



Università degli Studi “Roma Tre”

Facoltà di Lettere e Filosofia
Dipartimento di Filosofia

Dottorato di Ricerca in Filosofia e Teoria delle Scienze Umane

XXI ciclo

A.A. 2008-2009

TESI DI DOTTORATO EUROPEO

Thomas Mann: metafisica della musica

Dottoranda: Ludovica Malknecht

Tutor: Chiar.mo prof. Elio Matassi

Supervisor: Chiar.mo prof. Jörg Zimmermann

Coordinatore: Chiar.mo prof. Paolo D'Angelo

Indice

Introduzione – p. 4

Parte I

Dai Buddenbrooks allo Zauberberg p. 10

I. Dall'estetica musicale romantica alla metafisica erotica: Wagner, Nietzsche, Schopenhauer p. 11

II. *Buddenbrooks*: la musica assoluta e la mistica del nulla p. 23

III. Wagnerismo e malattia: p. 74

1) Wagner come artista p. 74

2) *Tristan* p. 78

3) *Wälsungenblut* p. 86

IV. Il problema dell'arte tra morale e antimorale: p. 90

1) *Betrachtungen eines Unpolitischen* p. 90

2) *Der Tod in Venedig* p. 96

V. *Der Zauberberg*: la musica "politicamente sospetta" p. 106

Parte II

Doktor Faustus p. 129

I. Il demoniaco p. 130

1) Le polarità del demoniaco p. 130

2) Il pitagorismo musicale e la musica moderna p. 134

3) *Heimatsphäre, Melancholia e Indifferenz* p. 141

II. La musica secondo Wandell Kretzschmar p. 149

1) Rapporti con *Das Glasperlenspiel* di Hermann Hesse p. 149

a) *La musica e l'occhio* p. 149

b) *I primordi della musica* p. 154

2) Beethoven e la dialettica oggettivo/soggettivo	p. 160
c) <i>Perché Beethoven non ha aggiunto un terzo tempo alla sonata per pianoforte, op. 111</i>	p. 160
d) <i>Beethoven e la fuga</i>	p. 164
 III. La produzione musicale di Leverkühn	 p. 170
1) La funzione critica della parodia	p. 170
a) <i>Die Wunder des Alls e Die Frühlingsfeyer</i>	p. 177
b) <i>Meerleuchten</i>	p. 179
c) <i>Love's Labour's Lost</i>	p. 185
2) <i>Berntano-Gesänge</i> e dodecafonìa	p. 190
 IV. Il mistero di identità	 p. 205
1) <i>Gesta romanorum e Marionettentheater</i> : l'“ultimo resto di spirito” della soggettività	p. 205
2) <i>Apocalipsis cum Figuris</i>	p. 211
3) <i>Violinkonzert</i>	p. 223
V. <i>Lamentatio doctoris Fausti</i>	p. 226
1) <i>Die Zurücknahme</i> : Beethoven und das affirmative Prinzip	p. 226
2) Die expressive Wahrheit: von Monteverdi bis Schönberg	p. 231
3) Von der Klage zum “Wunder, das über den Glauben geht”	p. 236
 Conclusioni	 p. 247
Bibliografia	p. 250

Introduzione

Il problema della musica nell'opera di Thomas Mann può essere affrontato su molteplici piani di analisi. Tra i più sviluppati dalla letteratura secondaria, l'apporto dell'arte musicale e, in particolare, della tecnica leitmotivica wagneriana all'impianto strutturale di gran parte delle opere manniane, oppure, la presenza, in queste, della musica a livello tematico-contenutistico. Quest'ultimo ambito di ricerca si è focalizzato soprattutto sull'assunzione dei referenti filosofici, musicali e letterari esplicitati dalle fonti primarie o comunque rilevabili da un'analisi comparativa. In tali indagini la connotazione estetico-filosofica dell'argomento musicale viene per lo più a coincidere con l'impostazione di questi referenti in base al risultato del loro 'montaggio' nei testi manniani, in cui prevale la triade di Wagner-Nietzsche-Schopenhauer, per la produzione fino allo *Zauberberg* (1924), e Adorno, per il suo rilevante contributo musicologico al *Doktor Faustus* (1947).

Il presente lavoro si propone di assumere criticamente e integrare i risultati di queste ricerche e di elaborare e definire una metafisica della musica propriamente manniana, determinante la configurazione dell'argomento musicale con caratteri unitari nell'intera produzione di Thomas Mann. La concezione metafisica che ne risulta è allora considerata nella piena autonomia rispetto ai suoi referenti, così da poter circoscrivere e valutare il contributo specifico della metafisica della musica di Thomas Mann all'interno della riflessione estetico-filosofico-musicale del Novecento.

Le formulazioni romantiche sull'idea di musica assoluta consentono a Mann di ricondurre e vincolare le categorie metafisiche dell'interpretazione musicale alle proprietà strutturali della musica stessa, in modo tale che anche la ricezione manniana di Nietzsche, Wagner, Schopenhauer e, più tardi, di Adorno ne risulta radicalmente condizionata. Mediante un'operazione culturale simile a quella di Nietzsche che, alla luce dell'esperienza schopenhaueriana, nella *Geburt der Tragödie* mostra di recepire le opere wagneriane secondo le proprietà della musica assoluta – così come Wagner stesso aveva ripensato, dopo l'incontro con la filosofia di Schopenhauer, il rapporto tra la musica e gli altri elementi del Gesamtkunstwerk in favore del primato musicale – Mann, in un saggio del 1938, interpreta la stessa filosofia di Schopenhauer in chiave musicale. Ne risulta uno Schopenhauer d'impronta fortemente nietzschiana e wagneriana, la cui metafisica della musica è radicalmente compromessa con le dimensioni dell'eros e della morte, secondo le

implicazioni già presenti nella precedente produzione letteraria manniana. Ma, proprio a partire da queste dimensioni, emerge il punto di discontinuità tra la concezione manniana e quella autenticamente schopenhaueriana. Mann ne ripudia le risoluzioni ascetico-quietive per ricondurre il valore aletico dell'arte in generale e della musica in particolare alla dinamica del potenziamento.

In *Buddenbrooks* si trovano almeno quattro personaggi rappresentativi di altrettante *Waltanschauungen* musicali. Gerda Arnoldsen, rispetto al marito, Thomas – costretto a vivere l'esperienza musicale esclusivamente nella forma traslata e incompiuta della filosofia schopenhaueriana, vissuta come esperienza artistica – esegue e comprende la musica, conscia di quel “valore musicale” che consente di considerare la musica “in quanto arte”, svincolata da elementi extramusicali e dalle diverse modalità di ricezione, così come formulato e connotato metafisicamente dall'idea di musica assoluta che Gerda sembra incarnare. Quando Pfühl, fautore di una *Kunstreligion* che esalta il contrappuntismo e diffida dell'armonia “fine a se stessa”, viene “convertito” da Gerda alla moderna musica wagneriana, gli argomenti usati dalla violinista attribuiscono alla musica di Wagner le proprietà logico-morali che permettono di collocarlo in continuità con Bach e con Beethoven (analogamente a quanto affermato Nietzsche nella *Geburt*) ossia con i principali modelli della musica assoluta. La connotazione erotica che la musica wagneriana assume già nella fruizione di Pfühl, che vi si dedica come a una passione segreta e inconfessabile, esercita sul giovane Hanno un potere seduttivo e fatale. La musica di Wagner accelera il processo di decadenza che investe i Buddenbrook, sottraendo l'ultimo discendente all'adempimento dei doveri borghesi per rapirlo in un “*unbekanntes Reich*” (E.Th.A. Hoffmann), il cui effetto più immediato è quello di indurre una disaffezione all'esistenza in quanto tale. Anche Hanno, alla fine del romanzo, vive il suo *Liebestod* musicale e muore soccombendo al potere della musica, che si confonde e si identifica con quello della malattia, potenziando la sua debole volontà di vita in un'accesa volontà di estasi e di morte.

Per delineare gli effetti di narcosi, di dissoluzione psico-fisica e ottenebramento delle facoltà ingenerati dalla *Dekadenz* wagneriana, Mann si serve del risentimento antiwagneriano di Nietzsche come forma di apologia inversa. Wagner come inibitore della volontà di potenza investe della fascinazione erotico-musicale gli spiriti predisposti dalla decadenza, potenziandone la condizione patologica così che la malattia stessa si configura come una manifestazione dell'eros, secondo quanto verrà più ampiamente tematizzato nello *Zauberberg*.

In *Tristan* (1903), l'esteta wagneriano Spinell trasfonde nell'esaltazione dei motivi tristanici e nella retorica sulla bellezza le proprie repressioni sia erotiche sia artistiche. La sterilità artistica dell'esteta incontra il dilettantismo musicale di Gabriele, la cui malattia è parte integrante della sua bellezza. Entrambi si abbandonano all'estasi musicale wagneriana, a cui Gabriele non sopravvive, adempiendo così al destino connaturato alla bellezza stessa. Nel racconto, nietzschiano è la trasposizione letteraria del *Tristan und Isolde* e la connotazione estetistico-decadente del wagnerismo, come ironicamente nietzschiano è il finale, in cui il troppo florido e sano bambino di Gabriele mette in fuga l'esteta disgustato da quella troppo spudorata manifestazione di vita.

Estetismo e decadenza connotano anche il racconto del 1906 *Wälsungenblut*, in cui la passione incestuosa dei gemelli Aarenhold, mascherata e celata dietro l'ostentazione di una fredda ironia e di uno spietato intellettualismo, trova il proprio sbocco passionale sotto l'influsso della Walküre. L'amore degli Aarenhold trae dall'opera wagneriana la propria giustificazione estetica e l'impulso all'attuazione, confermando il pericolo che Nietzsche vi ravvisa: "Ciò da cui si dovrebbe rifuggire, attira" (*Der Fall Wagner*). Il compimento dell'incesto presenta un significato analogo al *Liebestod* di altre opere manniane e avviene in luogo della creazione artistica, il cui significato si dischiude all'esteta Siegmund solo nell'esperienza wagneriana, che porta alla luce il sostrato mitico del suo amore e della sua angoscia.

Una peculiare tematizzazione dell'eros è condotta da Mann nelle *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918), dove è presentato come il termine medio della dialettica tra la vita e lo spirito. Si tratta di una mediazione 'ironica' perché instaura una falsa dialettica, in quanto lo spirito è destinato a prevalere a scapito della vita. La funzione dell'eros viene a coincidere con quella dell'arte "mediatrice fra spirito e vita", la cui 'morale' consiste proprio nell'esercizio critico nei confronti della vita. Mann individua nella musica "l'arte morale per eccellenza", il cui carattere essenzialmente formale ne fa la "veste tedesca dell'art pour l'art", ossia l'idea specificamente manniana di musica assoluta. La forma è l'elemento critico e morale dell'arte, risultato di un'opera di 'smaterializzazione' che colloca l'arte stessa in una prospettiva tanto più sacrale quanto più formale. Tale nozione di forma si configura come elemento moralizzatore del bello, consentendo a Mann di svincolare la bellezza dell'arte dalla retorica estetistica per renderla il polo di convergenza dell'impulso (eros) artistico-produttivo e di individuarla come il risultato e la meta della dialettica erotica tra lo spirito e la vita.

In *Der Tod in Venedig* (1912) l'elemento formale e quello erotico si presentano come momenti distinti nella vita dell'artista Gustav Aschenbach, ma convergono nella bellezza di Tadzio. Il culto formale che esige l'arte di Aschenbach lo logora fisicamente e spiritualmente, fino a quando la morale che sottende la forma e la produzione artistica non diventa l'unica morale, fondata sul valore assoluto della bellezza, relativizzando o annullando gli altri valori e l' 'altra' morale, configurandosi, cioè, come 'antimorale'. Allora la bellezza 'classica' di Tadzio monopolizza lo spirito dello scrittore, che vi si abbandona in nome dell'arte ma ne viene sedotto e consumato, fino alla morte, sotto il dominio dell'eros.

In *Der Zauberberg*, in cui la malattia rafforza e fonda biologicamente il proprio rapporto con l'eros, il tentativo di Hans Castorp di svincolare l'amore e la forma dalla morte – ossia dalla prospettiva sviluppata nelle *Betrachtungen* – naufraga nell'esperienza musicale. La musica d'intrattenimento che sembra assecondare tanto un eros ormai "despiritualizzato" quanto il quietismo patologico della vita sullo *Zauberberg*, viene soppiantata dalla "musica in quanto arte", della liederistica schubertiana (*Winterreise*) e mahleriana (*Das Lied von der Erde*). Nel momento in cui la musica spezza l'incantamento la morale manniana si riafferma come pessimismo, restituendo Hans Castorp alla vita e alla propria dignità nella prospettiva della morte, già simbolizzata nei *Lieder*.

La seconda parte del lavoro verte sul *Doktor Faustus*, a partire dall'analisi del 'demoniaco' nella sua costitutiva *Zweideutigkeit*, che trova nella musica una dimensione privilegiata, in quanto vincolata, da un lato, alla forte strutturazione logico-razionale, dall'altro a un "sospetto" mondo spirituale. In realtà, il carattere diabolico-demoniaco dell'arte musicale procede, nel romanzo, dal primo aspetto: il pitagorismo che vuole far coincidere la verità matematica, fondata sulla nozione di 'rapporto', con la realtà naturale è una delle componenti fondamentali della tentazione intellettuale di Adrian Leverkühn.

Le diverse configurazioni del demoniaco nel romanzo ne scandiscono la complessa articolazione e stratificazione simbolica, connotando tanto la *Heimatsphäre* düreriana, in cui va collocato tanto l'orizzonte simbolico del "quadrato magico", assunto a emblema della composizione dodecafonica, e quello della malinconia, in virtù della quale Leverkühn può percepire la saturazione del materiale musicale adornamente inteso, quanto lo sfondo culturale delle conferenze di Wendell Kretzschmar. Le prime due conferenze (*La musica e l'occhio* e *I primordi della musica*) si inquadrano perfettamente nel pitagorismo musicale, alla luce del quale è possibile rilevare significative analogie e differenze tra il romanzo di Mann e *Das Glasperlenspiel* di Hermann Hesse, per il primato visivo-formale della musica rispetto a quello acustico-sensoriale. Le altre conferenze (*Perché Beehtoven non ha*

aggiunto un terzo tempo alla sonata per pianoforte, op. 111 e Beethoven e la fuga) articolano la dialettica di soggettività e oggettività secondo l'interpretazione adorniana dei diversi e successivi 'stili' beethoveniani, tematizzando l'*Abschied* dall'espressione soggettiva, spiritualmente analogo allo *Zurücknehmen* dell'ultima opera di Leverkühn, la *Lamentatio doctoris Fausti*, ma anche il riaffermarsi – proprio dall'assoluta oggettività – dell'umano, della trascendenza e della speranza, come accade, seguendo l'analisi di Adorno, nella *Missa solemnis* di Beethoven, affine, in tal senso alla *Lamentatio leverkühniana*.

La produzione musicale di Leverkühn mira a svincolare la bellezza e l'espressività dell'"opera" dallo *Schein* e dallo *Spiel* – in cui la *Philosophie der neuen Musik* faceva ricadere anche il *Wozzeck* di Berg – attraverso un lungo e variegato itinerario compositivo che vede lo stesso *Schein* e lo stesso *Spiel* dominare lo stile parodistico che ne caratterizza la prima fase. Secondo modalità differenti, composizioni come *Meerleuchten* o *Love's Labour's Lost* si avvalgono del procedimento parodistico che Adorno attribuisce a Strawinsky: lo *Spiel* "al quadrato" delle forme "svuotate" della tradizione musicale. Si tratta, nel romanzo manniano, di un esercizio critico tendente all'astrazione e a un intellettualismo che permette di rilevare l'interazione, nelle pagine dedicate a *Love's Labour's Lost*, con l'interpretazione kierkegaardiana del *Don Giovanni* di Mozart.

Nei *Brentano Gesänge* la parodia diventa "*Travestie der Unschuld*", ossia la nostalgia con cui la musica meno spiritualmente ingenua guarda all'innocenza, perduta nella 'riflessione'. Il simbolismo delle lettere, caratteristico di molte composizioni dodecafoniche, vi compare anch'esso come *Travestie* dell'amore per Esmeralda, configurando, in luogo dell'espressione, una composizione rigorosa (*strenge Satz*) e una *Duchorganisation* che assume una valenza 'espressiva' in quanto espressione dell'impossibilità dell'espressione – impossibilità data dalla saturazione del materiale musicale.

Il materiale preorganizzato della serie dodecafonica trova, con *Gesta romanorum*, una pregnante metafora della propria meccanicità nelle *Marionetten* oggetto del celebre saggio di von Kleist. Una volta annullato "l'ultimo resto di spirito" della soggettività (soggettività, dunque, da un lato, del marionettista, dall'altro, del compositore seriale) nella totale meccanizzazione, la grazia può intervenire dall'indebolimento della riflessione. Sul piano musicologico proprio del *Doktor Faustus* l'intervento della grazia permette il riaffermarsi dell'espressione soggettiva dal materiale seriale, come avverrà nella *Lamentatio*.

La riflessione di Leverkühn sulla grazia la avvicina e la allontana in un “calcolo sfacciato (*freche Berechnung*)” che nell’*Apocalipsis cum figuris* è un “calcolo elevato a mistero (*zum Geheimnis erhobene Berechnung*)”. Si tratta del “calcolo” alla base della *Durchorganisation*, in cui nessuna nota viene lasciata al di fuori della perfetta corrispondenza, alla base del “mistero di identità” che concilia gli opposti sotto l’apparenza della loro Indifferenz, ma che annulla anche questa *Indifferenz* nell’espressione scaturita dall’identità della massima soggettività e della massima oggettività. Alla luce delle tematiche benjaminiane presenti più o meno esplicitamente nell’opera (la risata infernale e il “balzo” redentivo), con cui Mann venne in contatto grazie alla mediazione di Adorno, tale mistero fonda la spiritualità inversa dell’*Apocalipsis* – che si risolve nello smascheramento dell’apparenza – simbolicamente predisposta alla (ri)conversione spirituale e dialettica dalla perfetta corrispondenza del coro angelico e della risata infernale. Emblematico risulta allora il rapporto che l’*Apocalipsis* – come, successivamente, la *Lamentatio* – instaura con la Missa solemnis di Beethoven, nella modalità ‘negativa’ che l’elemento espressivo assume al suo interno, secondo l’interpretazione fornita Adorno nell’opera frammentaria *Beethoven. Philosophie der Musik*.

La *Lamentatio doctoris Fausti* assume la negazione come principio antitetico a quello affermativo caratterizzante produzione beethoveniana del ‘periodo di mezzo’, ponendosi esplicitamente come *Zurücknehmen* della *Nona sinfonia*, che, per Adorno, costituirebbe la “ricostruzione” di quel periodo. In tal senso, instaura un rapporto analogo ma inverso a quello della *Missa solemnis*, ponendo la salvezza come ‘negativo’ della composizione. La forma-lamento è il ‘luogo’ in cui la freddezza razional-demoniaca della *Durchorganisation* seriale si converte nella più alta espressività come prima e ultima possibilità formale davanti all’incombente minaccia della *finis musicae*. Per “ricostruire” l’espressione è necessario risalire alle origini della musica moderna, dal *Lamento di Arianna* di Monteverdi fino alle declinazioni espressioniste della Scuola schönberghiana. La configurazione musicale della *Lamentatio* rimanda a una configurazione filosofico-religiosa che si avvale, pur secondo la libera rielaborazione manniana in senso cristiano, del contributo di Walter Benjamin, determinante sia per la caratterizzazione di Echo, messaggero di grazia, e dell’eco come elemento formale-compositivo, sia per il l’*Umkehrung* della disperazione nella speranza, sancito dal finale dell’opera. Tale finale, segnato dallo spegnersi in del violoncello in ‘*hohe g*’, si avvale del simbolismo delle note – di cui si era avvalso Alban Berg nella *Lyrische Suite*, per annunciare, in conformità al finale del romanzo – l’opera della grazia (*Gande*).

PARTE I
DA BUDDENBROOKS A DER ZAUBERBERG

Capitolo I

Dall'estetica musicale romantica alla metafisica erotica:

Wagner, Nietzsche, Schopenhauer

Le proprietà metafisiche della musica determinanti per gli esiti narrativi e la configurazione di numerosi personaggi della produzione letteraria manniana hanno la loro origine storico-culturale nell'estetica musicale romantica e nelle tematizzazioni e sviluppi artistici dell'idea di musica assoluta. Le categorie concettuali che definiscono la ricezione musicale di Mann e la sua elaborazione teorico-letteraria, da un lato, sono direttamente mutate da esponenti del romanticismo austro-tedesco, quali Novalis, Tieck, Wackenroder, E.T.A. Hoffmann, i fratelli Schlegel, dall'altro, vengono mediate, arricchite e filtrate dal decisivo apporto di Schopenhauer, Wagner e Nietzsche all'esperienza manniana.

Dopo l'incontro con la filosofia di Schopenhauer, Wagner si aprì a nuove formulazioni circa i rapporti tra la musica e le altre componenti del *Gesamtkunstwerk*, volgendone la metafisica in una direzione che presenta sempre maggiori affinità con quella musica assoluta apertamente criticata nel programma per la *Nona Sinfonia* di Beethoven,¹ del 1846 e, soprattutto, in *Oper und Drama* (1851). Analogamente, nella *Geburt der Tragödie*, Nietzsche tratta la musica di Wagner secondo proprietà metafisiche di matrice schopenhaueriana che restituiscono alla musica il primato sul dramma:²

“In fondo anzi il rapporto fra la musica e il dramma è proprio l'inverso: la musica è la vera idea del mondo, il dramma solo un riflesso di quest'idea, un fantasma isolato di essa. Per quanto muoviamo la figura nel modo più visibile, la vivifichiamo e illuminiamo dal di dentro, essa rimarrà sempre solo l'apparenza, da cui non c'è nessun ponte che conduca alla vera realtà, al cuore del mondo, ma è da questo cuore che parla la musica; e innumerevoli apparenze di quella specie potrebbero andare insieme con la stessa musica,

¹ R. Wagner, *Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846, nebst Programm dazu in Schriften und Dichtungen. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden*, a c. di Dieter Borchmeyer, IX, Insel, Frankfurt 1983.

² “L'idea di musica assoluta si rivelò a Nietzsche nel *Tristan* di Wagner, quell'idea di musica assoluta che era diventata esperienza reale per E.T.A. Hoffmann per opera della Quinta sinfonia di Beethoven – riferita alla metafisica della musica strumentale di Wackenroder e Tieck –, che cioè proprio allontanandosi sempre più da condizionamenti empirici, da funzioni, parole, azioni e infine persino da sentimenti e affetti terreni afferrabili, la musica raggiunga la sua destinazione metafisica”. (C. Dahlhaus, *L'idea di musica assoluta*, La Nuova Italia, Scandicci (FI), 1988, p. 40).

ma non esaurirebbero mai l'essenza di essa, anzi sembrerebbero sempre e solo sue immagini estraniare".³

La potenza metafisica della musica wagneriana viene ricondotta dallo stesso Mann al romanticismo di Novalis e di Friedrich Schlegel:

“Certo che non è specificamente schopenhaueriana l'esaltazione arcioromantica della notte in quell'opera [*Tristan und Isolde*] sublime e morbosa, struggente e suggestiva, iniziata a tutti i malefici e più augusti misteri del romanticismo. Le intuizioni sensuali e metafisiche del *Tristano* hanno più remota origine, vengono dal fervore malato di Novalis. [...] Ma ancor più singolari per la storia delle idee, ancora più caratteristici per l'origine e lo sfondo sentimentale e filosofico del *Tristano*, sono i suoi rapporti con un libricciuolo di cattiva fama, con la *Lucinda* di Friedrich Schlegel”.⁴

Sottraendo la metafisica del *Tristan und Isolde* al primato filosofico di Schopenhauer⁵ – primato che gli viene poco dopo pienamente restituito⁶ – Mann ne evidenzia l'origine in quella cultura romantica che aveva generato la stessa idea di musica assoluta, manifestando una certa coerenza di principio con la personalissima interpretazione che il saggio su *Schopenhauer* del 1938⁷ dà del ruolo della musica all'interno di *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Qui, come Nietzsche aveva rovesciato il rapporto tra musica e dramma teorizzato da Wagner, pur con molte ambiguità, nell'idea di *Gesamtkunstwerk*,⁸ Mann inverte il rapporto tra musica e filosofia stabilito da Schopenhauer,⁹ fondando sulla musica e facendo procedere dalla musica l'impianto metafisico dell'intera opera.

L'approccio di Thomas Mann alla filosofia di Schopenhauer risulta determinato dall'impressione che lo scrittore ne aveva ricevuto attraverso Nietzsche e Wagner, non solo, dunque, per la funzione che Schopenhauer assegna alla musica identificata con la volontà

³ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, tr. it. di Sossio Giametta, Adelphi, Milano, 1977, pp. 143-144.

⁴ Th. Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, in *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, Discanto edizioni, Fiesole 1979, p. 33.

⁵ “Per il suo culto della notte, per le invettive al giorno, il *Tristano* si rivela opera romantica, profondamente legata al pensiero e al sentimento del romanticismo, né avrebbe avuto bisogno di Schopenhauer come padrino”. (Ivi, p. 34).

⁶ “La negazione della volontà nella filosofia di Schopenhauer è la componente etico-intellettuale poco decisiva, anzi secondaria. Il suo sistema è una filosofia della volontà a base erotica; ed appunto in quanto lo è, il *Tristano* ne appare del tutto impregnato”. (Ivi, p. 35.)

⁷ Th. Mann, *Schopenhauer*, in *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, Mondadori, Milano 1997, pp. 1235-1292.

⁸ Cfr. gli scritti di R. Wagner sull'argomento, come *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849) e *Oper und Drama* (1850-51), e le osservazioni di C. Dahlhaus circa la “latente affinità tra il pensiero di Wagner e l'idea di musica assoluta”. (C. Dahlhaus, *L'idea di musica assoluta...*, cit., p. 33).

⁹ Cfr. E. Matassi, *Musica*, Guida, Napoli 2004, pp. 9-10: “[...] è impossibile comprendere adeguatamente, dal punto di vista dell'estetica moderna, la filosofia della musica di Schopenhauer. Ciò che essa intende, infatti, non è la musica in quanto oggetto del pensiero, ma la stessa filosofia in quanto musica, la musica della filosofia. Un'interpretazione che comunque riduce ad una genitività puramente oggettivistica il rapporto musica-filosofia come se, al limite, la musica possa risolversi compiutamente nella filosofia”.

non oggettivata, ma perché la sua filosofia stessa viene considerata ‘musicale’, in virtù della profonda affinità e familiarità con l’eros e con la morte:

“ [...] Schopenhauer è molto musicale, e più volte io ho definito il suo capolavoro una sinfonia in quattro tempi [...]. La sua filosofia lascia facile adito alla supposizione che anche in questo caso l’intelletto sia al servizio della volontà, e che Schopenhauer non ami la musica perché le attribuisca tale significato metafisico, ma glielo attribuisca perché l’ama. Tuttavia il suo amore, questo è certo, è in intima connessione psichica con quella conoscenza che egli ha della morte e di tutto ciò che la riguarda, tanto che avrebbe potuto ben dire che ‘difficilmente si sarebbe fatta della musica senza la morte’”.¹⁰

Quando Mann parla delle quattro parti del libro come di quattro tempi sinfonici, egli sostiene l’intrinseca appartenenza all’arte, ma soprattutto alla musica, di una filosofia che si presenta come “filosofia dell’artista *par excellence*”:

“La filosofia di Arthur Schopenhauer è stata sempre intesa come eminentemente artistica, la filosofia dell’arte *par excellence*. E non perché in così alto grado, per una parte così cospicua, essa è una filosofia dell’arte – l’estetica occupa infatti un quarto di tutta l’opera [...]. Tutto ciò non è che ‘apparenza’, fenomeno, forma di bellezza innata e necessaria per esprimere la sostanza, l’intima natura del suo pensiero; natura piena di tensione, fortemente affettiva, sospesa tra violenti contrasti, tra istinto e spirito, passione e redenzione, una natura così dinamicamente artistica da non potersi manifestare altrimenti che in forme di bellezza, come una *creazione di verità* personale, la cui forza persuasiva si fonda tutta su un’esperienza vissuta e sofferta”.¹¹

L’appartenenza all’arte è attestata della forte componente erotica, che costituisce lo sfondo, implicito e non chiaramente tematizzato dal filosofo, della sua opera fondamentale. Le pagine manniane dedicate all’argomento mostrano una certa veemenza che rivela un devoto risentimento nei confronti di colui che ha magnificamente espresso ma non giustificato teoricamente l’essenza dell’arte come spiritualizzazione del sesso:

“In maniera bipolare, piena di contrasti e di conflitti, tormentosa e violenta, egli vive il mondo come istinto e spirito, passione e conoscenza, ‘volontà’ e ‘rappresentazione’. Ma che cosa sarebbe avvenuto se egli avesse trovato la loro unità nel proprio genio, in una creazione artistica propria; se avesse compreso come il genio non sia affatto sensualità messa a tacere e volontà devitalizzata, e l’arte non significhi obiettività spirituale, ma sia invece il connubio fecondo e vivificante delle due sfere, la loro compenetrazione, un

¹⁰ Th. Mann, *Schopenhauer*, cit., pp. 1268-69.

¹¹ Ivi, p. 1237.

connubio più inebriante di quanto sesso e spirito, ciascuno per sé, possano mai essere? Se avesse compreso come arte e devozione artistica altro non siano, e anche in lui altro non fossero, che sensualità spiritualizzata e spirito reso geniale dal sesso?”¹²

L’ascetismo di Schopenhauer, che muove da premesse apollinee e vede l’artista come prefigurazione del santo e il momento ascetico in continuità con il momento estetico, per la proprietà quietiva dell’arte e della pura obiettività che ne è fondamento, è messo in discussione da Mann, che propone una modalità diversa di ascetismo e di redenzione. Un’ascesi nell’eros di tipo wagneriano, di cui l’arte non può fare a meno e di cui la musica è espressione privilegiata. Una tale concezione è quella che costituirebbe la verità della filosofia di Schopenhauer, quella verità non esprimibile dal linguaggio ordinario e che risiede nell’aspetto “sinfonico” di *Die Welt als Wille und Vorstellung*.

La tematica erotica si accompagna inscindibilmente a quella della morte. Anche in questo contesto la nozione più autentica di redenzione non sembra quella più teoreticamente schopenhaueriana, per cui l’intelletto umano si affranca dall’impero della volontà, mentre la morte si inserisce naturalmente nelle sue dinamiche come semplice cessare di un’individuazione (da qui la condanna del suicidio), bensì una redenzione che procede direttamente dalla morte come dimensione erotica in continuità con l’arte e con l’arte musicale. Ossia, la redenzione propriamente musicale che l’insieme dell’opera propone in quanto opera d’arte, realizzazione di un pensiero esso stesso musicale perché animato dall’ebbrezza erotica del “senso della morte”:

“L’erotismo della morte, come sistema di pensiero logico-musicale, nasce da un enorme tensione di spirito e sensualità, una tensione il cui risultato, la scintilla che ne scocca è appunto erotismo. Questa è l’esperienza che da una tale filosofia può trarre una giovinezza che le si accosti con animo fraterno, intendendola non come moralità ma come vita, cioè in modo personale, non secondo quel che insegna e predica, ma secondo la sua essenza profonda. E, in tal maniera, giustamente l’intende”.¹³

La ‘verità sinfonica’ dell’opera di Schopenhauer si presenta secondo la bellezza radicata nella verità trascendente di un sistema profetico ancor più che filosofico.

In Wagner, l’antico binomio di voluttà e morte assume una prospettiva che rovescia quella schopenhaueriana, pur movendo dai medesimi presupposti (il mondo come volontà) e mirando al medesimo fine (la redenzione dalla volontà). E’ proprio sulla modalità della redenzione che verte il rovesciamento: Schopenhauer indica l’ascesi mediante la negazione,

¹² Ivi, p. 1286.

¹³ Ivi, p. 1270.

nel dramma wagneriano viene individuata una via alternativa, più diretta, estensiva ed emendativa di quella schopenhaueriana: il *Liebestod*.¹⁴ Perciò lo Schopenhauer che si incontra nella produzione manniana, a cominciare dai *Buddenbrooks*, è uno Schopenhauer fortemente nietzschiano e wagneriano.

Mann elegge Wagner a paradigma dell'artista moderno. La sua opera e il modo in cui essa è stata concepita e creata e la figura stessa del musicista nel rapporto con la propria produzione costituiscono il modello in base a cui Mann elabora il problema dell'arte e dell'artista e, in generale, i problemi di ordine estetico con caratteri piuttosto unitari almeno fino a *Der Tod in Venedig* (1912) e, secondo modalità e interazioni culturali differenti, anche nello *Zauberberg* (1924) e nel *Doktor Faustus* (1947). Mann la riceve tale elezione paradigmatica, in primo luogo, da Nietzsche e dal Nietzsche critico dell'artista, ossia di Wagner:

“[...] la lettura stimolante di cui parlavo era quella degli scritti di Friedrich Nietzsche, specie in quanto essi sono critica della condizione dell'artista ovvero *critica* (per Nietzsche è la stessa cosa) *di Wagner*. Dovunque, infatti, in questi scritti si parli di artisti e del loro mondo – e non se ne parla certo in modo bonario –, si può introdurre senza esitazione il nome di Wagner anche se non compare nel contesto. Nietzsche aveva sperimentato e studiato su Wagner, se non l'arte stessa (ma si potrebbe sostenere anche questo), il fenomeno dell'artista, così come poi chi veniva dopo di lui, tanto a lui inferiore, sperimentò appassionatamente l'opera d'arte wagneriana, e in quella quasi l'arte stessa, per il tramite della critica nietzscheana. Questo accadde, per di più, in anni decisivi, sicché tutti i miei concetti sull'arte e sul mondo dell'arte ne risultarono per sempre determinati o, se non determinati, segnati e influenzati, ma in un senso che nulla aveva di simpatetico e di fideistico ed era anzi semmai fin troppo scettico e scaltrito”.¹⁵

Di questo approccio critico e psicologico *Leiden und Größe Richard Wagners*¹⁶ costituisce un'articolata tematizzazione e una profonda testimonianza, alla luce della quale

¹⁴ “Questo formidabile musicista-drammaturgo, questo filosofo sempliciotto, ha aggiunto ‘all'amico Schopenhauer’, come egli lo chiama, una piccola *pointe*, una precisazione ‘estensiva ed emendativa’, che è una delle migliori facezie che la storia dello spirito conosca. Quando stava scrivendo a Venezia il *Tristano*, gli venne in mente [...] che esisteva in effetti una ‘via di salvezza per un totale acquietamento della volontà’, molto più semplice del faticoso superamento ascetico proposto da Schopenhauer. Questo cammino di salvezza passa attraverso l'amore, ma non attraverso ‘un astratto amore del prossimo’ [...] bensì attraverso un amore ‘fondato sul sesso’, Nel quale il supremo estatico potenziamento e adempimento della volontà significhi la sua autodissoluzione. Sappiamo benissimo ch'egli parla della morte d'amore, il tema, appunto, che sta componendo, del voluttuoso suicidio della volontà”. (E. Heller, *Lo spirito diseredato*, Adelphi, Milano 1965, pp. 178-179).

¹⁵ Th. Mann, *Considerazioni di un impolitico*, Adelphi, Milano 1997, pp. 91-92.

¹⁶ Th. Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, cit.

è possibile comprendere meglio l'influenza e la vera e propria presenza dell'arte di Wagner nella produzione di Mann, tanto a livello stilistico, quanto a livello simbolico.

L'arte wagneriana vi si caratterizza come arte della profondità, in quanto i suoi elementi peculiari sono costituiti dalla 'psicologia' e dal 'mito': i personaggi delle opere di Wagner agiscono e si definiscono sulla base della loro profondità psichica e della loro valenza mitica:

“Che cosa innalza tanto l'opera di Wagner al di sopra di ogni precedente dramma musicale? Sono due forze che concorrono a tale sublimazione, forze e vocazioni geniali che dovrebbero ritenersi opposte ed ostili e di cui oggi appunto ci si compiace di riaffermare la contraddittorietà; si chiamano *psicologia e mito*”.¹⁷

Psicologia e mito convergono nella dimensione erotica, loro sostrato comune. L'eros viene così ad assumere un valore noumenico tanto a livello psicologico quanto a livello mitico, su cui Wagner costruisce il suo grandioso edificio metafisico. Dalla prospettiva psicologica di matrice inevitabilmente freudiana Mann deduce un'applicazione metafisica che coinvolge tanto l'opera wagneriana quanto la filosofia di Schopenhauer:

“E dobbiamo pur rammentare che anche in Freud, il cui radicale scandaglio dell'anima è stato percorso a grandi linee da Nietzsche, l'interesse per il mitico, il primordiale, il preistorico e preculturale, va strettamente connesso con l'interesse psicologico. ‘L'amore nella sua completa realtà – dice Wagner – è possibile soltanto nell'ambito del sesso: solo come uomo e come donna i mortali possono amarsi in tutta verità, mentre ogni altro amore è una deviazione tratta da questo, che ad esso si riferisce, tentando artificiosamente di imitarlo’. E' erroneo considerare questo amore (vale a dire l'amor sessuale) ‘quale una delle manifestazioni dell'amore, mentre accanto ad esso se ne dovrebbero ammettere altre e ben più nobili rivelazioni’. Questo ricondurre ogni ‘amore’ al sesso presenta inequivocabilmente carattere analitico. Vi si ritrova quel medesimo naturalismo psicologico che è pure nella formula metafisica schopenhaueriana del ‘punto focale della volontà’, nonché nelle teorie freudiane sulla sublimazione e sulla cultura”.¹⁸

L'eros si configura come mediatore tra il noumeno stesso, la 'volontà', e il contenuto veritativo delle sue determinazioni, sia individuali (psicologia) sia universali (mito). Esso si configura allora nella sua funzione aletica, che porta alla luce la verità noumenica e, nello stesso tempo, appare come emanazione diretta del noumeno stesso. Il

¹⁷ Ivi, p. 7.

¹⁸ Ivi, p. 9.

commento manniano a un primo progetto del *Tristan und Isolde* rileva una “parificazione tra volontà e amore”, per cui le individuazioni si annullano nel ritorno al noumeno:

“Questo passo ci mostra la decisa parificazione tra volontà e amore. Essa costituisce semplicemente la volontà di vivere, che non può finire nella morte, ma si libera dai vincoli dell’individuazione”.¹⁹

In base a tale parificazione, il rapporto perfettamente analogico che sussiste in Schopenhauer tra la musica e l’essenza del mondo vale anche come perfetta analogia tra l’eros e la musica. Se il sesso è il “punto focale della volontà”,²⁰ allora la manifestazione più diretta della volontà, la musica, sarà essenzialmente erotica. Eros e musica sono così uniti nella celebrazione dell’essenza del mondo e sussistono ‘prima’, in senso ontologico, del mondo stesso:

“Il mondo non è che il fenomeno delle idee, reso multiplo dal *principium individuationis* (unica forma di conoscenza possibile all’individuo come tale); dunque la musica, la quale si spinge fino alle idee, è affatto indipendente dal mondo fenomenico: lo ignora, e potrebbe in certo modo continuare ad esistere anche quando l’universo non fosse più: il che non si può dire delle altre arti [...] perciò il suo effetto è più potente, più penetrante di quello delle altre arti; queste non esprimono che l’ombra, questa celebra l’essenza”.²¹

Una tale concezione trova la sua più alta simbolizzazione artistica nel *Tristan und Isolde*, l’opera di Wagner che più di ogni altra merita di essere eletta a paradigma di “melodramma del sesso.”²² Mann ribadisce l’ispirazione e l’analogia essenziale dell’opera con la filosofia di Schopenhauer – il mito cosmogonico all’interno di una metafisica erotica²³ espressa nella più sensuale spiritualizzazione artistica:

“[...] E’ il pensiero musicale che si vuol indicare come motivo della nostalgia e che nella cosmogonia del *Tristano* significa l’inizio di tutte le cose, come nella *Tetralogia* il Mi bemolle del motivo del Reno. E’ la ‘volontà’ di Schopenhauer, rappresentata da ciò che Schopenhauer chiama ‘punto focale della volontà’, desiderio d’amore. E questa

¹⁹ Ivi, p. 36.

²⁰ “[...] era una concezione d’erotismo universale, che dichiara senz’altro il sesso punto focale della volontà e vuol considerato lo stato estetico come quello della contemplazione pura e disinteressata, unica via sinora concessa per sottrarsi alla tortura dell’istinto. Questa filosofia, negazione intellettuale della volontà, è però sgorgata dalla volontà, è inconsciamente generata dal desiderio: così l’ha sentita Wagner, natura profondamente e fraternamente affine al filosofo, e l’ha fatta sua, rendendosene interprete con fervida gratitudine”. (Ivi, p. 32).

²¹ A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Mursia, Milano 1991, pp. 299-300.

²² Th. Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, cit., p. 37.

²³ “Non vi è Dio, nessuno lo nomina, nessuno lo invoca. Vi è soltanto una filosofia erotica, una metafisica atea, il mito cosmogonico, nel quale il motivo del desiderio fa nascere il mondo”. (Ivi, p. 36).

parificazione mitica del principio dolce e doloroso creatore del mondo, primo perturbatore della celeste limpidezza del nulla, con il desiderio sessuale, è talmente schopenhaueriano, che l'insistenza degli adepti nel negarlo diviene strana ostinazione'.²⁴

L'impianto metafisico delle considerazioni di Mann sulla filosofia erotica, in cui colloca tanto la filosofia di Schopenhauer quanto l'opera wagneriana, è dunque alla base della concezione manniana della musica in genere, così come emerge in opere d'ispirazione esplicitamente wagneriana come *Buddenbrooks*, lo stesso *Tristan e Wälsungenblut*. Nichilismo, metafisica, filosofia erotica si fondono all'interno della produzione manniana nell'orizzonte simbolico della musica. Quando la morte è compromessa metafisicamente con l'arte essa si configura come *Liebestod*, quasi che tutta l'arte sia compendiata nella musica e ogni vera musica debba risolversi nei motivi tristanici.

La verità cui si accede mediate l'eros musicale presuppone un approccio gnoseologico di tipo mistico. Il linguaggio mistico – linguaggio erotico per eccellenza – caratterizza la descrizione delle esperienze artistico-musicali come quelle di Hanno Buddenbrook, di Gabriele Eckhof, dei gemelli Aarenhold e l'esperienza erotico-estetica di Gustav Aschenbach in *Der Tod in Venedig*. Questo tipo di esperienze è definito dal carattere non mediato della partecipazione a una verità che si configura come mistero,²⁵ in cui l'individuo si annulla, in termini schopenhaueriani, perde la propria individuazione: momento, questo, che coincide in genere, con la morte o, nel caso dei gemelli Aarenhold, con l'amplesso. Ciò avviene in seguito al potenziamento della volontà nella pulsione erotica. Quest'ultima viene a sostituire la volontà individuale, ossia, la volontà individuale si annulla in quella universale, nell'essenza noumenica, nella verità ultima di cui la musica è l'immediata oggettività. Le facoltà razionali sono sospese, attenuate o annullate, comunque sopraffatte da una vita emozionale estremamente potenziata e differenziata: esaltazione, angoscia, stati che oscillano tra fisicità, emozione e sentimento.

Se è possibile allora parlare di mistica dell'esperienza artistica nel primo Thomas Mann, è necessario considerare che essa si differenzia dalle risoluzioni ascetico-quietive di

²⁴ Ivi, p. 35.

²⁵ Schopenhauer stesso asserisce di non poter dare un'articolata dimostrazione della propria concezione musicale e che questa scaturisce direttamente dalla sua esperienza personale della musica: "Avendo l'abitudine di abbandonarmi con tutto l'animo alle impressioni della musica in ogni sua forma, e di riflettermi su riferendomi sempre al corso di pensieri esposto nel presente libro, mi riuscì alla fine di rendermi conto della sua intima essenza, di spiegarmi la natura della sua relazione d'imitazione con il mondo; relazione, che l'analogia ci costringe a presupporre. [...] Debbo tuttavia riconoscere che la verità della mia interpretazione è per essenza indimostrabile; suppone infatti e stabilisce una connessione fra la musica in quanto arte rappresentativa, e qualcosa che per sua natura non può mai essere oggetto di rappresentazione [...]". (A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., p. 299).

Schopenhauer. Dal filosofo della volontà la concezione manniana riprende l'impostazione metafisica e pessimistica ma, come si è visto, alla dinamica erotica viene data una nuova e centrale connotazione. Allora emerge il modello nietzschiano, il Nietzsche ancora schopenhaueriano e wagneriano della *Geburt der Tragödie*.

L'eros manniano presenta quei tratti dionisiaci mediante cui esso esplica la sua funzione veritativa. L'individuazione si annulla nella potenza dionisiaca della musica, mediante cui è dischiusa la conoscenza della verità metafisica:

“[...] al mistico grido di Dioniso la catena dell'individuazione viene spezzata e si apre la via verso le Madri dell'essere, verso l'essenza intima delle cose. Questa enorme antitesi, che si apre come un abisso fra l'arte plastica in quanto apollinea e la musica in quanto arte dionisiaca, si è palesata a uno soltanto dei grandi pensatori, in misura tale che egli, pur senza la guida del simbolismo degli dèi ellenici, ha riconosciuto alla musica un diverso carattere e una diversa origine rispetto a tutte le altre arti, perché essa non è come tutte quelle, immagine dell'apparenza, bensì immediatamente immagine della volontà stessa, e dunque rappresenta, rispetto a *ogni fisica del mondo, la metafisica*, e rispetto a ogni apparenza, la cosa in sé [...]. Su questa concezione, che è la più importante di tutta l'estetica, e con cui soltanto l'estetica, presa in un senso particolarmente serio, incomincia, Richard Wagner ha impresso il proprio suggello, a conferma della sua eterna verità [...]”.²⁶

A partire dalle premesse nietzschiane, la musica, per Mann, è paradigma dell'arte, perché se la funzione dell'arte è quella di dire la verità sul mondo, la musica, e in massimo grado la musica di Wagner, proprio per la sua più forte connotazione erotico-dionisiaca, ne è il veicolo privilegiato.

In seguito all'estasi, alla partecipazione diretta alla verità, la disaffezione al mondo delle apparenze e del tormento dell'individuazione si risolve nell'impossibilità di agire e nella nausea dell'esistenza. Nelle parole di Nietzsche sembra così annunciarsi il destino del giovane Hanno Buddenbrook:

“L'estasi dello stato dionisiaco con il suo annientamento delle barriere e dei limiti abituali dell'esistenza contiene infatti, mentre dura, un elemento *letargico*, in cui si immerge tutto ciò che è stato vissuto personalmente nel passato. Così, per questo abisso d'oblio, il mondo della realtà quotidiana e quello della realtà dionisiaca si separano. Ma non appena quella realtà quotidiana rientra nella coscienza, viene sentita con nausea come tale; una disposizione ascetica, negatrice della volontà, è il frutto di quegli stati. In questo senso

²⁶ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., pp. 105-106.

l'uomo dionisiaco assomiglia ad Amleto: entrambi hanno lanciato una volta lo sguardo nell'essenza delle cose, hanno *conosciuto*, e provano nausea di fronte all'agire. [...] Ora non c'è consolazione che giovi, l'anelito si rivolge al di là di un mondo, dopo la morte, al di là degli stessi dèi, viene negata l'esistenza con il suo splendido riverbero negli dèi o in un al di là immortale. Nella consapevolezza di una verità ormai contemplata, l'uomo vede ora dappertutto soltanto l'atrocità o l'assurdità dell'essere, ora comprende il simbolismo del destino di Ofelia, ora conosce la saggezza del dio silvestre Sileno: prova disgusto.

