

Ernesto Napolitano

Scegliere come argomento Mahler e l'opera italiana del suo tempo è un po' come votarsi al motto nietzschiano: «non ci sono fatti ma solo interpretazioni». Non perché attratti dalla tentazione di relativizzare la realtà delle cose, ma perché i fatti si riveleranno obiettivamente pochi, e ancora meno quelli significativi. Sull'opera italiana degli anni in cui vive e sui suoi artefici, Mahler non ha lasciato che qualche riga, e pochi altri commenti ci sono giunti di seconda mano; i fatti sono così ridotti alle scelte che compiva prima come direttore d'orchestra, in alcune importanti città dell'impero, poi anche come direttore artistico, a Vienna. Saremo quindi costretti a muoverci più di una volta come funamboli sul filo delle congetture; sempre però con la convinzione che anche un aspetto in parte marginale di quella che è stata chiamata la sua «missione teatrale»¹ non sveli solo gusti e antipatie ma aiuti a chiarire il complesso d'idee in cui si addensa il suo processo compositivo. Senza trascurare il confronto fra le due culture reso possibile dalla circolazione dell'opera italiana a Vienna, oltre che a Budapest e ad Amburgo, sia pure osservandolo attraverso il filtro, allo stesso tempo creativo e severo, di Gustav Mahler.

Il suo incontro con l'opera italiana va dal 1890, due anni dopo la nomina a direttore dell'Opera di Budapest, fino agli ultimi tempi del periodo viennese. Un lungo viaggio, una ricerca di rinnovamento in cui talvolta si potrà vedere anche il tentativo di sfruttare qualche successo clamoroso a beneficio di amministrazioni spesso povere di mezzi, allora come oggi. Non sempre cogliendo nel segno, visto che anche i grandi sbagliano, e se è vero che insieme a titoli famosi non mancano opere minori, lavori trascurabili e periferici, oggi in larga misura dimenticati. Così, a fronteggiare *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci*, *Andrea Chénier*, sono l'*Asrael* di Franchetti, che dirige a Budapest subito prima di *Cavalleria*, *Cristoforo Colombo*, dello stesso autore, ad Amburgo, tre anni dopo, o *Le donne curiose* di Ermanno

1. U. Duse, *Gustav Mahler*, Einaudi, Torino 1973, p. 72.

Wolf-Ferrari. Se si esclude l'infatuazione per *Cavalleria rusticana*, di cui presto diremo, nemmeno duratura, non si è trattato mai di emozioni forti, né di contatti che abbiano lasciato nella sua sensibilità tracce profonde. Del resto, non si sarebbe lontani dal vero nel pensare che Mahler riconoscesse un impoverimento spirituale nel teatro musicale del suo tempo; non tanto per i rimpianti di un conservatore, quanto piuttosto per l'inaccessibilità del suo sistema di valori: un pantheon che vedeva al cielo più alto la trinità formata dalle opere di Mozart, di Wagner e del *Fidelio*.

Si impone una scelta. Per non disperdersi fra i titoli e non rincorrere le lunghe peregrinazioni che lo vedono coinvolto prima dell'irresistibile ascesa all'Opera di Vienna, meglio ridursi a due casi soltanto: *Cavalleria rusticana* di Mascagni e Puccini. Esempi ugualmente esemplari, per quanto affrontati con atteggiamenti opposti, e il cui terreno comune sta nello spazio invalicabile che separava la sua personalità da quella dei due musicisti italiani.

Cavalleria rusticana viene messa in scena da Mahler due anni dopo l'arrivo all'Opera di Budapest, nel dicembre del 1890, a solo sei mesi di distanza dalla prima dell'opera al Costanzi di Roma, il 17 maggio. Ma qui conviene fare un passo indietro, e ricordare come questo primo confronto con l'opera verista arrivi pochi mesi dopo quello che è, in pratica, il suo primo viaggio in Italia, avvenuto giusto nel maggio di quell'anno. Con Mahler, nella mitologia della più classica fra le esperienze formative degli artisti d'oltr'Alpe, molte cose sono cambiate. Tornando indietro di una sessantina d'anni: Mendelssohn ventunenne scende per un lungo soggiorno in Italia con il viatico di Goethe e l'*Italienreise* a portata di mano; per Brahms, che attraversa più volte il nostro paese anche alla ricerca delle fonti classiche, la natura e l'arte italiane sono occasioni di ristoro, vacanze, godimenti dello spirito; Hugo Wolf scriverà il suo diario di viaggio, l'*Italienisches Liederbuch*, come la cronaca immaginaria di una terra mai vista, tanto più vera quanto sentita come un paradiso da ritrovare. Al contrario di Brahms, anche lui in viaggio per l'Italia nello stesso 1890, Mahler non è l'uomo del Nord che senta il fascino del Meridione d'Europa. L'Italia non è certo una terra promessa, non è un luogo dello spirito, meno che mai l'altro di cui si è privi; né c'era in lui, a differenza di Richard Strauss², un versante romantico che l'Italia gli potesse far scoprire. Non che quel lato mancasse del tutto dalla sua coscienza, ed era un lato se non proprio romantico, come quello dei canti del *Wunderhorn* di Arnim e Brentano, quanto meno da far risalire ai primi decenni dell'Ottocento, a Goethe e Rückert; ma si relegava appunto, con soggezione invadente ed esclusiva, al mondo e alla cultura germanici.

