

## Mahler e il suo tempo

Pensando al tempo che li contiene, al tempo che a loro è assegnato come spazio di vita, abitualmente gli uomini Comuni non si pongono il problema di come agire nei confronti di questo involuoco in cui si trovano. È l'uomo di talento che, invece, trovandosi esistenzialmente nel proprio tempo, cerca di domandarsi: " Come mi devo comportare?" Ancora più semplice e più diretta è la domanda che si fa l'uomo di genio: \* " Che fare ?" La domanda è sgradevole per l'uso che alcuni ne hanno fatto, un uso che non è né esistenziale né filosofico, ma ideologico, pratico, alla maniera di Cerniscevski e di Lenin; ma lasciano stare questo possibile uso deformato della domanda. È una domanda importante: da cui certamente partì anche e soprattutto Gustav Mahler. Sarebbe nostro compito, quindi, delineare i caratteri del tempo in cui Mahler si trovò a vivere, ma è proprio questo il più difficile dei compiti. È difficile in primo luogo perché colui che tenta di descrivere un tempo è attratto dalla tentazione del grande affresco che diventa di solito una grande prodaglia intistinta. In secondo luogo, perché il tempo fu assegnato a Mahler come arco di vita fu un tempo di grandi rimescolamenti di carte, di grandi scosse a sistemi estetici, a convinzioni filosofiche, religiose, scientifiche che sembravano stabili. Non dimentichiamo che nel campo delle scienze naturali e delle scienze dell'uomo il tempo di Mahler fu il tempo di Sigmund Freud e di Albert Einstein, con tutto ciò che questa coincidenza implica. L'è poi una terza considerazione che rende difficile il compito, e lo rende difficile soprattutto a me che vi sto parlando.

È bene che io confessi un mio gravissimo limite culturale e anche una mia gravissima debolezza umana e morale. Mi sento, nel parlare di questo argomento, gravemente colpevole. Mi sento cioè una specie di paria di irregolare, di deviante, poiché non sono d'accordo con uno delle comuni interpretazioni che si danno di quel tempo, ossia che esso sia stato un tempo di crisi ( ma quale tempo non è tempo di crisi? ) Si pensa, anzi, che quello sia stato il tempo della più curiosa e quasi della più " attraente" delle crisi, di quello che suscita maggiori interessi morbosi, la crisi cioè del mondo mitteleuropeo inteso come grande unità culturale, ma anche identificato in una unità politica.

Loro sanno che a settanta o ottant'anni di distanza, cioè oggi, su questa immagine del mondo mitteleuropeo in crisi inentabile uomini di cultura si sono gettati con lo stesso spirito con cui il necrofilo si getta sui cadaveri. Il discorso su quella " crisi " è in genere malsano e anche alquanto volgare. Certo, variando quel che diceva Antonio nel Giulio Cesare di Shakespeare, costoro sono uomini intelligenti, uomini che sanno, mentre chi vi sta parlando è persona poco intelligente e sa poco o non sa. Proprio per questa ignoranza e per questa scarsa intelligenza io non me lo sento di condividere non tanto l'idea che il tempo di Mahler sia stato un tempo di crisi, quanto l'idea che questa crisi fosse inevitabile e irreversibile. Certo, questa idea implica che la crisi del tempo in cui Mahler visse che fosse anche crisi della cultura occidentale, e che fosse quindi inevitabile la crisi dello spazio politico, economico, industriale, amministrativo, burocratico in cui Mahler visse. Questi rapporti amministrativi, materiali, sono importanti per la vita di Mahler e anche per la sua attività creativa e produttiva.

Dire questo mi sembra molto importante e molto " compromettente " per giustificare le scelte di Mahler artista. Io personalmente ho un'altra immagine di quel mondo in crisi, ho un'altra immagine di questa grande catastrofe che avvenne poco dopo la morte di Mahler. Mi si permetta usare questa metafora. Ho in casa mia un bellissimo oggetto fragile, per esempio un bellissimo vaso orientale, e amo molto questo oggetto. Improvvisamente, non so per quale strana deviazione morale, comincio ad amarlo troppo intensamente, a vederlo troppo bello, e decido che la sua bellezza debba finire prima o poi; anzi, comincio a desiderare che questa disperata attesa e questo disperato timore che questo oggetto si rompa finiscano al più presto. Ciò può avvenire in un unico modo: rompendo deliberatamente l'oggetto. Ma poiché io non o so romperlo, del momento che lo amo troppo, affido al caso o ad altri la catastrofe.