Ed ecco, in questo estremo pericolo della volontà, si avvicina, come maga che salva e risana, l'arte [...].²⁷

A questo punto emerge, però, anche la consistente divergenza tra la più ampia concezione nitzschiana e quella di Mann. Mann accentua disgusto per l'esistenza e al modo in cui l'artista o il dilettante soggiacciono all'"estremo pericolo della volontà", con cui si è già alle conclusioni del Nietzsche antiwagneriano e antisopenhaueriano, che Mann risolve in fatto estetico: l'arte come degenerazione, come maledizione nella vita e redenzione da essa. L'arte non salva e non risana, ma ammala nel modo peculiare dell'arte wagneriana. Wagner per primo sperimentò su di sé l'essere artista secondo queste dinamiche in cui l'arte appare come "volontà estranea" a cui l'artista non può che obbedire:

"[...] non è facile incontrare altra vita d'artista in cui si possa così ben studiare la specifica costituzione del genio, la miscela di sensibilità e di forza, di delicatezza e di perseveranza, di sfida e di autosorpresa da cui nascono le grandi opere e che fatalmente ingenera col tempo un senso di essere in balia di una volontà estranea, quella del proprio assunto [...]. Né egli manca di stabilire un nesso causale fra il suo soffrire e il suo essere artista: vede la malattia e l'arte come un'unica e medesima maledizione [...]."²⁸

Wagner è il paradigma dell'artista e la sua opera il paradigma dell'arte, non in virtù delle sue tematizzazioni estetiche, di cui Mann diffida apertamente, ma per il modo in cui l'arte viene sentita dal musicista come missione, come redenzione e come maledizione, per il voler procedere dell'arte *per mezzo* dell'artista, *a scapito* dell'artista, che le si offre tra esaltazione e tormento, con "dolore e grandezza".

Come per Aschenbach e per Hanno Buddenbrook, la bellezza è la veste stessa della verità che esige tutto da chi è in grado di riconoscerla, esige la perdita dell'individuazione e l'annullamento. La verità ultima, il *Grund* a cui si fa ritorno non è il vitalismo dionisiaco, bensì il nulla di cui l'estasi erotico-dionisiaca è in funzione.

²⁷ Ivi, p. 55.

²⁸ Th. Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, cit., p. 24.

Così l'eros dell'arte, che è eros di verità, sottrae alla vita la sua stessa forza, il suo proprio impulso e lo svela come impulso erotico. La volontà di affermazione della vita mantiene, anzi, incrementa la sua forza e intensità in direzione contraria alla vita. Perciò l'arte come dimensione critica della vita e la stessa nozione di 'critica' possono essere comprese nel loro significato metafisico:

“[...] il piccolo principe della decadenza e transfuga musicale Hanno Buddenbrook, che non regge alla vita nel suo insieme di cui la scuola è simbolo e compendio provvisorio. E non è forse sempre così, l'arte: una critica alla vita, condotta da un qualche piccolo Hanno?”²⁹

Per adempiere a questa funzione critica, l'arte si serve dell'elemento formale, che cretamente rimanda alle *idee* schopenhaueriane e all'*apollineo* nietzschiano ma, per comprendere il senso profondo che questa nozione assume nelle elaborazioni letterarie manniane occorre riportarla nel contesto proprio in cui Mann colloca le sue concezioni artistiche ed estetiche, ossia nella concezione propriamente musicale che precede l'interpretazione filosofica nietzschiano-schopenhaueriana. Bisogna allora riferirsi a quel concetto di “valore musicale”, menzionato nei Buddenbrook,³⁰ fondato sul piano strutturale della musica, secondo le argomentazioni della musica assoluta. In Mann, quell'elemento formale, che la filosofia della musica pura aveva posto come condizione della sua metafisica,³¹ si configura al tempo stesso come fatto estetico e morale, secondo le categorie esplicitate nelle *Betrachtungen*.³²

La morale nell'arte risiede nell'elemento formale, in cui andrà allora anche ricercata la radice del pessimismo etico che Mann attribuisce ancora a Nietzsche, Wagner e Schopenhauer:

“Schopenhauer, Nietzsche, Wagner: stellare trinità di spiriti uniti eternamente l'uno all'altro. La Germania, il mondo, hanno vissuto sotto quella costellazione fino a ieri, fino a oggi, anche se non sarà più così domani. I loro destini di creatori e di dominatori sono

²⁹ Th. Mann, *Considerazioni di un impolitico*, cit., p. 572.

³⁰ Th. Mann, Mann, *I Buddenbrook. Decadenza di una famiglia*, tr. it. di Anita Rho, Einaudi, Torino 1992, p. 465.

³¹ “La dialettica, però, secondo la quale la musica acquista in quanto ‘arte’ o ‘tecnica’ quel che perde in ‘spiritualità’ e ‘interesse sostanziale’, una dialettica che ritroviamo nell'estetica di Hegel, non è l'ultima parola di Hoffmann sulla musica dei tempi moderni. La differenziazione della tecnica compositiva è anzi considerata da Hoffmann la traccia lasciata dal ‘progredire’ dello ‘spirito reggente’. (la superiorità di Hoffmann su Hegel, cui mancava l'esperienza diretta, stava nel sapere che nell'arte lo spirito è legato al dettaglio tecnico; egli non poteva concepire un progresso della tecnica senza uno sviluppo dello spirito). E l'arte, nella quale l'epoca intorno al 1800 prende consapevolezza di sé, è soprattutto la musica strumentale, la sinfonia”. (C. Dahlhaus, *L'idea di musica assoluta*, cit., pp.101-102).

³² Per l'approfondimento di tale tematica, si rimanda al Capitolo IV della *Parte I* del presente lavoro.

intrecciati in un modo profondo e indissolubile. [...] Se io ho derivato da Schopenhauer il moralismo – termine equivalente più popolare sarebbe ‘pessimismo’ – che è proprio del mio fondamentale stato d’animo, cioè quell’atmosfera di ‘croce, morte e sepolcro’ che affiorò già nei miei primi tentativi, quest’‘aura etica’, come la chiamava Nietzsche, si trova anche in Wagner: in essa è immersa tutta l’opera sua gigantesca al cui influsso io potrei ugualmente bene richiamarmi. Ma se tale stato d’animo ha fatto di me lo psicologo della decadenza, lo debbo a Nietzsche a cui guardavo come un maestro”.³³

Moralismo come pessimismo, e si potrebbe concludere: formalismo come pessimismo. In Mann, la forma, nella sua connotazione musicale, che è anche, dunque, una connotazione morale, si pone come principio antitetico a quello della vita.

Proprio l’assetto formale consente alla musica uno statuto autonomo, così, quella che Mann nelle *Betrachtungen* definisce la “veste tedesca dell’art pour l’art”³⁴ risulta essere una nuova formulazione della metafisica della musica assoluta. Solo alla luce di ciò, la funzione critica della musica, la sua morale, appare in una specifica dimensione estetica. La “stellare trinità” di Schopenhauer, Nietzsche e Wagner, entro cui si colloca la fondamentale esperienza estetica di Mann e i suoi risvolti all’interno dell’opera letteraria, si colloca in continuità e all’interno di queste tematizzazioni a carattere metafisico-musicale.

³³ Th. Mann, *Considerazioni di un impolitico*, cit., p. 96.

³⁴ Ivi, p. 324.

Capitolo II

***Buddenbrooks*: la musica assoluta e la mistica del nulla**

Buddenbrooks si apre con una scena familiare che ritrae l'anziano Johann Buddenbrook nel prendersi gioco, con la bonarietà che gli è propria, del catechismo "snocciolato" dalla piccola nipote Antonie.³⁵ Johann esibisce una serena padronanza delle cose della vita con quello scetticismo illuminato che rivela la sana capacità di valutare e ponderare le scelte, senza frenare lo spirito di iniziativa e la vivacità dell'azione, su cui si fondano i suoi brillanti successi commerciali.³⁶ Non è uno spirito mistico o tormentato e affronta con risolutezza gli impedimenti, che vengono liquidati con un "*N'en parlons plus! En avant!*"³⁷ Vive "solo nel presente,"³⁸ libero dal peso del passato, che non ha nulla da rimproverargli, e dall'ansia del futuro, a cui può guardare con fiducia, poiché il dovere è adempiuto nella serenità che viene dalla certezza del conseguimento del fine immediato: il benessere. Non c'è contrasto tra ciò che vuole e ciò che deve. Il benessere è attestato dall'acquisto della nuova casa, che manifesta nella struttura, nell'arredamento e nella vita che vi si svolge, la condizione raggiunta da coloro che la abitano. La sua inaugurazione apre il romanzo e in questo contesto la musica fa la sua prima apparizione – Johann suona il flauto per gli ospiti, accompagnato dall'harmonium:

"I sei signori, mentre attraversavano il vestibolo, udirono echeggiare nella sala dei paesaggi, le prime note del flauto, accompagnate all'harmonium dalla consolessa: una tenue melodia chiara e graziosa che fluttuava nei vasti ambienti e faceva sognare".³⁹

E' una musica d'intrattenimento, che si presenta con l'unico scopo di una piacevolezza superficiale, per chi la suona e per chi l'ascolta e posta sullo stesso piano dei

³⁵ Th. Mann, *I Buddenbrook*, cit., p. 5.

³⁶ "Il capo della casa, Johann Buddenbrook, è colui che tali fortune ha saputo più decisamente affermare. Il suo spirito di conquista, la sua intraprendenza, sono temperate da un sorridente scetticismo settecentesco e da un aristocratico disdegno per ogni cosa pratica che non sia più che onesta. Il suo animo è limpido e privo di ombre. Egli vive in modo irriflesso e ama la vita, con tutti i suoi ornamenti, come valore in sé: Johann Buddenbrook è decisamente uno di quelli che 'dicono sì alla vita'". (P. Isotta, *Il ventriloquo di Dio. Thomas Mann: la musica nell'opera letteraria*, Rizzoli, Milano 1983, p. 11).

³⁷ Th. Mann, *I Buddenbrook*, cit., p. 42.

³⁸ Ivi, cit., p. 49.

³⁹ Ivi, cit., p. 31.

sigari, del bigliardo, della buona digestione, è quella musica facile e borghese che permette di ridestarsi subito e senza conseguenze dai lievi sogni che suscita.

La musica è qui concepita fundamentalmente come *Haltung*. La progressione in senso artistico, e quindi in senso spirituale e individualistico dell'esperienza musicale risulterà determinante nel processo di decadenza che coinvolge la famiglia Buddenbrook,⁴⁰ solo quando si affermerà come elemento di formazione (*Bildung*) del piccolo Hanno.⁴¹

Un principio di cambiamento nella direzione della decadenza, si ha con il figlio di Johann, il console Jean Buddenbrook.⁴² Jean fa proprio il motto *Dominus providebit* scolpito sul frontone della casa: Dio provvederà ad allontanare dalla famiglia lo spettro del fallimento che, in quanto esorcizzato, ora si presenta come possibile. A tutelare la prosperità è ora la provvidenza di Dio, che deve però essere garantita dalla dirittura morale. Il benessere non è più il frutto immediato e necessario delle capacità personali, ma è concesso dall'alto, posa, quindi, su un terreno più incerto, è in balia del giudizio di Dio, di cui ci si impegna a mantenere la benevolenza.⁴³ L'attribuzione a Dio dei meriti del successo è indice di un indebolimento della volontà individuale non più capace di autodeterminare il proprio destino.

Il console e la moglie, che ne eredita il sentimento religioso, fanno della musica un mezzo di devozione. Ne sono un esempio le cerimonie religiose che si svolgono in casa, in cui la musica compie un passo verso la coscienza, verso l'interiorità. La funzione di mediatrice del sacro se, da un lato, la subordina a una spiritualità estrinseca, dall'altro, la spoglia dell'elemento ludico, conferendole maggiore dignità e potere sulle coscienze.

Jean si impegna a tramandare ai propri figli i valori dell'alta borghesia mercantile, che ha affermato la propria volontà produttiva e vive al suo interno le dinamiche che conseguono al raggiungimento del nuovo *status*, quali la conservazione e il consolidamento

⁴⁰ “[...] proprio la borghesia [...] offre paradossalmente nei romanzi manniani del periodo giovanile, gli strumenti con cui attuare dall'interno l'opera di distruzione: la musica, innanzitutto, come imprescindibile elemento di formazione; il salotto, poi, come spazio ideale della *Hausmusik*. Anzi, i due fattori (musica e salotto) si implicano reciprocamente, fondamento, allo stesso tempo, della *Bildung* e della *Haltung* borghesi. Formazione e contegno; dissolvimento e morte”. (R. Favaro, *Spazio e musica: il salotto borghese nei Buddenbrook di Thomas Mann*, in “Musica/Realtà”, n. 24 (1987), pp. 67-80, p. 67).

⁴¹ L'ultimo Buddenbrook vive la sala da concerto non come occasione sociale, ma in modo fortemente individualistico, in cui esperisce l'intima adesione al regno della musica. Solo a partire da questo contesto il passaggio dalla sala da concerto al salotto avviene in una direzione più elitaria, che avrà come estrema conseguenza un radicale intimismo e isolamento: “Il salotto non più come luogo di incontri mondani, ma di tragica avventura solipsistica”. (Ivi, p. 75).

⁴² P. Isotta, *Il ventriloquo di Dio...*, cit., p. 12.

⁴³ “Quello slancio che il vecchio Johann provava, direttamente e immediatamente per la vita, s'è trasformato nel figlio Jean in trasporto religioso [...] Jean Buddenbrook è l'uomo che, in nome di Dio e della tradizione della famiglia, s'è ridotto a combattere unicamente sulla difensiva. L'impulso vitale s'è in lui indebolito”. (Ivi, pp. 11-12).

della posizione acquisita. Ogni membro della famiglia è tenuto a farli propri e a realizzarli in vista del “bene” familiare, della tutela del buon nome, in ciò consiste la sua dignità e la sua destinazione. La realizzazione individuale si identifica con l’adempimento a questo dovere. La felicità è, così, alienata in quello che si crede il mirabile destino della famiglia. Qualsiasi deviazione, in questo senso, è un peccato, un sacrilegio che procurerebbe una gioia del tutto fittizia (come un matrimonio di Tony con Schwarzkopf), destinata prima o poi al fallimento. Nel culto della famiglia e della sua storia il console Buddenbrook trova la fede, la preoccupazione e la speranza riposta nei figli, che non manca di richiamare alla responsabilità, proprio in nome della loro appartenenza e dei doveri a cui Dio li chiama.⁴⁴

Ma i quattro figli del console, Klara, Antonie, Thomas e Christian sono destinati a deludere le aspettative del padre e della città, che nutre speranze in loro come nella sopravvivenza del proprio assetto sociale. I loro percorsi diversi sono tutti segnati da inesorabili sintomi di decadenza, dal *Verfall* del corpo e della volontà, che troverà il compimento nella generazione successiva, con la morte di Hanno, rapito al mondo dalla potenza spirituale della musica.

La sorella più giovane, Klara, è una creatura pia che accoglie la devozione religiosa dei genitori, ma la spoglia della patina esteriore e dell’espressione sentimentale per trasformarla in un fenomeno interiore e inaccessibile. I suoi occhi “sognanti”⁴⁵ costituiscono uno dei pochi accenni ad un’apertura che però non si rivolge al mondo, è già volta ad una dimensione altra. La malattia e la morte la colgono quando, ormai sposata con il pastore Tiburtius, è lontana da casa. Klara è sempre stata lontana, la morte non fa che

⁴⁴ Egli scrive a Tony: “Mia cara figlia, noi non siam nati per quella che con vista miope consideriamo la nostra piccola, personale felicità, perché non siamo esseri staccati, indipendenti e autonomi, ma anelli di una catena; e, così come siamo, non saremmo pensabili senza la serie di coloro che ci hanno preceduti e ci hanno indicato la strada, seguendo da parte loro rigidamente e senza guardare a destra o a sinistra, una tradizione provata e veneranda. la tua vita, a mio parere, è già chiaramente e nettamente tracciata da parecchie settimane, e non saresti mia figlia, non saresti nipote di tuo nonno che riposa in Dio, non saresti addirittura un membro degno della nostra famiglia se pensassi sul serio, tu sola, di seguire con caparbieta e sventatezza una tua strada irregolare e arbitraria”. (Th. Mann, *I Buddenbrook*, cit., p. 134). Antonie ne è ben convinta quando sfoglia le pagine del quaderno di famiglia dove sono annotati gli eventi principali, le nascite, i matrimoni, ecc...: “Ciò che lesse erano per lo più cose semplici e conosciute, ma ogni scrivente aveva acquisito dai predecessori un modo di scrivere solenne ma senza esagerazione, uno stile da cronaca istintivo, naturale e spontaneo, che manifestava il discreto, e perciò tanto più degno, rispetto di una famiglia per se stessa, la tradizione e la storia [...]. La reverente importanza con cui erano trattati anche gli eventi più modesti della storia della famiglia, la inebriò [...] non erano forse anche le minime cose volontà e opera di Dio, che guidava mirabilmente la storia della famiglia? [...] Era reverente verso se stessa, e la sensazione della propria personale importanza, che ben conosceva, la percorse come un brivido, rafforzata dallo spirito che or ora aveva agito su lei. “Come l’anello di una catena”, aveva scritto papà... sì, sì! Proprio come anello di quella catena aveva tanta importanza e responsabilità – era chiamata a collaborare con atti e risoluzione alla storia della sua famiglia!” (Ivi, pp. 96-97).

⁴⁵ Ivi, p. 260.

togliere a questa lontananza la connotazione spazio-temporale e consacra, eternandola, la sua estraneità alla vita.⁴⁶

Di tutt'altra indole è la sorella Antonie (Tony), che vive di apparenze, continuamente agitata da sentimenti tanto veementi quanto passeggeri. Pervasa spesso da un senso di solennità che contrasta con la sua chiara frivolezza e gli atteggiamenti infantili, ne risulta un personaggio presentato con raffinata e affettuosa ironia. Tony fa di tutto per essere all'altezza del nome che porta ed è infatti una figlia adeguata, per i modi, l'aspetto e il comportamento, allo *status* dei Buddenbrook. Il culto della famiglia si rivela nella dedizione di Tony ai suoi componenti e nella partecipazione emotiva a ogni evento che li coinvolge, essendo tuttavia priva di qualsiasi altruismo. Antonie non ha una vita propria ma si identifica e si annulla nella collettività familiare. Vive nel culto, corroborato da un sincero affetto, prima del padre, poi del fratello Thomas, infine del piccolo nipote Hanno, ossia di tutti i capofamiglia-titolari della ditta effettivi o potenziali. Tutto intorno a lei è prossimo a estinguersi ma la sua volontà, infantilmente cieca, continua a voler vivere.⁴⁷

La sorte sembra accanirsi contro di lei, ma Antonie non percepisce questi avvenimenti come segni della decadenza, pienamente dichiarata solo da Thomas. Ciò che avviene la colpisce solo nella superficie della sua vita emozionale continuamente esternata. Antonie è un personaggio totalmente amusicale e anche in questo si dimostra una perfetta Buddenbrook. Mann sottolinea più volte nel romanzo come la mancanza di sensibilità nei confronti di quest'arte sia caratteristica della famiglia. Quando Hanno suona con la madre davanti ai parenti, Antonie si commuove sinceramente ma non è la musica in sé a smuoverla, bensì una serie di elementi che sono connotati visivamente – è ciò che vede, non ciò che sente, a commuoverla:

“La signora Permaneder, ad esempio, non aveva capito nulla di tutto quel travaglio. Aveva osservato però il sorriso del fanciullo, i fremiti della sua persona, l'estatica inclinazione della cara testolina... e quella vista aveva profondamente commosso il suo animo bonario e facile a intenerirsi.

Come suona questo figliolo! Come suona! – esclamò, e quasi piangendo corse a lui e lo strinse tra le braccia. – Gerda, Tom, sarà un Mozart, un Meyerbeer, un... – e in mancanza di

⁴⁶ “[...] il guaio è proprio che lei non fa nessuno sforzo per vivere. Già, ha sempre desiderato di andarsene in cielo...”, *ivi*, p. 391

⁴⁷ Antonie è l’“umoristica personificazione, nella sua raggianti stupidità di eterna adolescente invecchiata, della volontà di vita non guastata”, E. Heller, *Lo spirito diseredato*, cit., p. 173.

un terzo nome altrettanto famoso, che non le veniva in mente, si accontentò di coprir di baci il nipote, ancor seduto al suo posto con le mani in grembo, stanco, sfinito”.⁴⁸

Le speranza che Tony nutre nei confronti del nipote, per l’avvenire della famiglia, è un atto di fiducia nel destino, che contrasta amaramente con la realtà e l’imminenza della fine:

“– Questa è una bella giornata, Tom, così felice non sono stata da anni! Noi Buddenbrook non siamo ancora ridotti al lumicino, grazie a Dio; chi lo crede ha preso un granchio solenne! Adesso che c’è il piccolo Johann – è così bello averlo chiamato Johann! – mi sembra proprio che debba incominciare di nuovo un’era felice!”⁴⁹

A tradire per primo le speranze dei Buddenbrook è Christian, che introduce una delle tematiche ricorrenti e fondamentali della prima produzione di Thomas Mann: l’intima relazione tra diletantismo e degenerazione, già prefigurata in *Der Bajazzo* (1897).⁵⁰

Il suo atteggiamento eccentrico comincia presto a manifestare i segni di una malattia psichica caratterizzata dall’atteggiamento ossessivo e da una maniacale attenzione al proprio corpo, in cui scorge continuamente anomalie, che egli stesso relaziona a una volontarietà difficilmente controllabile:

“– Strano... certe volte non riesco a inghiottire. No, non c’è niente da ridere; io trovo che è molto preoccupante. Incomincio a pensare che forse non riuscirò a inghiottire, ed ecco che non ci riesco davvero. Il boccone è già in gola, ma il collo, i muscoli... non ne vogliono sapere. Non obbediscono alla volontà, capite. Anzi, il fatto è questo: che non ho neanche il coraggio di volerlo sul serio”.⁵¹

Come agli altri Buddenbrook, eccettuato Hanno, a Christian è negata l’attività musicale e l’attività artistica in generale. Tuttavia, egli possiede alcune peculiari prerogative dell’artista manniano: vizio e ossessione.⁵²

⁴⁸ Th. Mann, *I Buddenbrook*, cit., pp. 463-464.

⁴⁹ Ivi, p. 368.

⁵⁰ “Di Christian Buddenbrook *Il pagliaccio* contiene molte prefigurazioni; così come, per altri versi, potrebb’essere considerato un ’cartone’ preparatorio di *Tonio Kröger*. Il ’pagliaccio’ discende da un’ottima famiglia di commercianti; sin da ragazzo, manifesta un notevole talento mimico e un grande amore per il teatro; gode quando possa esibirsi in imitazioni di spettacoli musicali; si riduce a vita totalmente solitaria senza in alcun senso concretare la sua vocazione artistica, rimasta mera infatuazione, personaggio privo di uno stato sociale preciso e pertanto dalla società posto ai margini”. (P. Isotta, *Il ventriloquo di Dio...*, cit., pp. 12-13).

⁵¹ Th. Mann, *I Buddenbrook*, cit., p. 241.

⁵² “[...] scopriremo che per Thomas Mann la distanza fra Christian Buddenbrook e l’artista è minima. L’elemento genetico dell’uno e dell’altro è il medesimo: la *décadence*. Christian Buddenbrook è solo un artista mal riuscito. Il fratello ci apparirà come un artista *non ancora* riuscito [...]”. (P. Isotta, *Il ventriloquo di Dio...*, cit., p. 13).

Dell'artista egli non possiede la ferma disciplina, il tenace eroismo. La serietà di un'opera d'arte Christian potrebbe coglierla semmai solo come fruitore. Il suo approccio all'arte è di una natura diversa, che si risolve nell'imitazione caricaturale dell'artista. La sua passione per il teatro è gusto della finzione, dell'imitazione: tuttavia, non è un attore, è solo un 'Bajazzo'. L'impulso all'imitazione manifesta una forte insoddisfazione. La sua debole volontà⁵³ non gli consente, però, di compiere il passo che dall'insoddisfazione verso la realtà conduce alla creazione di una realtà alternativa, cioè l'opera d'arte ed egli rimane, per così dire, sospeso tra il mondo reale e il mondo dell'arte, confondendoli e confondendosi:

“Dopo pranzo egli sedette al piccolo harmonium e imitò un virtuoso al pianoforte. Fece l'atto di buttare indietro la chioma, si fregò le mani, e si guardò intorno dal basso all'alto; poi, senza produrre suono e senza premere i mantici, perché non sapeva suonare ed era negato alla musica come la maggior parte dei Buddenbrook, incominciò, curvo sullo strumento, ad agitare le dita sulle ottave basse, eseguì passaggi frenetici, si gettò indietro, volse in alto e attaccò la tastiera a due mani con vigore trionfale... persino Klara dovette ridere. La sua mimica dava un'illusione perfetta; era piena di passione e di cialtroneria, carica di una comicità irresistibile, che aveva tutto il carattere anglo-americano eccentrico e burlesco, e non dava mai noia tanto era sicuro e disinvolto.

– Sono andato a moltissimi concerti, – egli disse; – mi diverte troppo vedere come si comportano i virtuosi coi loro strumenti!... Ah, essere artisti è veramente una cosa meravigliosa!

Poi ricominciò da capo la sua imitazione. Ma Bruscamente si interruppe. Di colpo si fece serio, così di sorpresa come se una maschera gli fosse caduta dal volto; si alzò, si lisciò con le mani i capelli radi, cambiò posto e rimase lì, taciturno, aggrondato, con occhi inquieti e un'espressione in viso come se stesse ascoltando un rumore sinistro”.⁵⁴

La parodia perfetta è la maschera dietro cui si cela l'impossibilità dell'arte. In modo analogo agli atteggiamenti di Antonie,⁵⁵ i concerti gli lasciano impressioni vivive, la musica è chiusa alla sua comprensione. Christian vive solo nella superficie dei fenomeni da lui ingigantiti, cosicché la sua comicità coincide con l'exasperazione dell'apparenza che gli consente l'evasione. Ha bisogno di evadere dalla propria condizione e da ciò che la posizione della sua famiglia gli vuole imporre. Il senso della responsabilità e il lavoro sono percepiti come impegni troppo gravosi. Christian sa concentrarsi solo sui sintomi delle sue

⁵³ Christian “sembrerebbe battezzato per diletto con quel nome da Nietzsche, Christian, caricatura dello spirito e della volontà di vita completamente svigorita [...]”, (E. Heller, *Lo spirito diseredato*, cit., p. 173).

⁵⁴ Th. Mann, *I Buddenbrook*, cit., pp. 241-242.

⁵⁵ V. sopra.

malattie immaginarie. Il bisogno di sottrarsi ai richiami alla deontologia della sua classe lo porta fino a Valparaiso, attratto solo dalla lontananza, mentre il nipote Hanno cercherà e troverà la lontananza nella musica, che lo porterà alla morte e non al manicomio: la follia di Christian è dovuta all'intrinseca contraddittorietà della sua esistenza, a cui trova vie di fuga soltanto illusorie, Hanno potrà, invece, abbandonarsi alla musica e compiere, in questo modo, coscientemente, l'adempimento del proprio destino.

Christian non tematizza la decadenza, diversamente dal fratello Thomas, ma la vive in se stesso in modo immediato e proclama inconsapevolmente il processo degenerativo che investe la sua famiglia e la società borghese di cui è figlio. Pronuncia la sua sentenza maldestra contro quel mondo, scatenando l'ira del fratello:

“Tu, in una compagnia di commercianti e di professionisti, salti su a dire, in modo che tutti ti intendano, che a pensarci bene ogni uomo d'affari è un truffatore!... Tu, commerciante tu stesso, tu che appartieni a una ditta che s'adopera con tutte le sue forze a conservare un'integrità assoluta, un'onestà immacolata...”⁵⁶

E' indicativo, in questo senso, l'amore verso Aline, una di quelle “donne da poco” che è solito frequentare, ma che presenta per lui il fascino della “salute”, che ha da tempo abbandonato quelli del suo *status*:

“No, tu non t'immagini, Thomas, che donna straordinaria! Ed è sana... così sana...!”⁵⁷

Poco dopo, è pronto ad abbandonarla nella speranza di una vita tranquilla, che sia in grado di placare i suoi tormenti:

“L'indipendenza non è cosa per me, me ne persuado ogni giorno di più. Tutta quella responsabilità... Quando si è impiegati, invece, la sera si va a casa senza croci...”⁵⁸

Per lui, come per il *Bajazzo*, la decadenza è l'inadeguatezza al confronto con la vita, il cui risultato è la patologia psichica.

La reazione di Thomas alla inadeguatezza del fratello è la reazione di chi cerca di rallentare il processo di decadenza e di imporsi artificialmente il senso di appartenenza alla famiglia e della ditta. Ogni minima difficoltà, ogni atteggiamento da parte delle persone che lo circondano, che sia d'ostacolo all'impresa familiare, suscita il rancore di Thomas, che, conscio di edificare sul nulla e per il nulla, sente gravare su di sé il peso della responsabilità.

⁵⁶ Th. Mann, *I Buddenbrook*, cit., p. 292.

⁵⁷ Ivi, p. 370.

⁵⁸ Ivi, p. 371.

In termini schopenhaueriani,⁵⁹ a Thomas la volontà si presenta come senso del dovere, che si fa sempre più grave con il progredire della visione lucida della nullità della propria esistenza. Egli vive in sé la lacerante dicotomia tra la volontà che vuole e la volontà che comincia a negare l'oggetto della sua determinazione. Questo stato esistenziale acuisce la sensibilità verso ciò che si sottrae all'estenuante dinamica della produzione. Da qui, l'ambiguità, l'insieme di attrazione, diffidenza, a volte di palese risentimento nei confronti dell'arte e di coloro che non la temono: Christian, Gerda, Hanno. Thomas sa che l'accesso all'arte gli è negato perché la sua condizione di commerciante gli nega il "diritto" di trovare uno sbocco espressivo all'inquieto male interiore che egli continuamente sottopone alla vigilanza della coscienza:

“– Anch'io qualche volta ho riflettuto su questa inquieta, vana e curiosa preoccupazione di sé, perché una volta avevo io pure la stessa tendenza. Ma mi sono accorto, che rende distratti, instabili, inetti... e la fermezza, l'equilibrio è per conto mio la cosa essenziale. Ci saranno sempre uomini che hanno il diritto di occuparsi di sé, di osservare minutamente le proprie sensazioni, poeti che sanno esprimere con bellezza e sicurezza la loro privilegiata vita interiore, e che in tal modo arricchiscono il mondo sentimentale degli altri. Ma noi non siamo che gente d'affari, figliola mia; le osservazioni che facciamo su noi stessi sono straordinariamente poco interessanti. Riusciamo appena a balbettare che le voci degli strumenti che s'accordano nell'orchestra ci procurano uno strano piacere, e che talvolta non ci arrischiamo a voler inghiottire... Eh, che diavolo, sarebbe meglio mettersi a lavorare e rendersi utili, come hanno fatto i nostri predecessori...”⁶⁰

Anche Thomas, come Christian, è ossessionato da ciò che accade dentro di lui, ma il suo tipo di ossessione si concentra più sulla vita psichica che su quella fisica, anche se la sua tendenza alla vanità può considerarsi come una forma di ossessione del corpo, incrementata dal trascorrere degli anni. Dapprima, Thomas giustifica e legittima la cura del proprio aspetto, finalizzandola al successo dell'attività commerciale,⁶¹ più tardi la cura di sé

⁵⁹ Quando Mann incontrò direttamente *Die Welt als Wille und Vorstellung*, la stesura dei *Buddenbrooks* era già a buon punto. Sembra, tuttavia possibile applicare a posteriori, una lettura schopenhaueriana di molti elementi del romanzo. A sostengo, invece, della connotazione prettamente schopenhaueriana dell'intero romanzo cfr. il capitolo primo di E. Heller, *Thomas Mann. Der ironische Deutsche*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1975.

⁶⁰ Th. Mann, *I Buddenbrook*, cit., p. 243.

⁶¹ “Thomas Buddenbrook, animato dal desiderio di conservare e accrescere lustro all'azienda, conformemente alla sua antica fama, amava impegnare la propria persona nella lotta quotidiana per il successo, giacché sapeva bene di dovere parecchi buoni affari al suo aspetto elegante e sicuro, alla cortesia suadente, alla sua conversazione abile e spigliata”. (Ivi, p. 245).

comincia a degenerare in vanità, corrispondente al “logorio delle sue forze”, e a manifestarsi come indice di nevrosi:

“I nostri desideri e le nostre opere sono mossi da certe necessità dei nostri nervi che è difficile determinare con le parole. Quella che si soleva chiamare la ‘vanità’ di Thomas Buddenbrook, cioè la cura che dedicava alla propria persona, la raffinatezza nel vestire, era in fondo tutt’altra cosa. In origine non era nulla più che la tendenza di ogni uomo d’azione a sentirsi sempre, da capo a piedi, in possesso di quella integrità e correttezza che rende solidi e disinvolti. Alla sua intelligenza e alle sue energie lui stesso però e il pubblico ponevano ogni giorno maggiori richieste. [...] Il fatto strano che nel tempo stesso andasse considerevolmente aumentando la sua ‘vanità’ [...] rivelava semplicemente che Thomas Buddenbrook, benché avesse appena trentasette anni, soffriva di un rilassamento della sua elasticità, di un più rapido logoramento delle sue forze...”⁶²

Thomas si ostina a mascherare il declino potenziando l’artificio della cura personale, fino ad apparire lui stesso come una maschera. L’artificio, la finzione, la maschera, lo rendono un triste attore, e mostrano come egli non sia poi tanto dissimile dal fratello più palesemente degenerato:

“Quello che in città chiamavano la sua “vanità”, era aumentato in un modo di cui lui stesso già da un pezzo si vergognava, senza riuscire a liberarsi dalle abitudini che in tal senso aveva contratte. [...] gli davano quel senso di soddisfazione e di sicurezza col quale l’attore che si è fatto una maschera perfetta in tutti i particolari, s’avvia verso il palcoscenico... Davvero, l’esistenza di Thomas Buddenbrook non era diversa da quella di un attore, un attore però la cui vita fin nei minimi e più triti particolari sia diventata un’unica produzione che [...] assorbe e logora continuamente tutte le forze...”⁶³

Thomas stesso intuisce che tra se stesso e il fratello disprezzato non c’è troppa differenza:

“– forse sono più malato di te.

[...] – Sono diventato quello che sono, [...] perché non volevo diventare come te. Se ho evitato ogni intimità, è stato perché dovevo difendermi, perché il tuo carattere e la tua natura rappresentano un pericolo per me...”⁶⁴

A differenza di Christian e di Antonie, Thomas non esterna i sentimenti e la sua dimensione emotiva risulta, a coloro che gli sono vicini, caratterizzata da una certa

⁶² Ivi, pp. 381-382.

⁶³ Ivi, pp. 559-560-561.

⁶⁴ Ivi, p. 527.

ermeticità. La sua stabilità è solo apparente, è opera di un'autorepressione necessaria alla sopravvivenza, è la maschera volta ad irrigidire una passionalità che viene alla luce solo sporadicamente, con il rancore sordo di ciò che per troppo tempo è stato messo a tacere.

Prima del manifestarsi della crisi, due eventi appaiono determinanti alla luce della fine all'insegna della decadenza: i due amori di Thomas. Il primo, si manifesta nei confronti della fioraia Anna, la quale, estanea al processo di decadenza che investe il mondo borghese, sembra essere il corrispettivo di Morten⁶⁵ e Aline e, in altre opere, di Hans Hansen in *Tonio Kröger*, Pribislav Hippe e Clawdia Chauchat nello *Zauberberg*, ossia, l'amore per chi vive un rapporto più immediato con la naturalità, e mantiene relazioni più intime con la vita.⁶⁶

Thomas è attratto, come Christian, da ciò che è sano, perché aderisce alla vita sulla base di bisogni immediati, che vengono più semplicemente soddisfatti, dove, perciò, non può essere perso di vista il fine della "produzione", che appare ancora come qualcosa di sensato in quanto finalizzato all'immediata esistenza. Anche il tipo di rapporto tra Thomas e Anna corrisponde a questa immediatezza perché non è finalizzato al matrimonio, ossia ad un'istituzione il cui senso, per i Buddenbrook, è legato alla tutela, mediante un'opportuna e ragionata scelta del coniuge, del nome e del patrimonio, in cui sembra doversi collocare anche l'unione tra Thomas e Gerda.

Tuttavia, la lettera con cui Thomas annuncia il fidanzamento a sua madre costituisce una singolarmente rara esternazione di entusiasmo nei confronti dell'abilità artistica di Gerda, in cui Thomas rileva qualcosa di estraneo ma fortemente attraente:

"E ora la rivedevo: più alta, più fiorente, più bella, più spiritosa... Dispensatemi dalla descrizione, che potrebbe riuscire troppo focosa; [...] Era splendida a vedersi, e quantunque io non m'intenda di musica e di violino, vi so dire che sapeva far cantare lo strumento (un autentico Stradivario) in modo da far quasi venire le lacrime agli occhi".⁶⁷

Gerda è istruita e raffinata, con lei Thomas può condividere i propri interessi culturali e artistici. Soprattutto, vede realizzata in lei quella segreta inclinazione a trascendere che egli vive come il tormento di un'aspirazione negata e inconfessabile. Questa volta, però, può lasciarsi andare all'esternazione: a fornirgli l'alibi, è la dote di Gerda. Il vantaggio economico, che il capitale di famiglia ricava da questo matrimonio, gli

⁶⁵ "[...] i borghesi [...] trovano nel popolo creature più semplici e meno repressi – anche intellettualmente, nel caso di Morten – il cui amore dà loro per un momento una felicità indivisa, finché sono bruscamente richiamati alla consapevolezza, espressa nella lettera del padre a Tony, di essere "anelli di una catena" [...]". (C. Cases, *Introduzione a Thomas Mann, I Buddenbrook*, cit., p. XIV).

⁶⁶ Nel caso di Clawdia Chauchat con la vita potenziata dalla malattia.

⁶⁷ Th. Mann, *I Buddenbrook*, cit., p. 263.

garantisce l'adempimento del dovere.⁶⁸ Ma, presto, le speranze di Thomas vengono negate dall'evidenza: la gente percepisce che l'affinità tra Thomas e la nuova signora Buddenbrook è basata su "un certo non so che", su un'attitudine al lusso, espressione di un gusto raffinato, che si realizza nell'eccessiva cura dell'aspetto, nella sensibilità artistica. Tutto ciò è visto con diffidenza dalla gente comune, che richiede al titolare di una ditta importante, come quella dei Buddenbrook, una sana intelligenza pratica che lo guidi nella gestione degli affari e niente più. Qualsiasi concessione allo spirito, alla bellezza e all'arte, che vada al di là di ciò che esige il decoro borghese, è un sovrappiù che desta sospetto. Gerda è un lusso, lo è la sua bellezza, il suo temperamento e, ancor più, il suo aristocratico distacco.⁶⁹

Il lusso introduce la decadenza, ne è il correlato. Nel lusso la vita comincia a frenare la propria dinamica produttiva per godere di ciò che ha prodotto. In un'anima predisposta, può essere sintomo di un imminente passaggio dall'attività alla passività riflessiva, che dispone lo spirito a ricevere il messaggio di ciò che non è sottomesso alla spasmodica tensione della volontà di vivere. Si fa avanti un languore esistenziale, che acuisce la sensibilità alla bellezza e alle cose superiori e, contemporaneamente, favorisce il distacco dal mondo della vita. Sono questi gli impulsi con cui Thomas Buddenbrook si trova a dover combattere, a voler reprimere e a non poterlo fare, fino al momento in cui la filosofia di Schopenhauer costituisce l'opportunità di una rivelazione.

⁶⁸ "E riguardo al "partito"?... Ho ben paura che Stephan Kistenmaker e Hermann Hageström e Peter Döhlmann e lo zio Justus e tutta la città ammiccheranno con aria maliziosa, quando sapranno di che "partito" si tratti; perché il mio futuro suocero è milionario... Dio mio, che debbo dire? Ci sono tante cose in noi che si possono interpretare in un modo o in un altro. Io nutro per Gerda Arnoldsen la più entusiastica ammirazione, ma non intendo scrutare nel mio intimo tanto profondamente da stabilire se, e fino a che punto, la dote cospicua che fin dal primo incontro mi fu, con un certo cinismo sussurrata all'orecchio, abbia contribuito a destare questo entusiasmo. Io l'amo, ma la mia felicità e il mio orgoglio sono ancora accresciuti per il fatto che, facendola mia, conseguo nel tempo stesso un ragguardevole aumento di capitale per la ditta". (Ivi, pp. 264-265).

⁶⁹ "– Tipp topp, – dicevano i *suitiers* facendo schioccare la lingua, perché quella era la nuovissima espressione amburghese per indicare qualcosa di raffinato e squisito [...]. Ma fra i cittadini seri e onesti ve n'eran parecchi che crollavano il capo... – Strano... quelle toilette... quei capelli, quel contegno, quel viso... sì, un po' troppo esotico –. Il commerciante Sörensen si esprime così: – Ha un certo non so che... – e così dicendo si contorceva e faceva una smorfia, come quando in Borsa riceveva una cattiva offerta. Ma si trattava del console Buddenbrook... c'era da aspettarselo! Un po' pieno di pretese, quel Thomas Buddenbrook, un po'... diverso; diverso anche dai suoi antenati. [...] Si sapeva perfino che si cambiava tutt'i giorni la camicia, magari anche due volte al giorno, e che si profumava il fazzoletto e i baffi dritti alla Napoleone terzo. Tutto questo non lo faceva per la ditta e per dovere di rappresentanza – la casa 'Johann Buddenbrook' non ne aveva bisogno – ma per tendenza personale... oh diavolo, come dire?... verso le cose sopraffine e aristocratiche. E poi quelle citazioni di Heine e di altri poeti, che sovente intercalava ai discorsi pratici, mentre si dibattevano questioni d'affari o problemi cittadini. E adesso una moglie così... No, anche lui, il console Buddenbrook, aveva 'un certo non so che'...". (Ivi, pp. 268-269).

Thomas è incapace di godere fino in fondo ciò che la sua attività gli permette di conseguire; sente lo scarto tra ciò che è desiderato e immaginato e la realtà che, per sua natura, non permette l'appagamento. Comincia a capire che la capacità di essere padroni della propria vita è soltanto un'illusione. Essa procede autonomamente senza curarsi di chi si adopera per darle senso e significato. Il configurarsi della vita come volontà che vuole in perpetuo se stessa e l'affacciarsi di questo stato di cose alla coscienza ha l'immediato effetto di irrigidire e incrementare l'ostinazione in colui che si sente ingannato dal destino. "Salvare la facciata" è l'imperativo che sottende il lasso di tempo che serve al compimento del disinganno, tra il periodo in cui ci si impegna a obbedire alla volontà produttiva e il tempo in cui si fa evidente l'impossibilità di adempiere a tale compito, poiché il cammino che si è intrapreso è un'inesorabile discesa verso il nulla:

"Ho tanto pregustato queste gioie, ma come sempre, l'immaginarselo è stato la parte migliore, perché il bene arriva sempre troppo tardi, quando non si è più capaci di goderne... [...] E quando il bene che si è desiderato giunge, lento e tardivo, è accompagnato da piccinerie, contrarietà, fastidi, carico di tutta la polvere della realtà, che la fantasia non aveva previsto, e che irrita, urta... [...] mi sembra che qualcosa incominci a sfuggirmi, qualcosa di indeterminato che non riesco più a tener stretto in pugno come una volta... Che cos'è il successo? [...] la convinzione di influire sui moti della vita col solo fatto della nostra esistenza... la fede dell'arrendevolezza della vita in nostro favore [...] Appena qui dentro qualcosa comincia a cadere, a rilassarsi, a stancarsi, tutto quello che è intorno a noi si svincola, si ribella, si sottrae al nostro influsso [...] 'Quando la casa è terminata, viene la morte'. Non è necessario che sia proprio la morte. Ma il regresso... la decadenza... il principio della fine".⁷⁰

Quando i fallimenti cominciano a sommarsi e il figlio Hanno si dimostra incapace di costituire una speranza per recuperare la solidità della ditta e risollevare il destino della famiglia, anche la volontà di Thomas si indebolisce e l'artificio diventa estremamente penoso, tanto che anche la "salvezza della facciata" non è ormai più garantita. La decadenza dà segni esteriori visibili nelle contraddizioni, a cui Thomas Buddenbrook può opporsi solo indossando una maschera sempre più scomoda e pesante e la decadenza comincia a coinvolgere anche la condizione fisica:

"Come si trasformava il suo viso, quand'era solo, fino a diventare irriconoscibile! I muscoli della bocca e delle guance, di solito disciplinati e costretti all'obbedienza e al

⁷⁰ Ivi, pp. 392-393.

servizio di un incessante sforzo di volontà, si rilassavano, si afflosciavano; come una maschera conservata ormai ad arte [...] Quale contrasto fra la dolorosa rilassatezza dei suoi lineamenti e le cure dedicate a quella testa per renderla elegante e quasi marziale [...] Lo sentiva anche lui quel contrasto, e sapeva che a nessuno in tutta la città poteva sfuggire la contraddizione fra la sua versatile attività e lo smorto pallore del suo viso”.⁷¹

Thomas è il primo della sua famiglia a rendersi conto del destino che l’attende. La stessa comprensione del degrado costituisce un passo avanti verso la rovina, poiché la riflessione stessa è un segno di indebolimento. La riflessione, intesa come conoscenza della realtà che implica la coscienza di sé, impedisce l’immediatezza dell’agire, portando alla luce l’opposizione tra lo spirito e “la brutta e spudorata durezza della vita”.⁷²

“[...] da quando aveva incominciato a pensare, era sempre stato il suo problema. La vita era dura, e il mondo degli affari, alieno da riguardi e da sentimentalismi, era la copia del mondo grande. E Thomas Buddenbrook poteva dirsi solidamente piantato con tutt’e due i piedi, come i suoi padri, in quella vita dura e pratica? [...] aveva dovuto sperimentare pienamente e sulla propria persona la crudele brutalità del mondo degli affari, dove tutti i sentimenti buoni, dolci e gentili spariscono davanti al rozzo nudo e imperioso istinto di conservazione [...] Che cos’era dunque, egli tornava a chiedersi: un uomo pratico o un languido sognatore? [...] era un miscuglio di entrambi”.⁷³

Quando la vita viene tematizzata e compresa nella sua essenza, appare in tutta la sua brutalità: l’uomo ‘spirituale’, – il degenerato, il decadente o l’artista – per osservarla e giudicarla, se ne pone al di fuori, si sottrae al suo influsso e potere. Già prima della lettura di Schopenhauer, Thomas colloca il suo male nel contesto di una comprensione schopenhaueriana della vita, ma egli non è ancora svincolato dal suo potere. In termini metafisici, egli si trova nel punto in cui la volontà comincia a distruggere la propria individuazione ed è dunque percepita nella sua violenza, vive, cioè, il passaggio dall’affermazione della volontà alla sua negazione:

“Riconosciuta pienamente con chiarezza nella sua oggettività, vale a dire nel mondo e nella vita, la propria essenza come rappresentazione, la volontà non cessa perciò di volere; anzi: quella medesima vita, verso la quale si era fin allora diretta come cieca tendenza, è ormai voluta come riflessa coscienza. E questa è l’affermazione che la volontà fa di se stessa. Il contrario, la negazione della volontà di vivere, si manifesta quando, in base alla

⁷¹ Ivi, pp. 427-428.

⁷² Ivi, p. 431.

⁷³ Ivi, pp. 430-431.

detta cognizione, il volere finisce. Quando cioè i singoli fenomeni conosciuti non operano più quali motivi del volere; ma la cognizione [...] diviene un quietivo del volere, che in tal modo sopprime deliberatamente se stesso”.⁷⁴

Thomas si trova nel pieno di questo processo della volontà e la chiarezza, con cui avverte – anche se non comprende teoreticamente e metafisicamente – questo stato spirituale, lo logora psicologicamente e fisicamente, fino alla nevrosi:

“Nell’anima sua egli sentiva il vuoto, e non scorgeva progetti appassionati e lavori avvincenti ai quali consacrarsi con gioia e soddisfazione. Ma il suo bisogno di azione, la sua incapacità di far riposare la mente, la sua attività che era stata sempre fondamentalmente diversa dalla naturale e costante operosità dei suoi padri: e cioè una cosa artificiosa, un bisogno dei nervi, un calmante, in fondo, come le sottili e forti sigarette russe che fumava continuamente... quell’attività non lo aveva abbandonato, non s’era lasciata sopraffare, anzi lo dominava più che mai, ed era divenuta un martirio perché si disperdeva in una infinità di bagattelle”.⁷⁵

Tale dispersione della attività, ovvero dell’impulso vitale, altro non è che degenerazione, per cui l’incontro di Thomas con *Die Welt als Wille und Vorstellung*, risulta essere tanto rivelativo quanto fatale.⁷⁶

La lettura schopenhaueriana, è un’esperienza affine a una fascinazione erotica, dunque potenziatrice e non quietiva, analoga alle esperienze erotico-musicali di Hanno:

“Si sentiva l’anima indicibilmente allargata e piena d’una pesante, oscura ebbrezza, la mente annebbiata e inebriata da qualcosa di meravigliosamente nuovo, affascinante e promettente, che faceva pensare al primo trepido struggimento d’amore. Ma quando con mani fredde e incerte ripose il libro nel cassetto del tavolo da giardino, il suo cervello in fiamme, dominato da una strana pressione, da una tensione paurosa, come se qualcosa vi stesse per scoppiare, era incapace di formulare un pensiero”.⁷⁷

⁷⁴ A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., p. 326.

