

Guida all'ascolto – Gustav Mahler, Sinfonia n. 2

L'argomento di oggi è la Seconda Sinfonia di Gustav Mahler: sinfonia bellissima, che generalmente riscuote grande successo. Curiosamente, spesso piace anche a chi non è un grande fan di Mahler. Lo stesso Mahler considerava la Seconda un'opera a sé stante, non assimilabile alle altre, infatti affermò: “la mia Seconda Sinfonia occupa un posto particolare tra le mie composizioni: se ha successo da qualche parte, ciò non significa assolutamente nulla per gli altri miei lavori”.

Nel 1904, in riferimento a un'esecuzione trionfale della Seconda diretta da Mahler, il compositore Ernest Bloch scrisse: “non dimenticherò l'atteggiamento del pubblico all'uscita dal concerto: non discuteva, non teorizzava, non sezionava! No, aveva appena vissuto la vita, aveva appena rievocato le sue gioie e le sue pene, i dolori e le speranze”. E fu proprio la Seconda Sinfonia a suscitare in Schönberg reazioni viscerali che lo indussero a trasformarsi da detrattore a convintissimo sostenitore di Mahler. Schönberg affermò infatti che la Seconda Sinfonia gli fece un'impressione straordinaria e lo commosse profondamente.

Testimonianze come queste sono molto forti, quasi disorientanti: possono dei suoni sconvolgerci a tal punto? Possono dei suoni parlarci della vita? Per Mahler la risposta è ovvia: certo che possono! Mahler intende la musica come un mezzo per parlare all'Uomo dei grandi temi dell'esistenza. Ci riesce? Secondo me non sempre, ma nella Seconda sì – ed è per questo che ho scelto di parlarvene.

Il piano concettuale della sinfonia è molto ambizioso: Mahler dichiarò addirittura che la Seconda Sinfonia tenta di rispondere alle domande “Perché siamo al mondo?” e “Esiste una vita oltre questa vita?”. Le risposte a queste domande si trovano nei circa 85 minuti di musica della sinfonia, divisa in

cinque movimenti. Lo schema generale è molto chiaro, pur nella sua deliberata eterogeneità. Il primo movimento è una drammatica *Totenfeier*, un rito funebre: il punto di partenza è la condizione mortale dell'Uomo. Il secondo movimento, un Andante, è invece una parentesi felice; ma per il pessimista Mahler la felicità non è mai data al tempo presente, e infatti l'Andante va ricondotto alla dimensione del ricordo – o del vagheggiamento. Il terzo movimento, lo Scherzo, rappresenta invece la multiforme complessità della vita, in cui si combinano da un lato l'incessante ripetizione della quotidianità, dall'altro la varietà delle esperienze. Ma il senso dell'esistenza rimane ancora inafferrabile e l'Uomo è in preda al dubbio. Il terzo movimento, dunque, problematizza l'esistenza. Nel quarto movimento, intitolato *Urlicht* (cioè *Luce primigenia*), Mahler suggerisce che una possibile risposta agli interrogativi esistenziali può essere trovata nella fede. Il brano è una sorta di preghiera, semplice e sommessa; la voce umana fa la sua comparsa e intona le parole "Vengo da Dio e voglio tornare a Dio". Infine, il quinto movimento fa da contraltare al primo: la morte, che dominava il primo movimento, lascia ora spazio alla trasfigurazione. Mahler rappresenta in musica il Giudizio Universale, che prelude alla Resurrezione delle anime. La conclusione dell'opera è luminosissima ed esprime l'onnipotenza dell'amore divino.

Iniziamo a passare in rassegna i cinque movimenti. Il **primo movimento**, come si è detto, è una *Totenfeier*, cioè un rito funebre. È naturale chiedersi chi sia morto... Ebbene, il defunto è l'eroe della Prima Sinfonia (detta *Il Titano*): nelle intenzioni di Mahler, infatti, il finale della Prima Sinfonia rappresentava la morte del protagonista. E così, subito dopo aver completato la Prima nel marzo 1888, Mahler (che aveva 28 anni) si mise a comporre un nuovo brano orchestrale, un'imponente marcia funebre la cui funzione era appunto quella di commemorare la sconfitta dell'eroe della Prima Sinfonia. Con questo brano

Mahler intendeva inaugurare una nuova sinfonia, la Seconda, ma attraversò grandi difficoltà nel trovare un seguito a questo primo movimento, tanto che decise di dargli un titolo a sé stante, nell'attesa di comporre il resto della sinfonia: coerentemente con quanto detto, lo intitolò *Totenfeier*.