\* Riprendo la distinzione che fu conclusione al discorso di Hans Heinz Stuckenschmidt ieri pomeriggio

Per esempio, assumo una donna di servizio pugliese o sarda, le affido una scopa, le dico: "Faccia pulizia in quella zona, ma non si avvicini a quel vaso". Voi sapete che il dire: "Non si avvicini a quel vaso" e il modo più sicuro perché ella si avvicini, lo tocchi, lo pulisca. Vado in un'altra stanza, chiudo gli occhi e aspetto. Dopo qualche minuto sento il rumore della catastrofe. A questo punto, entro nella dimensione intellettuale della nostalgia, e scrivo dei saggi sulla bellezza perduta di questo vaso. Dico, naturalmente, che esso era troppo bello per sopravvivere; era inevitabilmente votato alla fine. Certo, dal momento in cui io ho assunto la donna di servizio sarda quel vaso era davvero inevitabilmente votato alla fine. Potevo però non assumere la donna, potevo badare io alle pulizie di casa, questo vaso potrebbe esserci ancora, potrebbe sopravvivere alla mia morte o alla morte dei miei discendenti, se questi fossero tanto attenti a non romperlo. In termini non metafisici, non credo che la "crisi" del tempo in cui Mahler si trovò a vivere fosse inevitabile. Più importante sarebbe considerare il genio dinanzi al suo tempo in una dimensione più ristretta. Sarebbe importante ed è più utile domandarsi quali siano i connotati prevalenti del personaggio, e come questi connotati agiscano, quale meccanismo pongano in opere in suo comportamento. È un utile esercizio vedere come, entro un orizzonte non ristretto ma misurabile, calcolabile e circoscritto, questi caratteri in qualche modo si rispecchiano. Faremo alcune semplici osservazioni di carattere storico: Mahler divenne direttore artistico della Hofoper di Vienna nel 1897, a 37 anni, e questa era un'età giovanile per quei tempi. Loro ricorderanno la pagina che si trova in "Die Welt von gestern" di Stefan Zweig, in cui l'autore narra come prima della catastrofe, cioè prima del 1914, nel suo paese - in Austria - fosse buona cosa apparire più vecchi di quel che si era.

Barba, baffi, qualche abile ritocco consentivano ad un brillante giovanotto di apparire un uomo maturo, un uomo posato; per cui avere 37 anni e diventare direttore artistico della Hofoper fu un fatto eccezionale. In quell'anno, nel 1897 si agitavano a Vienna ben altri problemi che non l'aspetto più o meno giovanile, che per altro è un carattere importante perché è un'espressione simbolica di ciò che avviene più in profondità. Ecco una coincidenza: Gustav Mahler, nel 1895, si trovava all'Opera di Amburgo; era già impaziente e irrequieto, i suoi rapporti con il Sovrintendente Bernhard Pollini erano tesi. Fu allora che egli cominciò a intavolare trattative con la sovrintendenza dell'opera di corte di Vienna, per tentare il suo ritorno in patria. Le trattative furono lunghe, molto difficili, e si concludono due anni dopo.

Uno degli ostacoli più importanti che Mahler dovette superare fu il fatto che egli fosse ebreo. A questo punto però ci si guardi bene dal dire: "Ecco, siamo dinanzi a un fenomeno di antisemitismo". Non è affatto vero. L'antisemitismo come ragione di vita, come forma allucinata di ideologia, non esiste al tempo in cui Mahler diviene direttore artistico della Hofoper; esisterà dopo. Non esiste come ideologia bensì con comportamento di alcuni gruppi, di alcune persone, di alcuni schieramenti politici, ma non si può dire che in quel momento l'Austria assburgica fosse ammalata di antisemitismo. Essa, invece, era proprio una zona libera per gli ebrei, fossero essi o non fossero intellettuali. Certo, nel 1895, alle elezioni civiche tenute a Vienna, lo schieramento politico che fino a quel momento aveva dominato, cioè i liberali, si trovò in minoranza; in minoranza di fronte a due grandi e nuove forze politiche molto inquietanti, ossia i cristiani - socialisti, i cattolici, e i socialisti-democratici. Quelle due forze non avevano simpatia per la borghesia ebraica di Vienna. Il candidato del cristiano-socialista, Karl Lueger, non aveva mai nascosto la sua antipatia per gli ebrei. Ho detto semplicemente: antipatia. Ci sono delle persone che hanno antipatia per le cipolle o per l'aglio. Lueger aveva antipatia per gli ebrei: non si sta parlando né di ideologia antisemita, né certamente di spirito di persecuzione. Bastò però il nome di Lueger a inquietare gli ebrei.