⁷⁵ Th. Mann, *I Buddenbrook*, cit., p. 559.

⁷⁶ “Egli lo legge per lunghe ore. Vi trova la condanna di quella vita, che lo ha sconfitto, la proclamazione della lotta contro quella volontà, che gli manca. Vi trova la giustificazione della sofferenza: di quel sentimento dal quale egli è dominato, ma che fin allora non ha osato per vergogna confessare. Vi trova la predicazione di quell’annullamento di sé, al quale tende tutto il suo essere.

Per la prima volta dopo tanto tempo, Thomas Buddenbrook volge all’intorno uno sguardo limpido. Può proiettare su di uno sfondo metafisico la sua vicenda. [...] Dalla rivelazione, egli è, per alcun tempo, illuminato ed esortato a lietamente accettare il suo destino. La consolazione metafisica che gli viene offerta è però ben presto da lui respinta”, (P. Isotta, *Il ventriloquo di Dio...*, cit., pp. 16-17).

⁷⁷ Th. Mann, *I Buddenbrook*, cit., p. 596.

Alla luce del saggio manniano su *Schopenhauer*,⁷⁸ è possibile considerare l'esperienza schopenhaueriana di Thomas Buddenbrook come un'esperienza musicale traslata e incompiuta, con una connotazione fortemente erotica, come Thomas Mann stesso mostra di recepirla:

“Se me ne sentii tutto compreso e trascinato fu in gran parte per il compiacimento che provai a quella potente negazione etico-spirituale e alla condanna del mondo e della vita in un sistema di pensiero la cui sinfonica musicalità mi affascinava nel profondo. Ma il suo lato essenziale era un'ebbrezza metafisica che aveva non pochi rapporti con la sessualità, prorompente tardi e con violenza (parlo di quando avevo circa vent'anni), ed era di natura piuttosto mistico-passionale che propriamente filosofica. [...] ciò che m'incantò in modo sensibile fu l'elemento erotico e mistico-unitario di questa filosofia, il quale aveva determinato la musica niente affatto ascetica del *Tristano* [...]”.⁷⁹

Thomas vive l'esperienza musicale sotto forma di filosofia. Non gli è permesso un accesso diretto alla dimensione musicale, perché il processo di decadenza deve aspettare ancora una generazione per essere compiuto, cosicché l'incontro con Schopenhauer rappresenta il vertice della sua esperienza spirituale e artistica. L'esperienza schopenhaueriana, legata in particolare al capitolo *Über die Unsterblichkeit*, offre a Thomas una soluzione solo temporanea, ma il subitaneo passaggio a suggestioni nietzschiane⁸⁰ nel corso dei suoi pensieri è un conferma dell'avanzamento nella dimensione dell'eros.⁸¹

⁷⁸ Si rimanda al capitolo precedente.

⁷⁹ Th. Mann, *Saggio autobiografico*, tr. it. di Andrea Landolfi, in *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, cit., 1448-1494, p. 1461.

⁸⁰ P. D'Angelo osserva come il porsi “dal lato della vita” appartenesse già alla prospettiva del capitolo schopenhaueriano letto da Thomas Buddenbrook: “Voglio dire che quelle pagine bellissime sono, insieme, puro Schopenhauer e qualcosa di diverso e di nuovo rispetto al consueto Schopenhauer. Nel capitolo Sulla morte e sulla sua relazione con l'indistruttibilità del nostro essere in sé non si può non avvertire a tratti qualche nota dissonante, o piuttosto l'eco di una musica nuova e inaudita, che proprio Nietzsche intonerà. [...] Qui, per una volta, Schopenhauer sembra porsi, per così dire, da lato della vita e della volontà, piuttosto che da quello della conoscenza e della rinuncia alla vita. Contro la sua dottrina sembra veramente dire sì alla vita. Perché se questa forza inarrestabile, la volontà di vivere, è la vera, la sola realtà, se essa è destinata a durare in eterno, e tutto il resto è solo un suo pallido riflesso, a che pro contrastarla? A che pro elevare contro di lei le armi imbelli dell'esperienza artistica, della compassione morale, dell'ascesi, insomma, dei modestissimi farmaci che il mondo come volontà e rappresentazione raccomanda di usare contro la grande avvelenatrice? Qui veramente non sembra il tossico che minaccia, ma piuttosto la sola operatrice di guarigione. E allora non può avere torto Thomas Buddenbrook quando dal disprezzo per l'individuo passa a celebrare la forza della cruda e verde vitalità, e quando sulla propria bocca trasforma l'epiteto 'cruello' da atto di accusa contro al volontà, come altrove fa Schopenhauer, in elogio della vita”. (P. D'Angelo, *Thomas Mann e Schopenhauer*, in “Cultura tedesca”, 31 (2006), pp. 9-21, pp. 15-16).

⁸¹ E. Heller individua proprio nell'eros la chiave del passaggio da Schopenhauer a Nietzsche: “Per una metà, è vero, vale ancora Schopenhauer, ma per l'altra vale già Nietzsche. E che cos'è che rende affascinante il torbido mondo di Schopenhauer e immerge in una sottile malinconia il mondo di ghiaccio di Zarathustra? Forse che la vita è tornata ad essere degna d'amore, è ritornato Dio o un qualche nuovo sublime significato? Un dio forse, ma il suo nome è Eros, e il suo significato un significato erotico” (E. Heller, *Lo spirito diseredato*, cit., pp. 180-181).

“Ho mai odiato la vita, questa vita pura, forte e crudele? Stoltezza, malinteso! Solo me stesso ho odiato, mi sono odiato perché non la potevo sopportare! Ma io vi amo... vi amo tutti, voi che siete felici, e presto cesserò di esser diviso da voi per colpa di un'opprimente prigionia; presto ciò che dentro di me vi ama, il mio amore per voi, spezzerà i vincoli e sarà con voi e in voi... con voi e in voi tutti!

Thomas piangeva; col viso affondato nei cuscini piangeva tremando, sollevato come se fosse ebbro di una felicità che non aveva la pari al mondo per dolorosa dolcezza. Era questo, era proprio questo che dal giorni innanzi lo riempiva di un'indefinibile ebbrezza, che a notte fonda si era mosso dentro il suo cuore e l'aveva destato come un amore che sboccia”.⁸²

Dopo la breve ed estenuante esperienza schopenhaueriano-nietzschiana e il ritorno alla religione del padre, anch'essa insufficiente a colmare le pulsioni contrarie che agitano il suo volere, a Thomas non resta che desiderare il nulla, che gli si presenta nell'immagine semplice del mare:

“Amo il mare sempre di più... forse una volta preferivo la montagna perché era tanto lontana. Adesso non vorrei più andarci. Credo che proverei vergogna e paura. E' troppo capricciosa, troppo irregolare, troppo varia... certo mi sentirei in condizioni di inferiorità. Quali sono gli uomini che preferiscono la monotonia del mare? Sono quelli, mi sembra, che hanno scrutato troppo a lungo, troppo profondamente nel groviglio delle cose interiori per non chiedere a quelle esteriori una cosa soprattutto: la semplicità. [...] sulla vastità del mare che con mistico e snervante fatalismo rovescia sulle spiagge le sue onde, si posa uno sguardo sognante, velato, disincantato e pieno di saggezza, che è già penetrato profondamente in qualche intrico doloroso. Salute e malattia: ecco la differenza. [...] si cerca riposo nella vasta semplicità delle cose esteriori, stanchi come si è della confusione di quelle intime”.⁸³

Ancora una volta, il senatore Buddenbrook dimostra di saper leggere in se stesso: sa che l'attrazione verso il mare gli deriva da un'affezione spirituale che lo indirizza verso il semplice indeterminato, il nulla, la morte. Alla base c'è una malattia dello spirito che non può più cimentarsi in alcuna impresa costruttiva, che non sa più volere. Come in *Tod in Venedig*, l'immagine del mare richiama wagnerianamente l'indeterminatezza della

⁸² Th. Mann, *I Buddenbrook*, cit., p. 598.

⁸³ Ivi., p. 610.

musica.⁸⁴ Davanti al mare Thomas, come l'artista schopenhaueriano, contempla le idee come "limpido occhio del mondo",⁸⁵ con sguardo disinteressato, indipendente dal flusso della volontà e dal principio di ragione. Ma Thomas non è un artista e per questo, a differenza di Gustav Aschenbach, la sua morte non può avere il mare che le fa da sfondo,⁸⁶ perché la morte dello scrittore è il coronamento di un itinerario individuale intenso e devastante nella direzione dell'eros e dell'arte; quella del senatore si configura come una tappa emblematica nella decadenza di un intero sistema sociale, che nel venir meno si apre allo spirito.

La morte coglie Thomas poco dopo il suo ritorno dal soggiorno marino strappandogli dal volto la maschera ormai degenerata nel tanto temuto ridicolo, lasciandovi solo fango e sangue. A Gerda spetta l'ermeneusi di questa fine tragicamente ironica:

"In che stato era [...] quando l'hanno portato a casa! In tutta la sua vita nessuno gli ha mai visto addosso un granello di polvere... E' un'ironia, un'infamia, che la fine debba venire così..."⁸⁷

Nella vicenda della famiglia Buddenbrook Gerda Arnoldsen gioca un ruolo fondamentale, che la fa apparire come un angelo della decadenza e della morte. E' caratterizzata, fin dal suo inserimento nella vicenda del romanzo, da una certa diversità, che la distingue dalle altre ragazze del collegio, ma soprattutto da Antonie, in quanto portatrice delle caratteristiche familiari dei Buddenbrook. Gerda è diversa nell'aspetto, nel comportamento, ma la differenza più rilevante è la sua attitudine alla musica:

"[...] Gerda Arnoldsen di Amsterdam, una fanciulla elegante di tipo esotico, con densi capelli color rosso scuro, occhi bruni molto ravvicinati e un viso bianco, bello, un po' superbo. [...] Si venne anche a sapere che Gerda Arnoldsen non suonava il piano come le altre, ma il violino, e che papà – la mamma era morta – le aveva promesso uno Stradivario autentico. Come la maggior parte dei Buddenbrook e tutti i Kröger, Tony non aveva disposizione per la musica. Non riusciva neanche a distinguere i corali che si eseguivano nella chiesa di Santa Maria... Oh, l'organo della chiesa nuova di Amsterdam aveva una *vox humana* dal suono magnifico! [...] Gerda era un po' originale e aveva in sé qualcosa di forestiero, di esotico; le piaceva acconciare in modo bizzarro i suoi splendidi capelli rossi,

⁸⁴ Cfr. R. Wagner, *L'opera d'arte dell'avvenire*, trad. it. di A. Cozzi, Milano 1983, p. 169: "[...] il suono è l'elemento fluido originario, e l'infinita distesa di questo fluido è il mare dell'armonia. L'occhio non coglie che la superficie del mare; la profondità solo il cuore può concepirlo".

⁸⁵ A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., p. 224.

⁸⁶ Th. Mann, *La morte a Venezia*, in Id., *La morte a Venezia, Tristano, Tonio Kröger*, tr. it. Emilio Castellani, Mondadori, Milano 1970, p. 56.

⁸⁷ Th. Mann, *I Buddenbrook*, cit., p. 619.

[...] e molte trovavano insulso che suonasse il violino (da osservare che ‘insulso’ era un’aspra parola di condanna). Bisognava però concordare con Tony nel giudicarla aristocratica”.⁸⁸

Antonie sembra intuire di che natura sia la superiorità dell’amica, tanto da considerarla una “fata”, come se scorgesse in lei, proprio nell’atto di suonare, un fascino soprannaturale.⁸⁹

Il suo “dono” costituisce una novità per i Buddenbrook e le noiose esecuzioni del nonno di Thomas contrastano con i “pomposi duetti” di Gerda e di suo padre:

“[...] Gerda andò a prendere lo Stradivario, dal quale non si separava mai, e intrecciò ai focosi passaggi del padre una soave cantilena; e suonarono pomposi duetti nella sala dei paesaggi, accanto all’harmonium, nello stesso posto dove in tempi lontani il nonno del console aveva sospirato sul flauto le sue tenui, pensose melodie.

– Sublime! –, disse Tony, [...] – Sapete bene com’è la vita... non a tutti è dato un simile dono! A me il cielo non ha concesso un talento del genere [...] dovresti ringraziare Iddio tutt’i giorni in ginocchio per averti concesso tale grazia...

– Concesso –, disse Gerda, e scoprì nel riso i bei denti bianchi”.⁹⁰

Gerda introduce all’interno della famiglia Buddenbrook quell’elemento esterno ed estraneo, considerato da Mann come concausa degenerativa:⁹¹

“E’ una creatura meravigliosa, come ce ne sono poche su questa terra. Certo è molto diversa da te, Tony. Tu sei di animo più semplice, sei anche più naturale... la mia signora sorella insomma è di sangue più caldo, – seguì prendendo improvvisamente un tono più leggero. – Ma anche Gerda ha un certo fuoco, lo dimostra il suo modo di suonare; qualche volta però è un pochino fredda... Be’, non bisogna misurarla col metro comune. E’ un temperamento d’artista, una creatura singolare, enigmatica, deliziosa”.⁹²

La freddezza di Gerda è un tratto caratteristico del suo temperamento, che solo la musica può alterare o accendere, ma in un modo che ha poco di umano:

“Nei suoi occhi bruni stranamente ravvicinati c’era l’enigmatico splendore che la musica sempre vi lasciava”.⁹³

⁸⁸ Ivi, pp. 76-78.

⁸⁹ “– Ascolta! –, disse la signora Permaneder e si fermò un momento. – Gerda suona. Divino! Dio, quella donna... è una fata! [...]–”. (Ivi, pp. 389-390).

⁹⁰ Ivi, pp. 270- 271.

⁹¹ Considerazione che in Mann rimanda a elementi autobiografici riscontrabili anche, ad esempio, in *Tonio Kröger*, in *La morte a Venezia, Tristano, Tonio Kröger*, cit., p. 135.

⁹² Th. Mann, *I Buddenbrook*, cit., p. 276.

⁹³ Ivi, p. 435.

A differenza dei Buddenbrook, ognuno dei quali è connotato da determinati disturbi, Gerda non presenta nessuna patologia determinata e la malattia, o meglio, il malessere da cui è affetta afferisce più alla sua bellezza e a una disposizione dello spirito che al suo corpo:

“[...] Gerda, la cui bellezza enigmatica formava uno strano contrasto con la graziosa floridezza della cognata, non aveva affatto un umore da gita domenicale. Probabilmente non aveva dormito abbastanza. Il lilla intenso del vestito [...] faceva apparire ancor più bianca e più opaca la sua carnagione; le ombre azzurrastre s’addensavano più profonde e più oscure del consueto intorno ai suoi occhi bruni alquanto ravvicinati [...]. Ella aveva una profonda avversione per le imprese di quel genere: soprattutto d’estate e peggio ancora di domenica. Viveva con le tende abbassate in stanze immerse nella penombra, usciva di rado, e temeva il sole, la polvere, i piccoli borghesi vestiti a festa, l’odore di caffè, di tabacco, di birra... e sopra ogni cosa esecrava le scalmane e l’agitazione”.⁹⁴

Antonie è sana e florida, dunque graziosa. Gerda soffre di emicrania, è pallida, i suoi occhi sono cerchiati da ombre, ed è bella. Ha bisogno di riposo, come se la musica catalizzasse tutte le sue energie e quindi il resto della sua vita non dovesse presentare alcun genere di attività o di incomodo. Non fa nessuna concessione alle gioie e ai piaceri semplici: la semplicità, in qualsiasi forma, è esecrata e condannata con un’ironia annientatrice che spesso si esprime solo nello sguardo silenzioso che giudica e annienta. L’unica forma di piacere – ben diverso dalla forma di svago di Johann Buddenbrook padre – è data dalla complessità spirituale della musica, che non ne ammette altri. Quello con la musica è un rapporto esclusivo in un duplice senso: da un lato, chi vi ha accesso vive tale esperienza in modo totalizzante e determinante in senso assoluto, dall’altro, una superiore esperienza musicale avviene in una direzione elitaria, che implica il disprezzo per ogni forma dozzinale o popolare di fruizione artistica. Gerda esercita questa forma di discriminazione nei confronti del marito, facendogli pesare lo stato d’impotenza e di estraneità rispetto al regno della musica che gli sta sottraendo anche il figlio:

“Egli odiava quel ‘valore musicale’, frase a cui non sapeva legare altra idea che quella di un gelido orgoglio. E quando Hanno era presente, si sentiva fortemente spinto a ribellarsi. Più di una volta, in simili occasioni, protestò esclamando: – mia cara, tirar sempre fuori questo ‘valore musicale’ mi sembra presuntuoso e di cattivo gusto!

⁹⁴ Ivi, pp. 314-315.

E lei a ribattere: – Thomas, una volta per sempre: di musica in quanto arte tu non intenderai mai nulla, e nonostante la tua intelligenza non capirai mai che è qualcosa di più che un passatempo per chi ha mangiato bene, e un piacere per gli orecchi. In musica ti sfugge il senso del volgare, che hai per le altre cose... ed è questo il criterio della comprensione nell'arte. Quanto ti sia lontana la musica lo puoi capire dal fatto che il tuo gusto musicale non corrisponde alle tue esigenze e opinioni in altri campi. Che cosa ti dà piacere nella musica? Uno spirito di insipido ottimismo, che, se tu lo trovassi in un'opera letteraria, ti farebbe gettar via il libro, con rabbia o con scherno. Pronto appagamento del desiderio appena desto... immediata soddisfazione della volontà appena stimolata. Forse che nella vita le cose si svolgono come in una piacevole melodia?... E' idealismo da scimuniti, questo...

Egli la capiva, capiva quel che ella diceva. ma non poteva seguirla col sentimento e comprendere perché le melodie che lo rallegravano o lo commovevano non dovessero valer niente – e le altre musiche, che a lui sembravano sgradevoli e confuse, fossero considerate invece di altissimo valore musicale”.⁹⁵

Il concetto di “valore musicale” consente di considerare la musica in quanto arte, quindi di valutarla dal suo interno secondo i canoni che le sono propri e che sono indipendenti dalle varie modalità di ricezione. Quello di Gerda è un discorso estetico, volto a emancipare l'arte musicale da una ricezione dozzinale, contaminata da elementi patologici, sotto l'egida del sentimento soggettivo.⁹⁶ Diversa risulta la modalità ricettiva di Pfühl, il cui atteggiamento estatico-contemplativo è proprio di chi intende la diretta implicazione della logica musicale e della sua percezione come “raccolgimento religioso”.⁹⁷

⁹⁵ Ivi, p. 465.

⁹⁶ Il “valore musicale” qui menzionato è, dunque, affine all'idea di “bello musicale”, tematizzata da Eduard Hanslick nel testo omonimo del 1854, dove l'autonomia della musica è fondata nel suo specifico e autonomo concetto di “bello”. Tale specificità viene rivendicata contro l'attribuzione di finalità estrinseche come elementi estetici, che siano i sentimenti o altri fattori contenutistici: “Il bello è in generale senza scopo; esso è pura *forma* che può essere applicata agli scopi più diversi a seconda del *contenuto* con il quale è riempita, ma che in sé non ha altro scopo che se stessa [...] Il bello è e rimane bello anche se non suscita alcun sentimento, perfino se non viene né visto né considerato; il bello è per il piacere di un soggetto contemplante, ma non mediante questo piacere”. (H. Hanslick, *Il Bello musicale*, a c. di Leonardo Distaso, Aesthetica, Palermo 2001, pp. 38-39).

⁹⁷ “Il trasferimento del ‘raccolgimento religioso’ dalla musica ‘sacra’ a quella assoluta non era però mera esaltazione [...]. Si era scoperto infatti che, per venir compresa come ‘logica musicale’ e ‘lingua al di sopra della lingua’, la grande musica strumentale aveva bisogno di un atteggiamento speciale, cioè di quella contemplazione estetica, di cui Schopenhauer ha dato la descrizione più efficace; e soltanto per mezzo di tale atteggiamento essa prendeva consistenza nella coscienza. Per usare la terminologia fenomenologica di Edmund Husserl, contemplazione è la ‘noesis’ del ‘noema’ musica assoluta”. (C. Dahlhaus, *L'idea di musica assoluta*, cit., p. 89).

Come Christian e Tony, Thomas rimane a un livello superficiale di fruizione, in quanto recepisce della musica solo elementi “extramusicali”, blandi effetti emotivi, l’“insipido ottimismo” alieno alla dimensione più profonda dischiusa dalla dimensione musicale. La dimensione metafisica della musica, che a Thomas rimane sconosciuta e inaccessibile, accoglie presso di sé il figlio Johann, che vi trova la propria pace e il proprio annullamento.

Iniziando Hanno alla musica, Gerda impedisce che il figlio diventi il garante della sopravvivenza del nome della famiglia e della ditta, lo rende incapace di costruire il suo destino tra gli uomini e lo accompagna per mano verso una morte prematura, venendo così a suggellare la fine dei Buddenbrook. Perciò, in varie occasioni, Thomas percepisce come ostile la musica e Gerda stessa:

“Finora, la musica di Gerda, in armonia con quegli strani occhi che egli amava, con i densi capelli rossi, e con tutta la sua eccezionale figura, aveva costituito per Thomas un fascino di più da aggiungere alla sua personalità singolare; ma ora, vedendo che la passione per la musica, a lui incomprensibile, s’impadroniva già, così presto e così profondamente, anche di suo figlio, cominciò a considerarla come una forza ostile che s’ergeva tra lui e il ragazzo, di cui sperava di far un vero Buddenbrook, un uomo forte e pratico, con un gagliardo istinto di potere e di conquista. E nello stato eccitabile in cui si trovava gli parve che quella forza ostile minacciasse di fare di lui un estraneo nella propria casa”.⁹⁸

Gerda, inoltre, dimostra nei confronti di Christian, e precisamente nelle sue manifestazioni degenerative, una spiccata simpatia:⁹⁹ l’affinità tra la moglie e il fratello di Thomas si basa sul fatto che lo stato patologico di Christian favorisce la predisposizione alla musica e all’arte. Gerda incoraggia e guarda con simpatia a qualsiasi manifestazione di decadenza della famiglia Buddenbrook. La formazione musicale di Hanno, da lei attentamente curata, è da iscriversi allora all’interno del processo di decadenza di cui è cosciente mediatrice. Thomas si rende ben presto conto che questa *Bildung* supera di molto ciò che richiede una decorosa formazione borghese. Il monopolio che la madre sembra esercitare sulla coscienza del figlio, lo rende insensibile agli insegnamenti paterni che cercano inutilmente di sviluppare nel bambino le doti imprenditoriali e quel sano amore e

⁹⁸ Th. Mann, *I Buddenbrook*, cit., p. 464.

⁹⁹ “C’è un concerto di Tamayo, il violinista. Christian è venuto a prenderla...

– Caspita! Per dirla con la mamma. Sì, ho notato negli ultimi tempi che Gerda e Christian vanno molto d’accordo.

– L’ho notato anch’io. Da quando s’è stabilito qui l’ha preso in simpatia. E lo ascolta attentamente persino quando descrive i suoi malanni... Mio Dio, se ci si diverte... L’altro giorno mi ha detto: ‘Non è un borghese, Thomas! E’ ancor meno borghese di te!’” (Ivi, p. 414).

sicurezza nei confronti della vita che gli consentirebbero di conservare la dignità del nome familiare. Ma Thomas, nel pieno della crisi, non offre al piccolo Johann il migliore degli esempi. Il sentore di questa incapacità di porsi come modello non fa che esasperare Thomas, il quale vede negli “influssi femminili” materni la causa prima della estraneità di suo figlio alla vita. Gli influssi femminili sono influssi musicali e il senatore sa che è proprio la musica a minare la salute di Hanno:

“Aveva creduto che la musica fosse la gran nemica; ma era poi davvero una cosa tanto grave? Sebbene la passione del ragazzo per la libera improvvisazione rivelasse attitudini non comuni, nello studio regolare sotto il signor Pfühl egli non faceva progressi eccezionali. La musica, non v’era dubbio, gli veniva dall’influsso materno, ed era naturale che nei primi anni di vita quell’influsso avesse prevalso. Ma ora incominciava il periodo in cui a un padre si offre l’occasione di influire a sua volta sul figlio, di tirarlo un po’ dalla sua, e di render vani gli influssi femminili contrapponendovi impressioni virili”.¹⁰⁰

In realtà, la spiccata attitudine all’improvvisazione, e non allo “studio regolare”, è rivelativa della tendenza a un diletterantismo dato dall’incapacità di un esercizio volitivo, alla base anche degli insuccessi scolastici, è, dunque, l’effetto più rilevante degli influssi materni. La musica ha un potere non controllabile, di cui Gerda si fa mediatrice in virtù di un potere tutto femminile, da cui Hanno è generato, formato e condotto precocemente alla morte. Thomas non può fare nulla per salvarlo e la potenza di Gerda, in questo senso, gli appare nell’immagine sacrale ed esoterica del tempio, che ne indica significativamente la funzione sacerdotale, di mediazione, esercitata nei confronti della musica:

“Era davanti a un tempio, dalla cui soglia Gerda lo scacciava con un gesto spietato... e pieno di dolore egli la vedeva entrare e portar seco il bambino”.¹⁰¹

Gerda appare qui come un essere soprannaturale e l’essenza della sua maternità è tutta compresa nell’atteggiamento “spietato” con cui ella sottrae il figlio al padre, alla famiglia e alla vita: “[...] non a lui in realtà ella lo partorisce, bensì alla musica”.¹⁰²

La musica si presenta a Thomas come “forza ostile” anche sotto un altro aspetto. Ad accrescere il suo tormento è il sospetto d’infedeltà che nutre nei confronti di Gerda. Mentre i concittadini esprimono i loro sospetti nei semplici termini di una relazione extraconiugale, Thomas percepisce che la natura di quello che esita a definire un adulterio è ben più complessa:

¹⁰⁰ Ivi, p. 565.

¹⁰¹ Ivi, pp. 465-466.

¹⁰² P. Isotta, *Il ventriloquo di Dio...*, cit., p. 20.

“Cosa temeva Thomas Buddenbrook? Nulla... Nulla di preciso. Oh, avesse potuto difendersi contro qualcosa di concreto, di chiaro, di brutale! Egli invidiava agli estranei la semplicità con la quale consideravano la cosa; ma mentre stava lì in ascolto col capo fra le mani si rendeva ben conto che le parole ‘inganno’ e ‘adulterio’ non erano i nomi da dare alle musiche e ai silenzi abissali che si alternavano lassù”.¹⁰³

Tormentato dall'impossibilità di definire, Thomas non può intervenire, perché il tradimento è consumato a un livello che gli è del tutto estraneo. La relazione di instaura Gerda e von Throta è fondata sulla musica, che costituisce sia l'elemento di affinità tra i due sia la più concreta realizzazione del loro rapporto.

Come Gerda suscitava la diffidenza della compagne di collegio e rimane fino alla fine un elemento estraneo in casa Buddenbrook, l'atteggiamento elitario e distaccato di von Throta, gli aliena la simpatia dei camerati e lo rende un personaggio singolare ed ermetico. La musica, nell'ascolto come nell'esecuzione, è al centro delle sue attenzioni, privando d'interesse i passatempi dei giovani ufficiali:

“Senza dubbio era entrato nell'esercito contro voglia o almeno senza entusiasmo, perché nonostante il suo vigore fisico era poco abile nel servizio e impopolare fra i camerati, dei quali non sapeva condividere né i piaceri né gli interessi: piaceri e interessi di giovani ufficiali reduci da una guerra vittoriosa. Tra loro passava per un originale antipatico e stravagante, che faceva passeggiate solitarie, non amava né i cavalli né la caccia né il gioco né le donne, e non pensava ad altro che alla musica: sonava infatti parecchi strumenti, e con i suoi occhi di fuoco, con quell'aspetto poco guerriero, indolente e teatrale lo si vedeva a tutte le opere e a tutti i concerti, mentre disprezzava i circoli e le sale da gioco”.¹⁰⁴

Tanto il “vigore fisico” del sottotenente quanto l'intatta giovinezza di Gerda contrastano con l'aspetto deteriorato del senatore Buddenbrook:

“Anche la sua vanità, quella vanità tanto schernita, era derivata in gran parte da quell'apprensione. Per il primo aveva notato con diffidenza il crescente divario tra il proprio aspetto e la strana immutabilità di Gerda, sulla quale gli anni non lasciavano traccia; e ora, quando veniva per casa il signor von Throta, doveva combattere e nascondere quella preoccupazione col resto delle sue forze, se non voleva esporre il suo nome al ridicolo per il solo fatto di averla manifestata”.¹⁰⁵

¹⁰³ Th. Mann, *I Buddenbrook*, cit., p. 589.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ *Ivi*, pp. 587-588.

Il disfacimento psicofisico di Thomas ha come contraltare l'immutabilità di sua moglie. Il tempo su Gerda non lascia traccia perché ella vive il tempo altro della musica. Mentre Thomas è logorato dal tempo del mondo che sottrae forma, Gerda rimane inalterata nel tempo poetico-formale della musica.

Quando Thomas intuisce la natura dell'adulterio di sua moglie, capisce che Gerda è libera dal destino da cui egli è trascinato, libera nella dinamica musicale che a lui è negata. Perciò Thomas non è in grado di competere in alcun modo con von Throta, il quale, invece, può accedere con Gerda a quel livello metafisico dell'eros che è la musica. Infatti, la musica suonata da Gerda e von Throta, è descritta da Mann mediante un linguaggio palesemente erotico:

“Allora Thomas Buddenbrook rimaneva seduto alla sua scrivania e aspettava finché vedeva entrare in casa anche lui, l'amico di sua moglie, finché la sala sopra il suo capo si riempiva di armonie che con canti, gemiti ed esultanze s'innalzavano quasi tenendo o giungendo convulsamente le mani, e dopo estasi folli e vagabonde svanivano singhiozzando esauste nella notte e nel silenzio. Sì, prorompevano pure quelle note frementi, piangessero pure di dolore e di gioia, impennandosi avvinghiate ed esprimendo soprannaturali passioni. Il peggio, la vera tortura, era il silenzio che ad esse seguiva, e che regnava a lungo, così a lungo lassù nel salone, troppo profondo, troppo inanimato per non destare il terrore. Non un passo si udiva, non una sedia era smossa; soltanto il silenzio, un silenzio ambiguo, insidioso che taceva e sottaceva.... Thomas Buddenbrook era in preda a tali angosce che ogni tanto gemeva sommessamente”.¹⁰⁶ In realtà, Thomas non ha paura del silenzio, ma della musica, che è il vero adulterio, e ciò che gli rende angosciante il silenzio è proprio il fatto che esso non gli offre alcuna certezza, se non quella che qualcosa è stato compiuto. La musica qui descritta, in quanto connotata eroticamente, è inevitabilmente wagneriana.¹⁰⁷

L'estraneità di Thomas alla dimensione musicale non gli impedisce di un coinvolgimento, seppur negativo, quando, durante il giubileo della ditta, la musica entra in scena e in casa Buddenbrook con il concerto della banda del Teatro Civico. Uno degli

¹⁰⁶ Ivi, p. 588.

¹⁰⁷ “E' una diretta trasposizione dell'opera di Wagner, e vede i personaggi nella prospettiva in cui, con assoluta novità, Wagner li aveva voluti. L'adulterio nasce 'aus dem Geiste der Musik', 'dallo spirito della musica'. Esso è, con tutta probabilità, perfettamente casto: e dunque più perverso. Immaginiamo quei silenzi occupati da sguardi ininterrotti, come un lunghissimo, silente sguardo sintetizzato in un tema rappresenta l'unione delle anime, lo scoccare della scintilla erotica fra Tristano e Isolda”. (P. Isotta, *Il ventriloquo di Dio* .., cit., p. 20).

ultimi momenti in cui si manifesta il decoro familiare è accompagnato da una musica volgare che si presenta come sfondo rumoroso:

“E ora, con un’acustica impossibile ed esagerata in cui i suoni si confondono, gli accordi si inghiottono l’un l’altro e diventano assurdi, mentre il trombone, in cui un uomo grasso soffiava con aria disperata, domina tutto il resto, incomincia la serenata per il giubileo della casa Buddenbrook [...]”.¹⁰⁸

Il repertorio è costituito da pezzi che assecondano ed eccitano il gusto del popolo: un dovuto corale di ringraziamento, la parafrasi di un’opera buffa (la *Bella Elena* di J. Offenbach), canzoni popolari, la malriuscita imitazione di un galoppo. Gerda, in un momento così significativo per la ditta e la famiglia è assente: il suo alto senso musicale non potrebbe conciliarsi con il fracasso sonoro emesso dalla banda. Pur non partecipando ai festeggiamenti, il suo influsso si manifesta nello stato d’animo di Thomas che, in questa occasione, sembra turbato dal cattivo gusto, come se i discorsi della moglie sul “valore musicale” avessero sortito un certo effetto. La commozione e i ricordi suscitati e potenziati dall’effetto della musica sui nervi, sono accompagnati da un senso di disgusto:

“Così Thomas si affliggeva per il contegno del piccolo Johann, così s’addolorava per i sentimenti che la festa suscitava in lui, e ancor più per quelli di cui, pur sforzandosi, non si sentiva capace. Più d’una volta cercò di riprendersi, di rischiarare il suo sguardo, di dirsi che era un gran giorno, e che doveva sentirsi pieno di entusiasmo e di gioia. Ma, quantunque il rumore degli strumenti, il brusio di voci e la vista di tanta gente gli scuotessero i nervi e insieme con i ricordi del passato e di suo padre gl’ispirassero ripetutamente un lieve moto di commozione, prevaleva tuttavia l’impressione penosa e ridicola di tutto l’insieme, di quella musica scadente e deturpata, di quel raduno dozzinale dove non si parlava che di pranzi e di listini di borsa... e appunto quel miscuglio di commozione e disgusto gli dava un senso di stanca disperazione”.¹⁰⁹

Per Thomas, il rumore della banda si fa sempre più intollerabile: egli non è più adatto alla sana fruizione borghese di un prodotto scadente. La decadenza ha affinato il suo gusto, ha creato in lui un’eccitabilità insana che lo rende ipersensibile agli stimoli esterni. Il capitolo si chiude insistendo nella descrizione di questa “musica scadente e deturpata”:

“[...] immediatamente ricadde sui cuscini con un gemito di ribrezzo. La musica... quella musica ripigliava, con uno stupido fracasso, che doveva imitare un galoppo, nel quale i timpani e i piatti segnavano un ritmo che le altre masse sonore in anticipo o in

¹⁰⁸ Th. Mann, *I Buddenbrook*, cit., p. 449.

¹⁰⁹ Ivi, p. 451.

ritardo non riuscivano a tenere, e ne risultava un guazzabuglio importuno ed esasperante nella sua imperturbabile ingenuità, di stridori, rimbombi e tremuli accenni di melodie lacerati dai fischi deliranti dell'ottavino".¹¹⁰

Il nuovo capitolo, di contro, è aperto dall'invocazione di Bach e dall'apologia dello stile contrappuntistico. Il contrasto è netto. Si parla finalmente di musica colta e questa volta Gerda è protagonista della scena insieme al signor Pfühl.

Organista serio e dignitoso, Pfühl manifesta una devozione reverenziale nei confronti della tradizione, rappresentata nel suo apice dalla musica sacra di Palestrina e dal contrappuntismo bachiano. L'ideologia musicale dell'organista, lo porta ad un atteggiamento sospettoso e ostile verso ciò che è fine a se stesso, se non la scienza musicale. Il suo approccio, in quest'ambito, è di natura squisitamente ascetica e morale. Ciò che egli apprezza nella musica è la capacità di questa di trascendere la mondanità, di costituire un regno superiore, la cui chiave d'accesso è vincolata ad una rigorosa ascesi compositiva, che presenta tratti religiosi:

“Il piccolo libro sui modi gregoriani, da lui dato alle stampe, era raccomandato come studio complementare in due o tre conservatori, e le sue fughe e i suoi corali eran suonati ogni tanto dove c'era un organo che cantasse in lode del Signore. Quelle composizioni, come anche le fantasie che improvvisava la domenica nella chiesa di Santa Maria, erano perfette, irreprensibili, dominate dalla inesorabile dignità logico-morale della forma classica. Ma erano spoglie d'ogni bellezza terrena, e ciò che esprimevano non toccava i sentimenti umani del profano. In esse trionfava la tecnica divenuta ascesi, la scienza elevata a santità assoluta, fine a se stessa. Edmund Pfühl teneva in dispregio la piacevolezza e parlava senza amore della bella melodia, questo è vero. Ma, per quanto possa sembrare inesplicabile, non era un uomo arido, né un pedante”.¹¹¹

Contro la piacevolezza profana, si ha nuovamente il primato della dimensione strutturale della musica, che dischiude un orizzonte metafisico. Pfühl è un vero, autentico sostenitore della musica assoluta. La sua devozione nei confronti della più pura tradizione si carica di esaltazione romantica e la sacralizzazione della musica pura rimanda alla religione dell'arte del primo romanticismo. Nel pensiero estetico musicale del maestro si rispecchia il passaggio dalla musica religiosa alla religione dell'arte, cioè alla musica assoluta come luogo privilegiato di espressione del sacro, come emerge da Wackenroder, Tieck, E.T.A. Hoffmann.

¹¹⁰ Ivi, p. 452.

¹¹¹ Ivi, p. 454.

Alla luce di questa concezione moderna del rapporto tra arte musicale e religione, deve essere collocata anche l'esaltazione di Bach e Palestrina da parte di Pfühl, che Mann arricchisce di suggestioni schopenhaueriane, come la contemplazione 'disinteressata' della musica:

“– Palestrina! –, diceva in tono categorico, con una faccia che incuteva paura. Ma subito dopo, mentre eseguiva sullo strumento una serie di bravure arcaistiche il suo viso si rammorbidiva, trasfigurato dall'estasi, e come se vedesse nell'opera l'estrema necessità del divenire, il suo sguardo si immergeva in sacre lontananze... Quello sguardo del musicista, che sembra vago e vuoto, perché egli vive in un mondo dove la logica è più profonda, più pura, più assoluta e più libera da scorie, che in quello dei nostri concetti e pensieri espressi in parole”.¹¹²

Quando Gerda chiede al maestro di suonare al pianoforte il *Tristan und Isolde*, l'austera severità dell'organista si scontra per la prima volta con qualcosa di travolgente: è la voce della notte e dell'amore, della tensione nostalgica verso una sensualità fatta musica, una voluttà mistica che si slancia incontro alla morte, perché, ebbra di sé, non può sopportare il peso della propria intensità totalizzante. Venticinque battute, e lo scandalo wagneriano fa esplodere l'indignazione dell'organista che vede violata la propria moralità musicale:

“– Io non suono questa roba, signora! Sono il suo umile servo, ma non suono questa roba! Non è musica... creda a me... mi sono sempre lusingato di capirne qualcosa. Ma questo è il caos! Questa è demagogia, bestemmia, demenza! Questo è un fumo profumato, attraversato da lampi! Questa è la fine di ogni morale nell'arte! Io mi rifiuto di suonare! –
»¹¹³

E' chiaro come Pfühl rimanga indignato dalla sensualità enfatica dell'opera wagneriana, che sembra essere la negazione del tipo di musica da lui professata, tanto a livello ideologico, quanto a livello strutturale. La musica di Wagner presume una libertà nei confronti della tradizione che assume le dimensioni di un dilettantismo grandioso e geniale.¹¹⁴ La melodia infinita, il cromatismo orchestrale, lo sconvolgimento dell'assetto architettonico e, soprattutto, l'uso rivoluzionario dell'armonia, non possono non avere un impatto forte e traumatico sulla sensibilità del contrappuntista radicale.

¹¹² Ivi, p. 454.

¹¹³ Ivi, pp. 455-456.

¹¹⁴ Si rimanda al capitolo precedente del presente lavoro.

Pfühl percepisce l'immane potere della musica wagneriana. La sua etica pedagogica, gli permette di intuire le ripercussioni che un ascolto del genere può avere per una sensibilità ancora in formazione, come quella di Hanno. La fascinazione demagogica, folle e blasfema costituisce un grave pericolo, l'avvelenamento dello spirito:

“– Ah no, signore Iddio, questo è troppo! Mi scusi, signora, se parlo schietto... Lei mi passa un onorario, lei compensa i miei servizi da anni... e i miei mezzi sono modesti. Ma io rinunzio al mio impiego, io mi ritiro, se lei mi costringe a queste infamie! E il bambino, il bambino che è là seduto! E' entrato in punta di piedi per sentire musica! Vuole proprio avvelenargli l'anima per sempre?”¹¹⁵

La percezione di tale pericolo per il bambino si risolve in un monito, che suona come un rimprovero alla madre, la quale dovrebbe tutelarne e custodirne la salute fisica, morale e spirituale ma la signora Buddenbrook non assolve questo compito e non sembra voler sottrarre Hanno all'ascolto “[...] di quest'opera che è la più alta e pericolosa tra quante Wagner ne scrisse, e che nel suo ardore sensuale e ultrasensibile a un tempo, nel suo voluttuoso anelito al sonno è come fatta apposta per i giovani, per l'età in cui domina il sentimento erotico”¹¹⁶.

Anche per Pfühl l'incontro con Wagner non è privo di conseguenze. La musica wagneriana finisce per trovare terreno fertile nella sua sensibilità romantica. Gerda lo sa, e si propone di mostrargli come quelli che sembrano “ciarlatanerie e sofismi” siano in realtà il compimento della tradizione che da Bach passa per Beethoven:

“– Pfühl, – gli disse, – sia giusto e consideri le cose con calma. L'uso insolito dell'armonia la confonde... Lei trova che Beethoven, in confronto, è puro, chiaro e naturale. Ma pensi come Beethoven sconcertò i suoi contemporanei abituati all'antica... e Dio mio, persino a Bach, rimproverarono la mancanza di chiarezza e di armonia!... Lei parla di morale... ma che cosa intende per morale nell'arte? Se non m'inganno, sarebbe l'antitesi di ogni edonismo? Ebbene, qui c'è l'antitesi. Proprio come in Bach. Anzi, più grande, più cosciente, più approfondita che in Bach. Creda a me, Pfühl, questa musica è meno lontana dal suo modo di sentire di quanto lei s'immagini!”¹¹⁷

Anticipando un tema delle *Betrachtungen*,¹¹⁸ Gerda parla dell'arte wagneriana come di un'arte morale per il suo carattere antiedonista e sottolinea la continuità con il classico di

¹¹⁵ Ivi, p. 456.

¹¹⁶ Th. Mann, *I nostri rapporti attuali con Wagner*, in *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, cit, p. 88.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ Si rimanda al cap. IV della *Parte I* del presente lavoro.

Bach e Beethoven.¹¹⁹ Il discorso a Pfühl è volto a rassicurare il maestro circa la legittimità dell'opera wagneriana, ma soprattutto permette a Mann di accostare Wagner stesso, nietzscheanamente, ai referenti più illustri della musica pura, la quale esprime, nel privilegio e nella potenza dell'immediatezza, verità metafisiche, “fatti più universali, di cui solo la musica può parlare per via diretta”.¹²⁰ Pfühl teme l'edonismo celato nelle belle melodie e in un certo uso dell'armonia, di cui Gerda può, invece, attestare la ‘moralità’ sulla base di elementi formali che scagionerebbero persino il *Tristan und Isolde* dall'accusa di edonismo. La moralità dell'opera wagneriana è allora attestata proprio dalla struttura armonica considerata unitamente alla dinamica melodica del *Leitmotiv*, dalla cui interdipendenza e reciproca implicazione prende vita la forma musicale, ossia spirituale.¹²¹ Da questo tipo di struttura scaturiscono il ‘colore’ e il ‘significato’, su cui si fonda la connotazione erotica – non “edonista” – dell'opera wagneriana, così che l'eros scaturisce direttamente dalla strutturazione di elementi di per sé indeterminati, sottraendola all'edonismo di una musica facile e disimpegnata.¹²² La grandezza di Wagner non è edonismo ma eros fatto musica mediante il libero e moderno utilizzo delle potenzialità orchestrali. Dionisismo, tragicità, dunque, e non edonismo, il cui eros, differenziandosi tanto da una dimensione psicologica, quanto da una dimensione fisiologica, si configura come una forma di ascesi. La musica di Wagner irrompe nel tempo storico e nel tempo individuale con tutta la necessità del primigenio. Pfühl ne viene progressivamente coinvolto e coltiva l'interesse per questo genere come una passione segreta, a cui un certo senso del

¹¹⁹ “Ella intende promuovere non un determinato stile musicale, bensì la musica nella sua essenza, consapevole che il primato della musica tra le arti non è condizionato dal rispetto di regole manualistiche o di forme compositive ma soltanto dalla capacità del musicista di esprimere e comunicare verità universali. Il riferimento a Beethoven indica, da parte di Mann, una conoscenza della storia della musica che non lascia dubbi sulla consapevolezza dell'autore riguardo al ruolo e al significato della musica strumentale. [...] Il fatto che Gerda suoni composizioni della triade classica Haydn, Mozart, Beethoven e menzioni la complessa vicenda della ricezione di Beethoven nei primi anni dell'Ottocento indica che il modello di valutazione della musica non è la sua modernità bensì la sua natura di arte sopra le arti, conformemente alla concezione della musica assoluta sviluppata proprio dai tre ‘viennesi’”. (M. Segala, *Sulla musica assoluta nei Buddenbrook*, in *Le ambiguità del suono*, Prometheus, Milano 2003, pp. 61-62).

¹²⁰ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., p. 141.

¹²¹ “La condotta melodica – il senso musicale dei motivi, il loro carattere espressivo – è nel *Tristano* più che nell'*Anello* vincolata alla condotta armonica, alla struttura accordale (e viceversa). Il motivo del Desiderio, emblema dello ‘stile Tristano’, sarebbe una serie informe e pressoché insignificante di intervalli – un segmento di scala cromatica – se non fosse per gli accordi che sorreggono e determinano la condotta melodica. La condotta armonica, a sua volta, il famoso ‘accordo del Tristano’, acquista carattere motivico in proprio. [...] Viceversa, la struttura accordale è impensabile senza il motivo della Sofferenza, controsoggetto contrappuntistico al motivo del Desiderio. Come la condotta melodica attinge colore e significato dalla condotta armonica, così questa è sostenuta e motivata da quella”. (C. Dahlhaus, *I drammi musicali di Richard Wagner*, Marsilio Editori, Venezia 1984, pp. 79-80).

¹²² “[...] la percezione emozionale incommensurabilmente ricca cui agognava Wagner non procede da un'immediatezza di primo grado, istintiva, bensì – tutt'al più – da un'immediatezza di secondo grado, filtrata attraverso la riflessione”. (Ivi, p. 77).

pudore vieti di abbandonarsi. In questo contesto, la musica wagneriana si presenta ancor più chiaramente nei termini evocativi della sua connotazione erotica:

“– Ciarlatanerie e sofismi... mi scusi, – brontolò il signor Pfühl. Ma ella aveva ragione: quella musica in fondo gli era meno estranea di quanto egli credesse. Col *Tristano*, è vero, non si riconciliò mai del tutto, benché, su preghiera di Gerda, si resolvesse a trascrivere, con molta abilità, la *Morte d’Isotta* per violino e pianoforte. Incominciò a trovare qualche parola d’approvazione per certe parti dei *Maestri Cantori*... e da allora in poi l’amore per quell’arte si destò in lui con forza sempre più irresistibile. Egli non lo confessava questo amore, quasi ne aveva paura, e lo rinnegava accigliato. Ma la signora non aveva più bisogno di insistere perché egli, dopo aver reso giustizia ai vecchi maestri, passasse a uno stile più complesso, e con quell’espressione di felicità pudica e quasi rabbiosa negli occhi, entrasse nel vivo mondo dei motivi conduttori”.¹²³

L’opera che per prima riesce a vincere le resistenze di Pfühl è *Die Meistersinger von Nürnberg*, in cui domina la polifonia contrappuntistica e in cui la tradizione viene riproposta in modo dialettico e in cui è potenziato quell’effetto di rapimento in lontananze indeterminate che già la musica tradizionale esercitava sull’organista, così che il *Gesamtkunstwerk* sembra fare concorrenza alla musica assoluta sul suo stesso terreno.¹²⁴ La musica dei *Meistersinger* riesce a vincere le resistenze di Pfühl in quanto presenta un peculiare carattere religioso e pedagogico, che emerge tanto sul piano musicale quanto sul piano letterario, alternativo al romanticismo estremo del *Tristan und Isolde*.¹²⁵

¹²³ Th. Mann, *I Buddenbrook*, cit., p. 456-457.