Entriamo nel merito delle scelte musicali effettuate da Mahler nel primo movimento. La forma complessiva è una sorta di forma-sonata liberamente reinterpretata secondo una logica che definirei teatrale. Per capire cosa intendo con "logica teatrale" vediamo com'è strutturato il primo tema. Questo primo tema non è un monolite dai confini nettamente delimitati, ma consiste in un aggregato di vari elementi ognuno dei quali vive di vita propria, proprio come se fosse un piccolo personaggio teatrale. Il primo elemento è un tremolo eseguito inizialmente da violini e viole: è uno sfondo o, come si usa dire, un 'tappeto', allo stesso tempo immobile e vibratile, che dà tensione e ci tiene all'erta. Un altro elemento, che si sovrappone al primo, è un borbottio nervoso e incisivo, caratterizzato da rapide melodie e pause inaspettate. Ascoltiamo questi due elementi: il tremolo, che funge da sfondo... e il borbottio nervoso, che trasmette un senso di inquietudine. A un certo punto subentra un terzo piccolo elemento, che si innesta nel secondo: è una sorta di improvvisa caduta, di tonfo sordo, che ritmicamente sembra evocare i colpi di un tamburo militare. Subito dopo arriva un quarto elemento, una melodia in *do* minore (che è la tonalità in cui inizia la sinfonia) eseguita da oboi e corno inglese: è una melodia marziale, una fanfara tragica che esprime un anelito ascendente frequentemente contraddetto da cadute più o meno repentine – e a volte è proprio quello che ho chiamato il "tamburo militare" a metterci lo zampino e a provocare queste cadute.

Tutti questi elementi che compongono il primo tema sono gesti musicali molto riconoscibili ed evocativi: il tremolo vibratile, il borbottio inquieto, i tonfi del tamburo militare, la fanfara tragica. Ecco, la strategia di Mahler è proprio questa: costruire elementi tematici dotati di una propria personalità, che si comportano come personaggi teatrali. A volte si presentano da soli, altre volte interagiscono e, all'occorrenza, possono modificare il proprio carattere. La parola "teatrale" sembrerebbe fuori luogo in riferimento a un compositore come Mahler, che fu autore di sinfonie e non di opere. Eppure, a ben vedere, in moltissimi suoi lavori emerge un istinto comunicativo spiccatamente teatrale, come conferma una frase di Leonard Bernstein che definì Mahler "il sinfonista operista che non scrisse mai per il teatro".

Ma torniamo al primo movimento. Dopo il primo tema, decisamente drammatico, la forma-sonata, a cui Mahler si rifà a grandi linee, prevede un secondo tema di carattere contrastante. Effettivamente Mahler realizza un secondo tema: lo fa comparire con *nonchalance*, come un'improvvisa apertura lirica. La prassi del sinfonismo classico richiederebbe che questo secondo tema fosse nella tonalità relativa maggiore di quella d'impianto (che è *do* minore): quindi il secondo tema dovrebbe essere in *mib* maggiore, invece Mahler lo scrive in *mi* maggiore, tonalità molto più remota, come a sottolineare che questo secondo tema proviene da un 'mondo' totalmente differente rispetto a quello del primo tema. Ascoltiamo l'entrata del secondo tema. Notate il ruolo importante dei corni, che sono piuttosto in evidenza e sembrano evocare un idillio campestre.

Non ho intenzione di effettuare una descrizione particolareggiata degli snodi formali del primo movimento, perché in brani lunghi come questo (che dura quasi 20 minuti) è molto facile smarrirsi – e quando un

ascoltatore di musica classica si perde, tende a provare sensi di colpa e ad auto-punirsi per essersi distratto. Siccome non voglio suscitare in voi sensi di colpa, vi suggerisco invece di ascoltare questo primo movimento in modo rilassato, prestando attenzione agli eventi musicali mentre si manifestano: alcuni gesti musicali ci colpiranno più degli altri, potranno evocare in noi delle immagini o farci pensare a dei personaggi, e la nostra immaginazione si potrà sbizzarrire a costruire delle situazioni narrative. Saremo liberi di inventare qualsiasi tipo di situazioni narrative? Non proprio: dobbiamo infatti tener presente che il primo movimento è pur sempre un rito funebre, che insiste molto sulla contrapposizione dialettica di tormentata tragicità (quella del primo tema) e dolce lirismo (quello del secondo tema) – e ovviamente a vincere sarà la tragedia.