Lueger fu eletto, ma ecco la novità: L'imperatore Franz Joseph, colui che nella pubblicistica italiana della prima guerra mondiale era chiamato l'impiccatore, tanto sensibile all'armonia e alla coesione del corpo sociale che egli aveva il compito di governare, che impedì a Karl Lueger di assumere la carica di sindaco di Vienna, di assumere di fatto, proprio perché il suo nome poteva inquietare.

Soltanto due anni dopo ( singolare coincidenza: proprio nel momento in cui Mahler divenne direttore artistico dell'Opera ), Lueger poté cominciare ad esercitare le sue funzioni, dopo essersi impegnato a non svolgere un'attività politica in qualche modo ostile agli ebrei. Fu allora che un ebreo liberale e " repubblicano " ( o, come egli diceva, ammiratore di Annibale, il cartaginese, il semita, e non di Scipione, segno di una Roma destinata all'impero ), Sigmund Freud, accese un sigaro fumandolo, per gratitudine, in onore dell'imperatore. Vorrei trarre un significato figurale, da questo gesto dell'imperatore e da questo ritardo dell'assunzione della carica da parte di Lueger. La fine del secolo decimonono è a modo suo un tempo tragico. La tragedia si sente, si sente ovunque e si sente soprattutto là dove ci sono sistemi nervosi e capacità di percezione più intelligenti, più sensibili. Questa tragedia non la avvertono certamente quegli uomini dalla mentalità ingenua, mitica, ( come diceva T.S. Eliot ), che sono gli economisti, i banchieri, i politici, ma quegli uomini dagli occhi aperti, dalla mente sveglia, dal profondo senso pratico che sono gli artisti. Sì, capisco benissimo, che la formula di T.S. Eliot è un capovolgimento di un noto luogo comune, secondo cui gli economisti e i politici sono uomini con i piedi saldamente piantati a terra, mentre gli artisti hanno al contrario la testa nelle nuvole. Ma la realtà è diversa; è veramente diversa. Di solito gli economisti, i politici, capiscono ben poco della realtà che essi pretendono di governare. Noi possiamo controllare molto bene come di ciò che in quel momento si preparava in occidente; proprio gli artisti ebbero maggiore coscienza. Che quel tempo preparasse la tragedia, non è dubbio. Però il gesto di Francesco Giuseppe e l'accettazione da parte di Lueger, di questo ritardo di due anni, ci porterebbe quasi a individuare una formula, ossia la " dilazione del tragico ".

Ecco, è questo il primo connotato che si segna sulla carta di identità di quel periodo: la dilazione del tragico. IL tragico esiste certamente, ma non esplode con violenza nè con cattiva educazione. La dilazione lo rende in qualche modo sopportabile.

Naturalmente, questa dilazione paga un prezzo, ossia l'angoscia dell'attesa. Questo mi sembra un tratto sicuro. Osserviamo adesso un altro piccolo episodio storico, avvenuto a Vienna al tempo in cui Mahler era direttore artistico della Hofoper. Un po' più tardi siamo nel 1903. In un certo giorno di quell'anno 1903, un giovane ebreo, che aveva soltanto 23 anni, ed era noto per la sua straordinaria intelligenza e dottrina, una specie di enfant prodige, quale mai si era veduto a Vienna, Otto Weininger, si uccise con un colpo di pistola. Tra l'altro, per una coincidenza forse da lui scelta, egli si uccise in una casa viennese della Schwarz-Spanier-Straße, che era la stessa casa, in cui era morto Beethoven. Sarebbe inutile oggi cercare questa casa, poichè essa fu demolita durante gli anni della prima guerra mondiale. Otto Weininger, autore di un libro che allora fu un bestseller, Geschlecht und Charakter, pose la sua straordinaria dottrina e il suo genio incontrollato, al servizio di due cause molto discutibili e, agli occhi del mondo, infami. Weininger odiava le donne, forse perchè aveva odiata una donna, e quindi proiettava su tutte le donne il suo odio. Weininger, che era ebreo, odiava in se stesso l'essere ebreo, il carattere ebraico, e proprio per questo egli sviluppò e manifestò un odio verso gli ebrei, cioè verso se stesso, verso una parte di se stesso, verso la parte più tipica di se stesso, così violento, così velenoso quale neppure nella peggiore pubblicistica nazista ci è dato di scorgere.

L'odio di Weininger era più violento anche perchè egli voleva ottenere neppure gli effetti pratici, politici, economici, che il nazismo si sarebbe proposto, e il suo era un odio cieco allo stato puro. Pochi mesi dopo che il suo libro, il suo libro unico, aveva ottenuto tanto successo, e già si erano fatte edizioni in altre lingue, diverse dal tedesco, Weininger scelse il suicidio.