Mahler detesta dell'Italia gran parte degli aspetti che conquistavano altri viaggiatori: il chiasso, la confusione, l'esibizionismo spinto alla volgarità, né pensa di nascondere o compensare il suo evidente fastidio con sguardi d'ammirazione rivolti all'arte e alla natura. Ma non sarei così sicuro che questo avvenga perché sia implicita nella sua qualità di artista visionario una «tendenza a vanificare i miti, ac-

2. Q. Principe, *Strauss. La musica nello specchio di Eros*, Bompiani, Milano 2004, p. 353.

centuando gli aspetti negativi del reale»³. Di solito, proprio chi accentua gli aspetti negativi della realtà e tende a esasperarli mostra poi una propensione, per così dire riparatrice, a mitizzare; è solo che le mitologie mahleriane appartenevano ad altri territori, ad altre sponde culturali, ad altri universi popolari.

Il viaggio in Italia dà però i suoi frutti grazie ai contatti avuti con gli editori Ricordi e Sonzogno nel soggiorno a Milano; così, verso la fine dell'anno, avranno luogo le rappresentazioni ungheresi di due novità italiane, *Asrael* e *Cavalleria rusticana*. E mentre l'opera del più wagneriano fra i compositori della Giovane Scuola, il barone torinese Alberto Franchetti, ha un esito decisamente modesto⁴, *Cavalleria*, andata in scena il 26 dicembre 1890, battendo in tempestività tutti i teatri d'opera europei, è un vero trionfo. Anche di critica. Basti pensare, a parte il prevedibile elogio del giovane Janáček, al sorprendente favore, pur con qualche riserva, del temibile Hanslick, così severo invece con la *Bohème* di Puccini:

una forte sensualità e un temperamento passionale arroventano l'opera, che dall'inizio sino alla fine avvince ed emoziona [...] è da Verdi che l'opera italiana, e Mascagni in specie, hanno ereditato il gusto della tensione appassionata, dei poderosi crescendo, della musica che scuote il sangue⁵.

E Mahler cosa pensava di *Cavalleria*? A parte il fatto che la sceglie, che passa l'estate a studiarla in una villa a Hinterbrühl, a sud di Vienna, divisa con l'amico archeologo Fritz Löhr, in quegli anni vicino a lui nell'interesse per Nietzsche; che la dirige e che, come una volta ha scritto Fedele D'Amico, non si dirige un'opera senza crederci almeno un poco, dobbiamo ammettere di non saperlo. Certamente gli piaceva, magari anche di un *flirt* passeggero, per quanto l'opera venga ripresa ad Amburgo l'anno dopo e riproposta più volte anche negli anni viennesi. Ma alle ragioni di questa ammirazione non ha mai fatto cenno. Anzi ha pensato bene di lasciarci altri interrogativi, con una lettera alla sorella Justine del 27 gennaio 1893, in cui, oltre a parlare dell'*Amico Fritz*, messo in scena pochi giorni prima, come di un'opera «piena di sottigliezze e di difficoltà esecutive», un «deciso progresso» rispetto a *Cavalleria*, arriva a confessare «una ben comprensibile simpatia» verso il compositore italiano, e a concludere con l'insondabile «fra me e Mascagni esistono molti punti in comune»⁶.

Alla ricerca di una spiegazione, e già che poco fa si è nominato Nietzsche, la prima tentazione consiste nel pensare che anche Mahler sia stato attratto da qualcosa che può aver percepito come *méditerraniser la musique*. Quello che lo colpiva poco come turista e viaggiatore avrebbe potuto affascinarlo sul piano estetico, inducendolo a vedere in *Cavalleria*, come Nietzsche in *Carmen*, una presa di «con-

3. Q. Principe, *Sulle ali del disincanto*, in C. De Incontrera (a cura di), *Viaggio in Italia*, Teatro Comunale, Monfalcone 1989, p. 357.