A proposito di tragedia vorrei farvi ascoltare un altro tema, che ricorre più volte e che più di ogni altro suggerisce l'idea di una marcia funebre: si tratta di un disegno discendente, ripetuto, implacabile, di cupa solennità. Ascoltiamolo eseguito dai bassi dell'orchestra. Prima di passare ai movimenti successivi, ascoltiamo la bellissima conclusione del primo movimento, in cui Mahler dimostra di saper trarre il massimo effetto drammatico da elementi molto semplici e chiari: ascoltate l'accordo ripetuto dalle trombe, che si tramuta improvvisamente da maggiore in minore, si incupisce, come a indicare l'ineluttabilità della morte. L'eroe della Prima Sinfonia è davvero morto e sepolto; il rito funebre è concluso.

Dopo l'esecuzione del primo movimento della sinfonia, Mahler prescrive una pausa di almeno cinque minuti, per sottolineare lo stacco con i movimenti seguenti. Noi dovremo aspettare cinque minuti, ma Mahler aspettò cinque... anni, prima di scrivere gli altri movimenti (che risalgono infatti al 1893-4). Se lo schema generale della sinfonia è quello della morte

e trasfigurazione, tra la morte (presentata nel primo movimento) e la trasfigurazione (che arriverà nel quinto) ci sono tre movimenti intermedi, che in altri compositori sarebbero stati percepiti come sterili divagazioni, ma che in Mahler diventano parte integrante di una poetica che vede nella sinfonia (paradossalmente) un organismo compatto *in quanto* composito, un organismo la cui unitarietà non è scalfita dalla varietà delle sue componenti.

E così il **secondo movimento** è, nel programma mahleriano, un momento privo di senso del tragico: Mahler lo definisce “un momento felice della vita del defunto a noi caro e un malinconico ricordo della sua gioventù e dell'innocenza perduta”. Effettivamente si tratta di un Andante aggraziato, di un'eleganza un po' infiocchettata, in tempo ternario, con le movenze di un Ländler austriaco (una danza che viene solitamente definita “l'antenato del valzer”). Il tema principale è leggiadro e piacevole, e ritorna per tre volte nel corso del brano, molto riconoscibile. Ascoltiamo l'inizio del brano, che coincide con la prima comparsa del tema. La struttura del brano, davvero trasparente all'ascolto, prevede, dopo questa esposizione del tema, un episodio contrastante; poi torna il tema principale (lievemente variato), poi di nuovo l'episodio (pure variato), e infine compare di nuovo il tema, questa volta realizzato con leggerissimi pizzicati degli archi. Dopo questa sezione con i pizzicati c'è una coda, in cui il sentimentalismo del brano si manifesta in dettagli Kitsch come i glissandi (le note 'strascicate', tanto per intenderci) eseguiti in primo luogo dai violini. Ora non lo ascolteremo, ma durante il concerto vi invito a tenere d'occhio i violini, dopo la parte in pizzicato di questo secondo movimento.

