

S e t t i m a n a M u s i c a l e

i n m e m o r i a m

G U S T A V M A H L E R

D r . H U B E R T S T U P P N E R

~~GLI ARCHETIPI DELLA COMPASSIONE NELLE SINFONIE~~

DI MAHLER

S a l a P a r r o c c h i a l e D o b b i a c o

L u n e d i , 18.07.83 o r e 16.30

GLI ARCHETIPI DELLA COMPASSIONE NELLE SINFONIE DI MAHLER

Il concetto di compassione quale categoria applicabile alla musica in generale e a quella di Mahler in particolare, ha bisogno di un chiarimento semantico preliminare, affinché - per evitare equivoci e fraintendimenti - nelle strutture musicali ve ne sia riscontro e presenza.

Ma la categoria di "compassione" non ha di per sé riferimenti psichici o musicali. Essa non esiste nella terminologia autentica o limitrofa delle "scienze dell'uomo". Forse è proprio la tradizione religiosa e pretistica ad averla condizionata in maniera tale da renderla immune contro ogni defeticciazione o detabuizzazione. Comunque sia, essa non è accessibile che per via induttiva e "simpativa", attraverso la sintonia affettiva, attraverso l'analisi degli indizi di quelle manifestazioni collaterali, che ne indicano l'effetto e la presenza.

Meglio se ne percepiscono le implicazioni dal confronto linguistico comparativo. Linguisticamente il concetto di compassione implica passione e dolore (nel senso della "passio" latina). Tormento dall'una ed estasi dall'altra parte. Passione e compassione appaiono quindi come manifestazioni della stessa costellazione semantica, nella quale piacere e sensazioni dolorose appaiono dionisiacamente uniti dalla percezione della bellezza e del suo contrario. In appendice a questa catena semantica sono collocati i concetti di simpatia e "dolore universale" (Weltschmerz). Ambedue sono gli ingredienti di quella ~~"compassione"~~ ~~con~~ ~~la~~ ~~creatura~~ ~~che~~ ~~soffre~~ ~~che~~ ~~è~~ ~~espressa~~ ~~in~~ ~~maniera~~ ~~reale~~ ~~e~~ ~~reificata~~ ~~nella~~ ~~musica~~ ~~di~~ ~~Mahler~~. e reificata nella musica di Mahler.

L'aspetto antropomorfo dell'idioma mahleriano sottolinea la versimiglianza della musica proprio nella sofferenza nella quale si fa coinvolgere e nel desiderio che ne deriva, di eliminazione del dolore tramite l'affermazione della bellezza come consolazione. L'aporia fondamentale, se la musica debba rappresentare la verità, al costo, se necessario, della propria incomprendimento, o la consolazione, Mahler la decide in maniera univoca a favore di una musica come atto consolativo. Laddove, infatti, essa non ha pudore di pronunciare le sue aspirazioni, antiestetiche, prerazionali,

la propria commozione sentimentale, immemore della prassi della sublimazione e dell'imperativo accademico dell'arte, di essere forte e di trattenere le lagrime, la transumanazione umana, la sua sofferenza e compassione si possono toccare con mano.

Nell'accezione psicoanalitica i concetti di "Musa e Musica" corrispondono in maniera sintomatica con la radice "men" (uomo). Dice lo psicoanalista Grod~~sk~~ in proposito: "Tutta la musica deriva dalla fonte umana primordiale, se non fosse così, si spiegherebbero difficilmente l'effetto che essa ha sui lattanti e la prassi da parte di idioti".

