

Giovanni Baldini – musicologo, Trieste

La decadenza alla viennese

Un treno che speditamente fa ritorno a Vienna, fra le festose accoglienze delle piccole stazioni finitime. Un dottore preoccupato sta parlando al telefono della sua malattia incurabile, una cardiopatia. Due passeggeri, che fino a poco tempo prima litigavano aspramente, scendono felici dal convoglio e con un *Witz* scacciano (apparentemente) le ombre del passato, le delusioni amorose, la malattia mortale incombente.

Chissà se anche il vero Gustav Mahler, e non il protagonista di questa scena conclusiva del film *La Perdizione* di Ken Russell, aveva ereditato questa *compiacenza* nobile, con la quale ogni buon viennese “tirava a campare”.

Di certo, non si può dire che il verbo *fortwursteln* (“tirare a campare”, appunto), tanto caro ai *kakanesi*, potesse adattarsi in vita alla figura di Mahler, ma forse oggi potremmo azzardare che quel sorriso amaro accomunava idealmente gli Altenberg, gli Zweig, i Roth, e i Mahler, appunto.

Non necessariamente il tedesco, o Vienna, la capitale dell’Impero; non necessariamente l’idolatria per il *Kaiser*, non necessariamente lo stesso Café Central o i viali di Schönbrunn disegnavano un immaginario cerchio, un circolo di letterati, musicisti e protagonisti più o meno rilevanti della storia di quegli anni, tutti intenti a danzare sull’orlo di un pericoloso precipizio.

La storia infatti, pennellò per ognuno di loro destini diversi e visioni della vita differenti, ma uno stesso destino “storico-culturale”, se grossolanamente lo vogliamo definire così: la guerra mondiale, la fine dell’Impero, la fine dei valori umani e culturali avevano lo stesso volto per tutti, la stessa arcuata falce tra le mani.

Inconsapevolmente o consapevolmente protagonista di una *decadenza*, di un *Crepuscolo* dalla portata indefinibilmente tragica e vasta, anche Mahler non può astrarsi da quel *Welt von Gestern*.

18 Giugno 1879

Ero troppo stanco, ieri, per continuare a scrivere... Sono stato sulla cima dei monti, dove spira lo Spirito di Dio; ho passeggiato sui prati, e i campanacci delle mucche mi cullavano col loro suono... Ora passano dinanzi a me le pallide figure della mia vita, simili ad ombre di una felicità perduta, e il canto della nostalgia (Sehnsucht) suona di nuovo alle mie orecchie... Le nubi si addensano, e improvvisamente, come in una Madonna di Raffaello, appare una testa d’angelo, e sotto di essa Ahasvero con tutte le sue pene; egli tenta di salire verso quel volto

celeste e verso la beata sfera della redenzione, ma l’angelo si alza in volo sorridendo. Con immenso dolore, Ahasvero lo vede allontanarsi in cielo; poi prende il suo bastone e riprende il suo cammino eterno, immortale, senza neppure il conforto delle lacrime.

*Amata terra, quando, quando accoglierai nel tuo grembo quest’uomo infelice?... Eterna madre!*¹

Ecco quindi una delle *patetiche* confessioni di un Mahler neppure ventenne, di un giovane appassionato ma che già ha conosciuto troppo da vicino le asprezze della morte, dell’infelicità.

Già in questi anni, il nostro assaporava la dolce malinconia del *nulla*, un nulla che non conosce patria, casa, ma soltanto spaesamento e solitudine; Mahler, come lui stesso amava ammettere, non si sentiva a “casa” in nessun luogo particolare, e non a caso la figura romantica del *Wanderer* gli s’addiceva non poco. Forse non lo si potrà definire un *Wanderer* autentico (come se ne esistesse uno solo, e non “un” *Wanderer* schubertiano, “un” *Wanderer* alla Eichendorff...), ma di certo le componenti del *camminare* (si pensi al *Fahrenden Gesellen*), dell’eterno vagare senza meta nella Natura (si pensi alla *Terza Sinf.*), del sentirsi senza patria e abbandonato al mondo (si pensi al Lied *Ich bin der Welt abhanden gekommen*).

