

stati risolti gli spazi interni: le sale d'esposizione si articolano in vari vani mediante pareti e pannelli mobili, che assecondando il discorso tessuto dalla ordinata successione delle opere, non privano il visitatore della libertà di una sua propria iniziativa, come invece sembra accadere proprio nel Guggenheim Museum imponente un unico, ineliminabile tragitto per il suo sviluppo a chiocciola.

Ma la fisionomia peculiare della Galleria torinese nasce da altro, più originale, motivo: l'illuminazione.

E' questo, della distribuzione della luce, il tema museografico centrale e più delicato, anche se strettamente legato a quello della disposizione delle opere, cui si è accennato più sopra.

Bassi e Boschetti hanno scelto la migliore illuminazione, quella zenitale, sfruttando aperture nel soffitto, anche per le sale del primo piano.

Questa soluzione ha determinato la fisionomia esterna: mancanza totale di finestre, inclinazione delle pareti e opposizione dell'inclinazione stessa tra primo e secondo piano, notevole sbalzo del primo piano.

L'« a vista » della struttura a telai elastici di cemento armato, la sottolineatura dell'isolamento, in taluni corpi, degli involucri costituenti l'edificio mediante forti qualificazioni cromatiche, l'accentuazione degli incastri plastici compongono gli altri, fondamentali, lineamenti fisionomici, di una energia così scoperta da ricordare esasperazioni barbariche od espressionistiche.

Proprio su quest'ultime soluzioni si possono avanzare alcune riserve, ma non si ha da dimenticare che la galleria di Torino è la prima esperienza italiana della nuova architettura museografica, e

che, cioè, se offriva, come costruzione *ex novo*, una assoluta libertà di invenzione, comportava, di quella libertà, tutti i pericoli. Infatti gli altri più validi esempi di nuovi musei — dal museo di Palazzo Bianco al Tesoro del Duomo a Genova dell'architetto Albini, dal Castello Sforzesco di Milano dei BB.P.R. al Palazzo Reale di Capodimonte a Napoli, dalla Galleria d'arte antica a Palermo al Museo Correr di Venezia di Scarpa — furono sempre riadattamenti, si pure radicalissimi, di antichi palazzi, e quindi offrivano esperienze diverse.

In questo panorama, la Civica Galleria d'arte moderna di Torino si presenta inoltre, come si è già detto, quale esempio unico in Italia per la sua impostazione di centro culturale e di propaganda artistica: quindi, fatto — tra sociale, civile, o, più ampiamente ed esattamente, umano — nuovo, alla pari con le più avanzate proposte, specie del Museum of Modern Art di New York. Plaudendo al Comune di Torino, non possiamo che augurarci che questo sia un esempio stimolante per l'Italia.

Liliana Balzaretto

LE GESTA DEI MARTIRI

a cura di ADALBERTO HAMMAN

Raccolta di pagine mirabili dagli atti dei martiri, che introducono nel cuore del mistero della religione di Cristo: « Proprio perché la fede ci mostra le cose invisibili e ci insegna a preferirle al mondo, noi diciamo che la fede ha vinto il mondo ».

Volume in-16 di pagine 464, L. 1700

Società Editrice VITA E PENSIERO - Milano

Musica

A voler esser sinceri, la coincidenza tra queste brevi note e il centenario della nascita di Gustav Mahler non ci torna del tutto gradita. Gli scritti e le esecuzioni musicali anniversarie, quando si tratti di nomi non troppo consueti, contribuiscono a dar l'impressione che, se non ci fosse di mezzo la ricorrenza e non so qual « dovere culturale », di quel tale artista non varrebbe la pena di parlare. Nel nostro caso, l'occasione di questo articolo doveva essere l'esecuzione alla Scala della *Seconda sinfonia*, avvenuta un paio di mesi fa. Ed un lieve ritardo ci ha portati all'anniversario. Pazienza. Riferiremo, così di passata, che Gustav Mahler era nato a Kalischt, in Boemia, nel 1860; e che morì a Vienna, di ritorno dagli Stati Uniti, nel 1911: troppo presto.

Il musicofilo italiano che desideri saper qualcosa su Mahler e che si rivolga ai manuali di storia della musica che van per la maggiore, otto volte su dieci si troverà tratto in inganno da poche righe, nelle quali Mahler è rapidamente liquidato come un ingombrante ed inutile affastellatore di enormi sinfonie, come un « epigono wagneriano » ormai dimenticato. Tutt'al più si accenna alle sue ambizioni filosofiche, si precisa che si tratta di ibrida musica « da direttore d'orchestra », e si precisa che per una delle sue sinfonie occorrono mille esecutori (per questo si chiama « der Tausend »), quasi con la segreta intenzione di spaventare l'incauto che osasse avvicinarsi ad un tal peso, col pericolo di farselo cadere addosso.