Molto più interessante e ricco è invece il **terzo movimento**, uno Scherzo in tempo ternario che rimane uno dei capolavori mahleriani (e che Luciano Berio avrebbe citato nel terzo movimento della sua *Sinfonia*, nel 1968). Nel programma, Mahler parla di “brulicare delle apparizioni”, di “rida sconclusionata” in cui fa capolino la “purezza dell'animo infantile”, ma che termina con un urlo di disperazione. Questa idea di fantasmagoria interiore viene tradotta musicalmente nella forma di ‘visioni’ musicali di carattere diverso, piene di inventiva. In situazioni del genere, in cui la fantasia del compositore si avventura in mille direzioni, la difficoltà maggiore è quella di evitare la frammentarietà e la discontinuità. Mahler risolve il problema con una scelta concettualmente semplice, ma difficilissima da mettere in pratica: il ‘collante’ musicale è una sorta di moto perpetuo che si estende per tutto il brano, ovvero un disegno ritmico regolare, continuo e quasi onnipresente: *tara-tara-tara tara-tara-tara*. Ascoltiamo l’inizio del brano, in cui Mahler, dopo un improvviso intervento tonante del primo timpano, avvia gradualmente il *perpetuum mobile* che manterrà quasi ininterrottamente fino alla fine del pezzo, realizzando così un vero e proprio *tour de force* compositivo. Da questo ascolto già risulta chiaro il motivo per cui Mahler indica di eseguire il brano in modo “tranquillo e scorrevole”: questo flusso ininterrotto di note, inserito in un andamento danzante da valzerino, mi ricorda la fluida scorrevolezza di un fiume. Ma questo disegno ritmico racchiude in sé anche una dimensione più misteriosa, un senso di ripetitività circolare che comunica solo l’illusione del movimento: il *tara-tara-tara tara-tara-tara* gira su se stesso, ossessivamente. Personalmente, mi fa pensare a uno stregone che rigira la sua pozione magica in un pentolone. Con queste due immagini, quella del fiume e quella dello stregone, si può forse sintetizzare l’andamento narrativo di questo terzo movimento: il fiume scorre placidamente, ma può

riservare sorprese come vortici e mulinelli; analogamente lo stregone, rimestando la pozione, crea sortilegi e apparizioni sempre diverse – a volte piacevoli, a volte inquietanti. Fra l'altro, le immagini del fiume e dello stregone non sono del tutto arbitrarie: esiste infatti una stretta parentela musicale tra questo brano e un Lied per orchestra composto simultaneamente, intitolato *Des Antonius von Padua Fischpredigt*. In questo Lied si racconta di Sant'Antonio che predica ai pesci e li affascina, li delizia con le sue parole (nell'esempio che abbiamo appena ascoltato, è lecito scorgere un'allusione ai pesci che guizzano e si radunano attorno al santo); ma non appena termina la predica, il suo messaggio non lascia tracce nel comportamento dei pesci, che ricadono nel peccato. Riassumendo, abbiamo quindi un contesto acquatico (ecco il perché del fiume) e una magia affabulatrice (ecco il perché dello stregone). Le implicazioni concettuali del riferimento a questo Lied sono piuttosto ovvie: Mahler, predicatore in musica, è destinato a non essere compreso, e così in questo brano mette in scena non solo la piacevolezza cullante, ma anche la frustrazione del fallimento.

Tra le innumerevoli sorprese musicali dello Scherzo ci sono scampoli di danze popolari boeme, sberleffi sarcastici e grotteschi, mulinelli in cui la musica gira a vuoto alla ricerca di una via di fuga. Non mancano le fanfare, grande passione di Mahler; c'è persino un'apertura lirica particolarmente struggente, che mi ricorda le effusioni di certi film romantici hollywoodiani... ma c'è anche – e, direi, soprattutto – un urlo di disperazione, che a mio parere vuole esprimere la frustrazione nel non riuscire a cogliere il senso dell'esistenza. Ascoltiamo questo urlo, vero momento culminante del brano.

Il **quarto** – e penultimo – **movimento** si intitola *Urlicht*, cioè *Luce primigenia*. È il pezzo più breve della sinfonia e dura meno di cinque minuti. Il tema è il desiderio di raggiungere il Paradiso; l'espressività è pacata, persino sommessa. La voce umana, fino a questo momento esclusa, fa la sua comparsa: l'esordio del brano consiste infatti in un semplice inciso melodico cantato dal contralto, ripreso e ampliato da un ensemble di fiati. Per accrescere il senso di raccoglimento religioso e di musica 'ultraterrena', questi strumenti a fiato sono collocati in una posizione separata dall'orchestra: idealmente, è come se il loro suono provenisse da un'altra dimensione. Ascoltiamo questa prima parte del brano, che è un vero e proprio corale. Dopo questo ascolto, le parole del programma risultano molto chiare: "La voce commovente della fede ingenua risuona al nostro orecchio". Dopo questo corale iniziale ci sono brevi episodi di carattere diverso, miracoli di finezza timbrica, che sono sicuro ascolterete con partecipazione. Vorrei ora farvi ascoltare un passaggio cruciale di questo quarto movimento, in cui le parole cantate dal contralto sono le seguenti: "Vengo da Dio e voglio tornare a Dio!". Notate la concatenazione armonica cromatica, piuttosto insolita in Mahler.