¹²⁴ “[...] sebbene la musica abbia bisogno per la sua esistenza di un motivo formale extramusicale, nella sua essenza è assoluta. [...] La polemica contro il termine ‘musica assoluta’, che nel frattempo (1854) era stato adottato da Hanslick, non deve trarci in inganno sulla latente affinità tra il pensiero di Wagner e l’idea di musica assoluta. Il fatto che ‘in questo mondo umano’ la musica abbia empiricamente bisogno di un motivo costitutivo per prender forma non esclude che, metafisicamente, quale ‘musica divina’, essa esprima l’‘intima essenza del mondo’, per usare le parole di Schopenhauer. Empiricamente ‘condizionata’, è metafisicamente ‘condizionante’”. (C. Dahlhaus, *L’idea di musica assoluta*, cit., pp. 33-34).

¹²⁵ “I *Maestri* ci autorizzano a sospettare che c’è un Wagner preoccupato del proprio autoesibizionismo, in atteggiamento critico, pessimistico, profondamente meditativo, in rapporto alla propria fortuna e alla propria gloria, nonché in rapporto al proprio romanticismo anarchico e, per certi aspetti, barbarico, così caratteristico della natura tedesca e che, come aveva notato Novalis, è sempre pronto a trasformarsi nel suo contrario. L’atmosfera dei *Maestri* è caratterizzata dal fatto che, in quest’opera tutta speciale, Wagner sa trovare un equilibrio contro il mito anarchico ed eroico e contro l’autorità assoluta dello Stato. Wagner sceglie la virtù cittadina della libera Norimberga ed è significativo il fatto che questa scelta è legata ad un senso religioso, in parte luterano, certamente düreriano, del valore della rinuncia, valore che nei *Maestri* appare più alto della potenza dell’oro e della magia della morte d’amore. [...] La musica dei *Maestri* è l’espressione della poesia della città borghese e popolare che sa trovare in se stessa la funzione civile ed educatrice dell’arte” (E. Paci, *Sul significato dei “Maestri Cantori” di Richard Wagner*, in “L’approdo musicale”, n. 2, Anno I, Aprile-Giugno 1958, pp. 85-104, p. 87).

Alla luce di questa nuova passione, Pfühl incarna il momento dialettico¹²⁶ del passaggio dalla tradizione all'innovazione come instaurazione di un nuovo assetto formale, che non esclude al suo interno la passione e il senso romantico dell'infinito.¹²⁷ Tuttavia, per Mann, anche l'approdo a quest'opera cela in sé un pericolo. Essa infatti non è il punto d'arrivo che redime e purifica dal caos precedente, ma è il punto di partenza che introduce quasi con inganno il wagnerismo più erotico e decadente e che, pur non conquistando pienamente lo spirito di Pfühl, matura i suoi effetti devastanti nel giovane Hanno.

Dopo la conversione di cui Gerda si è resa mediatrice, Pfühl cambia radicalmente atteggiamento, anche nei confronti di Hanno e, prima di eseguire il preludio dei *Meistersinger*, lo esorta all'ascolto:

“– Ascolta pure, figliolo! – diceva benigno, e il bimbo contemplava con una certa soggezione il grosso pomo d'Adamo che l'organista moveva parlando; poi tornava svelto e silenzioso al suo posto, impaziente di udir riprendere la musica e i commenti.

Quel giorno suonarono un tempo di Haydn, alcune pagine di Mozart, una sonata di Beethoven. Poi, mentre Gerda, col violino sotto il braccio, cercava altra musica, accadde l'incredibile: il signor Pfühl, Edmund Pfühl, organista di Santa Maria, che stava liberamente improvvisando, scivolò a poco a poco in uno stile assai strano, mentre nel suo sguardo rapito brillava una specie di pudica felicità... Sotto le sue dita si levò una fioritura, un rigoglio, tutto un fremere e un cantare, dal quale, sommerso dapprima e di nuovo smorente, poi sempre più chiaro e gagliardo emergeva, in un contrappunto mirabile, un motivo di marcia patriarcale e grandioso, di una strana magnificenza... Un crescendo, un intreccio, un trapasso... e con la risoluzione l'attacco 'fortissimo' del violino. Era il preludio dei *Maestri cantori*”.¹²⁸

Ora, e soltanto ora, la signora Buddenbrook può affidargli l'educazione musicale di Hanno:

¹²⁶ Proprio il preludio che l'organista comincia inaspettatamente a suonare, per Paci, esibisce questo tipo di dialettica: “Il preludio del primo atto dei *Maestri*, nella sua dominatrice tonalità di *do* maggiore, è fiducioso, sicuro, deciso. E' la sicurezza che i contrasti debbono avere una soluzione e che hanno, quindi, una soluzione. La domanda cosmica, espressa nelle quattro note cromatiche – sol diesis, la, la diesis, si – che all'inizio del *Tristano* costituiscono il secondo nucleo del tema del 'filtro', ha nei *Maestri* una risposta. [...] Il preludio inizia col tema largo e pesante dei 'maestri' al quale segue il tema della 'poesia': i due temi enunciano un contrasto dialettico nel quale è implicita una soluzione. La musica non è soltanto grido e passione individuale, non è soltanto infinità romantica, ma tradizione, controllo, scuola”. (Ivi, p. 88).

¹²⁷ “La dialettica è dunque dialettica tra tradizione e rinnovamento e la città può sussistere perché la tradizione non è soltanto negata e può, dopo la negazione, rinascere in una nuova forma. [...] L'arte non è soltanto ispirazione, così come non è soltanto sapienza. Non è soltanto regola, così come non è soltanto passione. Non è nemmeno il fatto positivo, indiscutibile, del linguaggio scritto. Tutto deve fondersi nella sintesi del sogno e della verità, della regola e della spontaneità, della passione e della forma, dell'amore e della legge”. (Ivi, p. 91).

¹²⁸ Th. Mann, *I Buddenbrook*, cit., p. 455.

“Senta, Pfühl, io vorrei senz’altro ricorrere a lei per Hanno. So che in città vi sono altre due o tre persone – donne, credo – che danno lezioni; ma sono maestre di piano e basta... Lei mi capisce. Non si tratta di esercitarsi su uno strumento, bensì di imparare a capire la musica, non è vero? In lei ho fiducia”.¹²⁹

Si tratta di predisporre il bambino a una conoscenza profonda della musica che non si riduca agli elementi tecnici, ma di una *Bildung* che sarà l’unica vera, poiché Hanno non ricaverà molto dall’istruzione scolastica. La sua formazione è tutta compresa nella musica e avviene dunque sotto l’influsso materno. Gerda vuole che suo figlio si avvii a un’intima comprensione della musica, per cui la padronanza tecnica di uno strumento non è sufficiente. Hanno, già con l’ascolto dei discorsi di Pfühl e della madre, si avvicina a una comprensione metafisica dell’arte musicale, imparando a considerare la potenza del coinvolgimento recettivo come qualcosa di legato agli elementi strutturali della musica stessa.

Gerda lo indirizza allo studio del pianoforte, perché sa che l’inclinazione di Hanno al dilettantismo, alla improvvisazione e alla intimità con la musica trova nel pianoforte un più adatto mezzo espressivo:

“Non credo che sia adatto a diventar violinista, – ella disse al signor Pfühl, – e in fondo è meglio così, perché non son tutte rose. Non parlo del fatto che il solista è legato all’accompagnatore, benché in certe circostanze sia una questione molto delicata, e se io non avessi lei... ma c’è sempre il pericolo di cadere in un virtuosismo più o meno compiuto... Vede, io ne so qualcosa. Le confesso sinceramente che, a parer mio, per il violinista la musica incomincia soltanto a un grado molto alto di bravura. Quello sforzo di concentrazione sul canto, il suo fraseggio e la sua modulazione, per cui si percepisce la polifonia solo in modo vago e generico, in un talento mediocre può facilmente produrre una diminuzione del senso armonico e della memoria per le armonie, che più tardi è difficile correggere. Io amo il mio violino, e sono giunta a una bravura notevole, ma in fondo il pianoforte lo metto a un piano più alto... Basti dir questo: la conoscenza del pianoforte, cioè di un mezzo insuperabile per riprodurre le più ricche e molteplici immagini sonore, rappresenta per me un rapporto più intimo, più chiaro e più completo con la musica...”.¹³⁰

In questo contesto, il pianoforte si presenta secondo il significato che esso viene ad assumere nell’Ottocento, con la ricchezza delle sue potenzialità timbriche, volte alla

¹²⁹ Ivi, p. 458.

¹³⁰ Ivi, pp. 457-458.

rappresentazione di immagini sonore e le possibilità di espressione intimistica, per cui questo strumento ben si adatta alla sensibilità solipsista di Hanno.

Gerda sa anche che la volontà del figlio è insufficiente all'applicazione metodica richiesta per la padronanza dei mezzi tecnici del violino, che egli possiede un "talento mediocre", dovuto proprio alla debolezza del suo volere. Non è quindi dalla volontà e dal senso di disciplina verso l'applicazione che procede lo zelo di apprendimento di Hanno, ma a fondamento dell'impegno c'è una necessità interiore, che vuole liberarsi ed essere espressa:

"Egli non procedeva nel modo consueto, perché sentiva di dovere allo zelo muto e appassionato del ragazzo qualcosa di più che l'insegnamento di un po' di pianoforte. Appena superati gli elementi, i primi passi, incominciò a esporre la teoria in forma facile e piana, e a rivelare all'allievo i fondamenti dell'armonia. E Hanno capiva; perché trovava soltanto la conferma di ciò che in fondo aveva sempre saputo.

Fin dov'era possibile, il signor Pfühl accontentava Hanno nella sua smania di andare avanti. Con amorosa sollecitudine badava ad alleggerire i pesi di piombo che la materia pone al piede della fantasia e dell'ingegno impaziente. Non pretendeva da lui un'estrema agilità nell'eseguire le scale, e ad ogni modo non la considerava il vero scopo di quegli esercizi. Ciò che esigeva, e che ottenne rapidamente, fu invece una chiara, completa e profonda conoscenza di tutte le tonalità, un'intima e panoramica dimestichezza con le loro affinità e correlazioni, donde derivò in breve tempo quel rapido colpo d'occhio che abbraccia molte possibilità di combinazioni, quella padronanza istintiva della tastiera che alletta alle improvvisazioni e alle fantasie... Con una commovente finezza di sentimento egli seppe apprezzare i bisogni spirituali di quel piccolo allievo che l'abitudine di ascoltare musica aveva reso esigente, bisogni che tendevano ad uno stile severo. Non mortificò la profondità e l'austerità del suo sentire facendogli suonare insulse canzoncine".¹³¹

I progressi sono dovuti quindi all'intuito, a una predisposizione interna e originaria, che gli facilita proprio la padronanza degli elementi più adatti all'improvvisazione, la forma che meglio si addice alla liberazione della fantasia come intima possibilità della prassi creativa ed espressiva.¹³² Per Hanno, che tende all'afasia,¹³³ la musica è un linguaggio, e

¹³¹ Ivi, pp. 458-459.

¹³² "[...] l'improvvisazione appare come forma ideale del *Musizieren* decadente. Il che sta a significare un'assenza di forma finita, nel senso non già di opera d'arte, ma anche di prodotto compiuto, fissato e vendibile, opera di un gesto intenzionale, di organizzazione della materia sonora. Lo sfuggire alla realtà esterna, segnalata dallo spazio chiuso ed intimo della musica di Hanno, indica il rifiuto e la negazione di tutte le implicazioni sociali presenti nell'opera d'arte: concetto di produzione, di lavoro, di rapporti economici, di classe, conflitto e contraddizione sociale". (R. Favaro, *Spazio e musica...*, cit., pp. 75-76).

come bene intende il signor Pfühl, il suo unico linguaggio, la sua unica possibilità di espressione:

“A volte lo guardo negli occhi... e vi leggo tante cose, ma le labbra le tiene chiuse. Più tardi nella vita, che forse gli farà tenere le labbra ancor più serrate, deve pur avere una possibilità di parlare...”¹³⁴

Proprio l'apprendimento degli elementi tecnici rende possibile a Hanno di vivere la musica come un linguaggio, ciò di renderla espressiva ed espressione di uno stato interiore. Nessuno allora sembra più adatto del serio organista a fornire a Hanno i mezzi propriamente musicali che permettono la realizzazione di discorsi e fantasie sonore. La “logica musicale”, appresa da Gerda e da Pfühl, permea e regola il sentimento, consentendo a Hanno di trasfondere nell'arte automa il suo mondo interiore, secondo i canoni della musica assoluta che, svincolandosi dal linguaggio come elemento extramusicale, si costituisce in linguaggio proprio, autonomo e in traducibile, in virtù dei suoi elementi tecnici specifici.¹³⁵ Ma questo passaggio non avviene in una dimensione comunicativa.

Anche quando Hanno si esibisce davanti ai suoi familiari, l'esecuzione ha sempre un carattere autoreferenziale poiché si presenta come esperienza irriducibilmente individuale, in una dimensione estranea e inaccessibile agli ascoltatori. Il senso profondo della musica di Hanno può essere compreso solo da sua madre e dal signor Pfühl, più tardi dal giovane Kai. Si tratta di un senso che configura l'esperienza musicale di Hanno come esperienza mistica. La dimensione mistico-religiosa della musica, determina chiaramente più di un'occasione, come quella in cui Hanno e Pfühl assistono alla Messa da una posizione privilegiata e separata dagli altri, che permette loro un approccio più alto alla sfera del sacro rispetto a quello del pastore e del popolo dei fedeli, ai quali è riservato quel trattamento ironico che spesso caratterizza lo sguardo di Gerda. La vera trascendenza è quella della musica, che i borghesi nella navata considerano un elemento accessorio mentre Hanno e Pfühl la colgono nella sua autonomia metafisica:

¹³³ L'atteggiamento di Pfühl nei confronti di Hanno si differenzia radicalmente dall'artificiosa pedagogia paterna, che ha come risultato immediato che l'unico atteggiamento risoluto di Hanno sia il perentorio rifiuto della comunicazione: “Mai, – pensava Hanno disperato, – mai parlerò con la gente!”. (Th. Mann, *I Buddenbrook*, cit., p. 445).

¹³⁴ Ivi, p. 459.

¹³⁵ “Gli elementi tecnici ed estetici che permisero di rendere autonoma la musica strumentale possono venir riassunti nel concetto di ‘logica musicale’ – concetto che è strettamente collegato con l'idea del carattere di linguaggio della musica. Per quel che riguarda la composizione, ciò che la musica sostiene ora in campo estetico, cioè di esistere per essere ascoltata per se stessa, si giustifica col fatto che essa si presenta come discorso, come sviluppo di idee musicali [...]”. (C. Dahlhaus, *L'idea di musica assoluta*, cit., p. 113).

“Accadeva non di rado che il signor Pfühl cominciasse a mettere in ridicolo la predica, la pronuncia dialettale del pastore, le sue vocali stiracchiate, stridule e sepolcrali, i suoi sospiri e gli improvvisi trapassi dalla cupezza alla beatitudine. Allora anche Hanno rideva piano, molto divertito, perché senza guardarsi e senza dirselo quei due lassù erano convinti che la predica era una chiacchierata insulsa, e il vero ufficio divino era proprio quello che il pastore e i suoi fedeli consideravan come un di più, utile soltanto ad accrescere la devozione: cioè la musica”.¹³⁶

L’organista lamenta l’incomprensione per la sua musica da parte del popolo dei borghesi e si cimenta in tecnicismi che questi non possono comprendere, perché estranei al valore musicale.

Le esperienze musicali successive di Hanno potranno essere considerate esperienze spirituali nel senso più alto, in cui il potenziamento recettivo, svincolato da ogni edonismo, avviene sulla base di un fondamento strutturale. Così, il coinvolgimento non è solo fisico ed emozionale, ma anche intellettuale e spirituale, in quanto procede dallo spirito operante nella forma e nella struttura.¹³⁷

Ne risulta un’esperienza totalizzante, in cui il fervido mondo della forma musicale si configura come una metafisica erotica che, proprio in quanto erotica, opera mediante la contaminazione e, in questo caso, l’appropriazione che procede dallo spirituale verso il sensibile e il corporeo. L’eros musicale è allora veramente mediatore¹³⁸ tra il fenomeno musicale, spirituale in senso assoluto, e il mondo della vita, instaurando tra loro una relazione causale che procede direttamente dalla musica in direzione disvelante. Il disvelamento si rivolge in funzione critica della vita, dunque in funzione morale contro la vita stessa posta antitetivamente alla forma che appare nella sensibilità del suono, la cui dimensione sensibile, potenziata dagli elementi tecnici (timbro, armonia, *Leitmotiv*) si costituisce come *medium* tra spirito e vita, portando quest’ultima a quell’“autocontemplazione sensibile e sovrasensibile”,¹³⁹ che non si risolve però in una stimolazione della vita, come vuole Mann nelle *Betrachtungen*, ma in un’inibizione della vita stessa. Le forze vitali, assimilate dalla pulsione erotica, abbandonano la vita per il puro

¹³⁶ Th. Mann, *I Buddenbrook*, cit., p. 460.

¹³⁷ Cfr. E. Hanslick, *Il bello musicale*, cit., p. 66: “In quanto creazione di uno spirito che pensa e sente una composizione musicale ha quindi in alto grado la facoltà di essere essa stessa piena di spirito e sentimento. Questo contenuto spirituale lo esigeremo in ogni opera d’arte musicale, ma non lo ricercheremo in alcun altro momento di essa se non nella *struttura musicale* stessa”.

¹³⁸ Cfr. cap. IV della *Parte I* del presente lavoro.

¹³⁹ Th. Mann, *Considerazioni di un impolitico*, cit., p. 568.

spirito. L'eros musicale e mediatore assume così una funzione antivitalistica quanto più disvelante.

Tali proprietà della musica si rilevano in diverse occasioni narrative di esperienza musicale; per Hanno: l'esecuzione in famiglia di una composizione, ancora a livello dilettantistico, la visione e l'ascolto del *Lohengrin* al Teatro Civico e l'ultima improvvisazione, in cui le capacità musicali del giovane sembrano raggiungere un livello realmente artistico.

La composizione infantile di Hanno si basa sul potenziamento ad effetto dei mezzi tecnici: l'impiego del tremolo, la prevalenza dell'armonia e del ritmo, l'uso del pedale e della sordina e, soprattutto, il *crescendo* e il *ritardando*, che presentano il finale secondo una dinamica orgasmica. E' una riproposizione modesta ma raffinata del procedimento wagneriano, che probabilmente Hanno mutua dall'ascolto del *Tristan und Isolde*. Alla modalità descrittiva della musica, di cui Mann esplicita i mezzi espressivi, è unita la descrizione del movimento fisico dell'esecutore, che accompagna e sottolinea i passaggi musicali. Si ha allora un primo coinvolgimento della sfera corporea e psichico-emozionale da parte della musica. Questo vissuto così intenso non dura più di tre minuti, in cui si concentra, si manifesta e si esaurisce l'evento musicale. Esso avviene in una condizione di isolamento dall'ambiente esterno. Da un lato, Hanno, "assorto e rapito, aveva dimenticato ogni cosa intorno a sé",¹⁴⁰ dall'altro, l'impossibilità della comunicazione è data aprioristicamente dall'ottusità musicale dell'uditorio. Tuttavia, il piccolo Buddenbrook non è solo: Gerda accompagna con il violino la sua composizione, incrementando, a sua volta, gli effetti wagneriani, come l'uso del tremolo e l'enfasi finale, in cui Pfühl denuncia l'eco del *Tristan*:

"Com'è teatrale la chiusa, Johann! Non ti pare poco intonata col resto? In principio tutto è in regola, ma poi come ti viene in mente di passare improvvisamente dal si maggiore all'accordo di quarta e sesta sul quarto grado, con la terza diminuita? Sono buffonerie. E ci hai messo anche il tremolo. Devi averlo sgraffignato in qualche posto... Dove l'hai preso? Ah, so già. Sei stato troppo attento quando dovevo suonare certa roba per la tua mamma... cambia il finale, figliolo, e poi sarà una cosetta pulita".¹⁴¹

Ma la composizione rimane inalterata e viene descritta un'esperienza erotico-musicale realizzata nell'estremo potenziamento espressivo del materiale sonoro:

¹⁴⁰ Th. Mann, *I Buddenbrook*, cit., p. 462.

¹⁴¹ Ivi, p. 461.

“Quella piccola composizione era di natura piuttosto armonica che ritmica, ed era bizzarro il contrasto fra i mezzi musicali, primitivi, elementari, infantili, e l’importanza, la passione, quasi la raffinatezza, con cui quei mezzi erano accentuati e messi in valore. Hanno sottolineava ogni passaggio di tono con un cenno in avanti della testa, prolungato e obliquo, e seduto sull’orlo della seggiola, cercava di dare un valore sentimentale ad ogni accordo servendosi del pedale e della sordina. Difatti quando il piccolo Hanno otteneva un effetto – anche se questo si limitava esclusivamente a se stesso – era un effetto di natura meno sensitiva che sentimentale. Il più semplice artificio armonico veniva ad assumere, mediante l’accentuazione marcata e ritardante, un significato enigmatico e prezioso”.¹⁴²

L’enfasi prodotta non si riduce a un effetto sensibile, bensì l’intensità del sentimento con cui l’esecuzione è vissuta, il carattere erotico che si evince dal linguaggio utilizzato da Mann nella descrizione sono da interpretare a un livello più complesso. L’estasi in cui lo spirito di Hanno si trasfonde è, in realtà, una morte traslata d’ispirazione wagneriana.¹⁴³ La sua volontà silente assume un inaspettato potenziamento nella dinamica musicale e nella musica come esperienza totalizzante si esaurisce sotto il segno di Wagner. Alla potenza del sentire corrisponde un depotenziamento della volere nel mondo quotidiano, della lotta della vita per la vita.

La musica suonata da Hanno nel giorno del suo ottavo compleanno è dunque una musica carica di eros. Un eros precoce come precoce in lui è il “senso di gravità e d’esperienza”,¹⁴⁴ la consapevolezza del *Verfall* e la morte stessa. La composizione si presenta come una parafrasi del finale del *Tristan und Isolde*,¹⁴⁵ in cui la felicità orgasmica, che “dura un attimo solo” è una redenzione incompiuta che troverà il supremo adempimento solo nel nulla.

La musica entra secondo tali dinamiche nella vita di Hanno e ne assume il monopolio. Ogni altra attività è disturbata, quando non impedita, dalla intromissione della musica. La sua concentrazione è distratta da armonie e motivi che alimentano il senso di estraneità alla vita pratica. In tal modo, la disposizione musicale si confonde con la disposizione alla malattia a cui è legata da enigmatici nessi causali.

¹⁴² Ivi, p. 462.

¹⁴³ “Il suo rapporto con la musica non può che essere in chiave wagneriana: perché è al tempo stesso un rapporto con la morte. [...] Morte, questa parola che è il centro del primo romanzo di Mann, anzi di tutta la sua produzione, significa ora perdita di potenza, estenuazione, sensualità, decadenza”. (P. Isotta, *Il ventriloquo di Dio ...*, cit., pp. 29. 32).

¹⁴⁴ Th. Mann, *I Buddenbrook*, cit., p. 469.

¹⁴⁵ “La tonica come redenzione e raggiunta con cadenza plagale, come nelle chiuse dell’*Olandese volante*, del *Crepuscolo*, del *Parsifal*: si tratta del finale del *Tristano* parafrasato nell’*ethos* e nella tecnica, da un decadente di sensibilità morbosa”. (P. Isotta, *Il ventriloquo di Dio ...*, cit., p. 30).

Hanno è giovane: la sua innocenza non può che soccombere all'impeto travolgente della fascinazione erotica, che si manifesta in modo così potente nella musica con cui egli viene a contatto troppo presto. La sua volontà si riduce alla pulsione erotica verso una bellezza il cui valore è antitetico alla vita, con essa incompatibile. La sofferenza di Hanno è la coscienza inesorabile di questa incompatibilità e non fa che accrescere la disaffezione all'esistenza.

Il sentimento amplificato dello scarto che sussiste tra la quotidianità volgare e il mondo sublimato della musica, si fa sentire con veemenza a Hanno dopo che egli ha assistito alla rappresentazione del *Lohengrin*, a cui Gerda lo accompagna. Anche in questo caso, l'ascolto è costituito come evento che modifica la percezione abituale del tempo. Il presente è tutto proiettato nell'attesa della rappresentazione, così che si fatica a postulare un tempo successivo alla rappresentazione stessa:

“Aveva vissuto tutta la settimana nella lieta attesa di quella serata. Peccato che prima di una simile festa dovessero sempre accumularsi tante cose spiacevoli, guastando fino all'ultimo momento la libera e gioiosa prospettiva. Ma finalmente il sabato anche le ore di scuola erano terminate, e il trapano aveva ronzato per l'ultima volta nella sua bocca dolorante... Tutto era passato e superato, perché egli aveva risolutamente rinviato i compiti al di là della domenica sera. Che cos'era il lunedì? Sarebbe mai arrivato? Non si crede al lunedì, quando la domenica sera si deve andare al *Lohengrin*...”¹⁴⁶

La qualità artistica dello spettacolo è alquanto bassa, ma ciò non attenua l'effetto sulla sensibilità di Hanno, il quale si trova nuovamente a vivere la compresenza di gioia e dolore che la musica gli riserva. Le stonature dei violini, la goffaggine del tenore sono percepite ma subito superate in quanto residui di realtà. “La dolce, trasfigurata magnificenza dei suoni”¹⁴⁷ catalizza su di sé la percezione e nuovamente gli effetti della musica hanno conseguenze esposte come sintomi fisici: brividi, palpiti, singhiozzi. L'esperienza della musica è vissuta da Hanno nei termini di un'estasi a cui segue il lacerante ritorno al quotidiano che schiaccia la sua identità. Solo la musica gli offre quel temporaneo ma radicale distacco, in cui l'interiorità può vivere liberamente le proprie dinamiche più profonde. L'emotività patologica di Hanno, severamente biasimata dal padre e derisa dai compagni, trova nella musica wagneriana la propria rappresentazione e giustificazione. Cessata la musica, egli si ritrova solo, gettato nuovamente nell'opprimente realtà quotidiana. Hanno vive la disperazione di chi coglie l'antiteticità del mondo della

¹⁴⁶ Th. Mann, *I Buddenbrook*, cit., p.639.

¹⁴⁷ Ivi, p. 740.

bellezza, dischiusa dall'arte dei suoni, e la vita grave dei doveri inadempiti e dell'incomprensione. Si tratta di un disagio che permette a Hanno di trovare nel *Lohengrin* un'appropriata sublimazione artistica, in quanto l'opera stessa 'contiene' l'antitesi del mondo reale e della fantasia, della favola.¹⁴⁸ La mondanità del luogo della rappresentazione, il teatro Civico, la realtà fastidiosa delle stonature e i particolari antiestetici, fanno da contraltare della bellezza 'trasfigurata' della musica che ne risulta immune come una seconda musica sottesa al fenomeno sonoro:

“Poi la felicità s'era avverata. Era scesa su di lui, consacrazione e delizia, con i suoi brividi segreti, i suoi palpiti, i suoi singhiozzi che scuotono improvvisi l'anima, tutta la sua ebbrezza estatica e insaziabile... [...] la dolce, trasfigurata magnificenza dei suoni che udiva lo sollevò al di sopra di tali miserie...

Poi era venuta la fine. La gioia canora e sfolgorante era ammutolita e spenta; con la testa in fiamme, ritrovandosi in camera sua, si era reso conto che appena un paio d'ore di sonno lo separavano dalla grigia realtà quotidiana. Allora lo aveva vinto una di quelle crisi di sconforto che conosceva tanto bene. Aveva sentito quanto male ci può fare la bellezza, come possa gettarci nella vergogna e nella struggente disperazione, e annientare tuttavia in noi anche il coraggio e la capacità di vivere la vita comune. Si era sentito così terribilmente disperato, e oppresso da un peso così immane, che, come tante altre volte, aveva pensato che non potevano essere soltanto i suoi crucci personali ad opprimerlo: fin dal principio un carico aveva gravato sulla sua anima, e l'avrebbe schiacciato un giorno o l'altro”.¹⁴⁹

La musica è l'occasione per l'accantonamento temporaneo della realtà e del quotidiano. Il tempo della musica come tempo dell'estasi segna una nuova frattura tra un'immanenza faticosa e insulsa e la felicità troppo breve per sua stessa natura.

Ma era stata la rappresentazione del *Fidelio* a costituire la prima occasione di incontro con il teatro musicale. Il *Fidelio*, come dramma di liberazione e redenzione, conseguite da una volontà libera e determinante, origina la passione di Hanno, che vi vede rappresentata una felicità che non gli è propria. Il personaggio ambiguo di Fidelio probabilmente colpisce l'ancora indefinita sessualità di Hanno, che troverà la sua prima timida manifestazione in direzione omoerotica, nei confronti di Kai. Hanno riceve dunque da Beethoven, non da Wagner, una prima intuizione embrionale di *Gesamtkunstwerk*, che

¹⁴⁸ “Lohengrin – come una novella Undine in veste di cavaliere – è esposto ad un conflitto profondo, il dissidio tra il mondo ultraterreno donde proviene e il mondo terrestre cui egli agogna: ma esso conflitto riuscirebbe pallido e incomprensibile ove la realtà mondana e temporale dell'aldiquà non fosse tratteggiata vigorosamente nel suo colorito storico e nella sua specifica localizzazione”. (C. Dahlhaus, *I drammi musicali di Richard Wagner*, cit., p. 51).

¹⁴⁹ Th. Mann, *I Buddenbrook*, cit., p. 640.

egli vive nella dimensione del gioco, con il teatro dei burattini che reca come sfondo proprio la scena dell'opera beethoveniana. Se Gerda parla di Beethoven secondo le proprie raffinate cognizioni musicali, Hanno rimane, anche nell'esperienza beethoveniana, legato a una dimensione di nuovo infantile, di nuovo dilettantistica, destinata, comunque, a diventare wagneriana:

“Sarà grande il suo teatro dei burattini? [...] Chi sa se la nonna o la signorina Severin [...] hanno trovato gli scenari per il *Fidelio*? Domani stesso egli si chiuderà in qualche stanza e darà la rappresentazione da solo... E nella sua fantasia ode già cantare i personaggi; perché musica e teatro per lui si sono subito intimamente uniti”.¹⁵⁰

Dal contesto della rappresentazione pubblica Hanno trasferisce anche l'esperienza teatrale su un piano intimistico e solipsista. L'unica persona che riesce a penetrare quest'isolamento è Kai, che gli sarà vicino nel momento della morte. L'incontro con Kai rimanda all'incontro delle arti, in sé concettualmente wagneriano. Tra i giochi che i due intraprendono ce n'è uno che rimanda palesemente al *Gesamtkunstwerk*: vengono messe in scena nel teatro dei burattini le storie inventate da Kai e Hanno le accompagna con la musica e, quando Kai comincia a raccontare una storia particolarmente fantasiosa, in cui Hanno inserisce i passaggi dell'harmonium, si tratta di una personalissima versione del *Ring des Nibelungen*:

“Se si doveva credergli, poco tempo prima, in una notte afosa e in un luogo ignoto e irricognoscibile, egli era scivolato giù in un pendio senza fine, e in fondo, alla luce scialba e vacillante di fuochi fatui, aveva trovato un pantano nero dal quale sibilavano incessantemente, con gorgoglio cupo, bolle che luccicavano come argento. Una di esse, che tornava sempre a emergere vicino alla riva, scoppiando prendeva ogni volta la forma di un anello; dopo lunghi, pericolosi sforzi egli era riuscito a ghermirla, e allora, invece di rompersi, gli si era infilata al dito come un anello solido e liscio. E però lui, attribuendo con ragione all'anello soprannaturali poteri, aveva potuto risalire con il suo aiuto il ripido e scivoloso pendio, e poco lungi fra la nebbia rossastra, s'era trovato davanti a un castello nero, silenzioso, custodito da mostri; vi era penetrato e, sempre con l'aiuto dell'anello, aveva miracolosamente sciolto incantesimi e operato riscatti... Nei momenti più appassionati Hanno traeva dall'harmonium dolci sequenze di accordi... E se non c'erano difficoltà sceniche insormontabili, quei racconti venivano rappresentati nel teatro dei burattini con accompagnamento di musica...”¹⁵¹

¹⁵⁰ Ivi, p. 486.

¹⁵¹ Ivi, pp. 568-569.

Il rapporto di Hanno e Kai è di natura velatamente omoerotica. L'eros, seppur inespresso, è l'orizzonte della loro comprensione ed è alla base di quel rossore e di quel volgere gli occhi, che accompagna le conversazioni sulla musica di Hanno e sulla scrittura di Kai:

“[...] suonerai oggi?”

Hanno tacque per un momento. Nei suoi occhi era apparso qualcosa di torbido, di esitante, di ardente.

– Sì, credo che suonerò, – disse, – anche se non dovrei. Dovrei fare gli esercizi, studiare la sonata e poi smettere. E invece suonerò, non posso farne a meno, benché renda tutte le cose ancora più difficili.

– Più difficili?

Hanno non rispose.

– So cosa esprime la tua musica, – disse Kai. E poi tacquero entrambi.

Erano in un'età strana. Kai era diventato molto rosso e guardava a terra senza abbassare la testa. Hanno era pallido. Molto serio, e guardava altrove con occhi velati”.¹⁵²

Si parla delle improvvisazioni, di quella musica che fa avvampare Kai, perché carica di erotismo, e da cui Hanno esce estenuato, espressione estrema e appassionata della sua incapacità di voler vivere.

La loro intesa avviene a un livello artistico-dilettante, o meglio, preartistico.

L'attrazione di Hanno per Kai ha molteplici ragioni ed è fondata su numerose affinità:

“Quel ragazzetto male in arnese aveva cercato di conquistarsi il favore del quieto, elegante compagno col fuoco, con un'aggressività così turbolenta e virile che era stato impossibile resistergli. Nella scuola certo non poteva essergli d'aiuto, perché al suo spirito indomito e vagabondo la tavola pitagorica era altrettanto odiosa quanto allo spirito sognante e assorto del piccolo Buddenbrook”.¹⁵³

Anche la famiglia di Kai è colpita dalla decadenza, ma in essa il processo è ormai compiuto, perciò Kai può essere libero, la sua fantasia può dispiegarsi e diventare feconda. Kai si dedica alla lettura e alla scrittura, attività in cui il rapporto col mondo è più saldo, rispetto alla astrattezza formale della musica, e vive la dimensione artistica liberamente, senza impedimenti familiari: la zia scrive e il padre compare per la prima volta nel romanzo impegnato nella lettura.

¹⁵² Ivi, p. 676.

¹⁵³ Ivi, p. 472.

Così, per Hanno, Kai rappresenta una sorta di decaduto “felice”, ma non si fa illusioni quanto a prenderlo come modello. Hanno sa che il suo destino è ben diverso e lo annuncia all’amico con ardente rassegnazione. Conosce il proprio male e quello della propria famiglia – “non so volere”, confessa all’amico:

“[...] Non posso diventar nulla. Tutto mi fa paura...

– Ma perché avvilitarsi così? Tu con la tua musica....

– A che mi serve la mia musica, Kai? A nulla! Vuoi che vada in giro a dare concerti? Innanzi tutto non me lo permetterebbero, e poi non ho abbastanza talento. Non son quasi buono a nulla; so soltanto improvvisare qualche melodia, quando non c’è nessuno. E quel viaggiare sempre mi sembra terribile... Per te è un’altra cosa. Tu hai coraggio. Anche qui dentro te la ridi di tutto, e hai qualcosa da opporre a costoro. Scriverai, racconterai alla gente cose originali e belle: questo è qualcosa. E diventerai celebre, sei così bravo. Da che cosa dipende? Dal fatto che sei più allegro. [...] Pensiamo tutt’e due la stessa cosa, ma tu fai uno sberleffo e ti senti superiore... Io non posso. Quelle cose mi avvilitano. Vorrei dormire e non saperne più niente. Vorrei morire, Kai! No, da me non c’è da aspettarsi nulla. Non so volere. Non voglio neanche diventare celebre. Ne ho paura, come se si trattasse di un’ingiustizia! Non valgo nulla, puoi star sicuro. Pochi giorni fa, dopo la lezione di catechismo, il pastore Pingsheim ha detto a qualcuno che bisogna lasciarmi stare, perché discendo da una famiglia degenerata...”¹⁵⁴

Hanno è convinto che il proprio successo sarebbe “un’ingiustizia” perché la degenerazione che ha coinvolto la sua famiglia deve compiersi nella sua persona. E’ la necessità incontrastabile che Hanno accetta e asseconda con il suo desiderio di musica e di morte. Traccia simbolicamente, senza saperlo, una linea sotto il suo nome nel libro di famiglia, e lo fa, non a caso, con la penna di Gerda. Al rimprovero del padre risponde: “– Credevo... credevo... che dopo non venisse più nulla”¹⁵⁵

La decadenza è un fatto conclamato, è in lui già dalla nascita, nella salute precaria, nei suoi comportamenti che diventano sintomi del *Verfall*. La discesa verso il nulla non desta alcuno stupore, come qualcosa di già da sempre atteso:

“Per lui la partenza della vecchia Ida si collegava logicamente con gli altri episodi del processo di sgretolamento, di liquidazione, di decomposizione, di rovina, ai quali aveva assistito. Tali cose non lo stupivano più, anzi, strano a dirsi, non l’avevano mai stupito”¹⁵⁶

¹⁵⁴ Ivi, p. 675.

¹⁵⁵ Ivi, p. 477.

¹⁵⁶ Ivi, p. 638.

Il destino del piccolo Buddenbrook è segnato, la sua vita è un veloce logoramento e la bellezza stessa appare logorante quanto più si rivela come un mondo altro, come una dimensione alternativa e inconciliabile con la vita.

Anche quella che sembra essere una parentesi felice nell'esistenza di Hanno – il soggiorno estivo a Travemünde – finisce per sortire un effetto negativo, poiché ne acuisce la sensibilità e, dunque, la debolezza, in modo tale che il ritorno alla realtà risulti ancora più traumatico. Al mare, Hanno trova la pace che la quotidianità gli nega. Il mare rappresenta la musica, per il simbolismo dell'indeterminato, come in *Tod in Venedig* o nello *Zauberberg*, dove la pace del mare è associata all'idea di mistificazione del tempo e dello spazio, all'uniformità, all'oblio e all'eternità, evidenziando la dimensione sonora che si contrappone, annullandoli, ai “rumori del mondo”:

“C'è su questa terra una condizione di vita, ci sono circostanze paesistiche [...] nelle quali una siffatta confusione e l'eliminazione delle distanze di tempo e spazio fino alla vertiginosa uniformità hanno luogo, si può dire, per natura e per diritto, sicché l'abbandono al loro fascino in ore di vacanza può in ogni modo considerarsi lecito. Alludiamo alla passeggiata in riva al mare [...] e questo fragore generale e confuso, questo lieve rombo ci sbarra le orecchie a tutti i rumori del mondo. Soddisfazione profonda, consapevole oblio... Chiudiamo, suavia, gli occhi al riparo dell'eternità! [...] Il tempo annega nella non misurata monotonia dello spazio, il moto da un punto all'altro non è più moto in quanto domina l'uniformità, e dove il moto non è più moto non c'è il tempo”.¹⁵⁷

Questo stato di riconciliazione con la natura, in quanto immune dalle dinamiche produttive e da una percezione spazio-temporale usuale, dispone Hanno all'ascolto come condizione di abbandono e isolamento:

“La mattina sulla spiaggia, mentre l'orchestra dello stabilimento eseguiva il concerto antimeridiano; starsene a giacere in pace davanti alla garitta di vimini, giocherellare trasognati con la rena umida che non insudicia, lasciar vagar e perdersi lo sguardo sull'infinito verde e azzurro dove spira libero, senza ostacoli, con un mormorio dolce, un vento fresco, gagliardo, deliziosamente profumato che soffia intorno agli orecchi e dà una gradita vertigine, un tenue stordimento in cui la coscienza del tempo e dello spazio e di qualsiasi limite affonda silente e beata...”.¹⁵⁸

¹⁵⁷ Th. Mann, *La montagna incantata*, Corbaccio, tr.it. di Ervino Pocar, Milano 1992, pp. 512-513.

¹⁵⁸ Th. Mann, *I Buddenbrook*, cit., pp. 575-576.

Il ritorno è inevitabile e la tregua¹⁵⁹ lo ha reso ancor meno idoneo a sostenere le battaglie con i professori, i compagni e il padre.¹⁶⁰ Ogni volta che Hanno si distacca dal mondo, il ritorno è sempre più difficile perché la vita gli si è resa un po' più estranea. In questo senso, ogni improvvisazione, ogni concerto e ogni ascolto, sono un passo verso la morte.

L'ultima improvvisazione di Hanno è carica di morte e, inevitabilmente, di eros. Essa è preceduta da un brano di Bach che Hanno esegue all'harmonium e dalla *Sonata op. 24* di Beethoven che Gerda accompagna al violino.¹⁶¹ Questa volta, però, la signora Buddenbrook non ha voglia di suonare e lascia solo Hanno che, dopo aver tirato le tende, con un gesto volto all'isolamento, si siede al pianoforte. Allora la musica si impadronisce di lui come una volontà estranea, come una potenza altra da cui egli è trascinato con un'intensità estenuante e totalizzante:

“Incominciò allora una vicenda incontenibile di avvenimenti di cui non si poteva indovinare la natura e il significato, un susseguirsi di avventure del suono, del ritmo e dell'armonia, di cui Hanno non era padrone, ma che si snodavano sotto le sue dita e ch'egli viveva senza conoscerle prima...”¹⁶²

Quando Hanno suona l'ultima improvvisazione che chiude il capitolo prima della sua morte, Gerda è assente, si ritrae poco prima dalla scena. Ha ormai compiuto la sua missione di angelo della morte e della musica e abbandona il figlio all'estasi finale, in cui Hanno si lascia alle spalle le forme dilettantistiche per abbracciare nuovi moduli stilistici, che permettono di collocare la sua ultima esperienza musicale descritta nel romanzo a un livello propriamente artistico.

Hanno si rivela qui come artista e artista wagneriano; a conferirgli questa dignità è proprio l'adesione alla volontarietà altra dell'opera e l'identificazione con essa, adesione

¹⁵⁹ Tutti i fratelli Buddenbrook, come Hanno, trovano a Travemünde una tregua temporanea dal dovere opprimente.

¹⁶⁰ “Egli tornava con faccia e mani abbronzate all'aria marina; ma se quel soggiorno al mare aveva avuto lo scopo di renderlo più robusto, più energico, più vivace e più resistente, bisognava dire ch'era miseramente fallito; di questa desolante verità egli era ben conscio. Quattro settimane di adorazione del mare e di pace solitaria avevano reso il suo cuore ancor più tenero, più viziato, più sognante e più sensibile, e ancor meno capace di affrontare valorosamente la regola del tre del signor Tiegte, di non disperarsi al pensiero di dover imparare a memoria le date storiche e le regole grammaticali, di buttar via i libri sconfortato per rifugiarsi nel sonno, di risvegliarsi al mattino con la paura delle lezioni, delle catastrofi, dei nemici Hagenström e di tutto ciò che il padre esigeva da lui”. (Th. Mann, *I Buddenbrook*, cit., pp. 579-580). Il rifugio nel sonno è il surrogato del rifugio nel nulla, che apparirà come meta ultima.

¹⁶¹ Considerando la matrice wagneriana dell'improvvisazione di Hanno, sembra qui riproposta, ancora con la mediazione di Gerda, la triade nietzschiana di Bach-Beethoven-Wagner, già delineata nel dialogo con Pfühl. (Cfr. F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., p. 131).

¹⁶² Th. Mann, *I Buddenbrook*, cit., p. 680.

che in *Leiden und Größe Richard Wagners*, costituisce il contrassegno della produttività artistica di Wagner:

“Sì, è difficile non credere ad una volontarietà metafisica insita all’opera stessa, che tende all’attuazione e per cui la vita dell’autore non è che strumento od olocausto più o meno inconscio”.¹⁶³

Nel brano descritto, Mann sembra ampliare il proprio orizzonte musicale di riferimento con più moderne forme musicali.¹⁶⁴ L’impronta wagneriana risulta comunque determinante fin dall’inizio:¹⁶⁵ “Sonorità improvvisate che si smorzavano languidamente davano a un accordo, a una nuova armonia, a un attacco, mentre Hanno inarcava le ciglia e compieva col busto un movimento di elevazione, di levitazione, uno strano e sorprendente potere sui nervi... E poi venne il finale, il finale tanto caro a Hanno, in cui quell’esaltazione primitiva toccava il suo culmine. Sommeso, puro come il rintocco di una campana tremolava l’accordo di mi minore, circondato dai perlati ‘glissando’ del violino... Crebbe, aumentò, s’arrotondò adagio adagio; giunto al ‘forte’ Hanno vi aggiunse il do diesis dissonante per passare alla tonalità fondamentale, e mentre lo Stradivario spumeggiava con sonori ondeggiamenti anche intorno a quel do maggiore, egli rinforzò la dissonanza, con tutto il suo vigore, fino al fortissimo. Ma poi rimandò la soluzione, la negò a se stesso e agli ascoltatori. Che cosa sarebbe stata quella risoluzione, quell’incantevole, libera ricaduta nel si maggiore? Felicità senza pari, supremo, dolcissimo adempimento. La pace, la

¹⁶³ Th. Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, cit., p. 24.

¹⁶⁴ R. Schonaar individua questi riferimenti nelle cinque parti dell’improvvisazione. La prima presenta tratti decisamente wagneriani, per il suo richiamarsi a una dimensione primigenia, il “timbro di pallido argento” e il cromatismo, che rimandano al *Rheingold*, al *Lohengrin*, e al *Tristan und Isolde*: “Das klingt nach einem Aufstieg wie aus dem tiefen Es am Anfang von Wagners ‘Rheingold’; und den Silberklang, den Thomas Mann immer wieder aus dem ‘Lohengrin’ heraushörte, mit der Tristan-Chromatik verschmelzend, heißt es vom Fortgang der Eingangsmelodie Hannos [...]”. (Id., *Beschriebene und imaginäre Musik im Frühwerk Thomas Manns*, in A. Grier (a c. di), *Musik und Literatur: Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*, Lang, Frankfurt 1995, pp. 237-268, p. 263). La seconda parte presenta affinità con modelli nuovi e diversi, fino a Skrjabin e Berg: “Im weiteren Verlauf verdichtet sich etwas wie Berliozsche ‘idée fixe’ und Lisztsche Metamorphosentechnik zu einem pianistischen Klangbild, aus dem man die Klaviermusik von Zeitgenossen Thomas Manns heraushören könnte: von Skrjabin etwa oder dem frühen Alban Berg. Vor allem aber erscheint im Wortlaut seiner Sprache die Musik immer mehr wie ein Erzählvorgang mit dem Thema als agierender und erleidender Hauptgestalt. [...] Reminiszenz der Lehren Pfühls und zugleich ein Ansatz, etwas von der Dialektik zwischen chromatisch ausgeweiteter Harmonik seit Wagner und archaischer Polyphonie in das Stück Hannos einzubeziehen”. (Ivi, pp. 263-264). La terza parte presenta un riferimento piuttosto esplicito allo *Zauberflöte* di Mozart. Essa richiama in modo più forte all’epos e al mito. I suoi elementi sonori, ritmici e armonici: “verdichten sich zur bildhaft handlungsintensiven Symbolik mythischen Musiktheaters wie in Wagners „Ring“, aber auch in Mozarts „Zauberflöte“ [...]”. (Ivi., p. 264). La quarta parte è ancora sottesa da una sensibilità wagneriana e nel finale riecheggia il primo motivo.