Nella sua famiglia né le radici (ebraiche), né la mentalità, avevano fatto di Gustav un cittadino devoto al suo sovrano imperial-regio, che anelava ad un buon posto di funzionario dello Stato, e che amava la vita *fecia*².

Niente di tutto questo.

“Essere” dentro un’epoca, una cultura, un mondo, non significa necessariamente “viverne” ogni sfaccettatura, dalla più piccola alla più eclatante. È ben difficile pertanto non trovare agli antipodi dell’“iperattività” musicale e compositiva del Mahler, giovane come anziano, il docile e sensibillissimo Altenberg, o “P. A.”, che funse da “specchio dello specchio” della Vienna di quegli anni.

Per provare però ad “intuire” la magnificenza e le caratteristiche salienti di quell’epoca possiamo chiedere aiuto alla penna di Werfel, che appassionatamente consegnò alla memoria collettiva ciò che fu, per lui e non solo, l’Impero Asburgico.

“Ma la cosa più sacra, prodotta dalla mescolanza di tutti gli uomini e dal lungo lavoro dell’*humus* nell’Impero, il linguaggio universale, il linguaggio di tutti i linguaggi nella confusione babilonica è la musica. L’Austria fu il punto d’incrocio di tutte le strade, lo spartiacque di tutte le correnti, il luogo di



scarico di tutte le merci, che costituiscono la musica dell'Europa. Situata fra l'Italia e la Germania, essa completò l'una e l'altra nella sua anima...²³.

Una sovra-nazione quindi, un Impero di tutti, un Impero fondato sulla *rinuncia* ad ogni istinto bellicoso di prevaricazione, al fine di ottenere un bene comune più alto: la sicurezza.

Quella sicurezza che fondò il mondo narrato da Zweig nei primi capitoli del suo *Mondo di ieri*: quella stessa serenità d'animo che permetteva ai viaggiatori di Musil di sentirsi a casa in poco tempo, per quanto fossero lontani da Vienna.

L'oscillare tra una consapevolezza della *fine* e una consapevole/inconsapevole cecità verso l'abisso che sopraggiunge è il *leitmotiv* del mondo di Zweig come di Mahler.

Il Mahler delle lotte titaniche della *Seconda*, delle vette religiose dell'*Ottava* e della straordinaria umanità del *Canto della terra*, come il Mahler dei *Kindertotenlieder* o del rassegnato ma bellissimo *Ich bin der Welt abhanden gekommen* è un'altra palla di acciaio appesa al pendolo della storia, che prima oscilla in un senso, poi nell'altro.

E, in maniera molto austriaca, direi, scelse sempre di continuare a danzare, a *farsi* musica, e a far sì che questa musica-nostalgia-di-bellezza perdurasse il più a lungo possibile: "*In meinem Lieben in meinem Lied...*".

Il "Titano" e la concezione della Sinfonia

Dai tempi di Haydn e Mozart, la forma della Sinfonia, scevra dai legami della committenza e dal legame con il "mercato" e dalla facile "fruibilità", aveva acquistato grazie a Beethoven un ruolo predominante nel *corpus* di ogni compositore.

Non solo aumentavano la durata, la complessità, ma cambiava radicalmente l'atteggiamento verso la Sinfonia. Si pensi alla *Nona* beethoveniana: una summa epocale, una sinfonia che travalica i confini sin d'ora tracciati, e con l'ausilio del coro trascina l'ascoltatore in un romanzo di formazione del sentimento.

Come in una dialettica hegeliana, le parole *O Freunde, nicht diese Töne!* segnano sì uno spartiacque tra le emozioni dei quattro tempi appena trascorsi e la *gioia* imminente del tempo finale, ma rivelano il filo rosso che li collega tutti, e li riunisce idealmente in una "esperienza" temporale.