Ma il fulcro della sinfonia è il finale, cioè il **quinto** e ultimo **movimento**, punto di arrivo e punto culminante dell'opera. La progettazione del finale fu piuttosto travagliata: Mahler voleva utilizzare un testo che esprimesse l'idea della redenzione, ma non riusciva a trovarne uno soddisfacente: racconta infatti di aver cercato in tutta la letteratura mondiale, compresa la Bibbia, senza successo. Poi un giorno, durante i funerali di Hans von Bülow (famoso pianista e direttore d'orchestra), ascoltò il coro intonare il poema di Klopstock *Die Auferstehung* (*La*

Resurrezione) e d'improvviso tutto gli fu chiaro: non gli restava che tradurre in suoni i sentimenti provati in quel momento.

Il risultato è un brano mastodontico, sia per lunghezza (circa 35 minuti) sia per le dimensioni dell'organico orchestrale: Mahler utilizza la grande orchestra al completo, addirittura con i legni "a quattro", come si dice in gergo (cioè 4 flauti, 4 oboi, ben 5 clarinetti, 4 fagotti, e così via tutti gli altri strumenti in proporzione); nella sezione conclusiva entrano anche il coro, le due voci soliste di soprano e contralto, e l'organo. Il programma dell'ultimo movimento prevede due momenti principali: il Giudizio Universale e la Resurrezione. La strategia narrativa utilizzata da Mahler è molto semplice ed efficace: definisce infatti alcuni temi di facile riconoscibilità, che all'inizio del brano vengono presentati singolarmente e poi iniziano a interagire, fino all'apoteosi conclusiva in cui i temi si compenetrano. Così come abbiamo fatto per il primo movimento, non intendo soffermarmi su questioni formali, ma vorrei invece passare in rassegna i principali temi del brano, in modo da 'allenarci' a riconoscerli.

Il primo tema che vorrei presentare alla vostra attenzione è derivato dalla famosa sequenza del *Dies irae* – il giorno dell'ira è appunto il giorno del Giudizio Universale. Ascoltiamo la prima occorrenza del tema. Mahler utilizzò questo tema per caratterizzare alcuni momenti apocalittici, insieme a fanfare squillanti e grottesche che evocano la terrificante marcia dei morti. Ascoltiamo quindi un altro esempio, in cui il tema del *Dies irae* è collocato in un contesto apocalittico.

Un tema importante dell'ultimo movimento è il tema del Credo: verso la fine del brano viene infatti intonato dal contralto sulle parole "O glaube, mein Herz, o glaube", cioè "Credi, mio cuore, credi". Questo tema, che il musicologo Paolo Petazzi ha definito "una melodia dall'ansiosa tensione

declamatoria”, viene presentato per la prima volta in una versione solo strumentale, in cui però il carattere di anelito ansioso è già presente: ascoltiamo, così ci sarà più facile riconoscerlo a ogni sua comparsa.

Questo era il tema del Credo. C'è anche un altro tema che, come quello del Credo, viene prima presentato in una veste solo strumentale e poi ritorna accompagnato da un testo. Si tratta del tema che chiameremo *Aufersteh'n*, cioè “Risorgerai”. Ascoltiamo eseguito dal coro: le parole cantate, tratte dal testo di Klopstock, iniziano appunto con “*Aufersteh'n, ja aufersteh'n*”, e significano “Risorgerai, sì, risorgerai, dopo breve riposo, mia cenere”. Questa enunciazione è sommessa e misteriosa, e viene immediatamente dopo un episodio altamente suggestivo dominato dal flauto e dall'ottavino, che imitano il canto di un usignolo e simboleggiano l'ultima eco della vita terrena, mentre in lontananza si odono le trombe dell'Apocalisse. Ma riascoltiamo il tema “*Aufersteh'n*” in un'enunciazione particolarmente chiara; se Mahler mi sentisse mi strangolerebbe, ma, a fini puramente mnemonici, vi faccio presente che la melodia ricorda vagamente la ninna-nanna di Brahms. E ora ascoltiamo ancora una volta, imponente durante l'apoteosi finale – tenetevi forte.