In sostanza, è un atteggiamento non molto diverso da quello che fino a pochi

anni fa era riservato, sempre in Italia, ad Anton Bruckner, maestro di Mahler e autore, a sua volta, di sinfonie assai vaste (una almeno, la *Settima*, è un altissimo capolavoro).

Poi succede che, sia in qualcuna delle ancor rare esecuzioni, sia in versione fonografica (Mahler è praticamente tutto inciso, oggi), il musicofilo italiano venga in contatto diretto con il « mostro »; che ne rimanga sconcertato ma anche affascinato e che si chieda dove mai avessero le orecchie quei signori che scrivevano (e qualcuno ancora scrive) quelle tali cose.

Dalla sponda dodecafonica, intanto, si levano voci « pro-Mahler »: ma sono, in realtà, voci « pro-sé », poiché il movente dell'interesse mahleriano in questo caso è dovuto al fatto che Mahler, negli ultimi lavori, tendeva a metter delle premesse di atonalità; i dodecafonisti, perciò, lo amano non perché valga in sé, ma perché lo considerano uno dei loro numi protettori, e valorizzando lui, credono di valorizzare se stessi.

Ma che musica è, in definitiva, quella di Mahler?

Prima di tutto, non si può dirla « wagneriana ». Tracce dell'influenza di Wagner ce ne sono, come in molti musicisti appartenenti allo stesso ambiente austro-tedesco, e alla stessa epoca; si tratta di formule melo-armoniche alquanto appariscenti; ma se ne trovano altrettante anche, ad esempio, in Richard Strauss, che pure non è considerato un semplice « epigono wagneriano ». E, si badi, in Strauss esse sono usate talvolta in modo più « wagneriano » di quel che non faccia Mahler; perché il nocciolo della questione sta qui: Mahler concepisce il discorso musicale in maniera che è lontanissima da Wagner. Prima di tutto, per

l'impianto ritmico. Il ritmo in Wagner è qualcosa di specialissimo, di fluido, di avvolgente, di « nuovo » rispetto al « passo » dei sinfonisti e degli operisti che lo precedono. Fanno eccezione talune pagine, soprattutto dei *Meistersinger*; e, se mai, le analogie wagneriane di Mahler possono trovare qualche riscontro lieve appunto qui. Perché il ritmo di Mahler è un ritmo « quadrato », di marcia, di danza, e spesso anche i movimenti lenti e cantabili hanno al di sotto un moto pendolare abbastanza evidente. Mahler introduce, poi, elementi di carattere popolare viennese, come il *Ländler* e altri spunti della vecchia Vienna musicale schubertiana. Altro che Wagner.

Un altro elemento concreto e udibile, che è nella materia sonora della musica di Mahler, un elemento nel quale Wagner è respinto agli antipodi è la scrittura orchestrale. Mahler impiega l'orchestra grande e grandissima: la *Quarta* sinfonia, che è considerata la più semplice e « piccola », non impiega i tromboni, si accontenta di quattro corni, ma vuole quattro flauti e tre clarinetti. Per il finale della *Seconda* occorrono, tra l'altro, dieci corni e sei trombe. Pure, l'orchestra di Mahler tende sempre alle sonorità trasparenti, agli effetti di « solo », alle sortite perforanti; raramente punta sull'impasto massiccio, vi ricorre soltanto quando vuole un grandioso peso sonoro, un « tutti » formidabile. In questa trasparenza, gli strumenti suonano in maniera tipica. Certi effetti sono « di Mahler », lo denunciano immediatamente: il modo di trattare i corni, gli acuti dei clarinetti, i bassi delle arpe (talvolta raddoppiati col fagotto), i « portamenti » degli archi, il balzare improvviso dei violini verso l'acuto, al culmine

di una frase, con una acciaccatura su un intervallo dissonante (settima); il « pianissimo » acuto delle trombe, e mille altri effetti combinati fra di loro formano una « faccia » sonora inconfondibile, che poco o nulla ha a che fare col suono dell'orchestra di Wagner.

Molti degli effetti, dei gesti sonori di Mahler sono stati saccheggianti a piene mani dai musicisti venuti dopo; proprio perché erano qualcosa di nuovo e di « non wagneriano ».

Le idee filosofiche di Mahler, le sue intenzioni di pensiero, hanno larga parte nell'indirizzarlo a comporre in modo estremamente « sofferto ». La sua musica passa da atmosfere volutamente (e raffinatamente) semplici e « viennesi », a scatti di struggente lirismo, a volute di abbrividente ironia e quasi di nevrastenia sonora. Mahler, nutrito di filosofia e di poesia europea ed orientale, poeta egli stesso, cercava di esprimere i contrasti tra il dolore umano e la serenità celestiale, vista talvolta attraverso la semplicità infantile. E tutto questo ha lasciato tracce nella sua musica. Le proporzioni talvolta enormi delle sue sinfonie sono dovute al suo desiderio di « dire » attraverso una parabola completa e definita. Purtroppo, Mahler non era Wagner, l'unico che finora sia riuscito a erigere della musica su una impalcatura di pensiero senza menomare i risultati strettamente musicali. Così in Mahler qualche taglio applicato a lungaggini decisamente troppo esoteriche non guasta.