4. H.-L. de La Grange, *Gustav Mahler*, I, Fayard, Paris 1979, p. 329.

5. AA.VV., *Cavalleria rusticana. Cento anni di un capolavoro*, Sonzogno, Milano 1990, pp. 136-137.

6. La Grange, *Gustav Mahler*, I, cit., p. 405.

gedo dall'umido Nord», verso ciò «che è proprio delle regioni calde», guidati dal coraggio di una «sensibilità meridionale, più abbronzata, più riarsa»; se non anche «l'amore, l'amore ritradotto nella *natura*!»⁷ e lontano da sentimentalismi. A chiamare in causa Nietzsche aveva già pensato Casella mezzo secolo dopo la nascita di *Cavalleria*, in una Italia fascista (e si sente) alle soglie della guerra, riconoscendo nell'opera una «reazione al wagnerismo», capace di realizzare «senz'altro, con la sua prepotente e maschia vitalità di popolo, un perfetto modello di quell'«arte mediterranea» invocata prepotentemente da Federico Nietzsche»⁸. Ma a parte che qualche eco wagneriana, dal *Lohengrin* segnatamente, è tutt'altro che assente dall'opera di Mascagni, la proporzione: *Cavalleria* sta a Mahler come *Carmen* a Nietzsche, persuade poco proprio sul versante dei due autori. Mentre non mancano infatti ascendenze da *Carmen* di *Cavalleria*, e la critica francese non mancò di annotarle puntigliosamente alla prima parigina⁹, quanto al ruolo delle due opere per Nietzsche e per Mahler è evidente l'assenza di qualunque analogia. Mahler non si sarebbe mai sognato di opporre un Mezzogiorno mitico a Wagner e il suo apprezzamento per *Cavalleria*, al contrario di quello di Nietzsche per Bizet, non nasconde certo nemmeno l'ombra di un'«antitesi ironica»¹⁰.

Tuttavia il riferimento di Nietzsche alla natura mentre scrive su *Carmen*, «l'amore ritradotto nella *natura*», può suggerire anche nel nostro caso una chiave interpretativa. A partire dall'ipotesi di Quirino Principe sull'unica cosa che Mahler era forse disposto ad apprezzare dell'indole italiana, la sua autenticità come natura¹¹; quindi più Mascagni che Puccini, più le crudezze popolari e contadine di *Cavalleria* che la morbida sensualità pucciniana: borghese e sintomo di *décadence*, come avrebbe detto il filosofo.

Ma è necessario intendersi su cosa sia, per Mahler, l'idea di natura. Già si è visto come si possa escludere qualsiasi natura goduta nella bellezza diretta del paesaggio, estemporanea e priva di mediazioni; e un bel ricordo della moglie Alma aiuta a leggere a quale livello si disponessero quelle mediazioni:

Mahler provava un piacere matto quando la sua fantasia escogitava scene brucianti. Mi faceva volentieri notare questi passi che lo avvincevano per la loro originalità. Chiamava questo fenomeno «le Dolomiti danzano tra loro» ed io sentivo la sua più vera personalità in queste scene strane e inquietanti¹².

7. F. Nietzsche, *Il caso Wagner, Opere*, vol. VI, tomo III, Adelphi, Milano 1970, p. 9.

8. A. Casella, *Per il cinquantenario della prima esecuzione di Cavalleria rusticana*, in *Cento anni di un capolavoro*, cit., p. 153.

9. Cfr. C. Majer, *Cavalleria/Calvelleria. Appunti per una storia comparata dell'opera italiana e francese fine '800*, in *Cento anni di un capolavoro*, cit., pp. 92-93.

10. Si legge in una lettera di Nietzsche al dr. Karl Fuchs, musicista, inviata da Torino il 27 dicembre 1888: «Quel che dico su Bizet non deve prenderlo troppo sul serio; per quello che io sono, Bizet non vuole dire assolutamente nulla. Ma come antitesi ironica rispetto a Wagner fa un grande effetto»; cfr. M. Bortolotto, *Altra Aurora*, introd. a F. Nietzsche, *Scritti su Wagner*, Adelphi, Milano 1979, p. 37.

11. Principe, *Sulle ali del disincanto*, cit., p. 360.

12. A. Mahler, *Autobiografia*, Editori Riuniti, Roma 1985, p. 43 (tr. modificata).

L'identità della natura scompare e lascia il posto a un'immagine visionaria: lo spettacolo delle Dolomiti diventa l'occasione per una allegoria.