¹⁶⁵ Cfr. J. Northcode-Bade, *Die Wagner Mythen im Frühwerk Thomas Manns*, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, Bonn 1975, pp. 28-29: “[...] niemand, so scheint es, hat bemerkt, daß diese sogenannte ‘Phantasie’, abgesehen von ein paar Abweichungen, das Vorspiel und den Liebestod aus *Tristan und Isolde* – wie sie gewöhnlich im Konzertsaal verknüpft werden – darstellt. [...] Diese von *Tristan*, Wagner und Schopenhauer durchdrungene Komposition ist die letzte, die wir von Hanno hören, denn er stirbt bald danach”.

beatitudine, il paradiso!... Non ancora... non ancora! Ancora un breve indugio, un ritardo, un attimo di tensione che deve diventare intollerabile perché sia tanto più squisita la liberazione... Per un ultimo, supremo istante, gustare ancora quel desiderio prepotente e irrequieto, quella bramosia di tutta l'anima, quell'estrema e convulsa tensione della volontà che respinge tuttavia l'adempimento e la liberazione perché sa che la felicità dura un attimo solo... Hanno si raddrizzò lentamente sul busto, i suoi occhi si dilatarono, le sue labbra chiuse tremarono; a brevi scatti vibranti egli aspirò l'aria attraverso le narici... e poi la volontà non poté più esser frenata. Venne, lo colse, ed egli non oppose più resistenza. I suoi muscoli s'allentarono, stanco e sopraffatto egli reclinò il capo su una spalla, chiuse gli occhi, e un sorriso malinconico quasi doloroso, di gaudio ineffabile gli apparve sulle labbra mentre con sordina e pedale, fra i sussurri, i fremiti, gli ondeggiamenti del violino, il suo tremolo, accompagnato solo da cadenze di bassi, scivolò nel si maggiore, crebbe rapidamente fino al fortissimo e si troncò in una breve impennata senza eco".¹⁶⁶

Il finale orgiastico si configura come estremo potenziamento erotico. Il rovesciamento della volontà nell'eros prelude alla morte in cui convergono le antinomie presenti nella descrizione stessa: il pianto e l'esultanza, l'appagamento e l'insaziabilità, orgia e ascetismo, abnegazione e trionfo.

Nell'improvvisazione ritroviamo la sintesi di tutta l'esperienza musicale di Hanno, arricchita da forme nuove, ma che mantiene comunque un impianto e un effetto ancora decisamente wagneriano. Affine alla musica di Wagner è anche il senso ultimo ed essenziale dell'opera: l'intreccio di ebbrezza erotica e mortale. Questa volta non vengono menzionati gesti o movenze del corpo: le dinamiche erotiche sono tutte espresse nella musica e dalla musica, nel movimento e nelle formulazioni di quel primo motivo. Dalla ricezione passiva che caratterizzava le esperienze musicali precedenti (la composizione infantile e il *Lohengrin*), in cui l'emotività, animata dalla musica, presentava contemporaneamente manifestazioni di gioia e dolore, ci si sposta ora a un grado più spirituale: dal piano delle emozioni, l'arte musicale ha invaso la sfera della volontà, "volontà di estasi e di morte".¹⁶⁷ Così anche le proprietà causali della musica sul corpo non si fermano a un livello fisiologico, ma risultano incrementate in direzione metafisica. Con l'ultima improvvisazione Hanno non vive più la musica solo come fatto interiore, ma è la musica stessa ad agire per mezzo di lui ed egli non può che obbedire e lasciarsi invadere da quella potenza che si presenta come una volontarietà altra e metafisica, che si sostituisce

¹⁶⁶ Th. Mann, *I Buddenbrook*, cit., pp. 462-463.

¹⁶⁷ Ivi, p. 681.

alla sua volontà individuale e la potenzia verso l'estasi e la morte. Dopo, Hanno non può più far niente, la debole capacità di volere si è spenta nel potenziamento supremo:

“[...] era ancora seduto in camera sua, e non potendo più sprigionare alcun suono, sonava mentalmente [...]”.¹⁶⁸

La volontà di Hanno è stata sottoposta dalla musica a un potenziamento estenuante, a cui segue, non senza la relazione causale che si evince dall'articolazione narrativa, il logoramento esercitato dalla malattia sul suo debole corpo. La musica, vissuta secondo le dinamiche di un'esperienza erotica, ha un potere causale che culmina nell'estasi e nella morte e che si manifesta con un progressivo coinvolgimento del corpo e della volontà, consumando entrambi fino all'esaurimento.

Le energie vitali e spirituali di Hanno si sono esaurite completamente nella musica, il cui potere seduttivo ne ha esasperato la debolezza, lo ha consumato, impadronendosi. Mentre la vocazione e la missione di Gerda è per la musica in se stessa, quella di Hanno è una vocazione al nulla, in cui la musica gioca un ruolo fondamentale. Il destino di Hanno, ossia il compimento della decadenza, è la conseguenza necessaria dell'unione di Gerda Arnoldsen e Thomas Buddenbrook e avviene sotto il segno della contaminazione, da un lato, con la musica wagneriana, dall'altro, con la filosofia di Schopenhauer.

Hanno muore di tifo. Ciò non è detto esplicitamente, perché la malattia è solo un espediente che permette alla debole volontà di lasciarsi andare nel grembo materno della morte. Il capitolo successivo a quello dell'ultima improvvisazione comincia con la descrizione scientifica del tifo, senza un'introduzione all'argomento. In questo modo, l'omissione del nesso causale fa apparire tale nesso più evidente e lo porta su un piano simbolico e metafisico. La malattia viene descritta secondo due prospettive. La prima è sintomatologica: sono considerate, una per una, tutte le fasi e le loro manifestazioni, così come sono stati descritti tutti i passaggi della precedente improvvisazione. Nella seconda, Mann svela il senso profondo, la verità della malattia che i rimedi empirici del dottor Langhals non sono sufficienti a sanare:

“Egli non sa se la malattia che ha chiamato ‘tifo’ sia in questo caso un infortunio poco grave in sé, la spiacevole conseguenza di un'infezione che forse si sarebbe potuto evitare, che a ogni modo si combatte efficacemente coi mezzi della scienza... o se non sia invece semplicemente una forma di disfacimento, la veste stessa della morte, che avrebbe potuto apparire anche sotto altra maschera, e contro la quale non c'è rimedio che valga”.¹⁶⁹

¹⁶⁸ Ivi, p. 682.

¹⁶⁹ Ivi, p. 684.

Hanno muore perché non risponde all'“appello della vita”. La morte è la sua pace, la sua redenzione. Egli le appartiene dal giorno della sua nascita. Pensare che, ora, giunto il momento tanto atteso e desiderato del passaggio al nulla, Hanno possa rifiutarsi, non sarebbe pensabile. L' “invito al ritorno” è “ironico” (come lo sguardo di Gerda). E' irrimediabilmente lontano dal mondo del volere, del dovere, della lotta per la vita, il cui rifiuto costituisce l'ultimo di una volontà sulla soglia dell'annullamento:

“Così si svolgono le cose nel tifo: nei lontani sogni febbrili, dove il malato s'aggira ardente e sperduto, l'appello alla vita risuona con inconfondibili lusinghevoli accenti. Fresca e dura quella voce raggiungerà lo spirito sulle vie torride e ignote mentre egli avanza verso l'ombra, la frescura, la pace. L'uomo tenderà l'orecchio udendo quel chiaro, incoraggiante, un po'ironico invito al ritorno, che gli viene da una regione per lui già tanto lontana e dimenticata. Se allora torna a zampillare in lui il senso di aver vilmente trascurato i suoi doveri, un senso di vergogna, di rinnovata energia, di coraggio e di gioia, di amore e di attaccamento a quella baraonda varia, brutale e grottesca che s'è lasciato alle spalle, per quanto lontano possa essersi spinto su quelle strade afose e ignote, egli tornerà indietro e vivrà. Ma se invece sussulterà di paura e di ribrezzo all'appello della vita, se quel ricordo, quella voce allegra e provocante farà ch'egli scuota il capo e protenda dietro a sé la mano in un gesto di ripulsa, e si getti innanzi fuggendo sulla via di scampo che gli si è dischiusa... allora, è chiaro, allora morrà”¹⁷⁰.

La musica wagneriana è recepita da Hanno Buddenbrook con le proprietà della musica assoluta, come già la recepi Nietzsche nella *Geburt*. Questo tipo di approccio segna il destino del piccolo Buddenbrook, che esperisce nella musica di Wagner questa diretta aderenza alla verità e non sopravvive alla rivelazione. L'esito della sua giovane esistenza sembra una risposta agli interrogativi posti da Nietzsche:

“A questi schietti musicisti io rivolgo la domanda: possono immaginare un uomo che sia in grado di ascoltare il terzo atto di *Tristano e Isotta* senza alcun sussidio di parole e di immagini, puramente come un immenso movimento sinfonico, senza esalare l'ultimo respiro sotto la spasmodica tensione di tutte le ali dell'anima? Un uomo che, come in questo caso, abbia avvicinato l'orecchio per così dire al centro del cuore della volontà universale, che senta riversarsi di qui in tutte le vene del mondo, come fiume tonante o come delicatissimo ruscello polverizzato, la furente brama di esistenza, non si spezzerebbe forse subitaneamente? Sopporterebbe di percepire nel miserabile involucro vitreo

¹⁷⁰ Ivi, pp. 684-685.

dell'individualità umana l'eco di innumerevoli gridi di gioia e di dolore provenienti 'dal vasto spazio della notte dei mondi', senza rifugiarsi inarrestabilmente in questa danza pastorale della metafisica, in seno alla sua patria originaria?"¹⁷¹

Infatti, Hanno non resiste, non può resistere al richiamo della musica che si riversa nella sua anima con tutta la potenza erotica del "centro del cuore della volontà universale". Analogò è l'effetto del *Tristan und Isolde* su Gabriele Eckhof, la cui malattia facilita la lacerazione del "miserabile involucro vitreo dell'individualità umana". Così Siegmund e Sieglinde Aaernhold, in *Wälsungenblut*, consumano il loro amore incestuoso sotto l'influsso della *Walküre*. Viene così rappresentato sul piano letterario ciò che Nietzsche adduce come critica radicale a Wagner e al wagnerismo:

"Wagner è una grande rovina per la musica. Egli ha colto in essa un mezzo per eccitare nervi stanchi – in tal modo ha ammalato la musica. Non è piccolo il suo talento inventivo nell'arte di pungolare nuovamente i più esausti, di richiamare alla vita chi è mezzo morto. E' un maestro nella presa ipnotica, abbatte anche i più forti come fossero tori. Il successo di Wagner – il suo successo presso i nervi e quindi presso le donne – ha fatto dell'intero ambizioso mondo dei musicisti tanti seguaci delle sua arte occulta".¹⁷²

"Successo presso le donne", in Mann, è successo presso gli spiriti predisposti dalla decadenza, sotto forma di vere e proprie malattie o di elementi di estraneità e singolarità che accomunano l'omosessualità più o meno implicita di Hanno, di Aschenbach, e l'amore dei gemelli Aaernhold sono, infatti, effetti della *Dekadenz*.

La morte di Hanno è, allora, un autentico *Liebestod*. La funzione veritativa e quella ipnotica, fascinatrice, dell'opera di Wagner sono conciliate nei termini di una redenzione a sfondo nichilista. Si è avvicinata tristicamente l'ora dell'oblio in una notte eterna e redentrice, in cui il mondo non è più, l'io e il tu non sono più. L'ultima improvvisazione gli ha offerto la contraffazione del tempo e dello spazio nel turbine di una passione senza oggetto determinato, l'amplesso con la totalità disvelata. L'incubo dell'individuazione è cessato e il nulla si configura come un accogliente redentore.

Il finale del romanzo vede Gerda uscire dalla scena, così come vi era entrata, immune dal tragico destino che ha travolto i Buddenbrook e che ella ha saputo attivamente accompagnare. E' entrata con tutta la sua enigmaticità nel tempo del romanzo e ne esce inalterata. Padrona del tempo, come la musica, ha compiuto la sua missione di sacerdotessa

¹⁷¹ Ivi, pp. 140-141.

¹⁷² F. Nietzsche, *Il caso Wagner*, in *Scritti su Wagner*, Adelphi, Milano 1979, p. 176.

della decadenza e angelo della morte. Questo personaggio che sembra un'emanazione della musica, alla musica fa ritorno:

“Era una piccola riunione di famiglia, per dire addio a Gerda Buddenbrook che stava per lasciare la città e far ritorno ad Amsterdam, dove avrebbe suonato il violino accompagnata dal suo vecchio padre, come una volta. Nessun dovere la tratteneva più. [...] Gerda infatti non portava via nulla e se ne andava com'era venuta”.¹⁷³

Non porta nulla con sé: vende la casa, la mobilia, consegna a Tony il libro con le carte di famiglia. Antonie nota come Gerda fosse sul punto di partire già da prima della scomparsa del figlio,¹⁷⁴ scomparsa che sa di aver vissuto con una partecipazione emotiva maggiore di quella della madre del ragazzo:

“A un tratto la signora Permaneder ruppe in lacrime.
– Gli volevo tanto bene, – singhiozzò... – Voi non sapete quanto bene gli volevo... più di voi tutte... oh, perdonami, Gerda, tu sei la sua mamma... Ah, era un angelo...”.¹⁷⁵

Gerda rimane in silenzio mentre le altre donne rievocano l'agonia di Hanno: ogni appello che le è rivolto, non riceve risposta. Non si accenna né al pianto né ad alcuna manifestazione di crisi e le uniche parole che vengono riportate prima della sua partenza definitiva, si riferiscono al rappresentante della degenerazione, esprimono un peccato dispiacere per non aver potuto salutare Christian, ricoverato in manicomio.

Gerda fa ritorno da suo padre, l'unica figura veramente nietzscheana del romanzo. Egli sa essere un valido commerciante e allo stesso tempo un vero artista. Anche la sua arte, dunque, come la sua attività commerciale è un dire “sì alla vita”. E' un vero artista dionisiaco: il suo modo di suonare rimanda alla dimensione primigenia della musica. Il signor Arnoldsen suona il violino “come uno zingaro”:

“A tavola il signor Arnoldsen pronunciò uno dei suoi brindisi arguti e fantasiosi in onore dei fidanzati, e dopo, mentre prendeva il caffè, suonò il violino come uno zingaro, con una frenesia, una passione, un'agilità...”.¹⁷⁶

Zigeuner è il termine che si trova anche in *Tonio Kröger* e nelle *Betrachtungen eines Unpolitischen*,¹⁷⁷ per indicare quel margine di estraneità che l'artista mantiene nei

¹⁷³ Th. Mann, *I Buddenbrook*, cit., pp. 686-687.

¹⁷⁴ “– [...] Gerda vuole andarsene e andrà, non c'è nulla da fare. Era venuta qui con Thomas, ventun anni or sono, e tutti le abbiamo voluto bene, anche se le siamo sempre rimasti antipatici... sì, è così, Gerda, non protestare! Ma Thomas non c'è più, e... e nessun'altro. Noi che cosa siamo per lei? Niente. Per noi è un dolore, ma vai con Dio, Gerda, e grazie di non essere partita prima, quando morì Thomas... [...]”. (Ivi, p. 685-686).

¹⁷⁵ Ivi, pp. 688.

¹⁷⁶ Ivi, p. 270.

confronti del tipo dell'uomo borghese, rimanendo egli stesso all'interno di quel contesto. L'artista è e rimane uno "zingaro", anche se si tratta di un artista tedesco di cultura borghese.¹⁷⁸

Il ritorno di Gerda a suo padre coincide allora con il ritorno alla dimensione primigenia dell'arte musicale. Come incarnazione della musica, Gerda è figlia di Dioniso e a Dioniso si ricongiunge quale principio metafisico.

Gerda Arnoldsen è l'unico personaggio manniano che si possa considerare una vera e propria incarnazione della musica, e, precisamente, della musica assoluta,¹⁷⁹ nella veste di quell'eterno elemento femminile metafisicamente operante, mediante il quale la verità parla in forma di musica. La musica, come la verità, è un mistero il cui accesso Gerda si propone di indicare. In ciò si è risolta la sua missione: nel disvelamento di una realtà superiore, capace di trasformare, elevandola, la vita dello spirito. Ma quanto più lo spirito è si affermato, tanto più la vita del figlio è venuta meno nella salute e nella volontà. Di nuovo, l'incompatibilità tra spirito e vita, arte e salute, si presenta come tematica fondamentale dell'opera manniana. E' questa incompatibilità che Gerda porta alla luce, silenziosamente, perché la bellezza possa rivelarsi e trionfare sulla vita. Questo è la funzione al tempo stesso aletica e mortifera, cui ella adempie nel silenzio, con l'impassibilità propria di un essere divino. Consacra la decadenza e la rende feconda per lo spirito.¹⁸⁰

¹⁷⁸ Th. Mann, *Considerazioni di un impolitico*, cit., p. 406.

¹⁷⁹ "Il ritratto di Gerda e della sua natura musicale è elaborato secondo un modello culturale e filosofico preciso: l'idea della musica assoluta, come linguaggio non verbale che svela gli enigmi del mondo, e la concezione del genio, che sa farsi carico del compito, talvolta esaltante talvolta doloroso, di svelare la verità a chi non è in grado di giungere ad essa". (M. Segala, *Sulla musica assoluta nei Buddenbrook*, cit., p. 57).

¹⁸⁰ "Ella nasce come personificazione di un'idea: lo spirito della decadenza, lo spirito della bellezza, lo spirito della musica. [...] Ella significa la bellezza nella sua suprema incarnazione: la musica. La bellezza in una tipica accezione decadente. Questa viene compresa nel suo più profondo significato solo da spiriti di sensibilità così estremistica e predisposta, da essere in pari tempo svuotati di ogni forza vitale (ossia di ogni 'volontà di potenza') e già consacrati alla morte". (P. Isotta, *Il ventriloquo di Dio...*, cit., pp. 23-24).

Capitolo III

Wagnerismo e malattia

1 – Wagner come artista

Se Gerda rappresenta la musica assoluta e si fa portavoce del “valore musicale”, Hanno rappresenta una fruizione musicale tipicamente romantica nella sua componente dilettantistica, che trova in Wagner, la cui arte è individuata da Mann come suprema forma di dilettantismo, la sua apoteosi e il suo compimento. Nell'impossibilità di segnare in modo netto il confine tra arte dilettantismo, come nell'ultima improvvisazione di Hanno, sia gli artisti veri e propri, sia i dilettanti malati d'estetismo,¹⁸¹ subiscono le lacerazioni dell'arte, il travimento che essa ingenera in coloro che la servono.

In *Leiden und Größe* Mann spiega come l'arte di Wagner sia generata mediante l'esercizio della volontà tenace dell'artista, una volontà che non è quella di Schopenhauer, ma è più affine alla volontà di potenza nietzschiana, la cui potenza è, però, alla base della componente dilettantistica della sua opera:

“L'arte di Wagner è un dilettantismo reso monumentale, elevato anzi fino alla genialità, dall'estrema energia volitiva. L'idea medesima di una fusione delle arti implica qualcosa di dilettantesco e nel dilettantesimo sarebbe naufragata, se non le avesse tutte assorbite con forza sublime il suo inaudito genio espressivo”.¹⁸²

L'arte wagneriana si rivela come l'arte più seduttiva perché innocente nel suo dilettantismo ma scaltra, moderna, proprio in virtù di come il dilettantismo stesso è sfruttato ai fini della seduzione, esercitata dalla sua opera in quanto arte. La figura di Wagner e, soprattutto, la sua esperienza artistico-produttiva – la genesi della sua opera – assurge dunque a paradigma dell'artista manniano, la cui costitutiva ambiguità oscilla tra dilettantismo e arte, vizio e morale, maledizione e redenzione.

La conoscenza cui si accede nell'arte non ha un potere quietivo, al contrario, la produzione dell'opera d'arte esige un potenziamento della volontà che è la maledizione dell'artista, a cui perciò è negata la redenzione in senso schopenhaueriano e con essa ogni proprietà quietiva, come dimostra l'approccio wagneriano all'esperienza compositiva:

¹⁸¹ La figura di Gerda esula da entrambe le categorie in quanto incarnazione di un principio musicale.

¹⁸² Th. Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, cit., p. 14.

“[...] comincia la lotta per l’arte, su cui egli, immerso nella più vasta lotta per la vita, nutrive illusioni filosofiche, giacché essa non è affatto conoscenza redentrice, né pura ‘rappresentazione’, bensì spasmodica tensione della volontà; è, insomma, più che mai, una ‘ruota di Issione’”.¹⁸³

La prospettiva qui assunta diverge radicalmente dall’idea nietzschiana del risanamento operato dall’arte.¹⁸⁴ L’arte si pone come un freno all’immediatezza della vita e appare a Wagner come suo surrogato o sublimazione:

“Il sogno di liberarsi dall’arte, di poter vivere invece di dover creare, di essere ‘felice’, ritorna di continuo nelle sue lettere; le parole ‘felicità’, ‘nobile felicità’, ‘nobile godimento di vita’ affiorano nell’epistolario come concetto antitetico al destino dell’artista, insieme alla visione dell’arte quale surrogato ad ogni immediatezza di piacere”.¹⁸⁵

All’“immediatezza di piacere” la dinamica della produzione artistica sostituisce l’attrazione esercitata dalla bellezza, il cui potere seduttivo ha come unico scopo la produzione dell’opera. Tale dinamica genera nell’artista Wagner o nell’artista wagneriano un tormento interiore che quanto più è gravoso tanto più necessita di redenzione, ma che la può trovare, nuovamente, solo nella bellezza:

“Al carattere psichico e generale della musica wagneriana è inerente un elemento pessimistico e greve, lento, nostalgico, spezzato nel ritmo da caotiche tenebrosità, anelante alla redenzione nella bellezza. E’ la musica di un’anima oppressa, che non si rivolge con ritmo danzante ai muscoli, è uno scavare, un unger e trascinarsi e premere nordicamente faticoso”.¹⁸⁶

La maledizione e la redenzione dell’artista scaturiscono allora dalla stessa origine: il disvelamento della bellezza e della fascinazione metafisico-erotica, e, perciò, totalizzante che sancisce l’egemonia dell’arte. La redenzione deve allora passare necessariamente per la fascinazione erotica, che per il suo carattere progressivo si configura come un’ascesi alternativa alla *via negationis* schopenhaueriana, ma radicata nel principio della sua metafisica:

¹⁸³ Ivi, p. 26.

¹⁸⁴ Cfr. F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., p. 56: “Ed ecco, in questo estremo pericolo della volontà, si avvicina, come maga che salva e risana, l’arte; soltanto essa è capace di volgere quei pensieri di disgusto per l’atrocità o l’assurdità dell’esistenza in rappresentazioni con cui si possa vivere [...]”.

¹⁸⁵ Th. Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, cit., p. 25.

¹⁸⁶ Ivi, p. 20.

“Dobbiamo vedere la produttività come la bella traccia lasciata dalla vita di un artista, come un leggiadro frutto accessorio, oppure come una forma, come l’espressione primaria della volontà stessa?”¹⁸⁷

All’interno dell’opera manniana emerge allora un tipo di redenzione d’ispirazione wagneriana, che procedendo ma anche differenziandosi dalle accezioni nietzschiane e schopenhaueriane, da esse attinge per risolverle in un mezzo peculiarmente wagneriano di redenzione: il *Liebestod*.

Se l’arte è maledizione, anche nelle sue forme dilettantistiche, in cui all’incapacità di volere si somma una patologica capacità di sentire, solo questa maledizione, all’apice del suo adempimento, si configura come redenzione. Per molti personaggi manniani essa giunge dopo un potenziamento estremo della volontà fino all’annebbiamento delle facoltà dell’intelletto, all’impedimento e, in seguito, all’annullamento della volontà individuale.¹⁸⁸

La rivelazione della bellezza avviene sullo sfondo della *Dekadenz*, che costituisce essa stessa l’occasione, o, meglio, l’opportunità di quel processo che, attraverso la malattia, la degenerazione psichica, fisica o morale, pone l’arte, e la musica in quanto arte per eccellenza, come unico orizzonte esistenziale. La creazione di un’opera d’arte avviene sempre su uno sfondo patologico (fisico o psichico), che si fa comunque evidente anche nel caso di personaggi che non sono veri e propri artisti, il cui rapporto con l’arte, in particolare con la musica, è di tipo dilettantistico, come nel caso di Hanno Buddenbrook e di Gabriele Eckhof. Come si è potuto osservare in *Buddenbrooks*, la malattia, come forma potenziata di debolezza, accentua il carattere passivo dello spirito, configurandosi come preludio dell’estasi artistico-musicale, ed è condizione necessaria per l’accesso all’arte, poiché si accompagna a un affinamento dello spirito che acuisce la sensibilità verso la bellezza. Si tratta di una sensibilità dunque patologica che, rendendo più difficile il contatto col quotidiano e col prosaico,¹⁸⁹ finisce per recidere i legami con il mondo, non solo con il mondo borghese, ma anche con la vita stessa. Un percorso del genere configura

¹⁸⁷ Th. Mann, *Ibsen e Wagner*, in *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, cit., p. 92.

¹⁸⁸ “Solo la sbornia e il consumo di tutte le droghe orientali e occidentali, buddhistiche e cristiane, poteva far dimenticare il nulla, il vuoto pauroso che sbadiglia dietro la facciata di tutti i misteri e i miti wagneriani. Nietzsche, prima e forse più acutamente di Thomas Mann, se ne rese conto. Molte volte mi sono domandato se anche dietro le grandi creazioni dell’artista Thomas Mann non vaneggi il baratro del nulla, della negazione estrema della vita. Non sempre sono riuscito a negarlo e solo nel Thomas Mann politico e saggista ho ritrovato sempre la tensione costruttiva verso il positivo [...]”. (M. Montinari, *Thomas Mann (e Nietzsche) su Wagner*, Prefazione a Th. Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, cit., p. X).

¹⁸⁹ Cfr. Th. Mann, *Tonio Köger*, cit., p. 151: “Ma nella stessa misura in cui s’indeboliva la sua salute, la sua natura d’artista s’acuisce, diveniva incontentabile, delicata, squisita, sottile, irritabile al contatto del banale, reagente in sommo grado nelle questioni di sensibilità e di gusto. [...] alla dolorosa profondità delle esperienze si accoppiava in lui un raro impegno, tenace ed ambizioso, che in lotta con la difficile sensibilità del gusto dava origine, tra sofferenze atroci, a opere d’insolita bellezza”.

l'esperienza artistica come il diffondersi di un'infezione fisico-spirituale, che mina il progredire di un'esistenza socialmente accettabile e i valori che la fondano, che può contaminare tutto ciò che è "sano".

Se da un lato, questa progressione dell'arte contro la vita e la salute si configura come antiborghese, dall'altro, si configura come (anti)nietzschiana. In *Der Fall Wagner* Nietzsche configura il wagnerismo come la peculiare malattia della *décadence*:

"All'artista della *décadence* – questa è la parola. Ed è qui che comincia la mia sferietà. Sono lungi dall'essere un pacifico spettatore, quando questo *décadent* ci guasta la salute – e la musica per giunta! E' Wagner, in generale, un uomo? Non è piuttosto una malattia? Egli ammala tutto ciò che tocca – *egli ha ammalato la musica*".¹⁹⁰

Il risentimento antiwagneriano di Nietzsche come forma di apologia inversa è assunto da Mann nella sua compromissione con la degenerazione, la decadenza e l'atteggiamento estatico-passivo. Perciò Mann può parlare, nelle *Betrachtungen*, della dedizione a Wagner come coincidenza di un vizio e di un "fatto morale":

"L'arte di Wagner, per quanto poetica e 'tedesca' si ponga, è di per sé un'arte oltremodo moderna e, come tale, per nulla innocente. E'un'arte scaltrita e mediata, nostalgica e sorniona, è capace di congiungere, in una maniera che estenua chi la gode, mezzi e modi che stordiscono con altri che tengono desto e teso l'intelletto. Ma dedicarsi a quella diviene quasi un vizio, anzi, diventa *un fatto morale*, si trasforma in un abbandono etico senza remissione a ogni forza nefasta e corrosiva, quando non sia corroborato da una fede delirante, bensì da uno spirito analitico le cui più odiose scoperte finiscono col costituire un ennesimo sfogo passionale. Ancora in *Ecce homo* si trova una pagina sul *Tristano* che basterebbe a provare come il rapporto di Nietzsche con Wagner sia stato un amore che rimase accesissimo fin dentro alla sua paralisi".¹⁹¹

Il vizio è la componente narcotica e antivitalistica che Nietzsche attribuisce alla musica wagneriana ma che consente a Mann di considerare quest'effetto di narcosi come un "fatto morale", come lo smascheramento critico esercitato da uno "spirito analitico", non in virtù della critica e dell'analisi, ma dell'eros, dello "sfogo passionale" da cui scaturiscono le stesse parole di Nietzsche:

"Se uno vuole sottrarsi a una pressione insopportabile, deve ricorrere allo *haschisch*. Bene, io doveti ricorrere a Wagner. Wagner è il contravveleno *par excellence* di tutto ciò che è tedesco, – veleno, non lo contesto... [...] Ma ancora oggi vado in cerca di un'opera

¹⁹⁰ F. Nietzsche, *Il caso Wagner*, cit., p. 174.

¹⁹¹ Th. Mann, *Considerazioni di un impolitico*, cit., p. 92.

che abbia il fascino pericoloso, la dolce e tremenda infinitezza del *Tristano* – la cerco in tutte le arti, e invano. Tutti i misteri di Leonardo da Vinci perdono la loro magia alla prima nota del *Tristano*. Quest’opera è senz’altro il *non plus ultra* di Wagner; di essa si ristorò con i *Maestri Cantori* e l’*Anello*. Diventare più sano – in una natura come quella di Wagner vuol dire un *regresso*... [...] Il mondo è povero per chi non è mai stato abbastanza malato per godere di questa ‘voluttà dell’inferno’: qui è permesso, anzi, è obbligatorio, usare una formula da mistico”¹⁹².

La musica wagneriana, di cui il *Tristan und Isolde* costituisce il *non plus ultra*, finisce per sedurre anche lo spirito critico, per cui la critica non è che un’ennesima variante della “voluttà” e della malattia diffusa dal wagnerismo. Questa malattia è, in realtà, più dell’analisi, il vero disvelamento, la vera dimensione mistica: la narcosi è, in realtà, per Mann, un *potenziamento*. E’ possibile allora comprendere il vincolo metafisico di eros, malattia e decadenza che risolve opere come *Tristan, Wälsungenblut* e *Der Tod in Venedig* nel disvelamento della dimensione erotica dell’arte.

La musica di Wagner è la voce e la dimensione stessa del potenziamento, la metafisica erotica e perciò musicale che offre la verità, l’incantamento e la sua soluzione, annunciati nel canto di Isolde – la redenzione nel *Liebestod*:

“Höre ich nur/ diese Weise, die so wunder-/ voll und leise,/ Wonne klagend,/ Alles sagend,/mild versöhnend/ aus ihm tönend,/ aus sich schwingt,/ in mich dringt,/ hold erhallend/ um mich klingt?/ Heller schallend,/ mich umwallend,/ sind es Wellen/ sanfter Lüfte?/ Sind es Wogen/ Wonniger Düfte?/ Wie sie schwellen,/ mich umrauschen,/ soll ich athmen,/ soll ich lauschen?/ Soll ich schlürfen,/ untertauchen,/ süß in Düften/ mich verhauchen?/ In des Wonnemeeres/ wogendem Schwall,/ In der Duft-Wellen/ tönendem Schall,/ in des Welt-Athems/wehendem All –/ ertrinken,/ versinken,-/ unbewußt,-/ höchste Lust!”¹⁹³

2 – *Tristan*

In *Tristan* (1902) Gabriele Eckhof presenta numerose affinità con Hanno Buddenbrook, ma è una figura estranea a una connotazione erotica e il suo diletterantismo

¹⁹² F. Nietzsche, *Ecce homo. Come si diventa ciò che si è*, Adelphi, Milano 1969, pp. 47-48.

¹⁹³ R. Wagner, *Tristan und Isolde*, in *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Verlag der Buchhandlung Steiger, 1976, Band 7, pp. 80-81.

non sfocia mai nell'arte. Eros e bellezza sono qui posti su piani differenti, poiché la bellezza non assume un'immediata connotazione erotica, è, tuttavia, essenzialmente legata alla morte. Gabriele, come Hanno, è un fiore della decadenza. Mentre Hanno trova la bellezza fuori di sé, nella musica in cui cerca l'annientamento con passione erotica, Gabriele possiede la bellezza in se stessa e non rinnega la vita, pur non appartenendole. Non è la musica ad esaurire le sue forze vitali, ma la vita stessa, nelle sue manifestazioni più volgari: il marito, commerciante "di costituzione grossolana", e, ancor più, il florido e terribilmente sano bambino che ella mette al mondo. Gabriele è una figura eterea e inconsapevole. A rammentarle la propria vocazione alla morte è Detlev Spinell, che rispecchia il tipo dell'esteta decadente, con la sua esaltazione per la bellezza, unita all'incapacità di produzione artistica. Egli non è malato ma si trova a suo agio nel sanatorio arredato in stile impero. La sua spiccata simpatia per la malattia e per la morte si configura come una propensione per tutto ciò che è sul punto del venir meno – propensione che un aspro risentimento nei confronti della vita.¹⁹⁴

Spinell è una figura più sensuale che erotica, in quanto l'eros rimane per lui una dimensione inaccessibile in via diretta, così come gli sono inaccessibili l'arte, la musica e Gabriele stessa. Se Spinell è caratterizzato da quella sensualità che anela alla bellezza che non può possedere e Gabriele dalla bellezza inconsapevole e peritura, l'eros si pone qui in modo dialettico tra sensualità e bellezza, manifestandosi in due dimensioni distinte ma legate dalle componenti metafisiche già presenti in *Buddenbrooks*: la malattia e la musica.

L'attrazione di Spinell per la malattia assume maggiore rilievo se si considera la malattia come la maschera dell'eros, il modo in cui l'eros scaturisce dalla vita stessa e si configura come *medium* tra la vita e la morte e tra il corpo e lo spirito, secondo quanto verrà enunciato nello *Zauberberg*:

“Fin qui la patologia, la dottrina delle malattie, del potenziamento doloroso del corpo, il quale però, in quanto rilievo dato al corpo, è nello stesso tempo un rilievo di voluttà: la malattia è la forma impudica della vita. E la vita a sua volta? E' forse soltanto una malattia infettiva della materia... come, forse, quella che è lecito chiamare generazione spontanea della materia, è soltanto malattia, una esuberanza di stimoli della non materia? Il primo passo verso il male, verso il piacere e la morte [...]”¹⁹⁵

¹⁹⁴ “[...] un esteta dotato di tutta la sensualità snervata degli impotenti: Detlev Spinell. E' uno scrittore decadente, intimamente malsano seppure non malato: il suo ritratto viene effettuato con diabolica ironia”. (P. Isotta, *Il ventriloquo di Dio...*, cit., p. 48).

¹⁹⁵ Th. Mann, *La montagna incantata*, cit., p. 265.

Il rancore di Spinell verso la vita sembra allora causato dalla repressione dell'eros come dimensione della vita ma anche dell'arte e della morte. L'attrazione fisica nei confronti di Gabriele appare sublimata sotto forma di fascino per la malattia unitamente all'estasi per la bellezza.¹⁹⁶

La morte di Gabriele è un *Liebestod*, ben diverso da quella di Hanno Buddenbrook, in quanto la signora Klöterjahn è un personaggio inconsapevole, il cui legame con la borghesia è molto più saldo di quello di Hanno. Il suo rapporto con la musica mantiene un'inconsapevolezza borghese, dando luogo a una forma di diletterismo che non si avvicina mai al livello dell'arte. Tuttavia, la morte di Gabriele avviene sotto il segno dell'eros e della musica. Il padre di Gabriele è un commerciante, ma anche un artista, un violinista, che rimanda alla figura di Gerda e la sua funzione nei confronti di Hanno. La musica affina la sensibilità di Gabriele, che, quando il padre suona, non sa trattenere le lacrime:

“Suona il violino... Ma questo è dir poco. *Come* lo suona, signor Spinell, ecco la cosa più importante! Non sono mai riuscita ad ascoltare certe sue note senza che gli occhi mi si riempissero di lagrime, e lagrime così incredibilmente brucianti come per null'altro al mondo [...]”.¹⁹⁷

Ma Gabriele non giunge ad una comprensione più profonda. Gabriele non comprende a fondo la musica come non comprende la propria bellezza. Al contrario, Spinell comprende la bellezza che non gli appartiene e che egli non ha in sé. Cerca di portare Gabriele alla consapevolezza. Anche la lettera che egli scrive al signor Klöterjahn è dattata da un'esigenza di chiarificazione che, per la sua debolezza costitutiva di Spinell e per la sua modalità espressiva, manifesta evidenti tratti caricaturali:

“[...] il chiamar le cose col loro nome, il dar loro voce, l'illuminare ciò che è inconsapevole, costituisce la mia inderogabile vocazione terrestre. Il mondo brulica di quello che io chiamo tipo inconsapevole, e io, tutti cotesti tipi inconsapevoli, non riesco a sopportarli! [...] E un impulso tormentoso, irresistibile mi sospinge, nell'ambito delle mie forze, a chiarire ogni esistenza intorno a me, a esprimerla, a darle consapevolezza: senza

¹⁹⁶ “Spinell è il decadente, l'incapace di volere – anche di morire –. Così la sua esistenza si nutre, esteticamente, dell'episodio romanticamente tipico di Amore e Morte. Morte di lei, però, che funge da strumento per le incapacità di lui, per una passione estatica, sensuale, ma non decisa al tutto e per tutto della morte per amore e per musica”. (R. Favaro, *Estetica e musica nel primo Thomas Mann: rapporti con il Romanticismo di E.T.A. Hoffmann*, in *Rassegna veneta di Studi Musicali*, II-III (1986-87), pp. 235-260, p. 258).

¹⁹⁷ Th. Mann, *Tristano*, in *La morte a Venezia, Tristano*, Tonio Kröger, cit., p. 101.

curarmi se a ciò conseguano effetti suscitatori o rallentatori, se ne venga conforto e sollievo, o soltanto novello dolore”.¹⁹⁸

L’esigenza di chiarezza viene smentita dalla continua opera di sublimazione che Spinell compie nei confronti della persona di Gabriele e, in particolare, del suo passato. Egli usa la chiarezza come strumento contro la vita (contro il marito di Gabriele), ma è disposto a metterla subito da parte quando si tratta di esaltare la bellezza, che questa sia effettivamente data nella realtà oppure no. Tuttavia, egli si trova in una situazione favorevole, in quanto Gabriele appartiene alla bellezza e alla morte per costituzione, per essenza. Egli non fa che portare a compimento questa natura intimamente decadente, cercando di sottrarla ai volgari legami con la vita (di nuovo, il marito e il figlio). Spinell si inserisce, dunque, in un processo già avviato: dopo il parto Gabriele comincia a manifestare i segni della malattia, come se la vita stessa, la salute, abbandonasse il suo corpo per trasfondersi in quello del figlio:

“Ma la guarigione non si decideva a venire; e mentre il figlioletto Antonio Klöterjahn junior, una meraviglia di bambino, andava conquistando e affermando, con stupefacente energia e mancanza di riguardi, il suo posto nella vita, la giovane madre sembrava dileguarsi man mano in un ardore soave e silenzioso”.¹⁹⁹

Tra le consuete raccomandazioni circa l’assoluto riposo, i medici vietano a Gabriele di suonare. Diversamente da Hanno, Gabriele si attiene borghesemente al divieto, fino quando Spinell non la induce ad eseguire alcune partiture.²⁰⁰

Nel momento in cui Spinell giunge nella sala in cui Gabriele suonerà il pianoforte, si instaura un’atmosfera tristanica. Il regno della luce va progressivamente dileguandosi e la situazione cala in un’atmosfera sempre più notturna. Spinell introduce il conflitto tra il sole, il mondo della vita che mantiene visibile ciò che è volgare, e la notte, in cui appare solo ciò che viene volutamente portato alla luce: egli accende le candele per illuminare le partiture che Gabriele dovrà eseguire. Nel crepuscolo, anticipato dalle fitte nubi, Gabriele deve abbandonare il suo lavoro di ricamo. E’ il tempo opportuno della musica. Quando viene meno il regno della coesistenza visiva, allora il suono può affermarsi come dimensione prevalente.

¹⁹⁸ Ivi, p. 119.

¹⁹⁹ Ivi, p. 90.

²⁰⁰ “Se la musica contiene in sé i germi della malattia, una forza cioè, disgregante, in grado di colpire la vitalità organica dell’individuo, ad essa si affianca l’aiuto pedagogico di un *maestro di morte*. Una figura, cioè, che in qualche modo guida e stimola, con atteggiamento mefistofelico, alla prassi musicale proprio laddove essa rappresenta, anche dal punto di vista medico, morte sicura”. (R. Favaro, *Estetica e musica nel primo Thomas Mann...*, cit. p. 253).

In questo contesto Detlev Spinell porta a compimento la sua opera di persuasione. Quando Gabriele rifiuta di suonare, per il pericolo a cui andrebbe soggetta la sua salute, allora Spinell la pone davanti a un'alternativa che rimane implicita: Gabriele deve decidere se sacrificare la propria vita o la propria bellezza, che ritroverebbe nella musica la sua dimensione originaria:

“Se teme che le faccia male, signora, allora lasci morta, lasci muta quella bellezza che potrebbe sorgere sotto le sue dita. Non sempre lei si mostrò in passato altrettanto giudiziosa: almeno non quando si trattò appunto, per lei, di rinunciare alla bellezza. Lei non si preoccupò per nulla del suo corpo, lei diede prova di una volontà ben più ferma e più spensierata, quando decise di abbandonare la fontana e di deporre la coroncina d'oro... Ascolti' continuò dopo una pausa, e la sua voce si fece ancora più bassa, 'se lei si siederà ora qui e sonerà come una volta, come quando suo padre le stava accanto e traeva dal violino quelle note che la facevano piangere... può darsi, allora, che la coroncina d'oro torni a brillare segreta fra i suoi capelli...'”²⁰¹

Gabriele acconsente, ma senza consapevolezza, senza passione erotica per la morte. Dapprima esegue il *Notturmo in mi bemolle maggiore, opera 9, numero 2* di Chopin, in continuità con il tema della notte. Suona in modo imperfetto, da dilettante e non da artista. Il pianoforte stesso non è dei migliori, ma anche qui, come in *Buddenbrooks* la musica in sé riesce a superare gli ostacoli della realtà e operare la sua trasfigurazione:

“Se realmente era un po' fuori d'esercizio, in passato doveva esser stata una pianista perfetta. Lo strumento era mediocre: ma fin dalle prime battute ella se ne impadronì con perizia sicura. La sua esecuzione denotava una nervosa sensibilità per la graduazione dei timbri sonori e un gusto di versatilità ritmica che aveva quasi del fantastico. Il tocco era fermo e morbido a un tempo. Sotto le sue dita la melodia cantava fino all'estremo la propria dolcezza, e con esitante grazia gli abbellimenti si adattavano al suo dispiegarsi”²⁰²

Gabriele non cambia espressione, solo i suoi lineamenti risultano più nitidi, la musica accentua il carattere del suo volto, manifestando la sua funzione veritativa anche a livello corporeo. Dopo il primo Notturmo, la signora Klöterjahn rimane, come Hanno, in silenzio davanti alla partitura. Dopodiché ella non ha più intenzione di fermarsi, in preda a un'ebbrezza dionisiaca suona di seguito altri due Notturmi e cerca altre partiture, fino a

²⁰¹ Th. Mann, *Tristano*, cit., p. 109.

²⁰² Ivi, p. 110.

quando Spinell le porge, estasiato e meravigliato, la partitura del *Tristan und Isolde*.²⁰³ Si palesa, in tal modo, la matrice wagneriana della situazione, in cui si inseriscono i nuovi significati manniani.²⁰⁴

La trasposizione letteraria del *Tristan und Isolde* è di chiara matrice nietzschiana, Mann la riprende dal paragrafo XXI della *Geburt der Tragödie*. Si ripete quello che era accaduto precedentemente e si ripresenta una situazione analoga a quella che si era osservata nel caso di Hanno Buddenbrook: la pianista rende “sul debole strumento gli effetti dell’orchestra”, poi rimane “a guardare in silenzio la musica”,²⁰⁵ dopo aver fatto risuonare nella sala il preludio, il motivo del desiderio e dell’amore. Gabriele però non è trascinata dall’eros musicale wagneriano, non trasfonde se stessa nella musica come già il giovane Hanno:

“Ella sonava con eletta devozione, si soffermava reverente innanzi ad ogni figura, e con umiltà dichiarava e dimostrava ogni particolare, così come il sacerdote solleva il Santissimo al disopra del capo”.²⁰⁶

Gabriele dapprima non suona per se stessa, suona per Spinell, assumendo nei confronti dello sterile estetca una funzione mediatrice. A sua volta, Spinell si è reso mediatore tra Gabriele e la musica, cosicché nessuno dei due sembra rapportarsi all’esperienza musicale in maniera immediata. In questa funzione di mediazione reciproca è da rilevarsi l’unico segno di unione tra i due non-amanti. Spinell istiga Gabriele a suonare il primo, poi il secondo e il terzo atto: il buio della stanza cresce insieme alla notte mistica di Tristan e Isolde. Con il terzo atto e il motivo della morte, il volto di Gabriele comincia a manifestare gli effetti della musica:

²⁰³ Si tratta evidentemente della celebre trascrizione per pianoforte di von Bülow, cui Nietzsche confessa di dovere la sua adesione a Wagner: “Dal momento in cui apparve una trascrizione per pianoforte del Tristano – complimenti signor von Bülow! – divenni wagneriano”. (F. Nietzsche, *Ecce homo...*, cit., p. 47).

La rappresentazione letteraria della vita accompagna l’opera manniana fino al punto in cui la dimensione aletica deve essere affidata alla musica, la quale entra nel testo come oggetto tematico e come stile narrativo. Nella descrizione degli eventi musicali e dei fenomeni che da questi immediatamente procedono, le modalità di descrizione cambiano per assumere un linguaggio erotico, che le rende affini alla musica stessa. Il linguaggio manniano si uniforma quindi all’oggetto musicale e tende alla fusione con esso. Ciò avviene mediante mezzi espressivi che rimandano ad un eros emanato tanto a livello letterario, quanto a livello musicale, in quanto il linguaggio letterario si avvale di riferimenti a mezzi tecnici espressivi propriamente musicali.

²⁰⁴ “No, non si tratta di una costellazione tristaniana, di una ripetizione di quel che era avvenuto sulla verde collina nei pressi di Zurigo negli anni 1857-1858; non ci sono Gabriella Eckhof e Detlev Spinell da una parte, e il di lei legittimo consorte Klöterjahn dall’altra. Si tratta però di variazioni sul tema, di allusioni simboliche ad esso. Scopo di Thomas Mann è l’esposizione del principio di inadeguatezza: di una inadeguatezza esistenziale, che si palesa per via estetica. Che Marke e Isotta non ‘si appartengono’ lo dimostra l’amore di Tristano e Isotta. Che Klöterjahn e sua moglie non ‘si appartengono’ lo dimostra la sproporzione tra bellezza e vita”. (P. Wapnewski, *Tristano, l’eroe di Wagner*, il Mulino. Bologna 1994, p. 151).

²⁰⁵ Th. Mann, *Tristano*, cit., p. 111.

²⁰⁶ *Ibidem*.

“Come chiare ed esangui erano le sue labbra, come s’infittivano negli angoli dei suoi occhi le ombre! Alta sul sopracciglio, affaticata, inquietante, la piccola vena azzurra spiccava sempre più visibile nella fronte diafana”.²⁰⁷

Gabriele risulta spossata e indebolita. Due giorni dopo si manifesta un’emottisi e la situazione presto precipita. Mentre “canticchiava un motivo di musica”, il motivo del desiderio, l’ultimo suonato e ripreso poi da Spinell nel giardino, Gabriele espettora una cospicua quantità di sangue e muore. Se il suo non è un *Liebestod*, come quello di Hanno, è comunque una morte musicale compromessa con la musica di Wagner, così che l’eros si inserisce necessariamente nelle sue dinamiche. La presenza dei motivi tristanici, inserisce, di per sé, il racconto, in un contesto erotico-sensuale:

“Sensualità, sensualità grandiosa, spiritualizzata, spinta sino al misticismo e dipinta con un verismo estremo, sensualità che nulla varrà a saziare”.²⁰⁸

Con queste parole Thomas Mann delinea il carattere essenziale del *Tristan und Isolde*, in cui la voluttuosa volontà di autoannientamento trova la sua più alta simbolizzazione artistica.