Un altro tema importantissimo è il tema che chiamerò della Resurrezione, caratterizzato da un intervallo discendente seguito da una scala ascendente che riconduce alla nota di partenza. Ascoltiamo in una delle sue ultime enunciazioni, potentissimo. È evidente la pregnanza simbolica degli intervalli: l'*incipit* melodico consiste in una caduta (l'intervallo di quinta discendente, per chi conosce la musica), a cui segue un'ascensione graduale e metafisicamente necessaria (la scala ascendente per gradi congiunti). Ascoltiamo la prima comparsa del tema della Resurrezione, che si trova all'inizio dell'ultimo movimento: qui il tema è ancora esitante e dubitativo, ma non meno riconoscibile.

Questi temi, che ormai dovremmo essere in grado di riconoscere, non sono certo gli unici, ma sono sicuramente tra i principali. Ora, prima di concludere, vorrei offrire qualche spunto di riflessione sul finale, inteso come momento conclusivo dell'ultimo movimento. Molti di voi lo conosceranno già, altri lo sentiranno per la prima volta... comunque sia, accade molto di frequente che gli ascoltatori della Seconda Sinfonia si commuovano, durante il tripudio finale. Ovviamente non tutti saremo ugualmente coinvolti – per esempio si racconta che Debussy, dopo aver assistito all'esecuzione di questa sinfonia, esclamò: “Ebbene! L'avete avuto il vostro Mahler” (*malheur* in francese significa “disgrazia”). Però sono sicuro che alcuni di voi non riusciranno a trattenere le lacrime. Mi sembra inevitabile chiedersi dove stia il trucco: come ci riesce Mahler?

Per provare ad abbozzare una risposta, tenterò di riassumere e parafrasare alcune considerazioni di uno studioso di musicologia cognitiva che si chiama David Huron. Secondo Huron, le reazioni emotive che proviamo durante l'ascolto vengono amplificate da due fattori: l'incertezza e il ritardo. Lo spiego meglio, cominciando dall'incertezza: mentre ascoltiamo, formuliamo continuamente delle aspettative riguardo a ciò che sta per arrivare (per esempio, possiamo aspettarci un determinato ritmo, o un accordo ben preciso). Quando le nostre previsioni sono quasi sempre confermate, il brano ci sembra banale e noioso e la nostra tensione emotiva durante l'ascolto è bassa. Al contrario, quando le nostre previsioni sono sistematicamente disattese, il brano ci sembra privo di consequenzialità, ermetico, incomprensibile – e la nostra tensione d'ascolto sarà ugualmente bassa. Invece, ascoltiamo con molta più tensione quando abbiamo la sensazione di intuire dove la musica sta andando, ma non ne siamo certi. Quindi le nostre previsioni sono dubitative, incerte. Questa condizione di incertezza durante l'ascolto amplifica le nostre reazioni emotive: in una

parola, l'incertezza ci rende emotivamente più coinvolti. Un'altra tecnica per aumentare la risposta emotiva consiste nel ritardare l'evento che ci si aspetta: il ritardare, in effetti, accresce l'incertezza e ci fa domandare "Ma arriva o non arriva?".

Un esempio straordinario in cui si ritrovano queste tecniche è il commovente *Liebestod* di Isotta, di inaudita intensità emotiva, con cui si conclude il *Tristano e Isotta* di Wagner: nel *Liebestod* le concatenazioni armoniche cromatiche, marchio di fabbrica di Wagner, sono la quintessenza dell'incertezza; e il canto di Isotta è pieno di quelle che nel linguaggio musicale si chiamano "appoggiature", cioè di note che ritardano l'arrivo della nota più consonante – ecco il ritardare.

Anche Mahler, nel finale della Seconda, lavora sull'incertezza delle nostre aspettative: ci fa credere di essere arrivati alla risoluzione finale e invece la ritarda all'inverosimile, ci depista effettuando svolte inaspettate, inanellando 'ripartenze' successive che aumentano la tensione a dismisura. La magia riesce perché non ci sono cali di tensione: il nostro coinvolgimento diventa talmente intenso da diventare quasi insostenibile. Quando arriva la risoluzione finale non ce la facciamo più e – a volte – ci commuoviamo. Ascoltiamo l'immenso climax conclusivo della sinfonia, che mi permetterò di commentare applicando le categorie dell'incertezza e del ritardare.

Se alla fine del concerto ci emozioneremo profondamente, direi che ne abbiamo tutto il diritto. Buon concerto e grazie per l'attenzione.