No, la natura a cui pensa Mahler è qualcosa che nasce dal mondo e diventa suo-
no trasferendosi nell'arte. Nei suoi ultimi anni, dopo un'esecuzione della *Pastorale* di Beethoven, scriverà ad Alma di aver maturato la convinzione della superiorità dell'arte, dell'arte in colloquio con la natura, sulla stessa natura: «oggi ho visto chiaramente che l'arte articolata è più grande della natura inarticolata», aggiungendo che «la natura gli era sembrata più grande, più elevata nella musica di Beethoven che non in tutte le cascate del Niagara!»¹³. Natura è per Mahler una totalità di suoni provenienti dal mondo e dalla vita: versi di uccelli, marce, segnali militari, frammenti di canzoni. Non così come nascono, o per come si presentano, ma in quel processo di ricreazione con cui l'arte, senza renderli più nobili di quanto non siano all'origine, è però capace di riappropriarsene.

In questa accezione, di un popolare contenuto nell'area più vasta di ciò che affinisce alla natura¹⁴, possiamo supporre che, almeno in un tratto di tempo, sia rientrata per Mahler anche *Cavalleria rusticana*. L'ambiente paesano, la siciliana di Turiddu, lo stornello di Lola, le musiche di scena: un coro di lavoro, una preghiera, un brindisi; ma anche una terra, la Sicilia, magari con i tratti descritti da Nietzsche, ma pure in grado, almeno nella miseria, di ricordargli Iglau, la città mineraria della Moravia in cui aveva trascorso l'infanzia e dove il padre, gestore di un'osteria, era stato, da giovane, carrettiere. Potremmo anche azzardare qualche suggestione sul piano della forma: le brusche discontinuità del Preludio e Siciliana, ma altre se ne trovano anche nel corso dell'opera, forse non del tutto estranee a quella tecnica dell'irruzione che Mahler cominciava a sperimentare con la *Prima* sinfonia; la posizione asimmetrica dell'Intermezzo, sosta lirica e meditativa sistemata a precedere la conclusione, come avviene con l'Adagietto della *Quinta* sinfonia, che già nel tono e nella funzione sembra ricordare l'intermezzo d'opera; la scelta dell'atto unico, ammirata da Mahler nell'unica opera del suo tempo per cui si spingerà a parlare di capolavoro, la *Salomé* di Richard Strauss.

Resterebbe da chiedersi in quale misura Mahler riconoscesse come autentico quell'elemento popolare che sembra la via più diretta per spiegare il suo favore per *Cavalleria*. È il tema più dibattuto, in parte forse anche un feticcio, con quel portare in primo piano una minaccia di oleografia e bozzettismo che l'opera verista erediterebbe dal verismo letterario. Fra gli aspetti con cui Carl Dahlhaus segnala una singolare rinuncia di *Cavalleria* ai criteri naturalistici, l'attenuazione degli elementi di critica sociale, il sostanziale ricorso a una tradizionale cantabilità melodrammatica, c'è il fatto che le musiche di scena siano impiegate più che

in senso realistico, in modo del tutto convenzionale: invece di conglobare nell'opera una "realtà musicale" – il folklore siciliano, o quantomeno la sua parvenza estetica –, Masca-

13. Lettera del 12 settembre 1910, in A. Mahler, *Gustav Mahler. Ricordi e lettere*, Il Saggiatore, Milano 1960, p. 179.

14. Cfr. H.H. Eggebrecht, *La musica di Gustav Mahler*, La Nuova Italia, Firenze 1994, p. 120.

gni utilizzò la musica di scena per controbilanciare coi pezzi di forma chiusa lo scoppio dell'«aria d'urlo», l'esplosione «naturalistico» degli affetti nei momenti di catastrofe¹⁵.

Dubbi sulle effettive qualità realistiche dell'opera si erano espressi anche in tempi più vicini alla sua composizione; tuttavia il critico vociano Giannotto Bastianelli, che scrive nel 1910, pur riconoscendo un carattere solo istintivo al verismo di Mascagni, «verismo [...] a orecchio» lo chiama, si spingeva poi ad affermare:

il vero senso [di] *Cavalleria* [...] non è che quello d'indicare un rinnovamento popolare della linfa musicale nell'antichissimo tronco dell'arte italiana. E anche questo suo valore popolare non è da disprezzarsi. Giacché si ricordi bene che il popolo è pur sempre il serbatoio delle forze vive d'una nazione¹⁶.

C'è una mistica del sangue in queste parole di cui faremmo volentieri a meno; ma se riusciamo a superarla, la visione che vi si esprime, con quel «valore popolare» riconosciuto e da non disprezzare, può ricondurci al nostro tema. Nel raccontare la sua dedizione ai canti del *Wunderhorn*, Mahler sottolinea come essi si differenzino «in modo essenziale da ogni altro genere di «poesia letteraria»», tanto da poterli chiamare «più che arte, natura e vita, le fonti cioè di ogni poesia»¹⁷. Nessuna cura per Mahler su quanto potesse esservi di artificiale e di costruito nella raccolta di Arnim e Brentano; c'è una totale indifferenza sull'autenticità di quei testi che, del resto, molto assomiglia a quella dei suoi temi rispetto alla loro origine. Non per disattenzione o per trascuratezza, o perché sia insensibile alla filologia; bensì a conferma di quanto si è detto poco fa sul processo di ricreazione con cui l'arte si riappropria degli elementi popolari. Poco gli sarebbe importata la verità e l'autenticità dei caratteri popolari in *Cavalleria*, ma solo la riuscita della musica nel realizzare una continuità con la loro sorgente; dunque, con il momento in cui, per far ricorso alle sue parole, erano ancora «natura e vita».

