

## 1. GUSTAV NEL REFUGIUM

*VITA E ARTE DI MAHLER NELLE ESTATI DELLE VILLEGGIATURE MONTANE*

Una delle esperienze più profonde e pervasive consentite a noi, tapini esseri terreni, è la sublimazione. Gustav Mahler, in questo, ci è d'inestimabile aiuto. Annotatevi una mezza giornata della prossima estate. Visitate, a discrezione, una qualsiasi località di montagna, preferibilmente alpina o dolomitica, accompagnando le vostre contemplazioni con una qualsiasi delle opere del gran sinfonista boemo, e lasciate che le connessioni tra sconfinata quinta di natura e sconfinata architetture armoniche invadano le sinapsi. Sarà una rinascenza, un appagamento – lo si può dire senza remora di sensazionalismi – del tutto spirituale.

Detta così sembra una ricetta, una sorta di “ricetta fruitiva”, e in un certo senso lo è. Lo chef, *chef-d'œuvre* in questo caso, è proprio Mahler. Appassionatissimo di montagna, il nostro dà linfa alla sua dirompente natura di compositore secondo un'abitudine consolidata estate dopo estate, e diventata poi – per nostra fortuna – una vera modalità. Mahler appronta la prima parte della stesura, l'abbozzo, in una località di montagna, accompagnata sempre da un lago; una condizione, questa, che gli consente un completo distacco dalla vita caotica e mondana dell'Opera di Amburgo, dove svolge quell'attività di direttore d'orchestra per cui era già da tempo stimato. E solo qui, nei mesi invernali tra una prova e l'altra, completa le orchestrazioni. Ma il nocciolo del suo titanico atto creativo sta tutto nell'immersione di natura. Lo chiamerà “Refugium”, una casetta nel bosco senza quasi mobilio, appena una scrivania, una seggiola, e un pianoforte per provare le partiture, in non più di qualche metro quadro di perimetro, dove il compositore si rintanava per intere giornate, preso dall'edificazione delle sue colossali architetture sinfoniche. I viaggi di Gustav sono comuni villeggiature solo all'apparenza.

Ad Amburgo Mahler è dunque sia affermato direttore che compositore in via di formazione, sotto l'egida di un Hans von Bülow che cercava di arginare, più che detonare, la concezione innovativa del giovane Gustav, con un primo blocco di opere – interrelate tra loro – realizzate in un arco temporale che va dal 1888 al 1896, e che comprende la *Sinfonia n. 1* (“Titan”), il ciclo di lieder *Des Knaben Wunderhorn*, la *Sinfonia n. 2*, detta “*Auferstehung*” (“Resurrezione”), e soprattutto la *Sinfonia n. 3*. Questa, che è la sua creazione più ampia e allo stesso tempo compatta del suo primo naturalismo (influenzata dalla via al *wagnerismo* propugnata da Anton Bruckner), rende anche la convergenza più perfetta del viaggio che dalla popolosa città tedesca lo porta a Steinbach-am-Attersee, minuta località montana del Salzkammergut, la maggiore area dell’Alta Austria (grossomodo tra Salisburgo e Graz). Qui ci è preziosa la testimonianza di un altro grande della bacchetta dell’epoca e suo amico intimo, Bruno Walter. Scrive Walter: «Vicino alla natura, libero dalle preoccupazioni dell’Opera, interamente calato nei suoi lavori e nei suoi pensieri, era disteso: lo rasserenava lasciar traboccare le proprie ricchezze su tutto ciò che lo circondava, e non si privava di questo».<sup>1</sup> È un primo grande traguardo: la *Terza*, secondo le intenzioni “a programma” del compositore, copre attraverso il mito di Pan tutte le forme del creato, una per ciascuno dei sei movimenti, dalle rocce inanimate fino all’Amore, davvero sublimando la visione della natura e la catarsi del suo isolamento, nella profondità del tutto.