La musica di Mahler ricalca i lineamenti umani proprio nella misura ^{nella quale} compone la resistenza contro la sublimazione mettendo fuori uso gli strumenti del progresso musicale, ^{derivando} sospeso in retrocessioni tonali: "umanazione" quindi tramite una massiccia regressione ad ambiti prerazionali, precoscienti, filogeneticamente irrazionali. Soltanto là, fa intendere la musica di Mahler, è possibile la consolazione, dove la musica "come fa la madre, accarezza con la mano i capelli a coloro, ai quali essa si dedica" (Adorno). Questo, infatti, è il contenuto fantastico e sognato dei momenti estatici, "un' momento regressivo alle condizioni primordiali del sognatore, una rievocazione della propria infanzia, delle pulsioni ivi imperanti e delle espressioni allora dominanti" (S.Freud).

Compassione si manifesta quindi in quel contesto, in quei momenti, in cui la musica si ritrae, ritirando le sue estremità, chiudendosi offesa in sé stessa. Il rapporto causa effetto è plausibile: l'Io che soffre, si mette empaticamente e enfaticamente in sintonia con tutte le creature che soffrono. Nel confronto del dolore soggettivo con le sofferenze collettive; il Weltschmerz che ne deriva ferisce doppiamente l'individuo: profondamente avvilito e lacerato esso si ritira dal mondo, si ritrae su sé stesso, si mette a ^{soffrire} ~~sognare~~ evocando contenuti e sogni antichi, regredisce alle forme comportamentali infantili e primordiali del cullare, marciare, delle fanfare e dei segnali popolari, riscalda nel tono ingenuamente popolare il vecchio calore. "In Mahler la consolazione è il riflesso del lutto. Piena di apprensione la musica di Mahler conserva quella forza calmante, che guarisce e che da tempi immemorabili le viene attribuita (come forza consolatrice), quella di domare i demoni (Adorno: Mahler, una fisionomia musicale).

Il lutto, che è connaturato alla compassione, rappresenta l'esperienza centrale della Weltanschauung di Mahler: "Dappertutto non vedi che la miseria, che si veste dei più strani modi per prendere in giro la povera gente. Conosci un uomo felice su questa terra, dimmi, dov'è!" (Mahler, Lettere ed. Alma Maria Mahler).

L'immagine che Mahler ha del mondo, è costituzionalmente cataclitica, catastrofica, depressiva. Esprime quella fisionomia ^o psichica, che nella proiezione della propria tristezza sull'universo identifica nella relazione inversa del confronto con il proprio Io il mondo con la disperazione soggettiva, "tirando per i capelli", per così dire, il mondo esteriore a dimostrare la disgrazia che sente minacciosa e ^{inconfine} ~~inconfine~~ sulla propria testa. Nella fase latente della giovinezza questo istinto passivo, caratterizzato dalla "crudeltà del lutto verso se stesso" (Freud) è particolarmente acuto. Nella famosa lettera del 19^{enne} Mahler all'amico Josef Steiner questa triste concezione del mondo, pervasa dall'istinto di morte (che Freud definisce "sadismo primordiale") trova una formulazione tremendamente esplicita e disperata: "Il mondo civilizzato è vuoto e devastato da esistenze inaridite e prosciugate nella loro essenza, è caratterizzato dall'insincerità e dalla menzogna ... che altra via d'uscita c'è che l'autodistruzione? e più avanti: "con la forza della disperazione mi attacco al dolore, che rimane la mia unica consolazione".

Sigmund Freud ha descritto questa acuta forma di tristezza nei termini del "masochismo secondario", che "nell'inverso utilizzo, del sadismo non completamente consumato" lo usa in un rapporto essenzialmente narcisistico, per sottolineare e per sostenere le proprie sensazioni catastrofiche. Tale lutto provoca regressione ("il mio cuore è stanco") non solo, ma la regressione che vi si manifesta, rende tale lutto ancora più profondo e disperato.

La compassione mahleriana ha quindi aspetti prettamente narcistici, essa si esprime misurando le cose, gli avvenimenti, i sentimenti con il metro della precarietà soggettiva. Essa invita pertanto alla fuga dal "Weltgetümmel" (dal caos universale), dall'abominevole falsità mondana, che costringe alla menzogna."