(Non vorrei abbandonare l'argomento senza segnalare una circostanza singolare. Quasi cento anni dopo la prima di *Cavalleria*, nel 1989, viene pubblicata una registrazione dell'opera con l'interpretazione che ha suscitato la maggiore ammirazione degli ultimi anni, dovuta al direttore d'orchestra più mitteleuropeo che l'Italia abbia avuto: Giuseppe Sinopoli, fra altre cose, importante interprete mahleriano. È la conferma di una strana attrazione, alla quale Sinopoli, coi suoi interessi per l'archeologia e l'antropologia, sovrapponeva una visione di *Cavalleria* come tragedia arcaica, come antico rituale. Va solo aggiunto, in anticipo su quanto diremo, che Sinopoli ci ha lasciato anche esecuzioni pucciniane, fra tutte, *Tosca* e *Madama Butterfly*, di assoluto rilievo).

Se per Mahler l'incontro con *Cavalleria* è frutto di una scelta, quello con Puc-

15. C. Dahlhaus, *Il realismo musicale*, Il Mulino, Bologna 1987, p. 98.

16. Bastianelli, *Cavalleria rusticana*, in *Cento anni di un capolavoro*, cit., pp. 147-148.

17. Da una lettera del 2 marzo 1905 al critico musicale Ludwig Karpath, in G. Mahler, *Briefe 1879-1911*, P. Zsolnay, Berlin 1924, pp. 254-255.

cini sembra seguire le vie del caso. Ad Amburgo, nel dicembre 1892, l'improvvisa e grave malattia del suo sostituto lo obbliga a salire sul podio e a dirigere alla presenza dell'autore, che stranamente mostrerà la sua gratitudine con un giudizio lusinghiero sull'orchestra, *Le Villt*¹⁸, prima opera del maestro italiano. Ma le fonti tedesche alle radici del libretto non bastano ad accendere la scintilla, e l'anno dopo sarà il nuovo sostituto a guidare la prima rappresentazione amburghese di *Manon Lescaut*¹⁹. Mahler tornerà ad occuparsi di Puccini nel maggio del 1897, quando, ormai direttore a Vienna, si reca a Venezia per la prima della *Bohème* di Leoncavallo; negli stessi giorni si rappresenta in laguna anche l'opera omonima di Puccini e il confronto, cui non si sottrae, è l'occasione per la sua unica reazione, almeno in parte, favorevole: freschezza e accessibilità della musica, orchestrazione molto efficace, voci trattate ammirevolmente, abilità nel taglio del libretto. A uscirne con le ossa rotte è il competitore e il giudizio indirizzato a un critico, in una lettera di poche settimane dopo, suonerà lapidario: «una sola battuta di Puccini è meglio di tutto Leoncavallo»²⁰.

Non basterà però quell'unica battuta ad aprire le porte della Hofoper al lavoro di Puccini, nonostante di lì a poco Mahler assumesse anche l'incarico di direttore artistico e quindi godesse, nelle scelte esecutive, di una totale autonomia. Mentre la *Bohème* di Leoncavallo, già programmata, va in scena nei primi mesi dell'anno dopo, quella di Puccini dovrà attendere il 1903. Mahler ne cura le prove, dedica alla più umile modista la cura paterna che ci si aspetterebbe per una Valkiria, come si legge spiritosamente in un giornale, ma a portarla al successo nel novembre di quell'anno è un direttore italiano, Francesco Spetrino; preferito in base al pregiudizio, o al pretesto, che ai voli lirici dell'opera italiana fosse più adatto un interprete della stessa lingua. Ma è già qualcosa, se si pensa alla reazione da parte della critica viennese – il vecchio Hanslick parla di *Bohème* come di un «grossolano insulto musicale», di un «raffinato culto del laido»²¹ – e soprattutto a un racconto che Mahler aveva fatto ad Alma nel marzo di quello stesso anno. Il passo, notissimo, era contenuto in una lettera spedita dalla periferia dell'impero, la città della Galizia Lemberg (allora in Polonia, oggi in Ucraina):