Gabriele muore dopo essere entrata in contatto con una musica carica di eros e di morte, che agiscono mediante ciò che non affiora a uno stato di coscienza e non coinvolge il campo d’azione o di autonegazione della volontà, agiscono tramite la bellezza e la malattia, e, rispettivamente, l’eros mediante la malattia, e la morte mediante la bellezza. La componente sensuale ed erotica della malattia sarà tematizzata più apertamente nello *Zauberberg*, ma in tutta la produzione letteraria di Thomas Mann, fino al *Doktor Faustus*, la dimensione erotica e quella patologica sono intimamente correlate e reciprocamente implicate. Nello *Zauberberg*, il dottor Krokowski si esprime in questi termini:

“E quale è mai la forma, la maschera sotto la quale ricompare l’amore non ammesso e rattenuto? [...] ‘Sotto la maschera della malattia!’. Il sintomo morboso, disse, sarebbe attività amorosa camuffata e ogni malattia amore trasmutato”.²⁰⁹

Ancora nello *Zauberberg*, è affidata al personaggio di Naphta la difesa della malattia e della sua costitutiva affinità con le cose dello spirito:

“Ciò che distingue l’uomo – questo essere massimamente staccato dalla natura, il quale sa di esserle massimamente antitetico – da tutto il resto della vita organica, è lo spirito. Nello spirito dunque, nella malattia consiste la dignità dell’uomo, consiste la sua

²⁰⁷ Ivi, p. 114.

²⁰⁸ Th Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, cit., p. 38.

²⁰⁹ Th. Mann, *La montagna incantata*, cit., p. 117.

nobiltà; in poche parole, egli è tanto più uomo quanto più è malato, e il genio della malattia è più umano di quello della salute”.²¹⁰

La bellezza di Gabriele consiste proprio nel suo distacco dalla natura, che la rende una creatura per la morte. Non è immediatamente animata dall’eros, in quanto la dimensione erotica si instaura nel desiderio, nell’anelito alla bellezza che non si possiede: l’eros che anima Hanno scaturisce dal contrasto tra la quotidianità e la bellezza della musica, ma Gabriele è una donna borghese che non rifugge dal quotidiano e dal vitale, pur considerandolo altro da sé. Così, accetta di sposare Klöterjahn e mette al mondo un bambino che è il ritratto della vita e della salute. La sua bellezza tuttavia permette alla musica di esercitare la propria potenza e di manifestarsi ancora come destino, come destino di morte. La malattia procede direttamente da questa bellezza, ne è una forma accentuata, potenziata, ossia erotica. L’eros è il tramite attraverso cui la musica, come nei *Buddenbrooks*, esercita il suo potere destinale. L’eros musicale agisce in Gabriele mediante e in virtù dell’eros insito nella malattia: da qui ha origine il potenziamento dell’eros stesso che alimenta l’eros della malattia, a cui segue la rapida morte. In questo senso, anche la morte di Gabriele Eckhof può essere considerata un *Liebestod*.

Spinell accompagna Gabriele verso la morte per godere della suprema bellezza, da lei emanata proprio nel suo spegnersi: è il riscatto dell’esteta contro la vita e la propria sterilità. Perciò, egli, pur presentando una certa affinità di funzione con Gerda Buddenbrook, se ne differenzia profondamente: la distanza che li separa è la distanza tra l’arte e l’estetismo, oggetto dell’acuta ironia manniana.²¹¹

Se la lettera di Spinell a Klöterjahn è una rivisitazione, sempre grottesca ed ironica, della filosofia di Schopenhauer, il finale della novella è di chiara impronta nietzscheana.²¹² Spinell fugge davanti al piccolo Anton Klöterjahn nella sua più gioiosa e sfrenata manifestazione di vita.

²¹⁰ Ivi, p. 434.

²¹¹ P. Isotta, *Il ventriloquo di Dio...*, cit., p. 50: “Così come il ruolo tragico e silente che nei *Buddenbrook* è della misteriosa Gerda è ora qui d’un ridicolo, degenerato intellettuale, allo stesso modo la poesia della morte ch’è del grande romanzo viene ripresa da costui nella sua masturbazione epistolare con involontaria, e tanto più forte, comicità. Giacché la pagina parodistica, costituita con un *collage* di citazioni romantiche che vanno da Platen a Wagner a Rilke immerse in un brodo di estetismo di fine di secolo, è innanzitutto una grottesca caricatura dei *Buddenbrook* fatta dal loro autore”.

²¹² “Das Ende ist offen satirisch. Manns Absicht ist klar: er will zeigen, daß die Beschäftigungen der Oper der modernen Welt nicht mehr passen; nach Nietzscheschen Prinzipien wird der „ewige Gehalt“ des *Tristan und Isolde* in Frage gestellt”. (J. Northcote-Bade, *Die Wagner-Mythen im Frühwerk Thomas Manns*, cit., p. 52).

3 – *Wälsungenblut*

In *Wälsungenblut* (1906), Mann ripropone il tema della decadenza e dei suoi sviluppi nella direzione dell'eros. La famiglia Aarenhold ha conseguito solo da una generazione una ricchezza tale da consentire una vita all'insegna del lusso. Il capofamiglia vive la nuova condizione godendo orgogliosamente di ciò che è riuscito a ottenere dalla vita con la propria forza di volontà, ma non riesce a evitare il disprezzo dei quattro figli. Due di questi, i più giovani, sono gemelli e portano i nomi palesemente evocativi di Siegmund e Sieglinde. Essi manifestano i sintomi della decadenza che già contrassegnavano Thomas Buddenbrook, primo fra tutti l'inclinazione al lusso. I gemelli Aarenhold non sono però affetti dal malessere esistenziale di matrice schopenhaueriana che tormentava il senatore. Al contrario, vivono nell'apparenza di una sicurezza scostante. Hanno il gusto dell'argomentazione e della logica, del linguaggio ricercato e penetrante, in cui si muovono con complicità, servendosi per distaccarsi dagli estranei, per metterli a disagio o in ridicolo.²¹³

Essi celano dietro lo schermo di un freddo e spietato intellettualismo la loro passione inespressa. Ciascuno ama nell'altro, narcisisticamente, la propria immagine (nel testo si rileva una numerosa presenza di specchi, specialmente in momenti chiave, come al teatro o nel luogo dell'amplesso). Siegmund è un esteta, lo è per la scrupolosa cura della persona che si risolve in vanità, per l'attenzione all'eleganza nelle sue manifestazioni accessorie e all'arte, che ammira con distacco perché incapace di produrre, di creare:

“Vedeva fin troppo chiaro per non capire che le circostanze della sua vita non erano certo le più favorevoli allo sviluppo dei doni creativi.

L'arredamento in mezzo a cui viveva era così ricco, così molteplice, così sovraccarico, da non lasciar posto, per così dire, alla vita stessa; ogni particolare era talmente prezioso e bello da sopraffare e sommergere la propria finalità pratica, da turbare, da logorare l'attenzione”.²¹⁴

²¹³ Th. Mann, *Sangue welsungo*, in Id., *Racconti*, Mondadori, Milano 2001, p. 228: “Sedevano sui sedili bassi e morbidi intorno alla tavola, della sala, in atteggiamenti rilassati, con espressioni languide e capricciose, ma il loro linguaggio era tagliente così come usa dove si gioca grosso, dove imperano chiarezza, durezza, sangue freddo e spirito pronto. Le loro lodi non erano che un misurato assenso, ma il loro biasimo vigile, alacre, irrispettoso, disarmava fulmineamente, mortificava ogni entusiasmo, lo intontiva, lo ammutoliva. “Ottima” era per loro l'opera che, dietro lo schermo di un intellettualismo cristallino, appariva al sicuro da ogni attacco; e schernivano le goffaggini della passione. Von Beckerath, incline alle esaltazioni sprovvedute, si trovava in difficoltà [...]. Lo contraddicevano di continuo, come se fosse impossibile, meschino, deplorabile non contraddire; erano maestri di contraddizione, e ogni volta i loro occhi si mutavano in fessure scintillanti”.

²¹⁴ Ivi, p. 231.

I gemelli sono avvolti in un'atmosfera in cui il carattere sensuale del lusso che li circonda ha dunque l'effetto, usuale in ambito estetistico, di soffocamento della vita. I loro atteggiamenti reciproci fanno da contraltare alla freddezza che manifestano nei confronti degli altri. Il loro stesso rapporto rimane in quest'ambiguità. Insieme alle espressioni, verbali e corporee, di tenerezza, Siegmund e Sieglinde mantengono un linguaggio affettato, mascheramento ironico del loro legame morboso.

Come si è osservato per *Tristan*, la sensualità, insieme all'estetismo, è l'effetto repressione dell'eros, che trova libera espressione *per e nella* musica. In *Wälsungenblut*, l'occasione è data, com'è prevedibile, dalla *Walküre*. E' ancora la musica di Wagner ad assolvere questa funzione: l'evento musicale si colloca in un contesto decadente e lo porta a compimento in virtù di una causalità metafisica. Qui non è la morte l'esito ultimo degli influssi wagneriani, ma è l'atto sessuale, il compimento di un incesto. La malattia, che precedentemente agiva in concomitanza del disvelamento nell'eros e come suo correlato, qui abbandona la sua dimensione di patologia organica per manifestarsi a un grado di maggiore astrazione: come morbo psicologico, a livello prettamente individuale, e, a livello generale, ossia nel contesto di decadenza, come un morbo metafisico. Si ripropone allora la visione nietzschiana del Wagnerismo come malattia, di Wagner come l'"artista della *décadence*" corruttore dell'istinto, della salute e della vita, ossia inibitore della volontà di potenza:

"Un tipico *décadent* che si sente necessario nel suo gusto pervertito, che con esso rivendica un gusto superiore, che sa di valorizzare il suo pervertimento come una legge, un progresso, un adempimento. [...] il fatto che non ci si opponga a lui è già di per se stesso un segno di *décadence*. E infiacchito l'istinto. Ciò da cui si dovrebbe rifuggire, attira".²¹⁵

In quest'ultima affermazione di Nietzsche, risiede anche il senso della musica wagneriana in *Wälsungenblut*. Mann non descrive qui alcuna parafrasi letteraria della musica ma si limita a mettere in prosa il testo dell'opera, perché quel che più interessa è ora il mito a cui i gemelli si conformano. Non mancano comunque i riferimenti all'inadeguatezza dei cantanti e dell'orchestra, ma anche ora, come in *Buddenbrooks* e in *Tristan*, la potenza metafisica della musica trascende la sua dimensione fisico-sonora per operare a un livello superiore.

²¹⁵ F. Nietzsche, *Il caso Wagner*, in *Scritti su Wagner*, cit., p. 174.

I gemelli Aarenhold trovano nella *Walküre* non solo la *giustificazione estetica* della loro passione, ma vi traggono l'impulso alla sua attuazione.²¹⁶ L'opera di Wagner ha quindi la funzione di portare alla verità fattuale ciò che rimaneva inespresso. Nel racconto, la musica esplica la verità sul destino, ma anche la verità sull'arte; dischiude a Siegmund la comprensione del fatto artistico, fino allora rimasta celata sotto la coltre di un approccio estetistico:

“Siegmund guardava l'orchestra. Il golfo mistico contrastava luminoso con la sala in ascolto e pulsava d'attività [...] Un'opera! Come si faceva un'opera? Una sofferenza era nel petto di Siegmund, un bruciore, un rodio, qualcosa come un'ansia dolce... di che? verso che? Tutto era oscuro, tutto indecentemente confuso. Due parole gli si agitavano dentro: creazione, passione. E nel calore che gli martellava le tempie; fu come che una straziante verità si rilevasse ai suoi occhi: la creatività nasceva dalla passione, e dalla passione riprendeva il volto. Egli vedeva la bianca, esausta figura femminile prostrata in grembo al fuggitivo, all'uomo cui si era data; vedeva il suo amore e la sua angoscia, e capiva che la vita, per creare, doveva essere così”.²¹⁷

Siegmund vede nell'incontro dei due amanti l'immagine dell'arte e della sua possibilità: capisce che l'opera, la sua produzione, avviene su una base erotica. L'opera d'arte scaturisce da quell'insieme di *amore* e *angoscia*, mediante cui la verità, il *Grund* primigenio, si manifesta nella forma e nelle sue dinamiche. Nel caso degli Aarenhold, ciò che viene manifestato e portato alla concretazione è il sostrato mitico del loro amore. L'apertura all'orizzonte artistico musicale porta Siegmund non alla creazione artistica ma all'atto sessuale. L'amplesso dei gemelli avviene *in luogo* della creazione artistica e come sua metafora, perciò si configura esso stesso come esperienza artistica. Filosofia mitica, psicologia e filosofia erotica sono in questo racconto più che mai intrecciate, presentate nella loro “realtà organica”, che Wagner più di ogni altro ha saputo mostrare fusi nella dimensione musicale:

²¹⁶ P. Isotta, *Il ventriloquo di Dio...*, cit., p. 51: “[...] gemelli, ripetono dall'archetipo wagneriano l'impulso – o la giustificazione estetica – che consente loro di trasformare la mutua attrazione in rapporto incestuoso consumato. [...] Questo incesto è un fiore sbocciato sul terreno lubrico della *décadence*: antitesi ironicamente violenta a quello dei welsunghi wagneriani, che dal terreno del *Rein – menschliches*, intriso d'avvenire, invece sorge. L'esempio dell'opera d'arte della rigenerazione e della redenzione serve solo a catalizzare una reazione di malattia e di morte in una stirpe chiamata dal destino, perché ormai priva di volontà di potenza”.

²¹⁷ Th. Mann, *Sangue welsungo*, cit., p. 241.

“Essa [la psicologia] è ritenuta antitesi al mito, così come è antitetica alla musica, benché quello stesso nesso di psicologia, di mito e di musica ci si presenti agli occhi subito come realtà organica, in due grandi casi, in Nietzsche e in Wagner”.²¹⁸

²¹⁸ Th. Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, cit., p. 7.

Capitolo IV

Il problema dell'arte tra morale e antimorale

1 – *Betrachtungen eines Unpolitischen*

Nell'ultima parte delle *Betrachtungen* Thomas Mann compie, all'interno di un ampio discorso sull'arte, una tematizzazione filosofica dell'eros in cui se ne ripropone la tradizionale funzione di mediatore, arricchita e trasformata da un elemento peculiarmente manniano: l'ironia. L'autore si spinge fino a dichiarare l'identità tra eros e ironia, che costituiscono insieme il termine medio della dialettica tra le due polarità dello spirito e della vita.

A partire da una definizione di Hans Blüher²¹⁹, si introduce la tematica erotica - in cui l'ironia stessa viene risolta - come problema morale:

“Qui entra in gioco l'eros, che è stato definito come ‘l'accettazione di una persona, indipendentemente dal suo valore’. Ora una tale accettazione non è certo molto spirituale né molto morale, e non è neppure l'accettazione della vita da parte dello spirito. E' ironica. Eros è stato sempre un ironista. E l'ironia è erotismo.

Il rapporto fra vita e spirito è un rapporto estremamente delicato, difficile, eccitante, doloroso, carico di ironia e di erotismo [...]”.²²⁰

Tale rapporto è esposto poco dopo nei termini di una tensione dialettica sotto il segno della nostalgia. Il *medium* erotico è destinato all'aspirazione ad un'unità che non è mai raggiunta in quanto spirito e vita non sono da intendersi come due polarità sessuali definite, perciò la loro relazione si instaura secondo un rapporto ironico che attesta l'illusorietà di una comunione impossibile. L'ironia consiste nel fallimento della mediazione che l'eros avvia a partire della vita, ma la progressione è nel senso dello spirito, il quale finisce per prevalere a scapito della vita stessa. La nostalgia senza speranza dello spirito per la vita, e della vita per lo spirito, si basa sostanzialmente su un errore di valutazione, o meglio, sull'illusione della bellezza che la vita ricerca nello spirito e lo spirito ricerca nella vita e che scaturisce solo dalla tensione verso l'opposto di sé. Da quest'equivoco tragico e necessario prende forma la bellezza dell'arte:

²¹⁹ H. Blüher, *Die Rolle der Erotik in der männlichen Gesellschaft*, Diederichs, Jena 1919.

²²⁰ Th. Mann, *Considerazioni di un impolitico*, cit., pp. 565-566.

“La nostalgia infatti fa la spola tra lo spirito e la vita. [...] non può darsi fra loro un vero congiungimento, bensì solo l’illusione, effimera quanto esaltante, di tale unione e comunione, una tensione perpetua che non conosce allentamento... *Questo è il problema della bellezza*: lo spirito prende per ‘bellezza’ la vita, la vita invece vede la ‘bellezza’ nello spirito... Lo spirito che ama non è fanatico, è spiritoso, politico, fa la corte, e il suo far la corte è ironia erotica”.²²¹

Se l’arte originaria è indicata da Mann come uno specchio della vita e sua apologia, l’incontro con lo spirito volge l’arte in direzione critica, ossia in direzione morale:

“Quel che l’ha resa problematica, che ha tanto complicato il suo carattere, è stato il suo legame con lo *spirito*, lo spirito puro, col principio critico, negatore e distruttore [...] l’arte, la poesia non erano o non sono più semplicemente vita ma anche critica della vita, anzi, una critica tanto più spietata e sconvolgente rispetto a quella dello spirito puro quanto più sono ricchi, spirituali, molteplici - e dilettevoli - i suoi mezzi.

L’arte dunque divenne morale [...]”.²²²

Nelle *Betrachtungen* si avvia così un discorso sull’arte che, pur presentandosi come valutazione di carattere generale, apre in realtà un discorso sull’arte manniana. L’amore per la vita è una forma di attenzione critica che attraverso il piacere e la coscienza come elementi dialettici, mantiene viva la contraddizione da cui sorge l’arte, la quale rappresenta ‘con amore’ ciò che essa stessa deve distruggere:

“Eppure, quel che invita ad amare, a esercitare l’arte, è proprio questa splendida contraddizione, per cui l’arte è – o riesce comunque a essere – al tempo stesso conforto e condanna inesorabile, lode e celebrazione della vita, in quanto la ricrea amorosamente, e distruzione totale della stessa vita con le armi della critica e della morale; essa sveglia insomma in uguale misura ora il piacere ora la *coscienza*”.²²³

L’arte, in quanto “mediatrice fra spirito e vita”, è presentata secondo la stessa funzione dell’eros; Mann però non arriva all’affermazione di un’identità tra i due, in quanto non pone direttamente l’eros come fondamento dell’arte. L’analogia, per quanto forte, rimane sospesa e senza una conclusione di ordine teorico. Essa deve essere piuttosto ricercata su un piano non del tutto esplicito delle affermazioni dell’autore. Se arte ed eros sono presentati secondo la stessa funzione, sembra legittimo attribuire all’eros le proprietà dell’arte: il suo carattere contraddittorio e la sua ambivalenza. Ne risulta una tipologia di

²²¹ Ivi, p. 566.

²²² Ivi, p. 567.

²²³ Ivi, p. 568.

eros piuttosto tradizionale: “conforto” e “condanna”, “celebrazione” e “distruzione totale” rimandano al *topos* classico di Eros ambivalente e mediatore dei contrari, di cui critica e morale contrassegnano il carattere moderno e specificamente manniano.

Quando Mann parla di “morale”, i significati racchiusi in questo termine sono molteplici. ‘Morale’ è innanzitutto la ragion d’essere dell’arte, di cui costituisce il carattere personale, critico e formale, che si rivolge contro ogni estetismo ed estetistica esaltazione della bellezza. L’arte morale mantiene saldo quel legame con la vita che è necessario alla negazione della vita stessa; in ciò risiede il senso della decadenza, della malattia e del brutto al suo interno:

“In questa sfera [dell’arte borghese tedesca] l’etica è preminente sull’estetica, o più esattamente in essa si verificano una mescolanza, un bilanciamento dei due concetti, per cui al *brutto* si dedica onore, amore e sollecitudine. Il brutto, infatti, la malattia, il decadimento, altro *non sono che l’elemento morale*, per cui non mi sono mai sentito ‘esteta’ nel vero senso della parola, bensì sempre moralista”.²²⁴

La morale è l’arma dell’arte contro la vita e l’arma della vita contro se stessa. Essa costituisce la forza dell’arte che rimane comunque saldamente vincolata alla vita, anche se in vista della sua negazione. Ma la sua forza non è ancora potenza, la critica non è ancora disvelamento: la morale non è ancora eros.

Come paradigma dell’arte morale Thomas Mann indica la musica, in cui la morale diventa “forma”, ossia morale in sé e per sé, la “veste tedesca dell’art pour l’art”, che, aliena da contaminazioni di stampo estetistico, si configura finalmente come religione:

“E non è davvero proprio la musica l’arte morale per eccellenza, arte appunto per il fatto che in essa la morale diventa forma, arte che specialmente il tedesco ha sempre coltivato come ‘come una virtù e una religione’, insomma, la veste tedesca dell’art pour l’art?”²²⁵

La definizione della musica come *art pour l’art* ne mette in risalto il primato strutturale e formale che configura l’opera come realtà autonoma in sé conchiusa. Tale primato consente di collocare l’arte musicale nell’ambito della morale, e, soprattutto, della religione e del sacro, e di individuare in tal modo nella considerazione di Mann una matrice romantica (la tradizione che avvicina il fatto artistico-formale, affine all’idea di struttura e tecnica come determinazioni spirituali, a quello religioso rimanda all’Ottocento della

²²⁴ Ivi, p. 123.

²²⁵ Ivi, p. 324.

sacralizzazione dell'arte²²⁶). Il processo formale è, infatti, un'opera di smaterializzazione che, nel suo assolutizzarsi nell'opera d'arte, trasferisce il sensibile nell'orizzonte della sua totalità, redimendolo dal mondo della vita. L'arte, come "giustizia formatrice", non esclude il sensibile ma lo isola nella trasfigurazione smaterializzante della forma che ne moltiplica la potenza, liberandolo dai condizionamenti vitali:

"Se volessimo definire l'arte come 'giustizia formatrice', il concetto forse non sarebbe applicabile a qualsiasi fatto artistico; tuttavia, nella maggior parte dei casi, secondo me, coglierebbe nel segno, e sarebbe una definizione bella e purissima dell'arte, un altissimo omaggio reso a lei".²²⁷

Se tutto ciò non vale per qualsiasi tipo di arte, vale però in sommo grado per la musica e per le altre arti nella misura in cui queste tendono alla musica, ossia ad elevarsi verso una prospettiva tanto più sacrale quanto più formale. Mann, giungendo fino alla definizione di Dio come "principio plastico", insiste nell'accostare la sfera del sacro a quella della forma, così la musica, in quanto arte completamente smaterializzata e formale, sembra avere il privilegio di una più immediata affinità con la dimensione sacrale:

"L'arte come etica fatta di suoni, come fuga e punctum contra punctum, come pio sentimento, sereno e insieme serio, come edificio di non profana destinazione, dove ogni elemento sottentra all'altro, tenuto insieme in modo sensato e assennato non dalla calce, ma 'dalla mano di Dio'".²²⁸

Il senso religioso riguarda soprattutto l'approccio e, di nuovo, la *morale* che sottende la produzione di un'opera d'arte, ossia la disposizione dell'artista verso il suo materiale, verso la vita e l'obbedienza alla volontarietà metafisica dell'opera:

"Se però col termine religiosità è lecito intendere quella libertà che è una via, non una mèta raggiunta; che significa apertura, duttilità, disposizione verso la vita, umiltà, e anche cercare e tentare, dubitare e sbandare; che significa una via, ripeto, verso Dio o, se volete, magari verso il demonio [...]".²²⁹

In questo senso l'umiltà dell'artista viene a coincidere con il suo pessimismo e con la sua visione critica. Egli può prendere le distanze dalla vita in nome dello spirito, ma – e qui emerge la peculiarità manniana – lo fa in modo ambiguo, poiché, nel perseguire la forma e l'ideale, obbedisce in realtà ad un impulso irrazionale:

²²⁶ Idea strettamente legata all'ambito musicale in L. Tieck e W. H. Wackenroder e, in particolare, in E.Th.A Hoffmann.

²²⁷ Th. Mann, *Considerazioni di un impolitico*, cit., p. 502.

²²⁸ Ivi, p. 326.

²²⁹ Ivi, p. 533.

La stessa configurazione della musica secondo modalità sacrali non si sottrae a questa ambiguità e rivela la matrice più diretta nella figura e nell'arte di Richard Wagner. Non solo il musicista costituisce, come è noto, con Schopenhauer e Nietzsche, l'esplicito referente di molte 'considerazioni', ma, in particolare, si erge sullo sfondo della concezione erotica di Mann, il quale, in *Leiden und Größe Richard Wagners*, definirà quell'"arte piena di sensualità e formalismo simbolico" come qualcosa che "riporta necessariamente al rito e alla Chiesa".²³⁰ Nella musica wagneriana l'assetto formale è – esemplarmente nel *Tristano e Isotta* – posto al servizio della sensualità, come suo elemento strutturale ancor prima che come effetto; la sacralità è al contempo l'a priori formale e travestimento dell'effetto, verità e finzione, così da "rivestire il grottesco della santità eucaristica e della melodiosa magia del rito, di accoppiare arte e religione in un audacissimo melodramma del sesso[...]".²³¹

Nelle *Betrachtungen* si sottolinea il sapiente e moderno sfruttamento wagneriano dei mezzi tecnici musicali per ottenere sull'ascoltatore risultati contrastanti di potenziamento o depotenziamento delle facoltà intellettuali, da cui non è esente – anzi, a cui maggiormente soggiace – l'ascoltatore 'critico', lo "spirito analitico le cui più odiose scoperte finiscono per costituire una forma di esaltazione e di ennesimo sfogo passionale".²³² Il processo di contaminazione - o rivolgimento dialettico - che dalla conoscenza più rigorosa conduce alla passione più irrazionale ha la bellezza come suo principio causale. Quando l'oggetto della conoscenza si configura secondo i canoni del bello, come "immagine affascinante", pone l'artista – pessimista e formalista, come vuole Mann – in balia di una potenza seduttiva. E' ancora la figura di Wagner il terreno di scontro dialettico di tali antinomie:

"Senza l'arte egli potrebbe essere un santo; con l'arte non lo diverrà mai. Il supremo sapere, la più profonda visione, se anche gli toccassero, lo farebbero soltanto poeta ed artista, gli apparirebbero con intensità evidente, ma sotto forma di 'immagine affascinante', che egli sarebbe indotto a realizzare con la sua creazione".²³³

Prima di osservare la realizzazione letteraria di queste dinamiche in *Der Tod in Venedig*, occorre allora delineare, nelle *Betrachtungen*, l'idea di bellezza. Difendendo la costitutiva impoliticità dell'arte, Mann pone in diretta consequenzialità il carattere formale con quello più irrazionale, rivalutando, in questo contesto, il concetto di bellezza, oggetto delle critiche precedenti:

²³⁰ Th. Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, cit., p. 6.

²³¹ Ivi, cit., p. 37.

²³² Th. Mann, *Considerazioni di un impolitico*, cit., p. 92.

²³³ Th. Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, cit., p. 27.

“L’arte non è praticità, la sua magia consiste nel fatto che essa ‘esautora il contenuto per mezzo della forma’. L’arte è irresponsabile: a lei premono il gesto, la bellezza, la passione [...]”.²³⁴

“Esautore il contenuto” significa riconoscere alla forma il monopolio sul reale, inteso ora come mondo della vita, con la sua razionalità che cede il passo alla più alta razionalità formale dell’arte. Quel che appare come irrazionalismo – ed effettivamente lo è - non solo dice la ‘verità sul mondo’, ma porta la vita stessa ad un grado più alto di coscienza, “portandola all’autocontemplazione sensibile e sovrasensibile, a un più alto grado di coscienza e di compiacimento di se stessa, un nuovo gusto di sé e verso di sé; non potrebbe farne a meno neanche in quei casi dove il suo criticismo sembra essere radicalmente nemico della vita e nihilista”.²³⁵

La vita che – una volta smascherata dalla critica – risulta potenziata è, al di là delle apparenze, ‘schopenhauerianamente’, impulso, instabilità. Tali caratteri assumono una connotazione erotica quanto più si consideri che la proprietà dell’arte come stimolatrice di vita ha il suo fondamento nella bellezza in quanto polo di convergenza delle pulsioni erotiche²³⁶. L’arte è nemica della vita quanto all’essenziale apparenza delle sue determinazioni e della sua morale, a cui sostituisce la propria: la morale della forma, dello stile e del bello, ed ambigua è la moralità dell’artista, che oscilla tra la passione per la bellezza e la *ratio* che esige lo stile:

“La vita di un artista non è mai una vita altamente dignitosa, la via della bellezza non porta alla dignità. La bellezza infatti è spirituale, certo, ma anche cosa dei sensi (‘divina e insieme visibile’ dice Platone), e come tale essa è la via dell’artista verso lo spirito.”²³⁷

Una via, dunque, che passa necessariamente per l’aspetto sensibile della realtà, ma la trasfigura, smaterializzandola nella forma. E’ un processo inverso ma analogo a quello che troviamo nel *Fedro* platonico, per cui la bellezza s’incarna ed è percepibile nel mondo sensibile.

Mann afferma un concetto di forma come elemento morale, specificamente tedesco, in virtù del quale egli può riproporre l’idea di bellezza all’interno di un discorso sull’arte, non estetistico ma teorico-estetico, determinante per le modalità di produzione artistica:

²³⁴ Th. Mann, *Considerazioni di un impolitico*, cit., p. 544.

²³⁵ Ivi, p. 568.

²³⁶ Risulta evidente la matrice schopenhaueriana dell’essenziale dinamicità della vita, la cui connotazione erotica è evidenziata dallo stesso Mann nel saggio *Schopenhauer*, cit.

²³⁷ Th. Mann, *Considerazioni di un impolitico*, cit., p. 570.

“Né l’arte è mai stata un semplice patire, un’arte passiva non è pensabile; è sempre stata attiva, volontà protesa verso lo spirito, verso la bellezza; la sua sostanza è stata sempre stile, forma, scelta, un dare saldezza e altezza, uno smaterializzare”.²³⁸

La forma, elemento moralizzatore del bello, è il risultato di un processo di smaterializzazione operata dallo spirito verso la realtà e la bellezza stessa è il risultato di un’operazione dialettica che l’eros instaura tra vita e spirito, tra realtà e forma. Questa dialettica è tanto più forte della propria razionalità interna, spirituale e formale - ossia orientata alla bellezza - quanto più si oppone alla razionalità ‘del mondo’, così da apparire come una forma di ‘barbarie’:

“L’arte non sarà mai morale in senso politico [...] il suo estasiarsi per ciò che è scandalosamente contrario alla ragione, la sua inclinazione per la ‘barbarie’ creatrice di bellezza, non si possono estirpare. E’ un istinto che si potrà anche chiamare isterico, nemico dello spirito, immorale fino a essere pericoloso per il mondo stesso, ma resta di fatto immortale [...]. L’arte è una forza irrazionale”.²³⁹

2 – *Der Tod in Venedig*

In *Der Tod in Venedig* è rappresentato il conflitto tra i due momenti, quello formale e quello erotico, presentati separatamente. Essi sono uniti nella bellezza ambigua del giovane Tadzio, da cui procede l’ambiguità stessa dell’arte e della vita che le si consacra.

L’attività letteraria di Gustav Aschenbach all’inizio del racconto rientra nei canoni della produzione manniana: si parla di un’arte formale, estremamente disciplinata, la cui plasticità contribuisce a rendere vivi i personaggi e le situazioni narrate, ma anche di un’arte radicalmente problematizzata, “con i suoi cinismi sull’ambigua natura dell’arte e della professione d’artista”.²⁴⁰

Per creare un tale tipo di opere, per restar fedele alla forma e alla dedizione totale che essa esige, occorre una capacità di sacrificio e di abnegazione che, in nome dell’umano che viene trasfuso nell’opera, finisce per annullare l’umanità dell’artista, per logorarne la salute e la volontà totalmente volta alla produzione. In ciò risiede l’eroismo dell’artista, il suo ascetismo che passa per il martirio, simboleggiato dall’immagine di San Sebastiano:

²³⁸ Ivi, p. 561.

²³⁹ Ivi, p. 400.

²⁴⁰ Th. Mann, *La morte a Venezia*, cit., p. 13.

“[...] giacché la fermezza di fronte al destino, l’avvenenza sotto i colpi del dolore, non significano solo patire, ma sono qualcosa di attivo, un positivo trionfo; e la figura di San Sebastiano è il simbolo più bello, se non dell’arte in assoluto, per lo meno di quest’arte. Ed ecco ciò che sfilava dinanzi agli occhi dell’attento osservatore di quel mondo narrato: l’elegante padronanza di sé, che fino all’ultimo sa nascondere agli sguardi del mondo un intimo sfacelo, la decadenza biologica; l’opaca bruttezza, umiliata nella vita dei sensi, che riesce a far divampare dalla sua guizzante cenere la fiamma più pura e ad ergersi finalmente, dominatrice, nel regno del bello; l’esangue debilità che dagli infocati abissi dello spirito attinge la forza di gettare tutto un popolo superbo ai piedi della Croce, ai suoi propri piedi; l’amabilità del tratto nel culto duro e sterile della forma; la vita falsa e rischiosa, l’artificio struggente e snervante di chi è destinato a suscitare illusioni”.²⁴¹

Questo è il tributo che l’artista deve pagare alla forma e alla bellezza e qui è tutta la sua morale, la sua etica ferrea ed eroica, fatta di disciplina, culto formale e dedizione fino al logoramento, all’invecchiamento precoce, al raggelamento del sentire, perché creare non è sentire, come insegnava Tonio Kröger²⁴². La vita che anima l’opera d’arte è vita sottratta all’artista: egli vi rinuncia in nome di quella suprema e cinica padronanza di sé che permette di giungere al risultato plastico, all’opera stessa. Nonostante il suo carattere rigidamente morale, l’arte non è una scelta ma un destino che comincia a manifestarsi fin dalla giovane età. I segni di questa vocazione sono quelli ricorrenti nelle opere manniane, di matrice autobiografica, come la fusione di una borghesia solida e dell’elemento straniero materno, caratterizzato da sensualità e istinto, portatore del “germe” stesso dell’arte:

“Quell’impasto di rigida, disciplinata integrità e di istinti oscuri e focosi non poteva generare che un artista: precisamente, quell’artista”.²⁴³

Il destino dell’artista emerge soprattutto dalla sua costituzione fisica. La salute incerta, come forma di differenza biologica, incrementa quel tipo d’isolamento che è una condizione spirituale. La solitudine è uno dei vincoli dell’artista e requisito del suo lavoro. Egli è sempre un estraneo – nella sua famiglia, nella società, reca l’impronta dell’ardua attività dello spirito:

²⁴¹ Ivi, p. 12.

²⁴² “[...] solo gli imbrattacarte possono credere che colui che crea debba “sentire”. Perché quello che si dice non può mai, in nessun caso, essere la cosa più importante, bensì null’altro che la materia, indifferente di per sé, dalla quale si deve ricavare, in un composto dominio di giuoco, l’immagine estetica”. (Th. Mann, *Tonio Kröger*, in *La morte a Venezia, Tristano, Tonio Kröger*, cit., p. 156).

²⁴³ Th. Mann, *La morte a Venezia*, cit., p. 9.

“[...] e il fatto che la sua fibra fosse tutt’altro che robusta, e che il vivere in continua tensione rappresentasse per lui non già uno stato normale, ma il portato di una vocazione, era quello che conferiva una nota di eroismo al suo carattere.

Da fanciullo i medici gli avevano proibito di frequentare le scuole, costringendolo allo studio privato. In tal modo era cresciuto solo, senza compagni, e tuttavia aveva presto dovuto riconoscere di essere uno di quelli che non di talento difettavano, ma della struttura fisica necessaria al talento per espandersi appieno: di quelli che sogliono dare in breve tempo il meglio di sé e nello spazio di pochi anni vedono generalmente esaurirsi la loro capacità produttiva. Ma il motto da lui adottato era ‘perseverare’ [...]”.²⁴⁴

Se tutto ciò rende l’artista simile al santo, all’eroe, al martire e fa della sua attività artistica la forma stessa della morale, così come emerge dalle *Betrachtungen*, è però necessario rilevare un secondo aspetto, che scaturisce dialetticamente dal primo ed è in questo implicitamente presente: l’aspetto antimorale. Il culto della forma fa sì che essa si configuri come valore massimo, come meta dinanzi a cui anche la conoscenza deve essere sacrificata, soprattutto la conoscenza etica. Se il bene e il male sono parametri che si definiscono in base al valore formale, allora essi perdono il loro valore morale e l’arte si presenta come attività antimorale. La morale interna - interna alla forma - si sostituisce alla morale condivisa e non le fa concessioni:

“Ma l’inflessibilità etica spinta oltre il sapere, oltre le dispersioni e gli intralci della conoscenza, non significa di bel nuovo una semplificazione del mondo, un riportare l’anima a una sorta di primitività morale, e quindi un rinnovato impulso al male, al proibito, a ciò che con la morale contrasta? Non è qualcosa di bifronte il fatto stesso della forma, morale e immorale, e, anzi, antimorale, in quanto costituzionalmente comporta una posizione di indifferenza ai problemi etici e ad altro non tende che a piegare, sotto il suo scettro orgoglioso e dispotico, ogni moralità?”²⁴⁵

In ciò risiede il carattere ‘ambiguo’ dell’arte e dell’artista e, specificamente, la loro appartenenza al dominio di Eros. Questa ambiguità segna il destino di Aschenbach.

Tadzio presenta una bellezza in cui si manifesta la perfezione della forma classica. Dopo il primo incontro, la visione del giovane avvia nella mente dello scrittore intense speculazioni estetiche. Egli è ancora in possesso della sua dignità e della sua etica di artista, la quale considera la bellezza come materiale per il proprio lavoro. In Tadzio lo scrittore

²⁴⁴ Ivi, p. 10.

²⁴⁵ Ivi, p. 14.

vede realizzata la forma compiuta del bello, che l'artista plasma nella estenuante disciplina dello spirito: il fanciullo appare infatti come incarnazione del bello in sé, provocando in Aschenbach quello stato di ebbrezza che l'artista conosce come preludio della produzione:

“Quale disciplina, quale idea rigorosa si esprimeva in quel corpo sottile e giovanilmente compiuto! Ma la volontà schietta e severa che per oscure vie era riuscita a portare alla luce la divina effigie, non era per lui, per l'artista, qualcosa di noto e familiare? Non operava anch'essa in lui, quando, pieno di lucido fervore, liberava dal blocco marmoreo del linguaggio l'agile forma contemplata con gli occhi dello spirito e proposta agli umani quale simulacro e specchio di spirituale bellezza?

Simulacro e specchio! Lo sguardo rapito nell'estasi abbracciava la nobile figurina ferma laggiù sul lembo dell'azzurro; e in quella visione mirava il bello in sé, la forma come sacro pensiero, la perfezione una e casta che vive nello spirito e di cui la copia, il facsimile umano era lì, lieve e leggiadro, adorabile”.²⁴⁶

I pensieri di Aschenbach, sorti da tale visione, sono animati da suggestioni platoniche e mitico-apollinee, destinate a contaminarsi di elementi impuri fino a rovesciarsi in un dionisismo oscuro. L'ebbrezza che pervade il maturo scrittore assume, a contatto col semblante reale del giovane Tadzio, un carattere erotico che egli cerca di ricondurre alla purezza e idealità platonica: Aschenbach esalta il valore gnoseologico, e perciò ascetico, della bellezza:

“Poiché la bellezza, o mio Fedro, solo la bellezza è insieme amabile ed evidente: essa è - notalo bene! -, l'unica forma della pura scienza, che i nostri sensi riescono ad accogliere e a sopportare. Altrimenti, che avverrebbe di noi se la divinità stessa, la ragione cioè e la virtù e la verità, ci si offerissero come immagini realmente percepibili? Non periremmo, non bruceremmo d'amore, come già Semele di fronte a Zeus? La bellezza è dunque, per l'animo senziente, la via che conduce allo spirito: la via soltanto, null'altro che un mezzo, mio piccolo Fedro...”²⁴⁷

L'eros che Aschenbach individua è quello che attrae verso la forma e rende possibile all'artista di trasfonderla nello stile. E' l'eros verso la bellezza che traduce in materia sensibile le verità dello spirito. Ma il modo in cui la bellezza si fa strada e opera nella coscienza dell'artista non serba la purezza platonica: il suo eros è un potere disgregante per colui che la riconosce e riproduce nella forma. L'artista riconosce la bellezza in virtù della sua cattiva coscienza e solo quando ogni innocenza è perduta egli può

²⁴⁶ Ivi, pp. 48-49.

²⁴⁷ Ivi, p. 50.

forgiare la nitida chiarezza dello stile. Così lo stile di Aschenbach risulta rinvigorito ed elevato dalla visione di Tadzio. Ma l'ebbrezza che da questa ha origine non è che la manifestazione di uno spirito debilitato, la cui eccitazione degenera sempre più nelle forme ossessive della nevrosi:

“E' bene, senza dubbio, che il mondo conosca solo l'opera insigne e non anche le sue origini, le condizioni in cui è nata; giacché la conoscenza delle fonti donde l'ispirazione fluisce all'artista, sarebbe non di rado cagione di sgomento e di orrore, sì da cancellare l'influsso benefico della grandezza. Stranissime ore! Strana e snervante fatica! Singolare risultanza del contatto fra lo spirito e un corpo! Quando Aschenbach mise da parte il suo lavoro e lasciò la spiaggia, si sentiva spossato, disfatto; come dopo un'orgia, gli pareva che la sua coscienza protestasse”.²⁴⁸

L'amore di Aschenbach non è l'amore di Socrate nel *Fedro*. E' qui il senso di ogni esplicito riferimento al mito erotico-platonico, compresa la comparazione di Tadzio al dio Eros: l'amore platonico è un alibi che trova sostegno nel fatto che l'estasi stimola l'impulso produttivo di Aschenbach, un impulso dunque che gli è familiare e che egli ha imparato a nobilitare e a ricondurre in un'aura etica:

“[...] ciò che veniva imposto dal dio non poteva apparire indecoroso; e azioni che, se compiute con altri scopi, sarebbero state bollate del marchio della viltà [...] non risultavano a disdoro dell'amante, bensì erano per lui fonte di nuove e più alte lodi.

Così ragionava nel suo delirio, così tentava di confortarsi, di serbare dignità. Ma nello stesso tempo concentrava la sua attenzione a cercare, a indagare quel che di immondo andava dilatandosi nel cuore di Venezia, quel rischioso frangente del mondo esterno che oscuramente corrispondeva all'avventura del suo cuore e che alimentava la sua passione di imprecise, illecite speranze”.²⁴⁹

Venezia affetta dal colera costituisce l'orizzonte simbolico del male morale dello scrittore. Il morbo segreto che infetta i vicoli e i canali è presentato in modo analogico alla passione di Aschenbach, una passione turpe, segreta e incontrollabile. L'eros appare, come spesso in Thomas Mann, sotto la forma della malattia e in analogia con essa²⁵⁰. Il carattere

²⁴⁸ Ivi, p. 51.

²⁴⁹ Ivi, p. 62.

²⁵⁰ In proposito, le formulazioni manniane della malattia come forma di eros in quanto potenziamento del corpo ne “La montagna incantata: E quale è mai la forma, la maschera sotto la quale ricompare l'amore non ammesso e rattenuto? [...] “Sotto la maschera della malattia!”. Il sintomo morboso, disse, sarebbe attività amorosa camuffata e ogni malattia amore trasmutato”. (Th. Mann, *La montagna incantata*, cit., p. 117). E ancora: “Fin qui la patologia, la dottrina delle malattie, del potenziamento doloroso del corpo, il quale però, in quanto rilievo dato al corpo, è nello stesso tempo un rilievo di voluttà : la malattia è la forma impudica della vita. E la vita a sua volta? E' forse soltanto una malattia infettiva della materia [...]”. (Ivi, p. 265).

ossessivo e vizioso dell'amore di Aschenbach trova un'ideale corrispondenza nel carattere epidemico ed infettivo del morbo. Passione, vizio e malattia sono resi ancora più turpi dall'aura di mistero, dal tentativo di repressione, non già dell'infezione in sé, quanto della sua conoscenza. Il morbo è alimentato dal segreto che impedisce la difesa. Il colera si diffonde e il senso del vizio e dell'illecito determinano i comportamenti e le azioni dello scrittore:

“Poiché alla passione, come al delitto, non si addice l'ordine costituito, la quotidiana normalità, anzi al contrario ogni rilassamento della compagine civile, ogni scompiglio o calamità del mondo, vengono salutati con gioia, perché vi si intravedono possibilità di nuovi vantaggi”.²⁵¹

Lo stato febbrile della passione e della malattia è la condizione da cui nasce l'arte, perché esse ingenerano, come dimensioni erotiche, quella ipersensibilità dello spirito e sovraeccitazione nervosa che rende incapace di difendersi dalla bellezza e dalla seduzione che questa esercita. La bellezza di Venezia, come quella di Tadzio, è “equivoca”, e proprio dalla equivocità nasce la musica, ancora una volta paradigma dell'arte:

“Questa era Venezia, bellezza adescatrice ed equivoca: città di fiaba e trappola per i forestieri, aura viziata che un giorno aveva permesso all'arte di fiorire opulenta e che ai musicisti ispirava morbide melodie di voluttuosa ninna-nanna. Sembrava al randagio di bere con l'occhio quella magnificenza, di percepire con l'orecchio quei canti[...]”.²⁵²

Come la bellezza equivoca ed ambigua di Venezia ha ispirato i musicisti, così la bellezza di Tadzio ispira von Aschenbach. Tadzio è la bellezza, ma non in quel senso platonico - che la fa coincidere col bello e col vero - e purificante in cui Aschenbach cerca di inquadrarla. La bellezza di Tadzio non è innocente, anche la sua innocenza è finzione e proiezione dell'amante: il sorriso, i suoi atteggiamenti, sono seduttivi e maliziosi. Per quanto la bellezza del giovane possa evocare la forma perfetta, essa è tuttavia transitoria. I denti non sono sani e l'innamorato può ben sperare in una morte prematura, affinché la bellezza trovi il suo adempimento nella morte. E' la bellezza ambigua dell'arte che logora e perverte coloro che le si avvicinano e che la amano, pervasi da un'ebbrezza dionisiaca che annulla qualsiasi artificiosa dignità e riporta l'artista alla verità dell'arte, al suo carattere antimorale. La funzione aletica della bellezza platonica è rovesciata: la verità non è l'idea, ma verità sull'arte e sull'artista, ossia sul destino di degenerazione che vede quest'ultimo

²⁵¹ Th. Mann, *La morte a Venezia*, cit., pp. 58-59.

²⁵² Ivi, p. 61.

trasfigurarsi nell'obbedienza cieca all'impulso erotico, fino al ridicolo e, inevitabilmente, alla morte.

Aschenbach, in arrivo a Venezia, sostenitore ed interprete dell'arte del rigore e della forma, guarda con disprezzo ai sonatori girovaghi che gli si avvicinano con il volgare sentimentalismo della musica popolare. Il suo atteggiamento risulta visibilmente modificato nei confronti dei musicisti di strada, quando si trova già sotto il dominio dell'eros. Egli non ha più da opporre il proprio rigore artistico-morale contro la musica dozzinale che viene proposta. Si abbandona a tutto ciò che blandisce i moti del sentire, che dà l'illusione di esprimere o di assecondare la passione, svincolandosi dalla facoltà di giudizio e da qualsiasi compromissione con l'impegno morale-formale. L'amore per la bellezza, per la bellezza di Tadzio, non gli fa respingere lo spettacolo infimo: al contrario, egli lo accetta con un atteggiamento non privo di vendetta contro se stesso. Aschenbach rinuncia alla propria dignità proprio in ciò che ne era stata la più alta espressione, ossia nell'arte, assecondando un tipo di ricezione che fa leva solo sui nervi:

“I suoi nervi si pascevano avidamente di quei suoni grossolani, di quelle melodie volgarmente sentimentali; ché la passione estingue ogni facoltà critica e meditatamente coltiva quegli stimoli che uno spirito lucido non prenderebbe sul serio, o che addirittura respingerebbe indignato”.²⁵³

Anche le risate grottesche del caporione hanno un valore presago: il senso del ridicolo procede di pari passo con l'abbandonarsi di Aschenbach alla passione amorosa. Le risa sembrano indirizzate direttamente a lui, tanto che egli, animato da pulsioni contrastanti, rimane sospeso tra il desiderio di fuga e l'incantamento alimentato dalla presenza di Tadzio, come in un'anticipazione del sogno dionisiaco, il quale presenta pure una descrizione di tipo sonoro-musicale, ricca di suggestioni nietzschiane.