7

"Quanto sarebbe bello il mondo", scrive il compositore in una lettera a un amico, "se si potesse disporre di un pezzetto di terra, entro il quale sentirsi soli e sicuri". Le dimore estive di Mahler, soprattutto quella casetta di legno di Altschluderbach con il recinto intorno, contro indesiderati intrusi, prendono dalla lettera la nostalgia di solitudine di quest'animo triste e lacerato. In maniera non meno esplicita e reificata ciò avviene nella musica, laddove tale desiderio di solitudine è raffigurato da simboli sonori e archetipi naturalistici quali suoni notturni, richiami di uccelli, canti del cuccù, campane e campanacci, con gli armonici degli archi, che si sviluppano ed estendono sussurranti come l'aria riscaldata in strati atmosferici altissimi, oppure con frequenze profonde, che incombono alla maniera dei pedali, come per esempio nell'ultimo tempo del "Canto della terra" o nel quarto tempo ^{della terza delle sinfonie} nella distensione nel grembo della profondità, la tutela primordiale del simbolo materno.

E' evidente in questo l'aspetto cataclitico della filosofia naturalistica di Mahler. "I campanacci di un gregge sul pascolo" oppure quella impressionante luminosità nei "Kindertotenlieder": "il giorno è bello su quelle alture", non sono evidentemente il tributo al naturalismo pretistico, ma modi reattivi della ritirata dopo l'offesa subita nel mondo, fuga su "quelle colline, su quelle alture" o regressione in giù verso strati animaleschi più profondi.

Soprattutto l'inclinazione affettiva e musicale di Mahler verso le bestie, deve essere vista come specchio dell'immagine della delusione, regressione anch'essa verso l'esperienza primaria dei suoni archetipici primordiali.

Quando, nel "Canto della Terra", gli "uccelli se ne stanno tranquilli e addormentati fra i rami", quando "il sole se ne va dietro le montagne e in tutte le valli discende la notte, quando nella luce crepuscolare i fiori appassiscono", allora sotto questa quiete della natura che s'addormenta, si espande quella commovente depressione espressa dal verso "gli uomini stanchi tornano a casa". Questa similitudine regressiva e animalesca, che concilia l'uomo con la bestia, è stata messa a fuoco dall'analisi di Adorno, quando scrive:

"Come nelle fiabe di Kafka il mondo degli animali equivale all'umanità, così come potrebbe apparire dal punto di

vista della redenzione, la quale tuttavia è resa impossibile dalla storia naturale. Il tono fiabesco nasce in Mahler dalla somiglianza tra bestia e uomo. Senza speranza e nello stesso tempo pieno di consolazione la natura, memore di sé stesso, si libera dalla superstizione che tra i due possa esistere un'assoluta differenza".

Nella musica di Mahler i riferimenti a suoni degli animali sono quindi ingredienti della "Comedia humana", che viene messa in scena per compassione, per consolazione, nel ripudio e come fuga dal mondo presente. Le fiabe degli animali domandano in verità "Cosa mi racconta l'uomo". In questo travestimento da bestia^{rio} c'è molta compassione. Con tono consolatorio lo esprimono anche quei bei luoghi nella cadenza popolare, che recitano, lamentando un'essistenza senza patria nè dimora, cantando con ingenua gioia ~~Ox~~ girotondi infantili e tristi racconti di bambini affamati o deceduti, e la commozione non ha freni, quando la melodia indugia con terze e seste sulle parole: "Non piangere amore, nell'arco di un anno sarai mia! Dalla stessa fonte d'ispirazione popolare provengono commoventi episodi come quello famigerato dalla Terza, del corno del postiglione, dove i violini ascoltano increduli e "con occhi umidi", il luogo comune, che è segnale di tanta connotazione sentimentale. Queste belle melodie nel tono popolare hanno a che fare in parte con la maniera boema, in parte con quella viennese, con il ricordo e la nostalgia della patria, che non esiste. Anche in questo è presente l'archetipo della compassione. La sentimentale espressività delle terze e seste parallele, nel Trio del 2^o della Quinta, suona come quel tipico accompagnamento noto nelle alpi austriache con la denominazione "Überschlag" (canto sovrapposto), una forma banale e triviale, che preme direttamente sulla commozione lacrimante. E' soprattutto con questo espediente, che viene mobilitata la compassione, che si lega e si abbina alla patetica domanda del "ti ricordi?" Sono coerenti a ciò i molteplici riferimenti di Mahler al "tono popolare", come quella sua individualissima versione del contrappunto visto come una specie di sagra, selvaggia, di girotondi, di ninne nanne, di feste campestre, di teatri di marionette, di marcie militari, di corali paesani (Natalie Bauer Lechner: Ricordi di Gustav Mahler): "Lo sentite? Questa è polifonia e da lì l'ho appresa già allora nella prima infanzia nel bosco di Iglau, mi ha particolarmente commosso e mi si è impresso nella memoria. Non ha importanza