Ieri sera dunque sono stato a vedere la *Tosca* di Puccini. Esecuzione ottima sotto ogni punto di vista, si resta veramente strabiliati di trovare qualche cosa di simile in una città austriaca di provincia. Ma l'opera! Nel primo atto solenne processione con un continuo scampanio (le campane si sono dovute far venire dall'Italia). Nel secondo atto un tale viene *torturato* fra urla orrende e un altro pugnalato con un acuminato coltello da pane. Nel terzo atto di nuovo immenso scampanio su una veduta di tutta Roma dall'alto di una cittadella – di nuovo un'altra diversa serie di campane – e un tale viene fucilato da un plotone di soldati. Prima della fucilazione mi sono alzato e sono andato via. Non

18. La Grange, *Gustav Mahler*, cit., I, p. 400.

19. Ivi, I, p. 427.

20. Ivi, I, pp. 648-649.

21. Ivi, II, pp. 372-373.

occorre aggiungere che il tutto è messo insieme come sempre con abilità da maestro: al giorno d'oggi ogni scalzacane sa orchestrare in modo eccellente²².

Le campane che qui tanto lo infastidiscono abbondavano per la verità anche in *Cavalleria*; senza contare che il quinto movimento della sua *Terza* sinfonia s'intitola *Morgenglocken*. Ma desta ancora più stupore andarsi a leggere la didascalia che si trova nella partitura di *Tosca* al principio del terzo atto, prima dello scampanio e in corrispondenza allo stornello del pastore: «Si odono, lontane, le campanelle di un armento; di mano in mano vanno sempre più affievolendosi». Pochi mesi dopo, nell'estate di quello stesso 1903, Mahler lavora ai primi movimenti della *Sesta*, la sinfonia in cui sono chiamate alla più inaspettata delle apparizioni sinfoniche le «Herdenglocken», le campane da gregge, i campanacci. Certo, la distanza fra Castel Sant'Angelo e le montagne della Carinzia è almeno pari a quella che esiste tra un "suono" di scena (all'epoca di *Tosca*, Castel Sant'Angelo era alla periferia di Roma) e una sonorità evocativa, tra ambientazione naturalistica e visione di sogno. Ma, a parte la diversa natura del gregge, la coincidenza è singolare. Mahler non fa distinzioni, eppure le campane di Sant'Andrea della Valle che si ascoltano durante la celebrazione culminante nel *Te Deum*, a chiusura del primo atto di *Tosca*, hanno ben altra funzione di quelle che nel terzo annunciano il mattutino. Il loro suono ha una parte essenziale nella sacralizzazione blasfema del desiderio erotico di Scarpia, partecipa a un infernale spostamento del sacro nella pura carnalità. E qui, siamo ben oltre il connubio tra fede e potere di cui pure si è scritto molte volte: Scarpia può anche inchinarsi al passaggio del Cardinale, ma la sua voce, mentre risuona imperiosa sulla scena, sta assorbendo tutta la potenza e la solennità che si sprigionano dal rito.

Dalla mostruosa, cupa grandezza di questo finale, Mahler, che qualche anno dopo metteva in musica il paradiso cattolico con cui si chiude il secondo *Faust*, non poteva se non tenersi lontano. Ma altri elementi musicali di *Tosca* avrebbero potuto coinvolgerlo. Abbandonando il teatro prima della fucilazione, si sarà forse perso la marcia funebre che accompagna il drappello di soldati; eppure sia quella, sia la marcia che precede la scena di tortura del secondo atto, poi citata nel duetto fra Tosca e Cavaradossi del terzo, hanno valenze analoghe, nell'incombere di un fantasma, nell'anticipazione di un destino, a quelle di alcuni fra i *Lieder* più celebrati del *Wunderhorn*²³.

L'obiezione morale sulla *Tosca* e su Puccini prevale sul riconoscimento di una «abilità da maestro». Mahler può accettare l'orrore quando si manifesta in forma poetica, ma non riesce a sostenerlo nelle forme immediate della rappresentazione. Si sa come non manchino episodi e racconti crudeli nelle poesie del *Corno magico*; solo che dietro quelle storie, unite all'oggettività della sua disposizione estetica, ci sono la sua forza visionaria e la sua impronta etica. Mettere in scena l'orrore, consegnarlo all'evidenza del teatro privandolo di una distanza estetica, o senza la me-

22. A. Mahler, *Ricordi e lettere*, cit., p. 228.

23. Devo a Marco Targa un interessante scambio d'idee su alcuni aspetti di questo confronto.

diazione del mito, come accade nel *Ring* wagneriano, ma anzi fondendolo al realismo sadico di cui si compiace la drammaturgia pucciniana (senza per forza arrivare alle «macchinette sadiche», condivise col Pascoli, di cui parla Sanguineti), doveva apparirgli intollerabile. Nel decretare clamorosi successi alle opere di Puccini non c'era grande differenza fra il pubblico viennese e il nostro; tuttavia, finché Mahler sarà direttore artistico della Hofoper, *Tosca*, che godrà della stima di Schönberg e di Berg, non verrà mai eseguita.