Nel 1897 siamo alle soglie dell’incarico di direttore dell’Opera di Corte di Vienna, cui Mahler ambisce senza troppa convinzione, spinto più che altro dalla soprano Anna von Mildenburg con cui peraltro intrattiene una breve e problematica relazione amorosa. Piace pensare che questa mancanza d’entusiasmo sia dovuta alla sua preoccupazione di non poter dedicare tempo e risorse psicofisiche (già in lui labili) ai componimenti, quelli che saranno le grandi sinfonie della maturità. Il nuovo refugium di-

verrà Maiernigg, di nuovo in Austria, nella Carinzia, sulla sponda meridionale del lago Wörthersee. A parte la classicheggiante *Sinfonia n. 4* (la composizione inizia nel 1899), in cui sembra esserci lo zampino della Mildenburg, e che condivide temi e modalità ancora favolistiche della *Sinfonia n. 3*, qui Mahler concepisce la *Sinfonia n. 5* con il suo celebre Adagietto (consigliatissime le esecuzioni di Abbado), la *Sinfonia n. 6* detta “*Tragische*” che si chiude con i fatali colpi di martello (e che il suo ammiratore Alban Berg ha definito «l’unica *Sesta*, malgrado la *Pastorale*») e la magica, forse ancora incompresa *Sinfonia n. 7* (“*Lied der Nacht*”, “Canto della notte”), la ricerca di Mahler a Maiernigg si concentra *beethovenianamente* sull’individuo e le sorti dell’esistenza, sul limine e l’impotenza di fronte alla morte e le grandi domande sull’aldilà. Sono tre sinfonie eminentemente strumentali, tre fasi di un’intima meditazione che culmina con un’esplosione corale, l’immane *Sinfonia n. 8*, concepita per ben otto solisti, grande coro misto, orchestra allargata, vale a dire per centinaia di esecutori (si meriterà il soprannome editoriale di “Sinfonia dei Mille”), una gigantesca cantata sinfonica che lega il *Veni Creator Spiritus* del nono secolo con il *Faust* di Goethe, fino a esplodere in una radiosa apoteosi.

Questa fase sembra così chiudersi – idealmente nel 1907 – in maniera positiva se non ottimistica. In realtà per il compositore comincia invero l’inizio della fine. L’ultimo periodo è anzi il più turbolento e drammatico della sua vita. La maggiore delle figlie, Maria Anna, muore di scarlattina; la sofferenza per la perdita si aggrava in Mahler fino a una malattia cardiaca che lo costringe a dimettersi dall’incarico del teatro di Vienna (che nel frattempo aveva rivoluzionato da capo a piedi). Come se non bastasse, le dure critiche rivoltegli da più parti degli ambienti intellettuali dell’epoca prendono a sfiorare vergognosamente nell’antisemitismo, e infine, colpo di grazia, il suo matrimonio con Alma Schindler, peraltro personaggio-chiave della musica del Novecento, entra in profonda crisi. Il suo ultimo viaggio, le sue ultime

montagne e il suo ultimo lago furono tutte trentine, in quel di Dobbiaco. Il refugium del suo fin di vita coincide con la sua più sublime catarsi creativa, fonte di luce dei fulgidi capolavori, *Das Lied von der Erde* e la *Sinfonia n. 9* (a parere di chi scrive uno dei più elevati raggiungimenti della Storia), oltre a un ultimo monumentale *Adagio*, unico movimento dell'incompiuta *Sinfonia n. 10*. Ripiegato su sé stesso e le sue sofferenze, il compositore a Dobbiaco asciuga il suo linguaggio quasi riportandolo a un preziosismo da camera, così da innervarlo di fortissime penombre di tragicità ineluttabile, finendo per ingaggiare un ineffabile, lirico confronto con l'assoluto.

La dipartita avviene in una giornata di metà maggio del 1911, proprio a Vienna, quella Vienna che non lo aveva compreso, e che, di certo, non lo reclama al momento delle dimissioni. Dei tre refugium rimane in piedi quello di Maiernigg, legato al periodo più vitale e divenuto una sorta di Mecca per tutti gli appassionati del musicista. Ma più che consigliarvene una visita, è bene risalire alla fonte della maestria *mahleriana*, dei suoi viaggi che scandiscono la sua lotta per la trascendenza. Le pareti scoscese, le guglie spaventose, le fiancate verdeggianti, le immensità a contatto con la volta celeste. E magari un bel lago su cui tutto ciò si riflette e riverbera. Ovunque siano queste meraviglie della natura, riuscirete a scrutare la provenienza di quell'accordo tenuto di re bemolle maggiore in *pianissimo* che chiude la *Nona*, o il tormento inestinguibile che di battuta in battuta ci attanaglia nella *Decima*, e tante e tante altre intuizioni della sua sconfinata ricchezza espressiva. Sarete, anche voi, nel refugium.