se viene espressa in questo frastuono o nel molteplice canto degli uccelli, o nel baccano della tempesta, nell' infrangersi delle onde o nel fruscio del fuoco che brucia. Proprio così, da tutte le parti, devono confluire i temi e così diversi nel loro ritmo e nella loro melodia (tutto il resto è soltanto polifonia o peggio uniformità omofona)."

Si devono attribuire all'eredità boema sia quella sfrenata semplicità dei segnali militari che l'accompagnamento per gradi armonici primitivi, che si muovono prevalentemente nell'esiguo ambito modulatorio tra Tonica e Dominante, così come appartengono alla più popolare tradizione viennese quegli amabili modi espressivi, di cui si ha un tipico esempio nel primo tempo della Quarta, del quale lo stesso Mahler ebbe a dire che il tema si comporta come se non sapesse contare fino a 3. Tutti questi modi e segnali intendono e fanno intendere archetipi, ai quali sono impresse compassione e consolazione in uno. Poiché essi non sono composti, come dice Adorno, ma "riscaldati", essi eliminano ^{la} da loro stessi coscienza critica, e ritraggono la percezione al di là dell'ambito estetico dell'invenzione nella sfera acritica e prerazionale, nella salvezza redentrice del primitivo.

La sostanziale irrazionalità della musica popolare ("alla quale", come dice Adorno, "vien meno la ragione e che si comporta, come se avesse perso la coscienza") è particolarmente indicata in "marcie fulebré", in polke e danze reificate a consolazione "come le mani della madre che accarezza i capelli".

Che "la musica debba contenere sempre un'aspirazione nostalgica (Sehnsucht)", un desiderio che trascende le cose, è sottolineato più che nei semitoni delle appoggiature patopoetiche, che scandiscono, soprattutto nei violini, la commozione soggettiva, da questo ritorno alla materia dell'infanzia, che cerca di risarcire commuovendo "al di là dell'invenzione, con l'esempio "della materia musicale umiliata e offesa dalla cultura" (Adorno). Questa nostalgia, che trascende le cose reali, prende alla lettera questa consolazione, che non ha parole con trombe che risuonano in triadi, con corni inglesi elegiaci, con il corno del postiglione, con chitarre e mandolini, con tamburi e percussuoni paesane, con melodie sature