Quando andrà in scena *Madama Butterfly*, alla presenza di Puccini, il 31 ottobre 1907, Mahler, che pure l'ha messa in cartellone e ne ha seguito le prove all'inizio del mese, ha abbandonato Vienna già da dieci giorni²⁴. La circostanza rende dubbio e confuso un episodio raccontato da Alma in cui Puccini, sempre sensibile al fascino dell'aristocrazia, avrebbe insistito col direttore perché gli presentasse due arciduchesse presenti nel palco di Corte durante la prova generale. Non si sa bene in quale circostanza collocare l'avvenimento²⁵, ma le parole con cui si chiude la rievocazione, già aperta da un drastico «Mahler e Puccini erano due esseri di natura diametralmente opposta», risultano definitive: «A lui [cioè a Mahler] che evitava tutto quel che sapeva di Corte, pur mantenendo strettamente le forme al momento opportuno, quell'italiano geniale ma infatuato di brillante esteriorità, doveva restare estraneo»²⁶. Mahler non avrebbe probabilmente condiviso l'aggettivo «geniale», poco fa lo abbiamo visto restio ad accettare persino le qualità di Puccini nel trattare l'orchestra, ma l'estraneità di cui parla Alma coglie risolutamente nel segno.

C'è una distanza incolmabile fra i rispettivi orizzonti spirituali. Proprio in quei mesi Mahler completava la strumentazione della *Ottava* sinfonia²⁷, composta di getto nell'estate dell'anno precedente e in cui confluiscono idee sull'amore e sul femminile che non potrebbero essere più distanti da quelle di Puccini. E lontane, in particolare, proprio da *Madama Butterfly*, l'opera in cui il nesso fra amore e colpa, che Mosco Carner ha riconosciuto fra i caratteri fondamentali del teatro pucciniano, assume i suoi lineamenti più crudeli. Con una connessione fra l'amore e la colpa che in Puccini è tanto segnata da un destino da rendere impensabile, o impraticabile nei rari casi in cui se n'è fatto tentare, l'idea dell'amore «come forza esaltatrice e catartica»²⁸. Nascono di qui amori che non hanno una meta, se non in quel vincolo con il dolore che la sua drammaturgia persegue come un programma;

24. La Grange, *Gustav Mahler*, cit., III, pp. 127-128.

25. Alma lo riferisce alle prove di *Butterfly*, ma pasticcia e ne parla in relazione all'anno 1902 (*Ricordi e lettere*, cit., p. 40); molti anni dopo, nel 1935, quando ricorda Puccini come «uno degli uomini più belli che abbia mai visto», l'episodio viene invece legato alla prima viennese di *Bohème* (cfr. *Autobiografia*, cit., p. 225); e qui le sviste sono due, dal momento che a quella prima, avvenuta in realtà nel novembre 1903, Puccini non c'era.

26. A. Mahler, *Ricordi e lettere*, cit., p. 40.

27. L'*Ottava* sinfonia, definita dallo stesso autore «fuori dal comune nel contenuto e nella forma», comprende due parti: la prima è dedicata all'antico Inno pentecostale *Veni, creator spiritus*, mentre la seconda mette in musica la scena finale del *Faust* di Goethe. A questa seconda parte si riferiscono, in particolare, le nostre considerazioni.

28. M. Carner, *Giacomo Puccini*, Il Saggiatore, Milano 1961, p. 386.

passioni sciolte da ambizioni morali, bruciate in un'unica fiammata prima di essere respinte come inganni o come promesse deluse, ma sempre tenute al riparo da redenzioni o da catarsi. Ebbene, proprio quella forza esaltatrice, un eros sublimato come principio generatore, dispensatore di luce e di gioia, guida Mahler nella composizione della sua *Ottava* sinfonia, tra il 1906 e l'anno successivo. Visione ideale, collocata in una astratta dimensione dello spirito, dai colori estetizzanti, che aspira a trascendere come un residuo la fragilità terrena e si compie tendendo ad una meta fissa e irraggiungibile; a un femminile come punto di approdo e di riposo, visto in opposizione all'eterno aspirare del principio maschile²⁹. Così, mentre un elemento d'inferiorità o di corruzione intacca le eroine di Puccini, come una macchia che fin dall'inizio ne compromette la natura (anche se non le qualità per cui meritare l'amore), l'idea della donna in Mahler si spinge fino a una sublimazione scintillante e incorporea del femminile, in chiave Jugendstil, nella immagine della Mater Gloriosa: la personificazione dell'eterno femminino posta da Goethe al culmine della scena con cui concludeva la seconda parte del *Faust*.