Prima di trarre la conclusione da questo secondo episodio - il primo è la " dilazione del tragico " simboleggiata dall'episodio di Karl Lueger - vorrei ricordare per singolare coincidenza che in un altro luogo deputato, dell'area culturale mitteleuropeo, la piccola città climatica di Gorizia ( Görz ), cara alle vacanze degli arciduchi asburgici, un intellettuale ebreo che aveva si uccise alla stessa età di Weininger, a 23 anni, nel 1910. Era Carlo Michelstädter. Ebbene, traiamo le conseguenze dal gesto di Weininger.



Ecco: un'altro caratteristico del tempo in cui Mahler visse è quello che in latino si potrebbe chiamare " odium sui ", - odio di sé - quel tempo comincia a provare avversione non per determinati oggetti, ma per se stesso, cioè per qualcosa di indifferenziato.

Come contorno all'episodio di Weininger e al tema dell' " odium sui ", vorrei ricordare, che il tempo in cui visse Mahler fu anche tanto contraddittorio da avere in se stesso un contravveleno per i propri veleni. Per esempio, quando avvenne la tragedia, clamorosa per i viennesi, dal giovane Otto Weininger, la cultura viennese individuò subito due personaggi, un ebreo, Rudolf Eisler, ed un cattolico, Ferdinand Ebner, i quali, affrontando lo stesso problema contro cui s'infranse Weininger, avevano dato invece soluzioni di diverso tipo, soluzioni umanistiche, pacifistiche, o, come si dice, vienistiche, tendenti ad una unione universale di tutte le finalità e ad una coincidenza di tutte le volontà in uno stato di naturale concordia. Ferdinand Ebner, insegnante cattolico, vide nella tragedia di Weininger, l'ossessione del dire sempre " ich " e del non concepire la possibilità di un " du ". Contro l'immagine dell'isolato Weininger, del Weininger rutto ridotto a se stesso come soggetto, Ebner proponeva l'immagine di un dialogo, il principio del dialogo che si pone nel momento stesso in cui un artista, ideando e producendo, immagine il pubblico, l'ascoltatore, l'osservatore, il lettore, mentre Weininger - disse Ebner - aveva scritto il suo libro soltanto per se stesso. Con molta acutezza, Ebner aveva individuato come in questo secondo carattere secondario, ossia l'attenzione soltanto a se stesso; l'attenzione del soggetto per se stesso, e non per altri oggetti.

Rudolf Eisler, che fu ebreo come Weininger, tentò invece di mediare le contraddizioni di Weininger sul piano della quantità, non della qualità, componendo un'enciclopedia filosofica di immensa mole nella quale proprio l'accumulo dei concetti filosofici, delle notizie, doveva essere la dimostrazione che l'umanità d'occidente non può assolutamente porsi degli antagonisti, e che in essa anzi sono impossibili gli antagonisti, in quanto di fronte a una civiltà così ricca e così completa tutto non può fare altro se non coincidere, se non amonizzarsi. Questa volontà di coincidenza per accumulo e di coesistenza nella lunga durata questo agisce con forza anche nella musica di Mahler.

L'opera in cui Eisler volle condensare il suo immenso sapere fu il famoso Wörterbuch der philosophischen Begriffe, considerato allora il vertice della cultura filosofica raggiunta in Europa. L'opera fu edita nel 1899. Ma quel gigantesco lavoro cadde presto nell'oblio e oggi Rudolf Eisler può essere considerato un genio dimenticato.

C'è, infine, un terzotratto dell'epoca: è la presenza stessa di Sigmund Freud a Vienna, ossia la presenza di un uomo il quale fu il rilevatore di un disagio perenne, di un disagio perpetuo non riducibile a termini storici.

A questo punto ci domandiamo come suoni la domanda: "Che fare?" in una situazione di disagio. La più grande tentazione sarebbe il non fare nulla e il lasciare che sia il tempo - visto come un oggetto - ad agire. Questa però non è la scelta di Mahler. Gustav Mahler è un ebreo occidentalizzato e convertito al cattolicesimo. Egli si convertì non già per opportunismo amministrativo, non già per il mero e banale fatto che soltanto un cattolico poteva essere funzionario dello Stato e il direttore artistico di una qualsiasi teatro di Corte (non di un altro teatro, si badi, ma di un qualsiasi teatro di Corte) era in Austria un funzionario, un burocrate statale, un Hofrat.