Parecchie delle caratteristiche musicali di Mahler hanno anche una spiegazione di pensiero. Egli possedeva una vena chiaramente liederistica e vocale; ma impiegò le voci nelle sue sinfonie anche perché pensava a Beethoven ed al suo

Inno alla Gioia nella *Nona*. Cresciuto in ambiente viennese, amava il procedere senza fretta, tornando più volte sulla stessa idea appena di un poco variata, fluidamente, serenamente; senza fretta, come Schubert nella grande *Sinfonia in do* o nelle *Sonate*. Ma applicò questo modo di procedere anche alle proprie intenzioni di pensiero. Ed è curioso trovare accoppiati in un analogo modo di procedere due musicisti così diversi: Schubert, tutto e soltanto musica, e Mahler, che voleva far della filosofia coi suoni. Da quanto si è detto appare chiaro che questa musica vale la pena di essere conosciuta, e in parte amata. Amata perché in essa c'è una dimensione espressiva particolare, che è, d'accordo, agli antipodi da quella « oggettivista » e cristallina cara ai polemisti antiromantici di quarant'anni fa; ma che corrisponde ad una dimensione sonora musicalmente assai nobile, umanamente concreta e artisticamente ricca, nella quale è assai evidente il gusto per la dissonanza e per la scrittura « scoperta », che è un gusto d'oggi.

Pensiamo all'ultima parte del *Lied von der Erde* (« der Abschied »), con voce di contralto; al terzo tempo della *Quarta sinfonia*; all'inizio della *Prima*. E ancora ai *Lieder* (o all'ultimo tempo della *Quarta*) sui testi poetici ingenui e sereni del *Knabenwunderhorn*: la vita in Paradiso, o la predica di sant'Antonio ai pesci... Qualcosa che ci ricorda le *Storielle del Buon Dio* di Rainer Maria Rilke. E ancora le ironiche desolate marce funebri, i minuetti e i *Ländler* viennesi, le perorazioni a grande orchestra, con cori, voci soliste, colossali « crescendo », con razzi argentei di trombe guizzanti verso il cielo.

E tanti struggenti e violenti drammi sonori. Vuillermoz si chiede, nella sua Storia della musica, perché mai Mahler, così ricco di forza drammatica, non abbia composto opere (tranne un incompiuto tentativo giovanile). Ce lo siamo chiesto anche noi. D'altra parte, anche riversata in una singolare produzione sinfonica, liederistica e oratoriale insieme, la carica espressiva di Mahler non si può dire dispersa. Soltanto, non è sempre bene applicata. Ma la genuina nobiltà musicale che egli realizza in molti momenti vale la pena di superare i punti grigi, che del resto tutti i musicisti hanno. Ed anche la « lunghezza », talvolta, è una giusta dimensione per un dato discorso.

Alfredo Mandelli

Composizioni di Gustav Mahler:

- 1^a sinfonia in re, per orchestra, detta « Titan » (1891)
 - 2^a sinfonia in do minore, per soli, coro, orchestra e organo, « Resurrektion » (1895)
 - 3^a sinfonia in re min. per orchestra (1896)
 - 4^a sinfonia in sol, per orchestra e voce di soprano (« Das himmlische Leben ») (1901)
 - 5^a sinfonia in re min., per orchestra (1904)
 - 6^a sinfonia in la minore, per orchestra (1906)
 - 7^a sinfonia in mi minore (1908)
 - 8^a sinfonia in mi bemolle, per soli, cori, organo e orchestra (sul « Veni Creator » e scene del « Faust ») (1910) [è quella detta « der Tausend »].
 - 9^a sinfonia in re, per orchestra (1912) postuma
 - 10^a sinfonia (incompleta, postuma)
- Das Klangende Lied* per soli, coro e orchestra (1880)
- Kindertotenlieder* (5 pezzi) per voce e orchestra (1902)
- Das Knabenwunderhorn* (12 pezzi) per voce e pianoforte
- Lieder eines Fahrenden Gesellen* (4 pezzi) per voce e orchestra (1883)
- Das Lied von der Erde* per tenore (3 pezzi), soprano (3 pezzi) e orchestra (1908)
- Rubenzahl*, e tre raccolte di *Lieder* con pianoforte
- Frammenti per l'opera *Die Argonauten* (giovanile).