La *Aufhebung* consiste proprio nel progredire, con il susseguirsi dei movimenti, non necessariamente in una chiave filosofica o di verità, ma poetica.

L'*Ode an die Freude* schilleriana è l'apice della Sinfonia, e suona come risoluzione ultima al travaglio appena sofferto (anche se il movimento lento è già di per sé rassicurante e il quarto presenta per la prima volta il tema dell'Inno), ma non solo: tutta la *Nona* quindi, può dirsi "archetipo" di una salvezza possibile, di un'esperienza di vita umana riprodotta in musica, di un *mondo*, di una concezione. Un'opera d'arte *totale* perché ricca e completa in se stessa.

Ebbene, proprio con una citazione di questo capolavoro Mahler infarcisce il primo movimento della sua *Prima*, o *Titano* come dir si voglia. Non pochi critici hanno visto in questo dettaglio un segno (involontario, volontario?) di *continuità* che legò la fine della produzione beethoveniana e l'inizio di quella mahleriana.

Tuttavia, per ciò che concerne il martirio vita-morte, può rivelarsi addirittura superfluo questo "livello" della composizione: quanto realmente è di fondamentale importanza non è solo il contenuto ma l'idea.

Spesso infatti, anche alla luce del tempo che Mahler ebbe a disposizione per dedicarsi alle sinfonie, si disse che Mahler in realtà *pensava* opere ma *scriveva* sinfonie; un'impresa non facile: quanto in un'opera viene espresso da più elementi concorrenti (i cantanti, le scene, la trama, ecc.), in una sinfonia *deve* essere espresso dalle sole mani del direttore e dagli strumenti degli orchestrali.

Il quarto tempo della *Prima* mahleriana non è un mondo diverso da quanto è già stato in precedenza, e gioca un ruolo *finale* proprio in questo senso.

"Tod und Leben, Tod und Gott"

Nel dipinto del 1916 *Tod und Leben* Klimt raffigura, in due posizioni staccate e indipendenti, la morte da una parte (a sinistra) ed un gruppo di persone dall'altra.

La Morte impudente guarda agli essere umani che struggentemente si accalcano e si riuniscono quasi a far da scudo contro di lei, invano.

La Morte quindi, l'orribile figura che sconvolse anche gli stessi Asburgo con i fatti di Mayerling, la morte che Mahler ben aveva imparato a conoscere già dall'infanzia e della quale mai abbandonò la triste compagnia.

Ai Klimt, agli Schiele, ai Mahler (e non solo) fu dato di svelare il volto terrificante della Morte, di svelare quanto la sua presenza sia in realtà molto più assidua e crudele.

Dalla morte del fratellino Ernst, ai *Kindertotenlieder*, dai tre rintocchi della *Sesta* alle innumerevoli marce funebri presenti ovunque nella sua musica, Mahler visse tutta la sua esistenza nella consapevolezza della vicinanza di questa figura.

Più importante però della morte è il dialogo che, in Mahler, essa intrattiene con il Divino. Sepur ebreo di nascita e di origini, gli interessi letterari, la visione filosofica dell'esistenza e la vita vissuta lo avvicinarono sia al mondo Sacro sia a quello Pagano.

Lasciamo per un momento la sua conversione al cattolicesimo (che comunque sia, sarebbe apparsa solo come una formalità), e vedremo come indissolubile sia il legame fra questi due aspetti.

Basti pensare alla *Terza*: in rapida successione Mahler grida invano la sua sofferenza al cielo con il Lied *O Mensch! Gib Acht!* e poi gioisce della Fede cristiana facendo cantare ai cori il biblico *Es sungen drei Engel*.

Nulla è in Mahler definitivo, nessuna consolazione si adagia su alcuna dottrina religiosa o meno che sia: persino l'ultimo Mahler, quello de *Das Lied von der Erde* volge lo sguardo a Oriente!