In sogno l'estasi platonica e apollinea si rivela finalmente ad Aschenbach come una finzione: quella che egli aveva cercato di mascherare come estasi per la pura bellezza dell'idea appare ormai come orgia dionisiaca. I suoni che lo animano sono al limite tra la musica e il rumore. Il carattere lussurioso è dato proprio dall'elemento effettivamente più musicale: il suono del flauto.²⁵⁴

²⁵³ Ivi, p. 64.

²⁵⁴ Anche in questo caso la musica si rivela come paradigma dell'arte e presenta la stessa ambiguità: contempla al suo interno il 'formalismo' proclamato nelle *Betrachtungen* (e nel *Doktor Faustus*) ed il suo opposto, che va dal dionisismo di stampo nietzschiano alle forme più estreme di *décadence* wagneriana o – come ne *La morte a Venezia* – alla più scadente musica popolare.

“All’inizio fu paura, paura e voluttà, e un atterrito senso di curiosità per quello che doveva venire. Nel buio fondo i suoi sensi erano svegli: poiché da lungi si appressava un rombo, un frastuono, una quantità di rumori mescolati assieme: sferragliamenti, strombettii, cupo brontolio di tuoni, in uno con laceranti grida di giubilo e con un lungo gemito fatto di u strascicati; il tutto frammisto con orrenda dolcezza dominato da un suono di flauto, come un tubare profondo, atroce e ostinato, così lussurioso e penetrante da attanagliare le viscere”.²⁵⁵

Alla musica del flauto si unisce dunque un altro suono, che rimanda al nome di Tazio, e dalla cui musicalità prende avvio la danza dionisiaca:

“E dall’intera masnada saliva quel grido composto di molli consonanti con un prolungato u finale, dolce e selvaggio insieme quale ancora non s’era udito: qui scagliato verso il cielo come il bramire d’un cervo, là riecheggiato da innumerevoli voci d’infame gioia, diventava ossessione di danza, un divincolio che non conosceva requie”.²⁵⁶

E’ la degenerazione di quell’armonia in cui dapprima Aschenbach aveva sentito pronunciare il nome del ragazzo, la cui stessa voce si presentava come musica:

“Aschenbach non capiva una parola dei suoi discorsi; e forse si trattava di cose banalissime, ma ai suoi orecchi sonavano come una melodia diffusa. Così la parlata straniera del ragazzo si trasfigurava in musica [...]”.²⁵⁷

Egli prende parte all’orgia sconvolto dall’orrore e dall’ebbrezza del delirio:

“Sì, essi erano lui quando sbranando, sgozzando, si gettarono sulle bestie e ne divorarono brandelli fumanti; quando sul muschio sconvolto ebbe inizio, in onore del dio, una copula scatenata. E l’anima sua assaporò la libidine e il delirio dell’abiezione.

Da quel sogno l’infelice si destò svigorito, devastato, irremissibilmente consegnato al demone. Gli sguardi indagatori degli uomini non gli facevano più paura; non si preoccupava più di attirare il loro sospetto”.²⁵⁸

Aschenbach si abbandona d’ora in poi a ciò che gli detta la passione. Il desiderio di piacere all’amato si manifesta come ansia di giovinezza a cui sacrificare la propria dignità senile. Lo scrittore diviene allora sempre più affine a quella figura presaga in cui si era imbattuto sul piroscampo che l’aveva portato a Venezia, quello stesso uomo che aveva stimolato la sua ripulsa e il suo disprezzo per un’ artificiosa giovinezza male dissimulata e, perciò, grottesca e ripugnante.

²⁵⁵ Th. Mann, *La morte a Venezia*, cit., p. 73.

²⁵⁶ *Ibidem*.

²⁵⁷ Ivi, p. 47.

²⁵⁸ Ivi, p. 74.

Disfatto dalla passione, Aschenbach insegue Tadzio per i vicoli malati della città, smarrendosi in essi come in un labirinto. Quando è ormai prossimo alla morte ed il suo stato coscienziale è al limite del delirio e del sogno, egli dichiara la verità sull'arte e su se stesso, come se, una volta toccato il fondo dell'abisso e della dissoluzione, ritrovasse la lucidità, la chiarezza di sé e della propria vocazione artistica. Allora Mann riprende il precedente discorso d'ispirazione platonica, citandolo alla lettera, ma ne stravolge il significato e le conclusioni: l'eros sembra aver adempiuto ad una funzione veritativa; la dimensione atletica dell'eros platonico è rovesciata in quella del pessimismo critico dell'eros manniano. L'amante non è più, platonicamente, "cosa più divina dell'amato", ma precipita nel ridicolo quando tenta di prolungare la finzione della propria dignità e della propria morale. L'arte è degenerazione, e la degenerazione è l'esito ultimo di chi la serve:

“Poiché la bellezza, o Fedro, bada a me, solo la bellezza è divina e insieme visibile, ed è perciò la via di quello che ai sensi pertiene: essa è, piccolo Fedro, la via che l'artista segue nel suo cammino allo spirito. Ma tu credi forse, o mio amato, che chi allo spirito s'avvia attraverso il dominio dei sensi, riuscirà a conquistar saggezza e autentica dignità d'uomo? O credi piuttosto (lascio decidere a te) che questa via rischiosamente dolce sia in realtà la via dell'errore, del peccato, quella che di necessità induce in inganno? Giacché, sappilo, noialtri poeti non possiamo percorrere la via della bellezza senza trovarvi Eros, che ben presto ci impone la sua guida; e possiamo anche, a modo nostro, essere eroi e disciplinati guerrieri; ma in verità somigliamo alle donne, perché la passione è ciò che ci esalta, perché soltanto all'amore ci è dato aspirare: e questa è la nostra gioia e il nostro obbrobrio. Or dunque, vedi che noi poeti non possiamo essere né saggi né dignitosi, che fatalmente cadiamo nell'errore, fatalmente rimaniamo dissoluti venturieri del sentimento? Menzogna, millanteria, è la nostra padronanza dello stile, buffonaggine è la nostra fama e gli onori di cui godiamo; grottescamente ridicola la fiducia riposta in noi dal volgo, temeraria e indifendibile impresa l'educazione del popolo e della gioventù per mezzo dell'arte. Come potrebbe infatti fungere da educatore colui che irrimediabilmente e per sua propria natura è spinto verso l'abisso? Vorremmo sì distogliercene, vorremmo acquistare dignità; ma dovunque dirigiamo i nostri passi, esso ci attira. Così accade che rinneghiamo la forza dissolvitrice della conoscenza: poiché, mio Fedro, la conoscenza non possiede né dignità né rigore; è consapevole, comprensiva, clemente, priva di riserbo e di forma; ha simpatia per l'abisso, è l'abisso medesimo. Noi dunque la ripudiamo energicamente, e da questo momento ogni nostro studio avrà di mira la bellezza, ossia la semplicità, la grandezza e il nuovo vigore, la rinnovata spontaneità, la forma. Ma forma e spontaneità,

mio Fedro, conducono al desiderio delirante, facilmente portano il nobile animo a orribili colpe sentimentali, che a lui stesso, nel suo armonioso rigore, appariranno infami; portano, insomma, anch'esse all'abisso".²⁵⁹

La forma appare nella veste 'concreta' della bellezza che comunica alla sensibilità dell'artista mediante un progressivo coinvolgimento erotico. Gli effetti di tale coinvolgimento si orientano in duplice direzione, ma secondo un fondamento unitario: l'eros stimola un impulso alla produzione, alla generazione, che ha come risultato la creazione dell'opera d'arte. L'eros, però, 'contamina' e sottende tutto ciò che nel mondo della vita ha carattere impulsivo e dinamico: la malattia, la volontà, la *poiesis*, in modo tale che esse, volte in direzione erotica, vengono orientate allo spirito, di cui l'eros è mediatore nei confronti della vita e che appare nella forma della bellezza. La vita degenera allora nella decadenza, nel disfacimento, nel grottesco e si consuma in nome dell'eros che le si sostituisce. Lo spirito se ne appropria mediante la pulsione erotica così che essa, dimentica di sé, si abbandona ad ogni capriccio del desiderio, rinnegando la forma propria in vista della bellezza spirituale della forma pura. L'amore per la bellezza porta l'artista Aschenbach alla distruzione, all'annullamento della propria dignità e, in ultima istanza, alla morte.

In *Der Tod in Venedig* si rivela il fondamento erotico dell'arte, adombrato nelle *Betrachtungen*, dove Mann affronta il problema dell'interpretazione del racconto, riconducendolo sul piano del pessimismo morale come "atto artistico":

"So bene che la 'volontà nuova' che io feci naufragare, non sarebbe mai diventata problema e oggetto del mio travaglio artistico se non vi avesse preso parte diretta, perché nel regno dell'arte non esiste un'acquisizione obbiettiva dei valori: c'è solo quella intuitiva e lirica. Ma farla naufragare, questa 'volontà nuova', dare a quell'esperimento una conclusione scettica e pessimistica: proprio questo mi parve un atto morale – così come mi parve un atto artistico. La mia natura infatti è tale che il dubbio, anzi la disperazione mi sembrano più morali, più artistici di un qualsiasi ottimismo da condottiero [...]".²⁶⁰

Il conflitto interiore di Aschenbach – l'antimorale' dell'arte – si risolve 'moralmente' nel suo fatto estetico. Se la morale, che ritorna sotto le spoglie del pessimismo, sia l'ultima parola sull'evento artistico rimane celato, secondo l'ironia critica dello spirito, in un mistero dialettico.

²⁵⁹ Ivi, pp. 78-79.

²⁶⁰ Th. Mann, *Considerazioni di un impolitico*, cit., pp. 516-517.

Capitolo V

Der Zauberberg: la musica “politicamente sospetta”

Quanto vi era di affermativo, sia sul piano estetico sia su quello morale, in *Der Tod in Venedig* viene con *Der Zauberberg* sottoposto a una decostruzione e a una riformulazione il cui esito appare non meno problematico della fine di tale romanzo e del senso che assume il suo essere un *Bildungsroman* e, allo stesso tempo, un “dramma satiresco”:²⁶¹

“Il fascino della morte, il trionfo di un ebbro disordine su una vita votata al massimo ordine, com’è descritto nella *Morte a Venezia*, doveva essere trasferito su un piano umoristico. Un protagonista semplice, il comico conflitto tra avventure macabre e rispettabilità borghese: ecco ciò che mi proponevo”.²⁶²

Nella celebre lezione del 1939 all’Università di Princeton, Thomas Mann rivela così il progetto dello *Zauberberg*: un “comico conflitto” che, nel progressivo e inaspettato sviluppo dell’opera,²⁶³ investe le antitesi culturali più care a Mann insieme a quelle individuate come caratteristiche della situazione storico-spirituale che il romanzo intende simbolizzare.²⁶⁴ Si tratta delle medesime antitesi o principi polari tematizzati in gran parte nella *Betrachtungen* o presenti a livello simbolico-narrativo fin dall’inizio della produzione letteraria manniana: in sintesi, natura e spirito, vita e morte, salute e malattia, *Kultur* e *Zivilisation*, ora sottoposte alla riconfigurazione che l’esperienza della prima guerra mondiale esige dallo Scrittore, il quale più di ogni altro suo contemporaneo, si mostra cosciente di essere uno dei più autorevoli rappresentanti dello *Zeitgeist*.

La *décadence* che determina la configurazione dell’eros e della malattia nel sanatorio non è la feconda *Dekadenz* borghese e antiborghese che finora, nella produzione manniana, avanzava in proporzione all’affinamento dello spirito e alla disposizione

²⁶¹ Th. Mann, “*La montagna incantata*”. Lezione per gli studenti dell’università di Princeton, in Id., *La montagna incantata*, cit., p. 682.

²⁶² *Ibidem*.

²⁶³ Il progetto originario dello *Zauberberg* era quello di “un riscontro umoristico alla *Morte a Venezia*, un riscontro anche per la mole, cioè una short story un po’ ampia” (*Ibidem*).

²⁶⁴ Lo *Zauberberg* “Procede bensì coi mezzi del romanzo realistico, ma non è tale, va di continuo oltre il reale, poiché lo potenzia a simbolo e ne fa trasparire il lato spirituale e ideale. Lo fa già nel modo di trattare i personaggi che al lettore danno l’impressione di essere più di quanto non paiono: sono tutti esponenti, rappresentanti e messaggeri di territori, principi e mondi spirituali”. (Ivi, p. 66).

artistica. Il potenziamento, favorevole all'arte, della condizione patologica era stato già assunto da Mann, fin da *Buddenbrooks*,²⁶⁵ traducendo in chiave schopenhaueriana e wagneriana il Nietzsche antiwagneriano, dunque, considerando la malattia nel contesto di un wagnerismo inibitore, non solo della vita in senso borghese ma attribuendo anche all'inibizione della volontà di potenza un valore redentivo. Ora, nello *Zauberberg*, la *décadence* rafforza, nella malattia, il suo legame con il dato biologico, rovesciando il senso stesso del potenziamento incrementato dall'eros che nella malattia si manifesta. Il potenziamento che ne risulta è l'ultimo atto di forza, l'ultimo avido tentativo della vita biologica di affermarsi contro la morte imminente. Nello *Zauberberg* la malattia mantiene o, addirittura, rafforza la sua valenza erotica, come dimostra esemplarmente la conferenza del dottor Krokowski nel capitolo *Analyse*,²⁶⁶ mentre sembra paradossalmente indebolito il suo rapporto con la morte.

La decadenza fisica e morale in cui versano coloro che popolano la montagna incantata assume una connotazione diversa, rispetto alla produzione precedente: nessun altro personaggio partecipa della *Steigerung* e della *Bildung* che coinvolge Hans Castorp, i malati sono per lo più gente "rozza"²⁶⁷ o, come nel caso di coloro che rappresentano "principi e mondi spirituali"²⁶⁸ (Naphta e Settembrini), cristallizzati nella loro emblematicità riottosa a ogni mediazione con la propria antitesi.²⁶⁹ Per Hans Castorp, però, le 'variazioni' sul tema della malattia, il modo in cui essa è rappresentata e recepita dai vari personaggi, assume significati differenti nel potenziamento e depotenziamento cui la permanenza sullo '*Zauberberg*' sottopone le sue facoltà.²⁷⁰

²⁶⁵ Cfr. L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca. Dal realismo alla sperimentazione (1820-1970)*, Einaudi, Torino 1971 p. 1080: "Il sedicente romanzo pedagogico è in realtà, come *Buddenbrooks*, un romanzo della decadenza, trasferito però su un moderno piano surreale e talora addirittura metafisico".

²⁶⁶ Th. Mann, *La montagna incantata*, cit., pp. 114-123.

²⁶⁷ "Erano malati, sì, ma rozzi". (Ivi., p. 605).

²⁶⁸ Th. Mann, "*La montagna incantata*". *Lezione per gli studenti...*, cit., p. 66.

²⁶⁹ L. Mittner spiega come questa tendenza costituisca, nello *Zauberberg*, una forma di 'morte', e, precisamente, quella propria della *Zivilisation*: "[...] non soltanto la 'Zivilisation' democratica, cristallizzarsi ed isterilirsi della vita entro forme fisse e immutabili, è morte; morte è ora anche l'opposta 'Kultur', barbarico ed orgiastico senso della pienezza vitale che dissolve e annulla l'individuo in un collettivismo mistico-religioso o sociale [...]". (L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca...*, cit., p. 1079).

²⁷⁰ La compresenza di potenziamento e depotenziamento delle facoltà di Castorp sullo *Zauberberg* è comprensibile alla luce dell'ambiguità della malattia secondo le differenti valenze che essa assume nel pensiero di Nietzsche, che arriva ad affermare come "*Gesundheit und Krankheit sind nichts wesentlich Verschiedenes, wie es die Alten Mediziner und heute noch einige Praktiker glauben [...]. Tatsächlich gibt es zwischen diesen beiden Arten des Daseins nur Gradunterschiede: die Übertreibung, die Disproportion, die Nicht-Harmonie der normalen Phänomene constituieren den krankhaften Zustand*". (F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente, November 1887 bis Anfang Januar 1889*, in *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, a c. di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, München 1980, vol. 13, p. 250). Cfr., sull'argomento, P. Pütz, *Krankheit als Stimulans des Lebens. Nietzsche auf dem Zauberberg*, in Thomas

Il suo itinerario formativo cerca di comprendere e conciliare le polarità e le antitesi spirituali che gli si offrono sotto un unico principio che, pur dichiarandosi come “bontà” e “amore”, finisce per configurarsi come quella “morte” cui Castorp stesso sembra non voler concedere “*la signoria sui propri pensieri*”.²⁷¹ Secondo il senso che essa assume nelle *Betrachtungen eines Unpolitischen*, la morte è il principio etico, tedesco, autenticamente spirituale, che, nello *Zauberberg*, risulta opposto alla ormai volgarizzata e imborghesita *décadence* con venature estetistiche della maggior parte dei malati. Naphta e Settembrini, i due malati che si collocano formalmente e spiritualmente fuori dall’ambiente del sanatorio, sono coloro a cui spetta la tematizzazione della morte, l’uno auspicando, l’altro esorcizzando la sua affermazione che avverrà alla fine del romanzo grazie al potere, metafisico e simbolico della musica. Settembrini mette in guardia Castorp dalla concezione “voluttuosa” della morte, celata nei discorsi di Naphta:

“[...] ficcatevi bene in mente che lo spirito è sovrano, la sua volontà è libera, esso determina il mondo morale. Se isola dualisticamente la morte, essa, in seguito a questa volontà spirituale, diventa realtà e di fatto, actu, voi mi capite, diventa un potere proprio, opposto alla vita, avverso, diventa la grande seduttrice, il suo regno è quello della voluttà. Voi mi chiederete: perché scioglie e redime, perché è la redenzione, ma non la redenzione dal male, bensì la mala redenzione. Essa scioglie il costume e la moralità, redime dalla disciplina e dal controllo di sé, dà via libera alla voluttà. Se vi prego di guardarvi dall’uomo che a malincuore vi ho fatto conoscere, se vi invito a cingere il cuore con tre fasce di critica nel trattare e discorrere con lui, lo faccio perché tutti i suoi pensieri sono di natura voluttuosa, perché stanno sotto l’egida della morte,...”²⁷²

Nel discorso di Castorp a Clawdia Chauchat la notte di Carnevale emergono due configurazioni complementari della morte. La prima vede la morte come un fenomeno del corpo, qualcosa di impudentemente ‘carnale’, la seconda ne esalta la potenza omnicomprensiva, principio primo e ultimo di tutto ciò che è e che fonda la morale umana, cioè la storia, la nobiltà, la pietà, l’eterno, il sacro:

“*Oh, l’amour, tu sais... Le corps, l’amour, la mort, ces trois ne font qu’un. Car le corps, c’est la maladie et la volupté, et c’est lui qui fait la mort, oui, ils sont charnels tous deux, l’amour et la mort, et voila leur terreur et leur grande magie! Mais la mort, tu comprends, c’est d’une part une chose mal famée, impudente qui fait rougir de honte; et*

Sprecher (a c. di), *Das Zauberberg-Symposium 1994 in Davos, Thomas-Mann-Studien*, 11 (1995), pp. 249-264.

²⁷¹ Th. Mann, *La montagna incantata*, cit., p. 464

²⁷² Ivi, p. 383.

*d'autre part c'est une puissance très éternelle et très majestueuse, beaucoup plus haute que la vie riante gagnant de la monnaie et farcissant sa panse, ... beaucoup plus venerable que les progrès qui bavarde par les temps, ... parcequ'elle est l'histoire et la noblesse et la piété et l'éternel et le sacré qui nous fait tirer le chapeau et marcher sur la pointe des pieds...".*²⁷³

Il discorso di Castorp è influenzato e viziato dal dionisismo malato della sua interlocutrice ed è proferito nella più compiuta atmosfera della 'montagna incantata'. E' sostanzialmente il discorso di un malato e, pertanto, un discorso malato. La stessa Chauchat, nel congedarsi, predice a Castorp: "*Vous aurez une mauvaise ligne de fièvre ce soir [...]*".²⁷⁴

All'interno del romanzo tale colloquio costituisce il punto di svolta in cui, una volta fissata la *Weltanschauung* patologica, ha inizio la lenta ascesa e 'riconversione' alla vita che culmina con il sogno di Castorp, in cui quello di amore e morte diventa un cattivo binomio, uno '*schlechter Reim*'

Riprendendo alla lettera il discorso con Clawdia Chauchat, Castorp formula in sogno la propria palinodia sull'amore:

"La morte è una grande potenza. Alla sua presenza ci si leva il cappello e si cammina oscillando in punta di piedi. Essa porta la solenne gorgiera del passato, e in suo onore l'uomo si veste severamente di nero. La ragione le sta dinanzi da sciocca, perché non è che virtù, la morte invece è libertà, leggerezza, assenza di forma e piacere. Piacere, dice il mio sogno, non amore. Amore e morte: ecco una rima mal riuscita, insulsa, sbagliata. L'amore è opposto alla morte, esso solo, non la ragione, suggerisce pensieri di bontà. Anche la forma è fatta soltanto di amore e bontà: forma e civiltà d'una gentile e intelligente comunità e del bello stato degli uomini... nella silenziosa visione del pasto cruento. Oh, questo si chiama sognare chiaramente, governare bene! Ci voglio pensare. Voglio restare fedele alla morte dentro al mio cuore, ma rammentare con chiarezza che la fedeltà alla morte e al passato è soltanto cattiveria e tetra voluttà e misantropia, se determina il nostro pensare e governare."²⁷⁵

La volontà di svincolare l'amore e la forma dalla signoria della morte è un tentativo di collocarli in un ambito morale, che risulta antitetico alla prospettiva, morale essa stessa,

²⁷³ Ivi, p. 319

²⁷⁴ Ivi, p. 320.

²⁷⁵ Ivi, p. 464.

di *Tod in Venedig* e delle stesse *Betrachtungen*.²⁷⁶ Se lo *Zauberberg*, almeno nel suo progetto iniziale, intendeva esse un *pendant* umoristico della novella veneziana, sembra esserlo tanto più l'enunciato fondamentale di Castorp (“*Per rispetto alla bontà e all’amore l’uomo ha l’obbligo di non concedere alla morte il dominio sui propri pensieri*”).

In nome dell’amore Castorp sembra prendere serenamente le distanze tanto dalla “ragione” di Settembrini quanto dalla “signoria della morte” legata alla figura di Naphta. Tuttavia, Castorp non si colloca in una posizione equidistante tra i due “consiglieri”, e l’esito del suo pensiero reca le tracce del discorso dell’italiano, per il quale

“[...] l’unico modo ‘religioso’ di considerare la morte consiste nel comprenderla e nel considerarla come parte e accessorio, come sacra concezione della vita [...]. La morte infatti, come potenza spirituale autonoma, è una potenza quanto mai sconcia, la cui depravata forza di attrazione è indubbiamente fortissima; ma avere questa forza in simpatia è, altrettanto indubbiamente, indizio delle più orrenda aberrazione dello spirito umano”.²⁷⁷

La compromissione delle affermazioni di Settembrini con il contesto musicale si palesa sul nietzschiano-wagneriano: l’invettiva di Settembrini contro la morte come “potenza spirituale autonoma” si applica alla percezione della musica wagneriana come potenza seduttrice in virtù del suo alto potenziale sensuale-erotico.

Il discorso di Settembrini sulla morte fa da *pendant* a quello che egli stesso conduce sulla musica per la stessa modalità di argomentazione. Dapprima se ne valuta l’uso politico, ossia si cerca di arginarne la potenza e di assoggettarla a una dialettica che, come quella ironico-erotica delle *Betrachtungen*,²⁷⁸ non può che risolversi a sfavore della vita, cosicché le caratterizzazioni “negative” della morte e della musica da parte di Settembrini sembrano assai più convincenti rispetto a quelle “positive”.

La prima argomentazione antimusicale di Settembrini è quella d’ispirazione più classica, platonica,²⁷⁹ che alla chiarezza formatrice della parola contrappone il disimpegno confuso dell’arte dei suoni:

“Sono sì, un amante della musica, ma non vuol dire che io la stimi gran che, come, poniamo, stimo e amo la parola, il sostrato dello spirito; lo strumento, il lucido vomere del progresso... La musica è... un che di semiarticolato, di problematico, di irresponsabile, di indifferente. Lei [Castorp] obietterà, suppongo, che può essere chiara. Sì, anche la natura può essere chiara, anche un ruscello, ma che giova? Non è la vera chiarezza, è una chiarezza

²⁷⁶ Si rimanda al capitolo precedente del presente lavoro.

²⁷⁷ Th. Mann, *La montagna incantata*, cit., p. 185.

²⁷⁸ Si rimanda al capitolo precedente del presente lavoro.

²⁷⁹ Sulle implicazioni antimusicali del pensiero platonico, cfr. Elio Matassi, *Musica*, cit., pp.7-9.

sognante, nulla dicente, non impegnativa, una chiarezza senza conseguenze, pericolosa perché invoglia ad acquietarsi in lei... Lasci che assuma il gesto della magnanimità: bene, allora accenderà il nostro sentimento. Importa invece che si accenda la ragione! Apparentemente la musica è tutta movimento... io però ho il sospetto che si tratti di quietismo. Permetta che riassuma il mio concetto in un'esagerazione: io nutro un'avversione politica contro la musica".²⁸⁰

Settembrini, nel suo elogio della parola, risente, rovesciandola, dell'opposizione spengleriana²⁸¹ parola-musica. La forza di liberazione che l'umanista italiano attribuisce alla forza del progresso è attribuita da Spengler alla dimensione musicale che sottrae – secondo una metaforica propriamente schopenhaueriano-tristanica – gli uomini alla tirannia della dimensione viva, del mondo della luce e della 'rappresentazione':

“Appunto in ciò sta, per noi uomini, l'indicibile magia della musica e la sua forza davvero liberatrice: essa è l'unica arte che non trae i suoi mezzi dal mondo della luce – mondo già per noi da tempo identificatosi col mondo in generale – per cui essa sola può quasi portarci in un aldilà, infrangere il ferreo incantesimo di quella tirannia della luce e darci l'illusione di un contatto con i misteri ultimi dell'anima [...]”²⁸²

La parola trae il suo significato dalla rappresentazione e pertiene, dunque, al 'regno della luce':

“[...] le parole e le combinazioni di parole costituiscono un regno di rappresentazione elaborato sotto l'influenza predominante della vista. Il significato di ogni parola ha un contenuto luminoso, anche quando si tratta di parole come melodia, gusto, freddo, o di termini affatto astratti”²⁸³

La 'chiarezza' rappresentativa offerta dalla parola annullerebbe a priori, per Settembrini, la presunta obiezione di Castorp, il quale potrebbe, da buon tedesco, attribuire alla musica la stessa chiarezza – per l'italiano, evidentemente ingannevole – che le attribuisce Schopenhauer:

“[...] E nondimeno la musica è un arte così sublime e meravigliosa, di efficacia così grande sui sentimenti più intimi dell'uomo, così facile a comprendersi interamente e profondamente quasi lingua universale oltrepassante in chiarezza la stessa evidenza del

²⁸⁰ Th. Mann, *La montagna incantata*, cit., pp. 103-104.

²⁸¹ Per la matrice spengleriana del discorso di Settembrini e l'influenza di Spengler sull'opera e il pensiero di Thomas Mann, si rimanda a B. Beßlich, *Faszination des Verfalls. Thomas Mann und Oswald Spengler*, Akademie Verlag, Berlin 2002.

²⁸² O. Spengler, *Il tramonto dell'Occidente*, tr. it. di Julius Evola, riveduta da Margherita Cottone e Rita Calabrese Conte, Ugo Guanda Editore, Parma 2005, p. 663.

²⁸³ Ivi, pp. 663-664.

mondo intuitivo, che senza dubbio ci dobbiamo vedere ben più di un puro ‘*exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*’, come la definiva Leibniz”.²⁸⁴

Allora anche la chiarezza con cui la musica di Schopenhauer “dà” gli *universalia ante rem*²⁸⁵ differisce profondamente da quella auspicata nel discorso di Settembrini, il quale non esita a denunciarne l’aspetto più nocivo per il progresso: l’aspetto quietivo, che Schopenhauer conferisce alla musica in quanto oggettivazione immediata del principio metafisico. E’ l’indeterminatezza della musica, proprio in quanto assenza di terminazioni in senso schopenhaueriano, per cui essa è “nulla dicente”, che suscita l’“avversione politica” di Settembrini. In questa denuncia del quietismo è perfettamente ravvisabile uno dei temi e *Leitmotive* più significativi dello *Zauberberg* per cui lo ‘*Zauberberg*’ si configura come ‘*Venusberg*’:²⁸⁶ la musica, “senza conseguenze” sul piano del progresso, diventa “pericolosa” nello *Zauber* e nel *Reiz* che “invoglia ad acquietarsi in lei”, come Tannhäuser nell’abbraccio di Venere. Tanto è l’incanto della dea, che l’eroe wagneriano perde presso la sua dimora la dimensione del tempo:

“Die Zeit, die hier ich verweil’,

ich kann sie nicht ermessen:

Tage, Monde gibt’s für mich nicht mehr [...]”²⁸⁷

Parimenti, per Settembrini, che stravolge l’obiezione di Ziemssen,²⁸⁸ l’effetto narcotico-diabolico della musica contrasta nel modo più radicale con quella che potrebbe essere la sua unica qualità “morale”, vale a dire la misurazione che “sveglia” il tempo, già compresa nella prospettiva, sfatata da Schopenhauer, del menzionato *exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi* leibniziano:

²⁸⁴ A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., p. 298.

²⁸⁵ Ivi, p. 306.

²⁸⁶ Cfr. Hans Wysling, *Der Zauberberg – als Zauberberg*, in Thomas Sprecher (a c. di), *Das Zauberberg-Symposium 1994 in Davos*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a.M. 1995, pp. 43-57, in particolare p. 45. Un’enumerazione dei riferimenti al *Tannhäuser* all’interno dello *Zauberberg* è fornita da V. Mertens, *Groß ist das Geheimnis. Thomas Mann und die Musik*, Miltitzke, Leipzig 2006, p. 88: “Die Tannhäuser-Ouvertüre muß Thomas Mann für seinen Roman besonders fasziniert haben, denn sie ist sozusagen seine Programm-Musik, das Schlüsselwerk. Hans Castorp war sein Tannhäuser, wie dieser ein eher wenig komplexer Mann. Der ‚Zauberberg‘ hatte als Keimzelle die ‚Hörselberg-Idee‘. Das bezieht sich auf die erste Szene von Wagners großer romantischer Oper, die im Venusberg spielt, der als ‚Hörselberg bei Eisenach‘ bezeichnet ist. Wagners Werk ist dann auch auf dem Zauberberg mit drei Musikstücken eben aus dem Tannhäuser vertreten: Der Pilgerchor, mit dem die Ouvertüre beginnt und endet, wird vom leitenden Arzt, Hofrat Behrens und einem Patienten auf dem Klavier parodiert, die unendlich dumme Frau Stöhr glaubt, daß ‚Leise, leise, fromme Weise‘ im Tannhäuser vorkommt und verlegt damit die naive Unschuld des Gebets der Agathe in das erotisch weitaus spannendere Umfeld von Wagners Oper. Allerdings geht es auch auch im ‚Freischütz‘ um die Abwehr dämonischer Mächte, aber nicht um den gefährlichen Zauber des Geschlechtlichen, den Madame Chauchat im ‚Zauberberg‘ ausübt. Der dritte Wagner-Bezug ist Wolframs Abendstern-Cavatine, sie kommt im Sachallplattenkapitel vor”.

²⁸⁷ R. Wagner, *Tannhäuser*, Sansoni, Firenze 1947, p. 13.

²⁸⁸ Th. Mann, *La montagna incantata*, cit., p. 104.

“Lei ha indicato un lato indubbiamente morale della musica, il fatto di conferire – mediante una misurazione viva e peculiare – presenza, spirito e preziosità del fluire del tempo. La musica sveglia il tempo, la musica sveglia noi al più raffinato godimento del tempo, e in quanto sveglia è morale. Morale è l’arte in quanto sveglia. Ma se invece fa il contrario? se stordisce, se addormenta, se reagisce all’attività e al progresso? Anche questo può fare la musica, conosce benissimo l’effetto dei narcotici. Effetto diabolico, signori miei! Il narcotico è roba del demonio, perché produce stordimento, immobilità, inerzia, servile ristagno... La musica, signori, mi lascia perplesso. Sono convinto che è di natura ambigua. Non vado troppo oltre se la dichiaro politicamente sospetta”.²⁸⁹

Il paradigma musicale wagneriano si ripropone anche ora nella sua veste nietzschiana. Ciò che induce Settembrini al sospetto è la *décadence* con tutto il suo corredo sintomatico e il carattere politico di tale sospetto trova anch’esso giustificazione nella dimensione europea assunta dalla *décadence* wagneriana – e dalla sua capacità d’infezione – corrispondente all’ambiente altrettanto europeo del sanatorio manniano:

“Che in Germania ci si inganni su Wagner non mi sorprende [...] Ma che ci si inganni su Wagner anche a Parigi, dove si è psicologi quasi più di qualsiasi altra cosa! E a Pietroburgo, dove si divinano cose che neppure a Parigi vengono divinate!

Quanto deve essere affine a Wagner tutta quanta la *décadence* europea, per non essere sentito da essa come *décadent*! [...] Giacché il fatto che non ci si opponga a lui è già di per se stesso un segno di *décadence*. E’ infiacchito l’istinto. Ciò da cui si dovrebbe rifuggire, attira. [...] Wagner aumenta l’infiacchimento: *per questo* attira i deboli e gli stremati”.²⁹⁰

Dietro l’ironia di un’apologia pseudo-nietzschiana della salute, rovesciata nella celebrazione della salute ‘politica’ da parte di un illuminista povero e fisicamente intaccato dalla malattia, vi è l’impossibilità di sottrarsi al *Kreis* patologico di malattia, musica e *décadence* fisica e morale. Persino l’obiezione di Joachim, colui che più degli altri oppone, con la sua condotta da soldato, una dignità reale, non retorico-politica, ma tedesca,²⁹¹ alla propria malattia, non è esente da una ‘contaminazione’ simbolica:

“Io non ho molto orecchio, e poi i pezzi che suonano non sono certo straordinari... né classici né moderni, soltanto pezzi per banda. Sono tuttavia un piccolo diversivo. Empiono decentemente alcune orette, le suddividono, voglio dire, e le riempiono, sicché

²⁸⁹ Ivi, pp. 104-105.

²⁹⁰ F. Nietzsche, *Il caso Wagner*, cit., pp. 174-175.

²⁹¹ Ancora nel senso indicato nelle *Betrachtungen*.

qualcosa valgono, mentre qui di solito non si sa come ammazzare il tempo, le ore, i giorni, le settimane... Vede, uno di questi pezzi senza pretese, dura, mettiamo, sette minuti, vero? Ora essi sono a sé stanti, hanno un principio e una fine, si staccano dal resto e non devono affondare, dirò così, inavvertiti nel solito trantran. Oltre a ciò sono a loro volta suddivisi nelle frasi del pezzo, e queste in battute, sicché avviene sempre qualcosa e ogni istante assume un certo significato che possiamo seguire, mentre di solito... non so se mi sono...
»,²⁹²

Il tempo della musica, rigorosamente ripartito, dotato di “un principio e una fine”, non si conforma al tempo dello *Zauberberg* e del suo incantamento. Se non sveglia il tempo e gli uomini in vista del progresso, come auspicato da Settembrini, tuttavia, nelle parole di Joachim, essa non sembra cedere al quietismo che assimila i suoi effetti a quelli del *Venusberg* wagneriano. Il rigore del tempo musicale si sottrae così al *Kreis* della malattia e dei suoi incantamenti per presentarsi, conformemente alla ferrea etica militare di Ziemssen – il quale ne attesta l’utilità – come quella dimensione fortemente strutturata che, proprio in quanto tale, può sottrarsi al tempo ordinario e al suo “trantran”. Si tratta di una peculiarità del fatto musicale inteso ancora secondo le proprietà della musica assoluta. Rispetto al tempo ciclico dello *Zauberberg* la musica offre un tempo lineare e scandito, in sé significante. Ma proprio in questa autonomia della musica Settembrini ravvisa il pericolo – un pericolo specificamente tedesco – il pericolo della musica ‘assoluta’:

“La musica è inestimabile in quanto ultimo strumento di entusiasmo, potenza propulsante ed elevatrice, quando trova lo spirito predisposto ai suoi effetti. Ma deve essere preceduta dalla letteratura. Da sola la musica non spinge avanti il mondo. La musica sola è pericolosa. Per lei, ingegnere, costituisce nettamente un pericolo personale. L’ho notato subito, dai suoi lineamenti”.²⁹³

Ancora una volta le parole di Settembrini rievocano il pensiero nietzschiano e, qui, il pensiero del Nietzsche implicitamente apologeta della musica assoluta, nel momento in cui indica gli effetti imponderabili della musica del *Tristan und Isolde*, nel momento in cui la parola non si offrì come “sussidio”.²⁹⁴

Come si è già rilevato per *Buddenbrooks*, vi sono due modalità di ricezione della musica: la prima (in sintesi, quella di Gerda) è una modalità più attiva, che coinvolge chi le

²⁹² Th. Mann, *La montagna incantata*, cit., p. 104.

²⁹³ Ivi, p. 104.

²⁹⁴ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., p. 140: “[...] possono immaginare un uomo che sia in grado di ascoltare il terzo atto di *Tristano e Isotta* senza alcun sussidio di parole e di immagini, puramente come un immenso movimento sinfonico, senza esalare l’ultimo respiro sotto la spasmodica tensione di tutte le ali dell’anima?”.

si accosta con “coscienza musicale”, ossia secondo la ponderatezza della sua struttura, la seconda (quella di Hanno) è una modalità nettamente passiva, propria soprattutto di un approccio dilettantistico, che, non essendo in grado di padroneggiare l’aspetto tecnico-strutturale, si abbandona con più facilità alla potenza fascinatrice della musica, per così dire, senza difese, come l’ipotetico ascoltatore nietzschiano della versione “assoluta” del *Tristan*. Senza poter instaurare una stretta comparazione tra la prospettiva tecnica e colta di Gerda Arnoldsen e quella di Joachim, che ammette di non avere “molto orecchio”, è, tuttavia, possibile ricondurre il discorso di quest’ultimo alla prima delle modalità indicate. La seconda modalità, non meno vincolata della prima alla componente strutturale, pura, assoluta della musica, è quella che Settembrini ritiene più pericolosa per Castorp in quanto tedesco (“L’ho notato dai suoi lineamenti”). Castorp, a differenza del cugino che nulla vuole concedere alla *Liederlichkeit* della malattia²⁹⁵ e che *per questo* morirà, è attratto dalla malattia come dalla donna (malata) che ama e il tempo musicale gli si configura come tempo anch’esso “incantato”: i “sette minuti” indicativi, secondo Joachim, della durata di un pezzo musicale corrispondono non casualmente ai “sette minuti” prescritti per consentire al mercurio di risalire il condotto del termometro con cui Castorp si scopre malato. Se i “setti minuti” musicali offrono un tempo ordinato e ponderatamente ripartito, i “sette minuti” del termometro alterano e confondono a Castorp, senza che egli se lo aspetti, l’abituale percezione del tempo:

“E comincio ad aspettare che passassero i sette minuti. “Non un secondo di più” pensò “e non uno di meno. Di me posso fidarmi, per il più e per il meno[...]”. Il tempo procedeva al passo di lumaca, i sette minuti pareva non dovessero finire mai. Erano passati soltanto due minuti e mezzo quando Castorp guardò le lancette, temendo già di avere perduto la scadenza. Fece un mucchio di cose [...]. Con grande fatica, a spinte e a pedate, per così dire, erano trascorsi sei minuti. Siccome però, in piedi nel mezzo della camera, Castorp si abbandonò al sogno lasciando che il pensiero divagasse, il minuto che rimaneva ancora scivolò via, inavvertito, con zampine di gatto, e un nuovo movimento del braccio gli rivelò la fuga furtiva, ed era un po’ tardi, l’ottavo era già per un terzo nel passato, allorché,

²⁹⁵ Cfr. E. Heftrich, *Zauberbergmusik*, in *Über Thomas Mann*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1975, p. 82: “So greift Settembrini die verschiedene Formen der Liederlichkeit an: Verzweiflung, Musik, Krankheit, Ironie, das Paradoxe”.

pensando che non era poi un gran male, che non comprometteva in alcun modo il risultato, si tolse di bocca il termometro e vi abbassò lo sguardo smarrito”.²⁹⁶

La musica e la malattia confermano in quest’episodio la loro corrispondenza, abituale nell’opera di Mann. Ciò che risulta inedito, nello *Zauberberg*, è piuttosto la loro differenziazione, il loro procedere autonomamente. La *Steigerung* di Castorp non si configura come un potenziamento erotico secondo il modello wagneriano-tristanico né come percorso nitidamente segnato dal passaggio dalla dissoluzione alla redenzione che contrassegna il *Tannhäuser*. La concezione musicale che emerge dallo *Zauberberg* sembra congedarsi dalla prospettiva wagneriana e schopenhaueriana²⁹⁷ negando alla musica, innanzitutto, la funzione redentiva.²⁹⁸ La musica – o *Trivialmusik* – prospettata nel romanzo non induce la malattia come progressivo venir meno dell’individualità, bensì come un potenziamento del corpo che non vede più la consequenzialità di malattia e morte. Questi due principi sembrano posti su un piano antitetico: se tutti parlano di malattia, nel sanatorio il fenomeno della morte è accuratamente taciuto e nascosto. Nello *Zauberberg* la malattia non spiana la via della redenzione ma, al contrario, la malattia stessa, presentata come un fatto borghese-decadente, necessita di una redenzione estetica. La redenzione²⁹⁹ della malattia assume allora due forme-possibilità: la guarigione (e il conseguente ritorno in pianura) che risulterebbe, però un tradimento della *Bildung* che la malattia comunque offre, o la morte come compimento della stessa *Bildung*.

Con il trascorrere, del tempo Castorp prende spiritualmente le distanze dalla malattia così come riesce a raggiungere un punto di mediazione e, pertanto, di indipendenza tra le estreme polarità dello spirito rappresentate da Naphta e da Settembrini. La palinodia sull’amore e la risoluzione a scendere finalmente in pianura, sono entrambi risultati della sua esperienza formativa. Tali risultati, ossia la fedeltà alla morte senza concederle “il

²⁹⁶ Th. Mann, *La montagna incantata*, cit., p. 155-156. Cfr. E. Heftrich, *Zauberbergmusik*, cit., p. 71: “[...] Hans Castorp von nun an der gewöhnlichen Zeit und ihren Forderungen abhanden gekommen ist: “Und er begann, auf den Ablauf von sieben Minuten zu warten””.

²⁹⁷ Cfr. Hans Wisskirchen, “*Ich glaube an der Fortschritt, gewiß.*” *Quellenkritische Untersuchungen zu Thomas Manns Settembrini-Figur*, in Thomas Sprecher (a c. di), *Das Zauberberg-Symposium 1994 in Davos*, cit., pp. 81-116.

²⁹⁸ Cfr. Ute Jung, *Die Musikphilosophie Thomas Manns*, Regensburg, C. Bosse 1969, p. 66: “Mit dem “*Zauberberg*” beginnt die Absage an die Schopenhauersche Theorie, daß das Leben nur als “ästhetisches Schauspiel und Schönheitsphänomen” zu rechtfertigen sei. Die Musik bzw. die Kunst verliert ihre weltweite, positiv klärende und lösende Funktion. Sie tritt in den “Verdacht des Quietismus”; sie wird zu einer “Giftblüte”, einem “Schillern des faulig gewordenen Geistes”. Die einst verherrlichte “geniale Objektivität” (s. o.), d.h. die Fähigkeit, sich rein anschauend, als “klares Weltauge”, (letztlich quietistisch), zu verhalten, wird als zweifelhaft, unverantwortlich, indifferent abgetan”.

²⁹⁹ Quanto asserito da Mann nella conferenza all’Università di Princeton può essere allora ricompreso su un piano estetico: “Egli impara a comprendere come ogni sanità superiore dev’essere passata attraverso la profonda esperienza della malattia e della morte, come anche la conoscenza del peccato è premessa necessaria della redenzione”. (Th. Mann, “*La montagna incantata*”. *Lezione...*, cit., p. 687)

dominio sui propri pensieri” e la discesa al piano con la conseguente partecipazione alla guerra, come atto d’amore e opzione per la ‘vita’, potrebbero risultare direttamente consequenziali se nella *Bildung* di Castorp non facesse irruzione l’esperienza della musica nella sua declinazione più affine alla morte.

Quando il grammofono entra nella vicenda del romanzo, i brani che offre all’ascolto di Castorp gli forniscono elementi di chiarificazione mediante la simbolizzazione che egli vi ritrova della propria esperienza, della propria *Bildung*. In tal modo, la musica, o le vicende che essa ‘contiene’ permettono a Castorp di porre ordine nella propria memoria, come egli “vaglia” e “ordina” il repertorio disponibile dei pezzi,³⁰⁰ così che anche la musica sembra obbedire al principio pedagogico³⁰¹ auspicato da Settembrini. Tra le cinque composizioni preferite da Castorp, quattro (Verdi, Debussy, Bizet, Gounod), in quanto musica *non-tedesca*, si contrappongono all’ultima, che rappresenta l’identità di musica, germanesimo e romanticismo: il *Lied* schubertiano *Der Lindenbaum*, tratto dal ciclo *Winterreise*. Il filo conduttore di tutti i brani presentati è, pur secondo diverse articolazioni e modalità espressive, la morte, nella quale ogni esperienza d’amore sembra destinata a risolversi. Così ogni precedente esperienza di Castorp e ogni tappa della sua *Bildung* che trova la sua simbolizzazione nei brani viene ricompresa sotto il segno e il dominio della morte.

La descrizione del terzo atto dell’*Aida* lascia intravedere tutto l’ironico distacco di Mann nei confronti di un’opera che, pur trattando di amore e morte, lo fa secondo le modalità espressive del “grande compaesano di Settembrini”, cosicché più volte nella descrizione viene usato un aggettivo, per Mann, tipicamente “italiano”:³⁰² “bello [*schön*]”³⁰³. Ironica è anche la rappresentazione iperbolica, nel duetto di Aida e Radamès, della situazione spirituale di Castorp, il quale, amando Clawdia e il suo orizzonte simbolico di dionisismo malato, tradisce l’etica germanica a cui il cugino militare rimane fedele senza

³⁰⁰ Cfr. Th. Mann, *La montagna incantata*, cit., p. 604.

³⁰¹ Cfr. H. R. Vaget, “*Ein Traum von Liebe*”. *Musik, Homosexualität und Wagner in Thomas Manns ,Der Zauberberg‘*, in *Auf dem Weg zum “Zauberberg”*, die Davoser Literaturtage 1996, a c. di Thomas Sprecher, Frankfurt a. M., Vittorio Klostermann 1997, pp. 111-141, che si riferisce, per la scelta manniana dei brani, a un “politisch-pädagogische Kalkül”(p. 129) mirato a una conciliazione di “Deustsche und “welsche” Musik” e a una “Rückführung des Nationalen ins Kosmopolitische und Universelle”. (p. 130).

³⁰² Cfr. Th. Mann, *Considerazioni di un impolitico*, cit., p. 123: “Io non mi sono mai dato da fare per la ‘bellezza’. La ‘bellezza’ per me è stata sempre roba da italiani e spaghetanti dello spirito; roba senza nulla di tedesco, in fondo, e più propriamente non di certo cosa e gusto per la sfera dell’arte borghese tedesca”.

³⁰³ Th. Mann, *La montagna incantata*, cit., p. 608: “E’ tanto bello che Aida si ritrovi col perduto Rdamès per condividere in eterno il funereo destino!”

nulla concedere alla malattia, tanto da morirne, e che potrebbe rimproverare a Hans: “Tu disertasti il campo il dì che precedea la pugna”.³⁰⁴

Castorp si riconosce allora in chi “per amore della schiava barbara [...] abbia tradito la patria e l’onore”.³⁰⁵ Alla “durezza pretesca”,³⁰⁶ simile a quella di Naphta, che lo condanna, egli può, però, opporre una certa purezza che, se nell’opera è data dall’amore, nel romanzo è data dal valore gnoseologico assunto dalla sua esperienza.