di terze e seste, tutti sovrapposti l'uno sopra l'altro in una specie di eterofonia, che si oppone all'ordine polifonico: "Nell'appellare la consolazione la musica non vuole già esprimerla, bensì essere essa stessa consolazione (Adorno). Allorchè in occasione dell'esecuzione della Seconda a Parigi, Debussy abbandonò per protesta la sala, capì molto bene nella sua urbanità estetica l'avversione mahleriana verso un'arte asettica e senza compassione; gli diede fastidio l'odore e l'invadenza, con la quale era composta e reificata una forma di compassione sinfonica. Così le marce funebri, che si sviluppano come se dovessero accompagnare realmente un funerale nel paese, dove la musica non diversamente dalle solenni processioni, si avvicenda in un alternarsi ben dosato tra maggiore e minore, con terze e seste parallele, ricalcanti un sentimentalismo sofferto e piacevole nello stesso momento, rendono reale e letterale il lutto. Così le trombe si esibiscono nel caratteristico squillo militare del riposo, proprio secondo il rito della vecchia Kakania, così il "Perpetuum mobile" dei passaggi d'accompagnamento nello Scherzo della Seconda descrive il chiasso degli inutili luoghi comuni, che si ripetono e si riproducono girando a ruota libera, così quel suono fisso e acuto degli armonici nell'introduzione alla "Prima", con quell'"espressione fischiante e fastidiosa come di una vecchia locomotiva a vapore" (Adorno), incombe dolorosa come una nube grigia e chiara sugli occhi sensibili.

Questa protesta contro il disimpegno dell'estetismo, che conserva ancora la memoria della simpatia per quel ragazzo del paese poco educato e scarsamente avvezzo alle buone maniere, che guarda con sospetto ai modi aristocratici e urbani, così come detesta un mediocre ideale estetico, è espresso più chiaramente nella strumentazione: "Se voglio produrre un suono piano e sottovoce, non lo faccio suonare da uno strumento che lo esegue con facilità, ma lo dò ad uno strumento, che lo esegue con fatica, spesso addirittura con una forza notevole e nel superamento dei suoi limiti naturali" (Mahler a colloquio con Natalie Bauer Lechner).

Anche in questa fatica c'è compassione per la sofferenza collettiva e la simpatia per il dolore della deformazione. "Ma effetti di deformazione sono possibili soltanto su un oggetto, che si conosce", dice Adorno. Questo oggetto familiare è arcaico e austriaco nello stesso momento, incline al facile Kitsch, nel quale

8

guarda lagrimevole dagli occhi il desiderio nostalgico, incline anche all'indisciplina formale, che dai tempi memorabili di Schubert e Bruckner non ha più alcun rapporto con il contrappunto classico. Anche in questo la compassione mahleriana ostenta il suo lato regressivo ostinandosi in un linguaggio dall'idiomatica semplicità melodica, basata essenzialmente sull'armonia e sull'immobilismo dei bassi contro ogni buona regola accademica, accumula pedale su pedale, non muove l'armonia, evita le ~~modulazioni~~ "normali", e lascia gli accordi dove sono. Ma proprio per questo le intenzioni fulminee dell'espressione, riflesso del popolare austriaco, nell'uso del discorso indiretto e dei luoghi comuni tonali, spesso banali e triviali, appaiono più dirette, più solidali nella compassione, più consolatori che mai prima sui luoghi originari della loro provenienza.

Il senso dello storicismo è proprio questo che nell'uso delle forme e delle formule di seconda e terza mano, nel ripristino espressivo per esempio del gruppetto, di cui viene fatto ampio uso nella Quarta e Nona Sinfonia, riscalda anche un calore, che l'originale non ha mai conosciuto. "Non già malgrado il Kitsch, verso il quale la musica di Mahler è incline, essa è grande, ma proprio in virtù del fatto che nella sua costruzione essa gli scioglie la lingua sprigionando da essa la nostalgia che le è connaturata" (Adorno). L'indicazione dinamica relativa all'assolo delle trombe nella Terza "senza riguardo al tempo, rapido e squillante", è sintomatico per tutta la distensione operante nella dissoluzione della forma, nell'abolizione di un tempo regolato da norme classiche e nello scioglimento, che si esprime nell'esaurimento e nell'estinzione del canto fin verso la totale distensione finale. Questa distensione ha i suoi effetti più consolatori laddove, come nei Finali della Terza e della Nona, lascia scorrere il tempo musicale fino alla più completa estinzione. L'affetto di consolazione sta in questa incontenuta espansione ~~melodica~~ al di là di ogni schema formale e simmetrico precostituito. Mai prima una musica si è abbandonata, cadenzando, a una simile caduta. Lo scioglimento dei principi della musica colta celebra qui una messa in scena che non può essere immaginata più sfrenata e regressiva nello stesso momento. Dice Adorno: "Complessivamente la musica di Mahler è incline all'abbassamento", egli indica come sensibile di tale depressione la seconda