## DISCOGRAFIA CONSIGLIATA

- G. Mahler, *Symphony no. 1* (Vienna Philharmonic Orchestra, Kubelik), Decca, 1969  
 G. Mahler, *Symphony no. 2* (Philharmonia Orchestra, Sinopoli) in *The Complete Recordings* (Philharmonia Orchestra, Sinopoli), Deutsche Grammophon, 1997  
 G. Mahler, *Symphony no. 3* (Watts, London Symphony Orchestra, Solti), London Classics, 1968  
 G. Mahler, *Symphony no. 4* (Price, San Francisco Symphony, De Waart), Philips, 1982  
 G. Mahler, *Symphony no. 5* (Berliner Philharmoniker, Abbado), Deutsche Grammophon, 1993  
 G. Mahler, *Symphony no. 6, Rückert Lieder, Kindertotenlieder* (Berliner Philharmoniker, Karajan), Deutsche Grammophon, 1998  
 G. Mahler, *Symphony no. 7* (New York Philharmonic, Bernstein), Sony Classical, 2010  
 G. Mahler, *Symphony no. 8* (Chicago Symphony Orchestra, Solti), Decca, 1972, in *Complete Edition* (vari), Deutsche Grammophon, 2010  
 G. Mahler, *Das Lied von der Erde* (Ludwig, Wunderlich, Philharmonia Orchestra, Klemperer), World Record Club, 1978)  
 G. Mahler, *Symphony no. 9* (Berliner Philharmoniker, Karajan), Deutsche Grammophon, 1984, in *Complete Edition* (vari), Deutsche Grammophon, 2010  
 G. Mahler, *Symphony no. 10* (Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt, Inbal), Denon, 1992

## NOTE

<sup>1</sup> Bruno Walter, *Gustav Mahler*, Studio Tesi, 1990

## 2. NESSUN INTERNO: NESSUN ESTERNO

*IL LABIRINTO DI CNOSSO E L'ULTIMO GRANDE COLTRANE*

L'intrico del labirinto cretese di Cnosso è, per definizione, il luogo in cui non c'è scampo. In esso vive la rappresentazione ferrea del rito la cui vittima deve giungere inesorabilmente al centro, la meta fatale, dove sarà sacrificata. Storicamente ne esistono diverse versioni. Anche in quelle più estreme, a più elevata densità di antri, ambagi e meandri, la logica di trappola ricorsiva non fa che amplificarsi. La fuga si fa desiderata e impossibile: la stessa strada si rivela un ineluttabile imbuto allorché si va verso il centro; ma non appena si tenti di allontanarsene si rifrange in mille vicoli ciechi, ognuno dei quali può diventare la trappola conclusiva, l'angolo oscuro del colpo di grazia. Ciò vuol dire che il labirinto in origine non aveva una mappa, perché le aveva tutte e nessuna, perché era uno spazio instabile e proliferante, suscettibile di infiniti percorsi e di nessuno, coincidendo con la fine di qualsivoglia percorso.

A compiere una delle più monumentali, solenni e sfinenti traiettorie sacrificali-labirintiche è la tarda parte di carriera del massimo sassofonista jazz di sempre, John William Coltrane. Assume le fattezze di un Teseo al contempo eroe e vittima: alla corte di Egeo (Miles Davis) ha edificato edifici miliari, il jazz modale, e poi, da solo, il jazz spirituale di *A Love Supreme* (1964). Indi salpa alla volta di Creta, proiettandosi verso la sua avventura più ambiziosa, la ricerca radicale della libera improvvisazione. Lo aiuta la sua Arianna: la moglie Alice gli dona quel filo rosso che rappresenta la visione, la pianificazione del labirinto, qualcosa che Coltrane possiede dalla nascita come status ascritto ma di cui poi si disfarà, preferendo immolarsi e sublimarsi nell'edificio-musica. Uccide il Minotauro, vale a dire le precedenti evoluzioni del jazz, dal bebop e, in generale, l'idea di struttura e

tonalità. Infine libera definitivamente gli infanti, le future vittime labirintiche volute da Minosse per compensare lo smacco della moglie Pasifae, cioè libera i futuri jazzisti del free (Archie Shepp in primis) e, in senso ancor più archetipico, sprigiona la potente forza sia corporea che misticheggiante della negritudine.