No, non è questo il motivo. Il vero motivo per cui Mahler, già prima di assumere l'incarico, aveva deciso di farsi cattolico fu il cercare delle radici non " artificiali " nè " posticce " ma comunque scelte da lui, delle radici dategli dalla storia e non dalla natura. Egli tendeva, cioè, ad assumere le radici di quel mondo culturale, di lingua tedesco, con un substrato latino o addirittura greco-latino, che era il mondo in cui egli collocò tutta la sua opera musicale. Un mondo quindi cristiano culturalmente, cristiano nel senso dell'immagine, non nel senso dell'ortodossia, ma comunque un mondo che parla in un linguaggio simbolico e metaforico che fa parte della cultura greco-latino-cristiano.

Questo suo tagliare le radici invisibili che egli aveva nel terreno ebraico e questo assumere nuove radici egli dava, così come dava del resto ad altri - e vedremo tra un istante a chi - una condizione di straordinaria libertà. A chi altri?.

A Franz Kafka, per esempio, il quale, alcuni anni dopo la morte di Mahler, in una lettera del gennaio 1918 a Max Brod, scriveva parole che potrebbero descrivere molto bene la condizione in cui Mahler venne a trovarsi come intellettuale dinanzi al suo tempo. Questa lettera di Kafka descrive quel famoso compito espresso dalle parole: che fare? In quella lettera, Kafka usa un'espressione molto tipica, " westjüdische Zeit ", indicando l'epoca in cui si pone un compito agli ebrei occidentalizzati: a quegli ebrei, cioè, che fanno del tedesco la propria lingua di cultura, la propria lingua letteraria, senza però dimenticare nulla del proprio patrimonio ebraico. Sono, costoro, gli ebrei occidentalizzati i quali non esercitano più l'ortodossia religiosa dalla Torah o del Seder o della Mishnah, ma non possono dimenticare culturalmente l'esistenza. Mahler fu uno di questi Westjuden, e scelse nuove radici che soppiantarono le sue antiche radici ebraiche. Fra le composizioni mahleriane rimaste allo stato di frammento è probabile che, a parte il Quartettsatz del 1876, i più antichi documenti di musiche con un testo, quindi con un significato verbali, poetici, filosofici, siano due frammenti di " Lieder " tratti da poesie di Heine, e questa scelta di Heine, anch'egli ebreo occidentalizzato, non è dovuto soltanto all'ammirazione di Mahler per gli analoghi " Lieder " di Schumann, " Im wunderschönen Monat Mai ", " Es fiel ein Reif ", ma probabilmente proprio all'immagine del poeta Heine, di quel poeta, di cui una poesia messa in musica da Schumann, non da Mahler, comincia con un verso che potrebbe essere una delle tante possibili formule condensanti il carattere di Mahler: " Mein Wagen rollet langsam " -

Leggiamo un'altra lettera di Kafka, del 1920, a Milena Jesenska: questo devo guadagnarmelo. Questa forse è la fatica più grande, perchè se la terra gira su se stessa verso destra - ma non so poi se sia così - io dovrei girarmi verso sinistra per riprendere il passato. Ora, io non ho molta forza per fare, come sarebbe il mio dovere, tutte queste cose. Eppure le devo fare ".

Ecco, io credo che queste parole Mahler le avrebbe potute scrivere molto bene, soprattutto la parte centrale della lettera. Anche Mahler deve non soltanto guadagnarsi il presente e il futuro, ma, cosa più grave e più difficile, anche quel passato che tutti hanno avuto in dote ed egli no.

Potremo esaminare la figura umana di Gustav Mahler e le sue scelte artistiche alla luce di questi tratti riconoscibili nel tempo in cui egli fu attivo. Ricordiamo le date che corrispondono agli avvenimenti, alle lettere, alle coincidenze, di cui abbiamo parlato. A parte le ultime date ricordate, 1918 e 1920, le altre date appartengono proprio agli anni centrali e più produttivi della vita di Mahler: 1895, 1897, 1899 il Wörterbuch di Eisler, 1903 il suicidio di Weininger. Riassumiamo quindi i caratteri dell'epoca mahleriana: la dilazione del tragico, l'odio per se stessi, il disagio di fronte a se stessi, e la permanenza, la continuità insanabile del disagio, poichè come anche Freud ha rivelato il disagio dell'uomo non ha radici storiche o politiche o economiche, ma radici esistenziali. Soltanto le più ingenuie fra le filosofie moderne, come il positivismo o il marxismo, possono pensare che il disagio dell'uomo, che i suoi mali, abbiano fondamenti storici, tali da poter essere eliminati da una redenzione o da una rivoluzione.