Come si vede, anche da pochi cenni, due modi antitetici con cui reagire al disorientamento che il tema del conflitto fra spirito ed eros aveva posto alla cultura *fin de siècle*. A Vienna come a Torre del Lago: se la seconda parte dell'*Ottava* costeggia lo Jugendstil, non sono poche le zone in cui *Butterfly* passa rasente alla sensibilità del floreale. E tuttavia, quelle che differenze spirituali, artistiche, di temperamento avevano tenuto ben distante, si è a un certo punto riavvicinato, grazie a Sigmund Freud. Per Mahler quando era ancora in vita. Angosciato per la crisi del suo rapporto con Alma, la più bella ragazza di Vienna, la ricorda Elías Canetti, più giovane di lui di quasi vent'anni, Mahler chiede un consulto, lo rinvia per tre volte e finalmente incontra Freud a Leida, in Olanda, verso la fine di agosto del 1910, circa due settimane prima della memorabile prima esecuzione dell'*Ottava* a Monaco. L'esito di quella mini-analisi di quattro ore³⁰ è trascritto da Alma, verrebbe da dire protocollato, in una sintesi telegrafica:

Conosco sua moglie. Essa amava suo padre e può cercare e amare solo *quel* tipo di persona. La sua età, che lei teme, è proprio ciò che la rende attraente agli occhi di sua moglie. Non si preoccupi! Lei ama sua madre e ha cercato il tipo di lei in tutte le donne, sua madre era triste e sofferente, lei vuole, inconsciamente, che anche sua moglie sia così³¹.

Mahler si tranquillizzò, naturalmente senza credere nemmeno per un istante alle parole di Freud³²; del resto, la tesi che la sua fissazione materna sarebbe stata

29. Si veda la famosa lettera ad Alma del giugno 1909; cfr. A. Mahler, *Ricordi e lettere*, cit., pp. 349-351.

30. Cfr. E. Jones, *Vita e opere di Freud*, Il Saggiatore, Milano 1964, II, pp. 107-108.

31. A. Mahler, *Ricordi e lettere*, cit., p. 171.

32. Per quanto, nella infelicità di quei mesi, cerchi anche di servirsene. Come leggiamo in una lettera ad Alma, datata Monaco 4 settembre 1910 (cfr. A. Mahler, *Ricordi e lettere*, cit, p. 376-377): «Freud ha perfettamente ragione: tu sei stata sempre per me la luce, il punto centrale [...]. Ma che tormento,

compensata dall'altrettanto forte legame di Alma col padre non migliorò certo quell'unione difficile nel suo ultimo anno di vita.

Se torniamo a Puccini, cresciuto senza padre e circondato da esclusivi affetti di donne, è stato ancora Mosco Carner a parlare di un vincolo non risolto nel suo rapporto infantile con la madre. Questa interpretazione spiegherebbe l'inclinazione di Puccini a far soffrire e morire le creature femminili che amava, chiamando in causa un ambivalente impulso di punizione: verso le sue eroine, in quanto possibili e intollerabili rivali materne, ma pure verso quella parte di sé che, attraverso la propria identificazione sentimentale, lo rendeva colpevole agli occhi di una madre incombente.

Ambedue segnati, dunque, Mahler e Puccini, dall'assenza del padre; tutti e due afflitti da una sindrome materna, alla quale però anche nella vita, come nell'arte, avrebbero reagito in modi divergenti. Con qualcosa di vero, probabilmente, sia nell'ipotesi di Freud, anche perché si può credere che sia stato lo stesso Mahler a indirizzarlo su quella strada, sia nella lettura psicoanalitica di Mosco Carner (viennese di nascita e di formazione, ma vissuto a Londra), che ha quanto meno il pregio di aver sezionato al microscopio strutture fondamentali della drammaturgia pucciniana. Ma soprattutto, vi leggeremo il segno di una sostanziale omogeneità nella cultura del mondo occidentale: la stessa con cui si garantisce un successo ecumenico a *Cavalleria rusticana* e alle opere di Puccini, e una comune tangenzialità all'*art nouveau* di opere così lontane come l'*Ottava* di Mahler e *Madama Butterfly*. Quanto alle diagnosi psicoanalitiche di Mahler e Puccini, non c'è da stupirsi se quella stessa omogeneità abbia potuto consentire un'applicazione così ampia ed estensiva a una dottrina di puro stampo viennese.

che dolore che tu non possa più ricambiarmi. Ma com'è vero che l'amore deve ispirare amore, e che a fedeltà deve rispondere fedeltà, finché Eros sarà il signore degli uomini e degli dei, voglio riconquistarmi il cuore che è stato mio».