Questa, in estrema sintesi, un'interpretazione dell'ultima opera di Coltrane, musica d'ascolto labirintico per definizione, alla luce del mito di Cnosso. Si può però ampliare la questione. Assai prima che un luogo, il labirinto cretese è un campo di forze. Esso è dominato dal contrasto fra dentro e fuori, nonché dal passaggio tra questi due estremi, e a risulturne è una duplice irreversibilità: nel labirinto si entra per non uscirne mai più oppure, viceversa, si esce per restarne definitivamente al di fuori. Il suo percorso fatale spinge in una direzione o nell'altra, come la morte e come la nascita. Con gran fulgore, Coltrane trova un primo movimento nel giugno del 1965: dopo alcuni momenti di transizione che ancora annoverano il quartetto classico con McCoy Tyner, Jimmy Garrison e Elvin Jones (*Vigil, Dusk Dawn* e, nomen omen, *Transition*), il sassofonista vi aggiunge altri sette musicisti e, sempre nello stesso mese, incide i quaranta minuti di *Ascension* (1966). Se matrice è il *Free Jazz* (1961) di Ornette Coleman, il lavoro di Coltrane sublima tanto improvvisazione scomposta quanto un'organizzazione di ritornello, impagina le baraonde, i flussi di coscienza e le radicalizzazioni timbriche degli strumenti, in pannelli in vertiginosa sequenza. A ogni momento laboratorio di sovversione delle regole armoniche, si ritorna sempre a una trafia di accordi a tonalità crescente, perpetua ascensione. Il percorso labirintico di Coltrane trova, così, tanto un inusitato potere sciamanico quanto una precisa volontà catartica. Dopo un ritorno, l'ultimo, al quartetto (*Sun Ship*, agosto 1965), tra settembre e ottobre di quell'anno il sassofonista registra altri tre capolavori, *Evolution, Cosmos* e *Om* (ma va ricordato anche un *Untitled Original*). Coltrane ha rapidamente dismesso la big band estremista di *Ascension*, come ad affermare che quella non era

che la sua prima mossa della ricerca in pectore, ma ne fa salvo Pharoah Sanders, altro *genius* di sassofonista con cui sente profonda affinità. Attorniato solamente di pochi consorti, Coltrane scopre il suo metodo ormai davvero ultraterreno di tecnica strumentale e gestione degli assoli: i suoi *sheets of sound* degli esordi divengono autentiche pagine astrali, scritture automatiche di cifrari alchemici. Nella propria, personale Cnosso, Coltrane non si reca allora soltanto all'interno del labirinto, ma reca anche il labirinto dentro di sé, inizia a interiorizzare un sacrificio che dovrà far proprio, per morire e poi rinascere. In queste tre pagine di cacofonie zampillanti, stridori a getto continuo e sfaceli di ritmi avviluppati in sé stessi, ma anche in quelle di metà ottobre (*Kulu Sé Mama, Selflessness*), persiste una volontà ancor più radicalmente, impazientemente proiettata alla ricerca di un *ódós* (*hodós*) di pienezza salvifica.