Dunque, in questo quadro generale, Mahler deve subire i riflessi di un'ideologia la quale si sviluppa prima sotterranea, poi sempre più violenta e sempre più provocativa negli anni della sua attività. Io credo che da questa ideologia Mahler sia stato immune, ma certamente qualche traccia negativa, magari in forma di esorcismo, è presente nella sua opera. È l'ideologia di un'occidente colpevole. L'occidente, proprio verso la fine del secolo decimonono, comincia a sviluppare questa dottrina del senso di colpa. C'è fosse un motivo per cui questa dottrina ha avuto tanto successo, e ne ha ancora oggi. Ma il motivo della sua origine nessuno di noi può dire quale sia. La storia è in gran parte affidata all'irrazionale. Ancora una volta dirò che soltanto le più ingenuie fra le filosofie moderne, il positivismo e l'idealismo dialettico di cui il marxismo è un'appendice deformata, possono pensare che tutto nella storia possa essere ricondotto a leggi nazionali. A un certo punto è avvenuto che alcuni intellettuali o gruppi di intellettuali, proprio passando attraverso categorie come l'odio di sé e il disagio perenne, il disagio che continua, il disagio che non si interrompe, si accorsero che uno dei limiti della cultura occidentale è la dicotomia, la distinzione, la separazione tra il pensiero e l'essere.

A tutti sono note, dal punto di vista formale, quelle che in molte sinfonie di Mahler sono le anomale riprese all'interno dei primo tempi: per esempio, nella gigantesca Terza. Tutti ricordano il tema iniziale degli otto corni, il famoso Ruf. È quasi un segnale di adunata, un segnale militare reso " laico " poichè nella musica di Mahler il " combattente " milita nella condizione esistenziale. I combattenti di Mahler non sono soltanto i soldati disertori o morti, ma anche i bambini che muiono di fame o i contadini ingenui. Ebbene, il rispetto delle regole formali vorrebbe che all'esposizione del primo tempo segua l'esposizione del secondo tema, secondo un certo rapporto tonale, di dominante, se il primo tema è in maggiore o di relativa maggiore, se il primo tema è in minore, con un ponte modulante tra l'esposizione dei due temi. Ebbene, se noi non conoscessimo la Terza Sinfonia, ma conoscessimo l'indole di Mahler, diremo che nella Terza Sinfonia tutto questo non avvenga. Invece non è così. Piuttosto, esiste un'altra anomalia. Il tema iniziale della Terza Sinfonia ha una forza primitiva e barbarica: a un certo punto, dopo un gigantesco sviluppo contrappuntistico, scompare nel nulla, e non perchè a Mahler manchino i mezzi tecnici per proseguire, ma perchè egli non sa più in quale spazio sonoro proseguire. Tuttavia, Mahler postula una ripresa. E allora ecco qualcosa di molto strano: da un momento di silenzio, rotto soltanto da fremiti, da tremoli, da sussuri orchestrali, rianerge il primo tema, ma a distanza, come se fosse qualcosa che si avvicina e che parte da molto lontano. Il riemergere di questo tema è graduale, quasi impercettibile. È un caso di straordinaria regia musicale, la musica diventa teatro, in questo momento. Credo che questo sia uno dei casi tipici in cui Mahler, di fronte alla possibilità di una crisi, di un crollo, reagisce con straordinaria energia.

E forse questo spiega anche il mistero mai risolto di quegli strani finali di sinfonie - come il finale della Quinta o della Settima - che invece di essere degli adagio tutti negativi sono dei finali sinfonici trionfanti. Qualcuno ha detto che sono degli errori estetici, ma in realtà la vera interpretazione è un'altra. Mahler, ironico, si rivolge ai suoi ascoltatori che si dividono in due schiere, come nella favola di La Fontaine. Gli uni dicono: tu sbagli perchè non scrivi delle sinfonie alla Brahms, cioè regolari - Gli altri dicono: tu, che sei il compositore il quale non dovrebbe scrivere sinfonia alla Brahms, a un certo punto scrivi delle sinfonie in quattro tempi con un tradizionale finale. Ebbene, sembra che, per esempio, nel finale della Settima con quella famosa fanfara, Mahler dica ai suoi possibili critici: " Mettetevi d'accordo! Facciamo così: io vi scrivo un finale che è come se fosse il tipico finale di sinfonia, come piace a molti. Vi va bene così? Benissimo! Se non vi va bene, vi scriverò il finale della Nona, dal momento che la mia Ottava sarà qualcosa di completamente diverso."