Quali segnali – se non questi! – di una ferrea ricerca filosofica di una risposta alle paurose domande sull'esistenza e sulla morte?

Nonostante gli strali nietzscheani e non solo, e l'opprimente laicismo dell'epoca a cavallo dei secoli diciannovesimo e ventesimo, Mahler cercò fortemente e indipendentemente un suo percorso religioso. Un percorso che potesse offrirgli una risposta per la vita, e, conseguentemente, anche per la sua musica: stabilito questo, allora sì che potremo guardare al rapporto Mahler-Morte in una prospettiva più ampia.

Ripercorrendo la biografia e le testimonianze (anche dello stesso compositore) sulla vita vissuta, emerge un lato caratteriale interessante, seppur assai triste: ogni momento felice, ogni gratificazione, ogni gioia infatti, veniva puntualmente interrotta da un lugubre presentimento, da un immediato e cupo colpo d'accetta sferrato da chissà dove, che troncava di netto il sorriso di contentezza che già di rado appariva sul suo volto.

Come sopravvivere quindi alla Vita, nonostante la presenza costante della Morte?

Accettando il *martirio* di una vita, di un'esistenza "che non è di questo mondo".

Più e più volte Mahler aveva tratto l'essenza della condizione del martire dalle esperienze dolorose sue personali e della madre, e comprese – forse – la necessità di percorrere questa via, la via di Ahasvero, il leggendario Ebreo Errante.

È a questo punto però che entra in gioco la donna più straordinaria che Mahler abbia avuto sempre con sé, non Alma (Ken Russell sottolineò con estrema acutezza le mille sfaccettature di questa amante/moglie/Giuditta), non la madre, ma la Musica.

La compagna fedele che dall'infanzia riempì i vuoti affettivi, lasciando che attraverso di lei si traducessero gioie e soprattutto malinconie e tragedie.

La stessa Arte che potrebbe, quindi, concludere ogni nostro discorso a riguardo, perché solo in lei poeta e musicista trovano un senso profondo a tutto:

*Ich bin der Welt abhanden gekommen
Mit der ich sonst viel Zeit verlorben,
Sie hat so lange nichts von mir vernommen,
Sie mag wohl glauben ich sei gestorben!
Es ist mir auch gar nichts daran gelegen,
Ob sie mich für gestorben hält.
Ich kann auch gar nichts sagen dagegen,
Denn wirklich bin ich gestorben der Welt.
Ich bin gestorben dem Weltgetümmel
Und ruh' in einem stillen Gebiet!
Ich leb allein in meinem Himmel
In meinem Lieben in meinem Lied.*

Ormai non mi ha più il mondo, mi ha perduto, quel mondo dove ho distrutto gran tempo; tanto a lungo di me nulla ha saputo, che credere ben può ch'io mi sia spento! E penso, poi: nulla m'importa, in fondo, se come morto esso mi fa bandire. E non lo posso neppure smentire, perché sono davvero morto al mondo. Io sono morto al mondano frastuono, sono in pace in un luogo silenzioso! Nell'alto del mio cielo vivo solo, nel mio amore, nel mio canto io riposo⁴.

NOTE

¹ G. MAHLER, *Lettera a Josef Steiner*, in ID., *Briefe (1879-1911)*, hg. von A. Mahler, Zsolnay, Wien 1924, [tr. it. Q. PRINCIPE, *Gustav Mahler, la musica tra Eros e Thanatos*, Bompiani, Milano 2004, p. 210].

² Cfr. C. MAGRIS, *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, Einaudi, Torino 1996, p. 30.

³ F. WERFEL, *Nel crepuscolo di un mondo*, Mondadori, Milano 1950, p. 41.

⁴ F. RÜCKERT, *Gedichte*, Reclam, Stuttgart 2005, p. 117 [tr. it. Q. PRINCIPE, *Gustav Mahler...*, cit., p. 948].