Nel novembre del 1965 assolda un secondo batterista, Rashied Ali, che diverrà un nuovo importante tassello del suo ultimo suono e con cui concepisce *The Father and the Son and the Holy Ghost, Love* e *Consequences*, cioè i pezzi fondativi dell'album *Meditations* (1966). L'organizzazione del suono è stavolta meno urticante e quasi trattenuta, come se ci fosse una nuova progettazione in atto, maggiormente democratica e condiscendente nei confronti dei labirintici compari di viaggio. Si può saggiare questa dimensione sul finale di *Consequences*, una splendida divagazione di Tyner che quasi ruba la scena al pandemonio che lo precede, e nell'apertura basata sul *tutti* di *The Father*, così imponente e solenne, tra gli *ostinato*, i fraseggi in maniacali legato di Sanders e le nervose articolazioni dei due batteristi, a sovrastare il sax del leader. E affida l'intera introduzione di *Love* soltanto al canto spiegato del contrabbasso di Garrison, seme germinale da cui nasce sinuosamente l'intera concertazione, incredibilmente suadente se comparata al tumulto delle creazioni antecedenti.

Buona parte del 1966 è per Coltrane devota all'attività dal vivo, cui si aggiunge la sua Arianna, Alice, al piano in sostitu-

zione di Tyner. Il sassofonista ha comunque modo di espandere la ricerca in versioni ampliate di brani già noti, come una *Peace on Earth* incisa originariamente a febbraio e poi reinterpretata a luglio come vasta e incandescente meditazione (inclusa in *Concert in Japan*, 1973). Coltrane si avvicina, metaforicamente e fisicamente, al labirinto in assoluto più antico, cioè quello di una massa scatenata, colta nella sua crisi oggettuale, in un salvifico raffronto con la ritualità; un percorso che non ha più interno, un interno da cui cerca di scappare e non può, e che quindi non ha più esterno, in quanto ricacciata verso le viscere del centro, verso l'esecuzione finale. Nel febbraio del 1967, incide *To Be*, di nuovo assieme ai cinque rodati dal vivo, ma anche i quattro pianeti di *Interstellar Space* (1974) soltanto affiancato dalle percussioni di Ali. Di marzo sono le ultime incisioni di studio: *Offering* e *Number One*. Morirà qualche mese dopo, appena quarantenne.

Esiste un labirinto che si espande nello spazio. Ma dentro le sue varie forme e variazioni esiste un labirinto che si sviluppa nel tempo, e che ogni sua versione raccontata preserva e trasmette in quanto ne è risultato. A questa condizione, esso acquista un valore di archetipo e dunque permette una comprensione della forza, altrimenti sovrumaneamente imperscrutabile, delle ultimissime registrazioni *coltraniane*. Secondo una delle più arcaiche simbologie, il λαβύρινθος (*labýrinthos*) cretese è il luogo oscuro al cui centro si accende una luce, un fuoco rituale il cui simbolismo luminoso viene a significare il verificarsi della ierofania: la manifestazione misteriosa del sacro che si colloca alla fonte di tutte le religioni dell'umanità. Coltrane si immola, vittima sacra, e rinasce come puro archetipo. Non sarà possibile imitarlo, ma solo assorbito nelle maniere più eterogenee l'influenza. In attesa del nuovo Teseo.

---

 DISCOGRAFIA CONSIGLIATA

- J. Coltrane, *A Love Supreme* (Coltrane, Tyner, Garrison, Jones), Impulse!, 1964  
 J. Coltrane, *Ascension* (Coltrane, Brown, Tchicai, Sanders, Shepp, Hubbard, Johnson, Tyner, Garrison, Davis, Jones), Impulse!, 1964  
 J. Coltrane, *Live in Seattle* (Coltrane, Sanders, Garrett, Tyner, Garrison, Jones), Impulse!, 1971  
 J. Coltrane, *Om* (Coltrane, Sanders, Brazil, Tyner, Garrison, Jones), Impulse!, 1967  
 J. Coltrane, *Kulu Sé Mama* (Coltrane, Sanders, Garrett, Tyner, Garrison, Jones), Impulse!, 2000  
 J. Coltrane, *Meditations* (Coltrane, Sanders, Tyner, Garrison, Jones, Ali), Impulse!, 1966  
 J. Coltrane, *Concert in Japan* (Coltrane, Sanders, Coltrane, Garrison, Ali), Impulse!, 1973  
 J. Coltrane, *Expression* (Coltrane, Sanders, Coltrane, Garrison, Ali), Impulse!, 1967  
 J. Coltrane, *Interstellar Space* (Coltrane, Ali), Impulse!, 1974