Ma esistono momenti in cui Mahler è veramente scosso direttamente da questo Ruf. Ci sono momenti veramente neri nelle sinfonie di Mahler, e allora si profila, in questo Ruf, in questo richiamo improvviso, quello che io, inventando una formula in questo momento, potrei chiamare " l'effetto Joseph K. " Loro ricordano quella terribile pagina del Processo di Franz Kafka, in cui il perseguitato Joseph K., che è andato al tribunale per parlare con un funzionario in sottordine, per parlare con una donna che lo protegge, si perde nei meandri del tribunale, metafora dell'inferno, come tutti i luoghi di detenzione e di presunto giudizio. Entra in un magazzino di scope, in un corridoio pieno di ragnatele in cui si cammina appena, stringendosi e strisciando; entra in tante piccole camere cieche senza finestre le sembrano essere veramente le parti dimenticate e marginali dell'immenso edificio. A un certo punto vede una porticina polverosa, che probabilmente non è mai stata aperta da anni. La apre, ed ecco che viene inondato dalla luce e si trova all'improvviso nell'immensa aula del processo. E sembra che tutti quanti non aspettassero altro che lui, poichè in quel preciso momento tutte queste facce proterve di persone giudicanti, di membri della giuria, di pubblico che è lì soltanto per assistere alla sua rovina, si voltano verso di lui; e il giudice, lontanissimo secondo le regole dell'arte prossemica, gli grida con voce di tuono: " Joseph K. ! " In quel momento egli sa che per lui è veramente finita; quella è la catastrofe della tragedia, secondo la definizione di Aristotele.



Sappiamo che di questa dicotomia, di questa separazione esiste una grande denuncia nell'opera critica di Immanuel Kant; sappiamo anche che con grande apparato dottrinale e con incredibile ingenuità la filosofia dell'idealismo romantico si era proposta di cancellare questa dicotomia, di superare questa separazione, traducendo tutto il pensiero in essere, o riducendo l'essere al pensiero, riducendo cioè l'oggetto o un momento del soggetto. Ma in realtà lamentarsi che esiste una dicotomia tra pensiero ed essere è tanto avvio e tanto inutile quanto lamentarsi che A non sia B per definizione, che io non sia una altro, che io non sia tu per definizione; resta sempre decisiva la tragica conclusione di Lucrezio nel De rerum natura, che malgrado l'eros gli ananti restano disperatamente due e non diventano mai uno solo.

Noi sappiamo benissimo che in tutta la cultura occidentale, come ha scritto splendidamente Denis de Rougemont, la rappresentazione poetica, artistica dell'amore, che sembra essere troppo prevalente, troppo privata, è in realtà il simbolo supremo dell'ostacolo, cioè del fatto che se c'è un soggetto, l'io, c'è purtroppo l'oggetto, cioè tutto il resto, il mondo. Il rapporto amoroso tra donna e uomo è semplicemente il primo grande ostacolo, il primo grande momento in cui si accorge che esiste questa dicotomia.

Un altro presunto motivo di colpa che, nei confronti dell'occidente, la cultura dei tempi di Mahler sviluppa, è l'idea secondo cui il grande sviluppo culturale dell'occidente, la sua grande vitalità, la sua possibilità di articolarsi in tante forme di arte e di pensiero filosofico e scientifico, ha un prezzo, ossia la dissoluzione. Ma la dissoluzione è una delle possibili scelte dello sviluppo del pensiero, non è certamente l'unica. Esistono nella storia d'occidente delle epoche in cui il pensiero è fiorito in uno straordinario sviluppo, anche di diverse scuole, di diverse posizioni contrapposte, senza che si avvertisse il pericolo della dissoluzione. Da tutto questo deriva quell'oscuro senso di colpa che è probabilmente, secondo la mia opinione personale, la vera colpa della cultura occidentale. Il fatto che l'occidente si senta in colpa di fronte ad altre culture è la sua macchia morale più imperdonabile.

Come agisce o come reagisce Mahler dinanzi a questo nodo di verità e di errori che il suo tempo gli propone? Mahler certamente attraversa tutti i connotati che abbiamo descritto. Che nella musica di Mahler ci sia un senso di profondo disagio, un senso di provvisorietà e di precarietà, è indubbio. Una prima grande testimonianza è la prima grande partitura mahleriana, Das klagende Lied, in cui la vera vittima è il fratello "cattivo", l'uccisore, colui il quale alla fine è travolto dalla catastrofe ed è quindi sconfitto due volte: sconfitto fisicamente, in quanto egli muore perché è colpito dall'ira divina, ma sconfitto anche sul piano morale perché su di lui grava l'infamia. Il fratello assassino di Das klagende Lied va a fare parte della schiera di quei grandi personaggi diffamati fra i quali poniamo per esempio lo Jago o il Malvolio di Shakespeare, personaggi che andrebbero completamente rivisti e ripensati perché sono essi le vere vittime: vittime della diffamazione. La musica di Mahler attraversa il carattere dell'odio di sé, mediante la tecnica della autocitazione deformata, dell'autoironia; attraversa il carattere della dilazione del tragico, come nelle prime battute del primo tempo della Nona Sinfonia, in cui ciò che potrebbe attuarsi in un certo punto alla fine viene allontanato.