discendente. "Questo intervallo è derivato dalla voce, che si abbassa, che lascia cadere malinconicamente, come quando si parla, il tono della pronuncia" (Adorno). Distensione è espressa in generale nella triade e nell'ostinato che gira melodicamente intorno all'ambito di una terza e che lega, nel maggiore e nel minore, tutta l'opera di Mahler, come ad un cordone ombelicale, all'inconscio archetipico di dolore e consolazione.

"Profondo è il mondo e più profondo ancora di quanto avesse pensato il giorno. Profondo è il suo dolore, più profondo ancora il suo piacere, ma tutto il piacere vuole l'eternità, vuole la più profonda eternità." (Nietzsche).

Questi versi del quarto tempo della Terza ("Cosa mi racconta l'uomo") hanno una profonda rispondenza con i giri melodici intorno all'intervallo di terza, per il quale spostamenti improvvisi dal maggiore e minore marcano fisicamente il sentimento di compassione. Così come la caduta della pressione del sangue provoca, a causa dell'improvviso indebolimento nell'organismo, un attacco depressivo, non diversamente l'alternarsi di terze maggiori e minori, che nei corni respirano, alla stregua di uomini addormentati, sottolineano la compassione, una compassione nell'accezione nietzschiana del termine, concepita come indebolimento della costituzione affettiva dell'animo. Ne è dimostrazione il fatto che la voce in questo tempo, (tra i più depressivi di tutta l'opera di Mahler) non abbandona la stanchezza quietistica dell'ambito melodico della terza inferiore. La terza singhiozzante dell'oboe a cui Mahler insegna a commento delle parole "profondo è il dolore del mondo": "tirare in su come un suono primordiale", intende con "suono primordiale" quel profondo respiro, doloroso e piacevole nello stesso momento, che accompagna i versi "tutto il piacere vuole l'eternità, la più profonda eternità".

Questa ambivalente reificazione di dolore e piacere, imperniata sull'alternarsi di terza maggiore e terza minore, che nei "Lieder di un Viandante" s'inventa per la prima volta l'idiosincrasia di un intervallo, la suscettibilità di una materia melodica e armonica, sprigiona nel proprio seno con il più chiaro dei segnali e archetipi della compassione mahleriana, una nostalgia che l'accompagna una vita. Si assiste allo sviluppo di questo intervallo lussureggiante lungo tutto l'arco

dell'evoluzione sinfonica, e si è testimoni sbigottiti della sua completa dissoluzione alla fine dell'ultimo tempo del "Canto della Terra", dove di esauriscono svanendo in una esausta e interminabile caduta sui gradi 3,2,1, significativamente sulle parole "eterno, eterno." Più depressiva e distesa la terza (questa eterno Urlaut mahleriano) non poteva finire. In questo tempo, così come nel primo tempo della Nona, in particolare nel respiro addormentato dei corni, Mahler ha sprigionato definitivamente la cifra trascendentale dell'espressione depressiva, che accompagna la compassionevole domanda "Ma tu uomo, quanti anni vivi tu? Neanche cent'anni puoi rallegrarti".

Così la compassione è toccante come mai in quanto non ricorre ad alcuna consolazione metafisica tranne a quella fisica del suono cantato o strumentale, mettendo via via a fuoco problemi compositivi e il loro contrario: la dissoluzione, consolatoria proprio in quei punti, in cui si presenta più disperata. Così alla compassione mahleriana è appiccicata con ostinata aderenza l'odore della sofferenza individuale: "O mio amico, a me in questo mondo la fortuna non fu amica".