che cosa mi narra la notte" o "Che cosa mi narra l'uomo"; il V, "Che cosa mi narra l'amore"; il VI, "Che cosa mi narra il fanciullo". Nella versione definitiva, il sottotitolo generale e quelli particolari furono soppressi. Mahler si rese conto della loro superfluità, parallela all'assoluta eloquenza della musica.

Anche la vastissima scala su cui sono campati i contrasti è significativa. L'immane e plastico tema che balza con violenza in principio, parodia del solenne tema che appare nel finale della *Prima Sinfonia* di Brahms, è l'antitesi del dolcissimo tema che percorre l'ultimo tempo. Il felice candore del II tempo, evocante fiori colorati e gocce di rugiada, è smentito dalla dolorosa evocazione con cui nel III tempo è richiamato uno straziante Lied su testo "Wunderhorn", *Ablösung im Sommer*. In esso, Mahler aveva narrato cinque o sei anni prima la morte del cuculo, neppure notata dalla natura indifferente che, in luogo dell'uccello caduto stecchito al suolo, di colpo, accoglie con gioia l'usignolo che lo sostituisce. Così Mahler, in termini unicamente musicali, enuncia un'altissima e profonda filosofia: una filosofia negativa, priva di speranza, desiderosa non di conforti ma di verità. Per questo, osservava Theodor Adorno nel suo saggio su Mahler, alcuni hanno odiato l'autore della *Terza* con tutte le loro energie. Si badi: *hanno odiato*. Il saggio di Adorno è del 1960, uscito nel primo centenario della nascita di Mahler. Oggi, a quasi quarantacinque anni di distanza, e senza pagare alcun tributo a una penosa banalità («...Mahler è fin troppo amato, oggi...»), possiamo riconoscere all'arte mahleriana la capacità di rappresentarci come siamo ora, in questo inizio di nuovo secolo. La musica di Mahler, il cui tempo "è venuto" affinché la profezia, «*meine Zeit wird kommen*», si avverasse, descrive il mondo di oggi, con il suo sovrappiù di orrore,

meglio di quanto non abbia descritto la civiltà europea e il suo "Zeitgeist" tra il 1880 e il 1914. In particolare, descrive e giudica il mortifero rapporto, oggi irredimibile, tra uomo e natura, quale il secolo XX lo ha definito e orientato. Ci dice, la *Terza Sinfonia*, che anche la natura non ci offre ormai speranze. Che la musica, tanto potente da trasmetterci simili significati di assoluta disperazione, continui: ecco l'unica speranza offerta all'uomo d'Occidente. Possa perpetuarsi la tragica frase, l'ultima scritta in vita da Hugo von Hofmannsthal: «Man muß alles verstehen», tutto si deve capire. Almeno questo.

Quirino Principe

Quarto movimento

O Mensch! Gib Acht!

*O Mensch! Gib Acht!
Was spricht die tiefe Mitternacht?
Ich schlief, ich schlief!
Aus tiefem Traum bin ich erwacht:
Die Welt ist tief,
Und tiefer als der Tag gedacht.
O Mensch! Tief ist ihr Weh,
Lust tiefer noch als Herzleid!
Weh spricht: Vergeh!
Doch alle Lust will Ewigkeit!
Will tiefe, tiefe Ewigkeit!*

Quinto movimento

Es sungen Drei Engel

*Es sungen drei Engel einen süßen Gesang,
Mit Freuden es selig in dem Himmel klang,
Sie jauchzten fröhlich auch dabei,
Dass Petrus sei von Sünden frei!
Und als der Herr Jesus zu Tische sass,
Mit seinen zwölf Jüngern das Abendmahl ass,
Da sprach der Herr Jesus: «Was stehst du denn hier?
Wenn ich dich anseh', so weinest du mir!»
«Und sollt ich nicht weinen, du gütiger Gott,
Ich hab übertreten die zehn Gebot.
Ich gehe und weine ja bitterlich».
«Du sollst ja nicht weinen».
«Ach komm und erbarme dich über mich!»
«Has du denn übertreten die zehn Gebot,
So fall auf die Knie und bete zu Gott.
Liebe nur Gott in alle Zeit!
So wirst du erlangen die himmlische Freud».*

Uomo! Attento!

Attento, Uomo, ascolta!
Che cosa dice mezzanotte fonda?
Dormivo, dormivo!
Da un sogno profondo mi sono destato:
il mondo è profondo,
più profondo di quel che il giorno ha pensato.
O Uomo, profondo è il suo dolore,
il godere è ancor più profondo del soffrire!
Il dolore dice: vai via!
Ma ogni gioia vuole eternità,
vuole profonda, profonda eternità!

Tre angeli cantavano

Cantavano tre angeli un dolce canto,
di gioia beata nei cieli squillante,
e lieti essi anche esultavano molto
perché Pietro da ogni peccato era sciolto!
E quando il Signore Gesù alla tavola s'accomodò,
e con i suoi dodici apostoli cenò,
disse il Signore Gesù: «Stai qui in piedi? perché?
quando ti guardo, piangi dinanzi a me!».
«E non dovrei, buon Dio, forse piangere, io,
che i dieci comandamenti trasgredii?
Vado via: ecco, amaramente piango».
«Non devi piangere».
«Ah, vieni, abbi di me misericordia!»
«Se ai dieci comandamenti fosti sordo,
su, piega le ginocchia e prega Dio:
in ogni tempo ama soltanto Dio!
Così otterrai la gioia celeste».

tratto da *Mahler* di Quirino Principe, Rusconi 1983