Ma la musica di Mahler attraversa soprattutto questo terribile senso di colpa fondato - inutile dirlo - in prevalenza sul terrore della separazione tra l'io e il tu, tra pensiero ed essere, tra soggetto e oggetto. Io però credo fermamente che Mahler non soccomba a questo senso di colpa, ma che egli sia stato capace di capire i tratti del suo tempo, e di esorcizzare e ironizzare ciò che nella sua cultura costringe l'artista a sentirsi colpevole, cioè a sentirsi in crisi, o non scrivere più, a non comporre più. In molte parti delle sinfonie mahleriane si avverte la presenza di un crollo, di una crisi, per esempio di un crollo armonico o strumentale, di uno spegnersi dell'energia musicale a cui il compositore reagisce con un grande gesto, per esempio con un ricominciare da capo.

Ci sono quindi due grandi possibilità, in Mahler, per reagire a questo senso di colpa: una grande scossa oppure l'ironia. In occidente, è vero che lo sviluppo può generare dissoluzione e la dissoluzione può essere tale da impedire al soggetto di riconoscersi nella storia in cui egli vive. Mi sembra che Mahler si sottragga a questa possibilità proprio mediante quello che gli è stato tante volte rimproverato, cioè l'uso del materiale banale, obsoleto, invecchiato, l'uso dei frammenti e dei cascami musicali del tempo passato. Ma proprio quest'uso mostra la sua capacità di riconoscere ciò che egli tratta, la capacità di dominarlo e di tenerlo insieme.

Karl Jaspers ha usato una formula a questo proposito: la compassione empatica: Quando noi osserviamo una persona in delirio, riconosciamo nel delirante qualcosa che c'è anche in noi. In quel momento noi siamo tanto ipoteticamente malati da riconoscere il delirante, ma tanto sani da avere in noi le possibilità mentali del riconoscimento. Ciò che c'è nell'altro è una possibilità che è in noi. Ecco un altro modo di giudicare Mahler artista nei confronti della cultura del proprio tempo, e sotto questo aspetto Mahler si sente quasi partecipe del delirio presente nella cultura del tempo in cui vive. E questo gli dà la possibilità di riconoscere il delirio, di riconoscere il disfacimento, ma egli è anche così sano mentalmente da possedere i mezzi per riconoscere il delirio.

Certo è che la condizione prevalente di Mahler di fronte al suo tempo finì per essere quella di chi ha i mezzi per riconoscere tutto ciò che il suo tempo gli propone, ma non ha i mezzi per porsi alla guida di una reazione salutare, ma semplicemente i mezzi per riconoscere tutto questo e per rappresentare tutto questo in musica, essendo egli un artista e non altro. Proprio per questo, la condizione prevalente che dal suo tempo coinvolge Mahler, che lo condiziona, non è né il senso di colpa, né l'odio del soggetto per se stesso, ma il disagio.

Questa condizione potrebbe essere anche definita con il titolo di un libro di un filosofo austro-americano, Erich Heller, scritto molti anni dopo la morte di Mahler, nel 1952: Lo spirito diseredato. Mahler non è uno spirito senza radici, non è uno spirito in crisi, non è neppure uno spirito dissociato, ma è certamente uno spirito a cui è mancata una vera personale e riconoscibile eredità. Io però aggiungerei che l'opera di Mahler fu proprio condizionata dal compito che il suo tempo gli imponeva. Nel riorganizzare i frammenti, Mahler fu così capace di ricomporli in un mondo compiuto da lasciare poco spazio in quest'operazione ad altri compositori.

Infatti altri compositori, se sono stati artisti autentici, come Schönberg, Berg, Webern, Krenek, hanno seguito altre strade; si potrebbe quindi dire che Mahler è stato, oltre che uno spirito diseredato nel suo tempo, anche uno spirito "diseredante", proprio perché ha voluto togliere ad altri il compito di portare troppi pesi, di fare troppe fatiche; egli è uno di quegli uomini che si sono caricati sulle spalle i pesi del mondo e li hanno portati anche per noi.