Nell’*Aida* Castorp riconosce una musica “bella”, “affascinante”, ma il cui fascino e bellezza si distinguono nettamente dalle estasi wagneriane di altri personaggi manniani, poiché non è radicata nella verità, bensì nell’apparenza. La sua forza di “trasfigurazione [Verklärung]” rimane priva di fondamento poiché la sua bellezza è solo suggestione, data dalla condizione di innamoramento dell’ascoltatore:

“La linea melodica delle voci di Radamès e Aida, singole e poi unite, disegnano insaziabili, quella curva semplice e beata che si aggira sulla tonica e sulla dominante, dalla nota fondamentale ascende a un ritardo portato, un semitono sotto l’ottava, e dopo aver toccato fuggacemente quest’ultima ripiega sulla quinta, era per l’ascoltatore la musica più trasfigurata, più ammirevole che gli fosse mai capitato di udire. Ma dei suoni sarebbe stato meno innamorato senza la situazione di base che rendeva l’animo suo più che mai pronto ad accogliere la conseguente dolcezza”.³⁰⁷

La bellezza dell’*Aida* non è, dunque, una tradizionale bellezza musicale in senso manniano, ma una bellezza legata a un’“aerea idealità” ossia, in termini schopenhaueriani,³⁰⁸ a una *rappresentazione* che a Castorp fa “un gran bene” e che gli “tocca il cuore”, ma che, come la fase apollinea del suo sogno sulla neve, è immediatamente destinata a mostrare la sua verità, destinata a rivelarsi sotto il più materiale profilo della morte:

“Ma ciò che infine provò, comprese e godette [...] – era l’aerea idealità [*siegende Idealität*] della musica, dell’arte, dell’animo umano, l’alto e irrefrenabile abbellimento che essa dona all’orrenda volgarità delle cose reali. Basta rendersi conto, a mente fredda, di ciò che qui avviene! Due sepolti vivi moriranno insieme o, peggio ancora, l’uno dopo l’altro, nei crampi della fame, i polmoni gonfi di metano, dopo di che la putrefazione compirà la

³⁰⁴ Ivi, p. 607.

³⁰⁵ Ivi, p. 606.

³⁰⁶ Ivi, p. 607.

³⁰⁷ Th. Mann, *La montagna incantata*, cit., p. 608.

³⁰⁸ V. U. Jung, *Die Musikphilosophie Thomas Manns*, cit., p. 66 n.: “Eine schwache Schopenhauer-Reminiszenz findet sich noch in dem Hinweis auf die ‘siegende Idealität’ der Aida-Musik, auf die ‘tröstliche Kraft dieser Beschönigung’”.

sua opera indicibile fino a lasciare nel sotterraneo due scheletri insensibili, a ciascuno dei quali sarà proprio indifferente trovarsi là solo o in due. Questo è il lato reale e oggettivo delle cose... lato e oggetto a sé che l'idealismo del cuore non prende affatto in considerazione, e lo spirito della bellezza e della musica trascura. Per la mente teatrale di Radamès e di Aida non esiste l'imminente realtà. Le loro voci scendono all'unisono fino al beato ritardo dell'ottava assicurando che ora 'si schiude il cielo' e alla loro brama risplende 'il raggio dell'eterno di'. La confortante potenza di questo abbellimento faceva un gran bene all'ascoltatore e contribuì certamente a fare di questo numero del suo programma preferito il pezzo che più gli toccava il cuore".³⁰⁹

Ecco allora che l'opera di Verdi appare contaminata dall'"ottimismo" della trasfigurazione come componente anti-etica, anti-tedesca e, pertanto, antimusicale, tale da rendere dubbio se l'"orrenda volgarità" sia da attribuirsi alle "cose reali" o, piuttosto, alla falsamente "*siegende Idealität*" della trasfigurazione offerta dall'opera.

Con il brano seguente, più "raffinato" del primo, il *Prélude à l'après-midi d'un faune* di Debussy, l'apparenza si presenta come tale, cioè, secondo le modalità proprie dello *Zauberberg*, come incantamento e sogno:

"[...] un idillio, ma un idillio raffinato, dipinto e composto con i mezzi modesti e ad un tempo complicati dell'arte recentissima. Era un brano per sola orchestra, senza canto, un preludio sinfonico di autore francese, costruito con un'attrezzatura esigua secondo i concetti contemporanei, ma con tutte le astuzie della tecnica sonora moderna e scaltramente atto a cullare l'anima nel sogno".³¹⁰

Si tratta, sì, di un brano strumentale, ma fortemente improntato alla rappresentazione, come dimostra il sogno procurato a Castor, che rimanda dettagliatamente al dipinto di Böcklin, *Faun, einer Amsel zupfeifend*. Le sonorità che animano il sogno, non gli si presentano come musica strutturata, bensì come un insieme casuale di suoni-rumori che amalgama il fischio dello zuffoletto suonato da Hans-Fauno con le voci della natura. Ne risulta un tipo di sonorità più che mai affine alla concezione musicale di cui Settembrini denunciava il pericoloso quietismo:

³⁰⁹ Th. Mann, *La montagna incantata*, cit., p. 608. La componente sensibile-sensuale della morte in tale descrizione che intende rovesciare e annullare ogni illusione trasfigurante, investe di un diverso rapporto l'amore e la morte rispetto a quello rappresentato nell'opera. Qui l'eros, come lato sensibile dell'amore, è sublimato nella bellezza di Aida e la morte nel "raggio dell'eterno di", mentre la descrizione fisica della morte la pone, a livello simbolico, sullo stesso piano dell'eros. Come nella "tradizione" schopenhaueriano-wagneriano-nietzscheana, la verità, il noumeno, presenta una dimensione erotica, che nello *Zauberberg* deve essere considerata alla luce della demoniaca coincidenza del piano fisico e di quello metafisico.

³¹⁰ Ivi, p. 609.

“Non è la vera chiarezza, è una chiarezza sognante, nulla dicente, non impegnativa, una chiarezza senza conseguenze, pericolosa perché invoglia ad acquietarsi in lei...”.³¹¹

Le parole di Settembrini sono rievocate nel commento manniano al *Prélude*:

“Là non c’era né un ‘discolpati!’ né una responsabilità. Non c’era un sacro tribunale di guerra contro uno che fosse dimentico dell’onore e scomparisse dal mondo. Là regnava l’oblio, la beata quiete, l’innocenza fuori del tempo: era la trascuratezza in piena coscienza, l’ideale apoteosi di ogni negazione della comandata attività occidentale, e la conseguente distensione rendeva questo disco molto più caro di altri al musicante notturno”.³¹²

La carenza di quest’opera, non di natura estetica, come per la precedente *Aida*, ma di natura etica, si palesa nella sua vocazione quietivo-rappresentativa e nella sonorità “amusicale” che procede dalla rappresentazione stessa.

Tutt’altra valenza assumono i brani che seguono, tratti dalla *Carmen* di Bizet, la cui riproposizione letteraria rievoca inevitabilmente la menzione nietzschiana di *Der Fall Wagner*, che vede il sano dionisismo dell’opera di Bizet contrapposto alla contraffazione indotta da quello wagneriano:

“Finalmente l’amore, l’amore ritradotto nella natura! Non l’amore di una ‘vergine superiore’! Nessun sentimentalismo tipo Senta! Sibbene l’amore come fatum, come fatalità, cinico, innocente e crudele – e appunto in ciò natura! L’amore che nei suoi strumenti è guerra, nel suo fondo è l’odio mortale dei sessi”.³¹³

Il fato e la natura da cui procedevano le tenui sonorità dell’impressionismo debussiano abbandonano ora il regno apollineo del sogno per animare il dionisismo più violento e analogamente, nello *Zauberberg* la vicenda di Carmen viene descritta in questi termini:

“[...] nel suo furore, nel suo sarcasmo c’è qualcosa che va oltre l’istante e la persona, un odio, una primordiale ostilità al principio che mediante quelle chiarine francesi – o corni spagnoli – chiama il soldatino innamorato, e del quale lei ha la suprema, innata, ultrapersonale ambizione di trionfare”.³¹⁴

Gli eventi e le dinamiche specifiche dell’opera sono così riassorbiti nel loro sostrato metafisico, alla luce del quale anche il vissuto di Castorp viene percepito come un *destino*. La vicenda della *Carmen* era, infatti, già stata evocata all’interno della confessione di

³¹¹ Ivi, p. 104

³¹² Ivi, p. 609.

³¹³ F. Nietzsche, *Il caso Wagner*, cit., p. 167.

³¹⁴ Th. Mann, *La montagna incantata*, cit., pp. 610-611.

Castorp a Peeperkorn, secondo una configurazione simbolica che identificherebbe Hans con José, Clawdia con Carmen e Mynheer Peeperkorn con Escamillo:

“Per amore di Clavdia e a dispetto del signor Settembrini mi sono sottomesso al principio dell’irrazionale, al principio geniale della malattia, al quale però sottostavo di lunga mano, anzi, da sempre, e sono rimasto quassù,... non so più precisamente quanto, ho dimenticato tutti e rotto con tutti, con i miei parenti e con la mia professione di pianura, con tutto il mio avvenire. E quando Clavdia partì, l’ho aspettata, aspettata sempre quassù, sicché ora sono scomparso interamente dalla pianura e, ai suoi occhi, sono come fossi morto. Questo avevo in mente quando parlai di “destino” e mi permisi di accennare al fatto che a me spetterebbe lagnarmi della presente situazione di diritto. Una volta lessi una storia,.. cioè no, l’ho vista a teatro, di un buon giovane – soldato anche lui come mio cugino – che s’impiccia con una bellissima zingara,... affascinante, con un fiore sull’orecchio, una donna scatenata, fatale, che lo ammalia talmente da fargli abbandonare la via retta, sicché le sacrifica tutto, diventa disertore, fugge con lei tra i contrabbandieri, e si disonora in tutti i modi. Arrivato a questo punto, lei non vuol più saperne di lui e arriva con un matador, un’imponente personalità con una splendida voce di baritono. Va a finire che il piccolo soldato, bianco come un cencio, con la camicia sbottonata, provocato addirittura da lei, la uccide davanti al circo con un coltello. E’ una storia che c’entra poco, mi pare. Ma perché mi è venuta in mente?”³¹⁵

Immediatamente dopo aver evocato la vicenda dell’opera, Castorp stipula il “patto di fraternità” che Peeperkorn gli offre, ossia il patto con il dionisiaco che celebra se stesso, noncurante della propria impotenza e del proprio declino.³¹⁶

La quarta preferenza musicale di Castorp è “di nuovo un pezzo francese, ma non è colpa nostra, come non va imputato a noi se vi regna ancora uno spirito militare”.³¹⁷ Il pezzo è la preghiera di Valentino, tratta dal secondo atto del *Faust* di Gounod, che anticipa,

³¹⁵ Ivi, p. 575.

³¹⁶ Paolo Isotta sintetizza in tal modo la figura di Peeperkorn: “Egli rappresenta lo stesso spirito dionisiaco nel suo trionfo, nella sua potenza, nella sua maestà. E maestosamente pratica l’ebbrezza rituale in agapi fraterne cui costringe Castorp e donde il dionisiaco si sprigiona. Hans è soggiogato dalla sua figura, nella quale gli istinti e il corpo vengono celebrati con festa solenne. Ancora una volta, è solo illusione, Peeperkorn è un malato, come tutti gli altri: e non in modo lieve. La sua parola è caricaturalmente tronca, inconcludente: egli si esprime per avverbi e frasi fatte, omette il verbo, s’interrompe e passa ad altro ogni qual volta il suo pensiero stia per giungere a una definizione purchessia. Una sola volta – l’ultima – l’eloquio gli fluisce torrentizio e preciso. Egli comunica alla cerchia, all’aperto, in seno alla natura, il suo supremo messaggio. Il fragore d’una cascata lo copre tutto: non una parola ne giungerà a Castorp e ai suoi. Il testamento di Mynheer Peeperkorn risulta un grottesco vaniloquio. Subito dopo, il simbolo della trionfante vita dionisiaca si suicida [...]. Come Naphta, Mynheer Peeperkorn confessa, suicidandosi, il proprio fallimento.” (P. Isotta, *Il ventriloquo di Dio...*, cit., pp. 129-130).

³¹⁷ Th. Mann, *La montagna incantata*, cit., p. 612.

da un lato, l'apparizione dello spirito di Joachim durante la seduta spiritica, dall'altro, la discesa di Castorp in pianura per andare a combattere. E' il terzo pezzo francese, ma si avvicina, rispetto ai precedenti, all'ambito germanico sia perché il libretto è un'elaborazione del *Faust* di Goethe, sia per il militarismo, che, sebbene Mann voglia definirlo "francese" e "cavalleresco", rimanda alla germanica figura di Joachim, sia per il "tono religioso, quasi nello stile dei corali protestanti".³¹⁸ Proprio all'aspetto più "cavalleresco" che investe il lirismo della preghiera, Mann sembra contrapporre ancora, come già nella descrizione dell'*Aida*, un aggettivo ironico, come "arcisimpatico [*Erz-Sympatisch*]"³¹⁹ per Valentino, e la stessa commozione di Castorp, dovuta alla sua implicita identificazione con Marguerite.

Dopo aver considerato i precedenti brani e la loro posizione o distanza rispetto alla concezione musicale manniana – prevalentemente quella della *Betrachtungen*, che identifica la musica con l'arte morale e tedesca per eccellenza – il brano successivo, che viene ora preso in esame, è indicato nel romanzo come massima simbolizzazione di questa stessa tradizione:

"Per ora arriviamo a un quinto e ultimo pezzo tra i più favoriti... che non è affatto francese, anzi particolarmente ed esemplarmente tedesco, né è tolto da un'opera, ma è una canzone, uno di quei Lieder – patrimonio popolare e opera d'arte insieme, che appunto da questo insieme riceve la sua particolare impronta spirituale e culturale. A che le ambagi? Era la *Canzone del Tiglio* di Schubert, nient'altro che il notissimo *Am Brunnen vor dem Tore*".³²⁰

A differenza delle descrizioni dei brani precedenti, Mann evidenzia ora il carattere artistico tanto della composizione in sé, quanto della sua esecuzione: il tenore canta "con molta accortezza, con sottile senso musicale".³²¹ Ancora una volta, l'attenzione tecnica e le proprietà strutturali della musica stanno a fondamento e assurgono a paradigma dell'arte, di un'arte perciò *etica*, assunta a contrassegno della sua intrinseca germanicità. "Esemplarmente tedesco"³²² è il *Lied Der Lindenbaum* e il ciclo *Winterreise* da cui è tratto, ed "esemplarmente tedesca" è la forma stessa del *Lied*, in quanto la sua elaborata configurazione tecnica assume il "patrimonio popolare" per farne un'"opera d'arte", al tempo stesso innocente e "sottile", "accorta". La sua bellezza non sarà allora una

³¹⁸ *Ibidem.*

³¹⁹ *Ibidem.*

³²⁰ *Ivi*, p. 613.

³²¹ *Ibidem.*

³²² *Ibidem.*

trasfigurazione, ma serberà una fedeltà all'oggetto che esige dall'esecutore il "senso così intelligente della sua bellezza",³²³ ossia il valore gnoseologico, etico della sua artisticità. Proprio lo statuto di opera d'arte permette, però, di cogliere quest'oggetto sotto un diverso aspetto, al di là della sua immediatezza. Mann distingue tra la percezione immediata ("Il soave canto della nostalgia, l'atmosfera cordiale cui apparteneva, e l'amorosa inclinazione verso quell'atmosfera")³²⁴ e il mondo spirituale che essa genera nella riflessione, nella mediazione ed elaborazione culturale. *Der Lindenbaum* è la vita e l'amore sotto il profilo della bellezza ma, in quanto opera d'arte tedesca, etica, è la morte sotto il profilo della conoscenza:

"Il soave canto della nostalgia, l'atmosfera cordiale cui apparteneva, e l'amorosa inclinazione verso quell'atmosfera dovevano forse essere... 'sintomi di malattia'? Niente affatto. Erano quanto di più sano e cordiale esiste al mondo. Ma questo è un frutto che, fresco e splendente e sano in questo istante o un momento fa, tende nettamente a decomporre e a marcire, e, purissimo conforto dell'animo se gustato al momento giusto, dal successivo momento non giusto diffonde putredine e rovina nell'umanità che lo gusta. E' un frutto di vita, generato dalla morte e di morte pregno".³²⁵

Non bisogna intendere la "simpatia per la morte" generata da questo brano solo come prodotto di un'elaborazione culturale a posteriori; il narratore stesso afferma che "dietro a questo soave lavoro sta la morte"³²⁶ e, immediatamente dopo, che:

"Secondo la sua originaria natura non può essere simpatia per la morte, bensì qualcosa di molto popolare e vitale, ma la relativa simpatia spirituale è simpatia per la morte,... pura religiosità, del tutto sensata al suo principio, non lo si dovrebbe minimamente contestare; ma al suo seguito si trovano prodotti delle tenebre".³²⁷

In realtà, la "vitalità" della sua natura originaria è già perduta nel momento stesso in cui il canto popolare assume la forma artistica del *Lied*:

"Sappiamo tutti come sulle labbra del popolo e dei fanciulli la stupenda canzone sia un po' diversa che nella sua forma artistica. Là viene cantata di solito semplificata, strofa per strofa secondo la melodia principale, mentre nell'originale questa linea popolare modula in minore già con la seconda delle strofe di otto versi, per ritornare al maggiore, con magnifico effetto, già nel quinto verso, ma risolversi drammaticamente nei successivi

³²³ *Ibidem.*

³²⁴ *Ivi*, p. 615.

³²⁵ *Ibidem.*

³²⁶ *Ibidem.*

³²⁷ *Ibidem.*

kalte Winde, venti freddi, quando essi portano via il cappello, e ritrovarsi soltanto agli ultimi quattro versi della terza strofa, i quali vengono ripetuti, affinché la melodia possa concludersi. La vera e propria svolta travolgente della melodia compare tre volte e precisamente nella sua seconda metà modulante, la terza volta dunque alla ripresa dell'ultima semistrofa: *'Nun bin ich manche Stunde'*. Questa svolta prestigiosa, che non vorremmo sciupare con parole, coincide con le frasi *'So manches liebe Wort'*, *'Als riefen sie mir zu'*, *'Entfernt von jedem Ort' [...]*".³²⁸

All'interno di *Winterreise*, *Der Lindenbaum* è il *Lied* nel quale per la prima volta l'idea della morte di affaccia come soluzione all'infelicità del protagonista. Perso per se stesso, il *Lied* si presta all'ascolto con una certa grazia ma, nella struttura complessiva dell'intero ciclo, esso dà avvio a quel susseguirsi di immagini che traggono efficacia dal loro potere cumulativo e che portano progressivamente all'accettazione della morte.³²⁹ La morte è, in realtà, il filo conduttore di *Winterreise* e si rivela come tale nel *Lied* conclusivo che, sebbene non menzionato da Mann, presenta la morte stessa in un'immagine ricorrente anche nello *Zauberberg*: *'der Leiermann'*, il sonatore di organetto che spesso Castorp ha ravvisato in Settembrini. L'enfatico isolamento musicale con cui Schubert conclude *Der Leiermann* sulle domande "Wunderliche Alter,/ Soll ich mit dir gehn?/ Willst zu meinen Leidern/ Deine Leier drehen?"³³⁰ finisce per identificare la morte con la musica stessa.³³¹

Il potere cumulativo delle immagini e, in particolare, delle immagini di morte presentate da *Winterreise* sembrano allora corrispondere, anche se in modo più pregnante, perché più "artistico" in senso tedesco, all'accumulazione simbolica degli ascolti di Castorp. Essi si rivelano parte integrante di quel progressivo svelamento che connota la sua permanenza sulla 'montagna incantata' – svelamento analogo a quello implicato dalla struttura stessa del ciclo liederistico romantico.³³² Uno svelamento che indica la morte come orizzonte ultimo.

³²⁸ Ivi, p. 613.

³²⁹ Si rimanda a Ch. Rosen, *La generazione romantica*, a c. di Guido Zaccagnini, Adelphi, Milano 1997, in particolare pp. 229-240.

³³⁰ W. Müller, *Winterreise*, in F. Schubert, *Winterreise*, Deutsche Grammophon, 1995, p. 33.

³³¹ V. Ch. Rosen, *La generazione romantica*, cit., p. 240: "Schubert isola questo quesito con un'enfasi impressionante: esso identifica la morte con la musica stessa e costringe l'interpretazione autobiografica a venire a galla. A quei tempi, ciò costituiva quasi una tradizione: anche il poeta Wilhelm Müller insiste su questo aspetto nel ciclo originario, facendo del poeta un mugnaio. Alla fine della *Winterreise* il soggetto diventa la morte imminente del compositore stesso, il suo approssimarsi quasi visibile".

³³² "Il ciclo liederistico è la forma musicale più originale creata nella prima metà del XIX secolo. Esso incarna nella maniera più limpida la concezione romantica dell'esperienza vista come progressivo svelamento e chiarificazione della realtà, in luogo dell'insistenza classica su una trasparenza presente sin dall'inizio. La forma del ciclo liederistico schubertiano non è meno precisa di quella di una sonata classica, ma la sua esattezza viene percepita poco alla volta, nel suo svolgersi" (Ivi, p. 229).

Allo stesso modo, l'emblematico sogno di Castorp del paragrafo *Schnee*, risulta altrettanto determinato dallo svelamento della morte, e presenta, non a caso, numerose relazioni con un'altra raccolta liederistica,³³³ *Das Lied von der Erde* di Gustav Mahler.

Nell'itinerario di Castorp che precede il sogno, egli compie la propria '*Winterreise*', che offre diversi elementi coincidenti con quelli presenti nel ciclo schubertiano come il paesaggio innevato, la bufera, il passaggio al sogno,³³⁴ parole chiave come "coraggio [*Mut*]"³³⁵ e "Solitudine [*Einsamkeit*]"³³⁶, il senso di "*Erstarrung*"³³⁷, la menzione del "deserto [*Wüste*]"³³⁸ del "bastone [*Stock*]"³³⁹ come "*Wanderstabe*"³⁴⁰ del "ruscello [*Bach*]"³⁴¹ dei "segnavia sulla neve [*Schneezeichen*]"³⁴² come "*Der Wegeiser*"³⁴³ la "casetta [*Hütte*]"³⁴⁴ come "*Wirtshaus*"³⁴⁵ illusorio, il rivelativo *Leiermann*-Settembrini³⁴⁶ e molti altri riferimenti.

Come il sogno del testo di Müller, il delirio onirico di Castorp lo trasporta dal gelo dell'inverno in un clima mite, ma, d'ora in avanti, la descrizione abbandona i riferimenti a *Winterreise* per seguire quelli del *Lied von der Erde*, da cui Mann mutua le arpe i flauti, i violini e la voce tenorile che introducono la visione³⁴⁷ e molti elementi della visione stessa.³⁴⁸ Il rovesciamento della visione apollinea in quella dionisiaca è segnato dalla parola "riservatezza mortale [*Todesverschlossenheit*]"³⁴⁹ come il *Lied* mahleriano,³⁵⁰ sulla parola "*Tod*" – che chiude tutte le strofe del *Trinklied vom Jammer der Erde*³⁵¹ – interrompe l'andamento melodico con la dissonanza delle viole: "Dunkel ist das Leben, ist der Tod!"³⁵²

³³³ "Das Lied von der Erde non è né una raccolta di Lieder né una sinfonia, ma un'opera di forma originale un genere a sé". (Q. Principe, *Mahler. La musica tra Eros e Thanatos*, Bompiani, Milano 2002/2003, p. 790).

³³⁴ Cfr. con il *Lied* intitolato *Frühlingstraum*, in W. Müller, *Winterreise*, cit., p. 21.

³³⁵ Th. Mann, *La montagna incantata*, cit., p. 445. Cfr. con *Mut!*, in W. Müller, *Winterreise*, cit., p. 31.

³³⁶ Th. Mann, *La montagna incantata*, cit., p. 444. Cfr. con *Einsamkeit*, in W. Müller, *Winterreise*, cit., p. 23.

³³⁷ Th. Mann, *La montagna incantata*, cit., p. 450. Cfr. con *Erstarrung*, in W. Müller, *Winterreise*, cit., p. 13.

³³⁸ Th. Mann, *La montagna incantata*, cit., p. 453. Cfr. con *Der Wegweiser*, in W. Müller, *Winterreise*, cit., p. 29: "Welch ein törichtes Verlangen/ Treibt mich in die Wüstenein".

³³⁹ Th. Mann, *La montagna incantata*, cit., p. 450.

³⁴⁰ *Die Kräne*, in W. Müller, *Winterreise*, cit., p. 25: "Nun, es wird nicht weit mehr gehn/ An dem Wanderstabe".

³⁴¹ Th. Mann, *La montagna incantata*, cit., p. 454.

³⁴² Ivi, 449

³⁴³ *Der Wegweiser*, in W. Müller, *Winterreise*, cit., p. 29.

³⁴⁴ Th. Mann, *La montagna incantata*, cit., p. 454.

³⁴⁵ *Das Wirtshaus*, in W. Müller, *Winterreise*, cit., p. 31.

³⁴⁶ Th. Mann, *La montagna incantata*, cit., p. 457.

³⁴⁷ Ivi, p. 458.

³⁴⁸ Per la precisa comparazione dei due testi si rimanda ad Anna Giuberoni, *Un ignorato rapporto di Thomas Mann con la cultura austriaca: Il "Lied von der Erde" di Gustav Mahler come Traumwort nello "Zauberberg"*, in "Nuova Corrente", 79-80 (1979), pp. 289-308, pp. 299-306.

³⁴⁹ Th. Mann, *La montagna incantata*, cit., p. 461.

³⁵⁰ Anna Giuberoni, *Un ignorato rapporto di Thomas Mann...*, cit., p. 302.

³⁵¹ Indicativa, nel contesto dello *Zauberberg*, la matrice parzialmente schopenhaueriana del *Trinklied vom Jammer der Erde*: "[...] Mahler, che intervenne sui testi di Bethge con poche alterazioni, adattò a quella vena

Vita e morte ricompongono la loro polarità e lo fanno, tristanicamente,³⁵³ nell'oscurità, così come Castorp, ancora sotto l'ubriacatura dolorosamente dionisiaca della sua visione, dopo un "falso risveglio" ricompone le polarità che hanno segnato la sua permanenza sullo *Zauberberg*:

"Morte o vita; malattia, salute; spirito e natura. Sono forse contraddizioni? Domando: sono forse problemi? No, non sono problemi, non lo è nemmeno l'inchiesta sulla loro nobiltà. La sconsideratezza della morte è nella vita, senza di essa la vita non sarebbe vita, e nel mezzo sta l'homo Dei – nel mezzo tra leggerezza e ragione – come nel mezzo tra mistica comunità e vana individualità del suo stato".³⁵⁴

Il conflitto tra queste antitesi è apparentemente ricomposto dalla loro convergenza nell'«umano». L'«uomo» Hans Castorp le assume in funzione del potenziamento ermetico e alchemico della propria vita spirituale, diventando, così, il vero "signore delle antitesi", in certo modo "superate" in nome della bontà e dell'amore:

"L'uomo è signore delle antitesi, esse devono a lui la loro esistenza, perciò è più nobile di esse. Più nobile della morte, troppo nobile per essa,... ecco la libertà della sua testa. Più nobile della vita... troppo nobile per essa,... ecco la bontà del suo cuore [...]".³⁵⁵

Tale ricomposizione delle antitesi in nome della "bontà" si configura come uno stato di ironica *Indifferenz*³⁵⁶ in cui Castorp è ancora relegato, così che egli potrebbe a ragione, come *Der Trunkene im Frühling*, intonare i versi:

"Und wenn ich nicht mehr singen kann/ So schlaf ich wieder ein,/ Was geht mich denn der Frühling an!?!/ Laßt mich betrunken sein!"³⁵⁷

Il proposito di Castorp, enunciato nell'ultima parte del suo delirio, di "non concedere alla morte il dominio sui propri pensieri"³⁵⁸ è da ricondurre ancora a questo stato di incantamento e di contraffazione quietistica esercitata dallo *Zauberberg*. Tuttavia, il suo risveglio sembra corroborato da tale proposito così come il suo più determinante effetto sembra la risoluzione di Castorp di scendere in pianura per partecipare alla guerra e

un proprio modo di sentire in cui riaffiorano radici ebraiche, saldando il vicino Schopenhauer col remoto Qohélet". (Q. Principe, *Mahler...*, cit., p. 791).

³⁵² *Das Trinklied vom Jammer der Erde* in *Das Lied von der Erde*, in Ugo Duse, *Gustav Mahler*, Einaudi, Torino 1973, Appendice prima. *Testi*, p. 358.

³⁵³ Si noti che un frammento tristanico compare, "mascherato", nell'ultimo *Lied* del *Lied von der Erde*, *Der Abschied*: "La mestissima cantilena del contralto lascia udire (btt.24-26) un mascherato frammento del *Tristan* wagneriano (la melodia del pastore al principio del III atto)". (Q. Principe, *Mahler...*, cit., p. 797).

³⁵⁴ Th. Mann, *La montagna incantata*, cit., p. 463.

³⁵⁵ Ivi, pp. 463-464.

³⁵⁶ Per il significato più ampio di tale nozione cfr. la *Parte II* del presente lavoro.

³⁵⁷ *Der Trunkene im Frühling*, in *Das Lied von der Erde*, cit., p. 361.

³⁵⁸ Th. Mann, *La montagna incantata*, cit., p. 464

liberarsi così definitivamente dal torpore dell'incantamento. Tale liberazione avviene, però, sotto l'egida della morte. Non dalla morte del protagonista, che non viene né negata né affermata, ma dal senso di morte che connota le implicazioni musicali di questo passo. L'ultima immagine che viene fornita di Castorp lo ritrae mentre intona "incosciente" *Der Lindenbaum*, il *Lied* che Mann commentava così alla conclusione del capitolo *Fulle der Wohllauts*:

"Merita, la magica canzone, che per essa si muoia! Ma chi per essa muore, non muore già più per essa ed è un eroe soltanto perché, in fondo, muore per il nuovo, avendo in cuore la nuova parola dell'amore e dell'avvenire".³⁵⁹

I versi di *Der Lindenbaum* intonati alla fine del romanzo sono:

"Und seine Zweige rauschten,

Als riefen sie mir zu..."³⁶⁰

I versi successivi, che non vengono riportati ma lasciati in sospeso, sono quelli che invitano il protagonista della *Winterreise* alla morte:

"Komm her zu mir, Geselle,

Hier find'st du deine Ruh!"³⁶¹

Il senso della sospensione ritorna nella frase conclusiva del romanzo, nella forma interrogativa:

"Chi sa se anche da questa mondiale sagra della morte, anche dalla febbre maligna che incendia tutt'intorno il cielo piovoso di questa sera, sorgerà un giorno l'amore?"³⁶²

L'apertura alla speranza è abbandonata a una sospensione che coinvolge tanto l'esito dell'esistenza di Castorp quanto quello di queste parole. Lungi dal negare alla morte "la signoria sui propri pensieri", la forma interrogativa redime, caricandola d'ironia, l'ingenuità della parola "amore [*Liebe*]". La futuribilità incerta del suo sorgere è l'ultima parola dell'etica tedesca e perciò musicale che restituisce il finale dello *Zauberberg* alla dignità del pessimismo manniano, così che la domanda conclusiva, come l'"*ewig*" che chiude il *Lied von der Erde*, in cui la voce del contralto si sottrae, nell'ultima sillaba, al compimento armonico dell'orchestra,³⁶³ eterna e, allo stesso tempo, rimanda all'infinito la possibilità del ritorno.

³⁵⁹ Ivi, p. 616.

³⁶⁰ Ivi, p. 676.

³⁶¹ W. Müller, *Winterreise*, cit., p. 15.

³⁶² Th. Mann, *La montagna incantata*, cit., p. 676.

³⁶³ "[...] le parole con cui chiude *Das Lied von der Erde* non sono soltanto un'illusione o un'antifrasi disperata. Nella conclusiva tonalità di do maggiore, il contralto pronuncia *ewig* pianissimo e *morendo*, e l'ultima sillaba dell'ultima parola (bt. 566) cade sul re, sottraendosi al compimento armonico dell'accordo perfetto, in cui si

“Wohin ich geh? Ich geh, ich wandre in die Berge.

Ich suche Ruhe für mein einsam Herz.

Ich wandle nach der Heimat, meiner Stätte.

Ich werde niemals in die Ferne schweifen.

Still ist mein Herz und harret seiner Stunde!

Die liebe Erde allüberall

Blüht auf im Lenz und grünt

Aufs neu! Allüberall und ewig

Blauen licht die Fernen!

Ewig... ewig...”³⁶⁴

distende l’orchestra. Qualcuno legge in quell’*ewig* un ‘mai più’, ma la parola significa qualcosa di più disperato del suo rovescio: ‘non ancora’, oppure ‘quando?’. Quella sillaba cantata sulla sopratonica è un ‘ritardo’ congelato, questa volta sì, per sempre. Non c’è paradiso celeste o terrestre; c’è un limbo. La fine non è un evento, ma un punto all’infinito. Dopo la morte può esservi trasfigurazione, ma nulla può esistere *dopo* una sospensione, perché non c’è un dopo. *Der Abschied* è veramente l’addio di Mahler al Lied. In questi versi, gli ultimi messi in musica da Mahler, la terra sostiene il corpo per l’ultima volta. (Q. Principe, *Mahler...*, cit., pp. 798-799.

³⁶⁴ *Der Abschied*, in *Das Lied von der Erde*, cit., p. 362.

PARTE II
DOKTOR FAUSTUS

Capitolo I

Il demoniaco

1 – Le polarità del demoniaco

Nel *Doktor Faustus* la musica presenta sospette analogie con la dimensione naturale che non è più quello “spregevole idolo”, contro cui si scagliava il disprezzo dell’esteta Spinell in *Tristan*, e neppure l’estenuante volgarità dell’esistente che affliggeva il piccolo Hanno Buddenbrook nella sua lotta schopenhaueriana contro la vita. Con lo *Zauberberg*, però, si compie un passo significativo nella direzione del romanzo del 1947: la natura è considerata sotto l’aspetto della materia organica, sottende le manifestazione dell’eros e della malattia, strappati, così, all’esclusivo dominio dello Spirito che, da parte sua, ritrova una propria dimensione ‘naturale’ in senso demoniaco. Se “politicamente sospetta”³⁶⁵ era l’appartenenza della musica al territorio dello spirito, ora è “spiritualmente sospetta” l’affinità della musica alle dinamiche della natura, la quale, a sua volta, compromette la stessa dimensione spirituale. Il connubio di musica e natura avviene, nel *Doktor Faustus*, sotto il segno del *demoniaco* declinato nella più ampia varietà delle sue forme, che si palesa in una vasta gamma di oggetti e figure in cui opposte ‘polarità’ manifestano una paradossale e demoniaca identità. Il carattere fondamentale della realtà demoniaca è la sua ambiguità, che non consente una distinzione netta, ad esempio, tra l’organico e l’inorganico, tra razionalismo e irrazionalismo, tra reazione e rivoluzione, tra soggettivismo e oggettivismo, e si potrebbe andare molto avanti nell’enumerazione di queste ‘coppie di contrari’, che raggiungono il loro limite estremo in un finale che oscilla tra dannazione e salvezza, tra la condanna e la grazia.

Mann aveva elaborato nel romanzo *Lotte in Weimar* (1939) l’dea del demoniaco come “un aspetto” del divino, con il quale costituirebbe un’unità dialettica, come quella del tutto e del nulla.³⁶⁶ Quella che in *Lotte in Weimar* viene menzionata come “arte assoluta”³⁶⁷

³⁶⁵ Th. Mann, *La montagna incantata*, cit., p. 100.

³⁶⁶ “L’esperienza mi ha spesso indotto a meditare sull’affinità, anzi sulla unità del tutto col nulla, col *nihil*, e se è lecito dare una derivazione da questo vocabolo pauroso per indicare una forma di pensiero e di atteggiamento, si potrà chiamare lo spirito che tutto comprende con pari diritto spirito del ‘nichilismo’, dal che deriverebbe che è errato concepire Dio e il demonio quali due principi opposti, mentre al contrario a guardar bene l’elemento demoniaco non è che un aspetto – il rovescio, se vuole, ma perché poi il rovescio? – del divino. Come sarebbe altrimenti? Se Dio è il tutto, Egli è anche il demonio, ed evidentemente non ci si accosta al divino senza accostarsi pure al demoniaco, così che per così dire dall’un cocchio ammicca il cielo e

altro non sarebbe che lo sguardo d'insieme con cui l'arte stessa è capace di abbracciare i due principi, avvalendosi di una superiore, ma quanto mai sospetta neutralità, ossia l'altra faccia del suo intrinseco nichilismo.

La stessa scienza teologica è sospettata dall'umanista Serenus Zeitblom di un'analogia ambiguità: “[...] penso che dove c'è teologia [...] anche il diavolo fa parte del quadro e sostiene la sua realtà complementare a quella di Dio”.³⁶⁸ Proprio in ambito teologico troviamo le basi storiche e culturali della trattazione del demoniaco nel *Doktor Faustus*, che affonda le sue radici nell'epoca della Riforma luterana. Un sospetto simile investe innanzitutto l'ambito delle scienze naturali, che palesano, già dall'inizio del *Doktor Faustus*, una ben determinata connotazione demoniaca:

“[...] ho sempre capito perfettamente la diffidenza delle epoche spiritualistico-religiose verso l'insorgente passione di esplorare i misteri della natura. I timorati di Dio non potevano fare a meno di scorgervi un contatto libertino con le cose proibite, nonostante la contraddizione che si può trovare nel considerare la creazione di Dio, la natura e la vita come territorio moralmente sospetto. La natura stessa è troppo piena di produzioni a sorpresa che danno nel magico, di capricci ambigui, di allusioni semivelate e accenanti stranamente a un mondo incerto, perché i devoti, nella loro pudica moderazione, non debbano scorgere in queste occupazioni una temeraria trasgressione”.³⁶⁹

Gli esperimenti del padre di Adrian, il cui entusiasmo scientifico riconduce alla magia e al misticismo del XVI secolo, esibiscono i cosiddetti “capricci ambigui [*zweideutige Launen*]” o “trucchi [*Tricks*]” della natura, per cui la materia inorganica si comporta come quella organica (è il caso di certi cristalli e minerali – i “fiori di ghiaccio”)³⁷⁰ e la materia organica esibisce certi *escamotage*, la cui intenzionalità sarebbe da ricondurre alla natura in sé (come per gli effetti ottici sulle ali delle farfalle).³⁷¹

l'amore e dall'altro l'inferno della più glaciale negazione e della neutralità più annientatrice”. (Th. Mann, *Carlotta a Weimar*, trad. it. di Lavinia Mazzucchetti, Mondadori, Milano 1948, p. 102).

³⁶⁷ “[...] due occhi, che siano raccostati o distanti, producono *un solo* sguardo, ed io le vorrei ora chiedere: come sarà lo sguardo pel quale e nel quale si annulla la terribile contraddizione degli occhi? Cercherò di dirlo a lei e a me stesso. E' lo sguardo dell'arte, dell'arte assoluta, che è in pari tempo amore assoluto e assoluto annientamento o indifferenza, e significa quell'avvicinamento spaventoso al divino e al demoniaco che noi chiamiamo ‘grandezza’”. (*Ibidem*).

³⁶⁸ Th. Mann, *Doctor Faustus. La vita del compositore tedesco Adrian Leverkühn narrata da un amico*, trad. it. di Ervino Pocar, Mondadori, Milano 1949, p. 111.

³⁶⁹ Ivi, pp. 14-15.

³⁷⁰ Ivi, p. 20: “Queste fantasmagorie, chiedeva, sono modelli o sono imitazioni delle forme vegetali? Né l'uno né l'altro, avrà risposto a se stesso: sono formazioni parallele. La natura creatrice e sognante fa qui e là il medesimo sogno e, se è lecito parlare di imitazione, questa non può essere che vicendevole”.

³⁷¹ “Non senza buoni risultati Jonathan cercava di comunicarci la sua commozione per questo mimetismo protettivo e raffinato che arriva fino ai particolari difettosi. – Come fa l'animale? – chiedeva talvolta – o come fa la natura mediante l'animale? Non si può infatti attribuire il trucco all'osservazione e al calcolo

“Se ben capivo il padrone di casa, ciò che gli dava da pensare era l’unità della natura animata e di quella così detta inanimata, era il pensiero che facciamo torto a quest’ultima quando tracciamo con troppo rigore il limite fra i due territori, poiché questo in realtà è permeabile e, a guardar bene, non vi è nessuna facoltà elementare che sia riservata esclusivamente agli esseri viventi e che il biologo non possa studiare anche sul mondo inanimato”.³⁷²

Tra gli esperimenti di Jonathan Levekühn, risulta particolarmente significativo per gli sviluppi musicali del romanzo, quello della cosiddetta “musica visibile [*sichtbare Musik*]”,³⁷³ in cui “si fondevano con un certo fascino la natura e il mistero”³⁷⁴ e in cui la dimensione sonora-musicale figura compromessa e perfettamente *riducibile* alla dimensione visiva, costituendo così un’anticipazione tematica della conferenza kretschmariana su “La musica e l’occhio”,³⁷⁵ nella quale viene affrontato uno dei nodi tematici fondamentali per il *Doktor Faustus* e per la trattazione del demoniaco al suo interno.

L’appartenenza della musica a un ambito “sospetto” è denunciata da Zeitblom che la iscrive, così, in quel contesto ambiguo – cui anche le scienze naturali e la teologia appartengono –, contrapposto alla rassicurante e umanistica pedagogia esercitata dalle *bonae litterae*.

“Chi si dedica allo studio delle scienze naturali può essere bensì un maestro, ma non sarà mai un educatore nel senso e nella misura in cui lo è chi segue le *bonae litterae*. Anche quell’altra lingua, forse più fervida ma stranamente inarticolata, la lingua dei suoni (se così possiamo definire la musica) non mi pare compresa nell’ambito pedagogico e umanistico [...] mi pare invece che, nonostante il rigore logico-morale del quale si dà magari le arie,

dell’animale stesso. Eh sì, la natura conosce bene le sue foglie, non solo nella loro perfezione, ma anche nei loro comuni difettucci e nelle loro deformità, e per amichevole astuzia ne ripete l’aspetto esteriore in un altro campo, sulla pagina inferiore delle ali di questa farfalla, per trarre in inganno altre sue creature”. (Ivi, p. 16).

³⁷² Ivi, p. 20.

³⁷³ Ivi, p. 19: “Vorrei sapere con quali occhi si sarebbe guardato allora l’uomo di Wittenberg che, come ci diceva Jonathan, più di cento anni prima aveva inventato l’esperimento della musica visibile che ogni tanto ci veniva presentato”.

³⁷⁴ Ivi, cit., pp. 19-20: “Tra i pochi apparecchi di fisica che il padre di Adrian aveva a disposizione c’era una lastra di vetro rotonda e liberamente sospesa, appoggiata soltanto nel mezzo sopra un fulcro, e su questa avveniva il miracolo. La lastra infatti era cosparsa di sabbia sottile, e con un vecchio archetto da violoncello il babbo ne sfregava il margine dall’alto al basso provocando vibrazioni, secondo le quali la sabbia si muoveva e si spostava riordinandosi in figure e arabeschi precisi e molteplici. A noi ragazzi piaceva molto questa acustica visibile, nella quale si fondevano con un certo fascino la natura e il mistero”.

³⁷⁵ Cfr. Ivi, cap. VIII.

appartenga a un mondo spirituale per la cui assoluta fidezza nelle cose della ragione e dell'umana dignità non mi sentirei di mettere la mano nel fuoco".³⁷⁶

Sono qui forniti elementi indicativi dello statuto demoniaco dell'arte musicale, che degli *humaniora* mantiene solo l'apparenza. In quanto linguaggio, la musica rivela un "rigore logico morale", una strutturazione razionale, il cui lato inquietante consiste proprio nel suo carattere extra-umano. Al pari dei trucchi mimetici sulle ali delle farfalle di Jonathan Leverkühn, in cui una razionalità trascendente sembra governare i singoli fenomeni della natura, il linguaggio musicale trascende l'umana ragione e dignità, che, nell'ottica umanistica del narratore, sarebbe alla base del linguaggio verbale. La dimensione logico-morale della musica non è in realtà che l'altra "faccia [*Miene*]" della sua appartenenza ad un sospetto mondo spirituale, il medesimo che presiede ai più artificiosi fenomeni naturali. Così, quello che dovrebbe essere il rigore, la suprema disciplina e razionalità della musica, considerata nella sua autonoma oggettività deve essere ricondotta ad una razionalità propria e a un'origine metafisica.

Ecco allora che la formazione di Adrian, la sua istruzione teologica diventa uno studio preliminare a quello della musica ed assume il compito di iniziarlo ad una razionalità metafisica che mostra presto il suo lato irrazionale e superstizioso.

All'Università di Halle, i professori stessi sono figure demoniache. Riappariranno nel romanzo, sotto diverse spoglie, secondo un'"accumulazione simbolica"³⁷⁷ che costella l'opera di segni più o meno celati, rimandanti a leggende e raffigurazioni tradizionali del diavolo e dell'inferno. Tra le figure diaboliche del corpo docente, il Professor Schlepffuss³⁷⁸ è fautore di una "psicologia della religione" che, nel riferimento costante agli ultimi secoli del Medioevo, da un lato, conferiva realtà sostanziale alla figura del diavolo, dall'altro, sosteneva l'inscindibile vincolo dialettico tra l'ambito del divino e quello del diabolico:

"La stretta relazione del professor Kumpf col diavolo era un giochetto da bambini in confronto con la realtà psicologica che Schlepffuss conferiva all'avversario, alla personificata defezione da Dio. Accoglieva infatti, se così posso dire, dialetticamente l'affronto della bestemmia nell'ambito divino, l'Inferno nell'Empireo, dichiarava che

³⁷⁶ Ivi, p. 9.

³⁷⁷ P. Isotta, *Il ventriloquo di Dio...*, cit. p. 161.

³⁷⁸ Il cui nome stesso, letteralmente 'piede zoppo', rimanda a un tradizionale attributo del diavolo.

l'empietà è il riscontro necessario e connaturato della santità e che questa è una continua tentazione satanica, un quasi irresistibile invito a peccare".³⁷⁹

Per chiudere il cerchio di musica, teologia luterana e scienze naturali nel loro stretto ed ambiguo legame con il demoniaco, si rivelano particolarmente significative le lezioni del professor Nonnenmacher. Egli ripercorre l'origine del pensiero metafisico che si propone come fisica, dai filosofi ionici a Pitagora e ad Aristotele; al pitagorismo, in particolare, si riallacciano gli sviluppi tematici del *Doktor Faustus* e la stessa concezione della musica che sottende non solo le composizioni di Adrian Leverkühn, ma anche della musica moderna più in generale.³⁸⁰ Il problema del confine tra organico e inorganico e la loro demoniaca confusione può sottendere entrambi i referenti filosofici – Pitagora e Aristotele – fornendo agli allievi di Halle una spiegazione a posteriori degli esperimenti di Jonathan Leverkühn: le nozioni aristoteliche di materia e forma, oggetto delle trattazioni di Nonnenmacher, stanno in rapporto diverso tra loro a seconda che si tratti del cielo, ove la loro unione gode di una stabilità non soggetta al divenire, che invece caratterizza la Terra, o degli inferi, ove la forma non vivifica la materia, alla quale è legata solo nell'apparenza.³⁸¹ A popolare l'inferno sono allora forme di vita ingannevoli, analoghe ai già noti 'fiori di ghiaccio', animati anch'essi da quell'entelechia "che, brano di eternità, compenetra il corpo animandolo, si manifesta nella natura organica plasmandola e ne guida il lavoro, ne conosce la meta, ne sorveglia le sorti".³⁸²

2 – Il pitagorismo musicale e la musica moderna

L'esoterismo pitagorico – documentato dai testi di Aristotele – consente un passo ulteriore nell'approfondimento del mondo spirituale del giovane Adrian, che ne risulta affascinato e, cosa per lui singolare, emotivamente coinvolto.³⁸³ Se gli esperimenti

³⁷⁹ Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 114.

³⁸⁰ Si pensa soprattutto ad Arnold Schönberg e alla sua attenzione all'esoterismo, dall'astrologia alle teorie di Swedenborg. Cfr. Roman Vlad, *Demonicità e dodecafonìa*, in "Archivio di filosofia", 1953, pp. 81-90.

³⁸¹ Per tali considerazioni sul demoniaco, nel suo rapporto con la musica e, con considerevoli riferimenti al *Doktor Faustus*, si rimanda al volume di Vittorio Mathieu, *La voce, la musica, il demoniaco*, Spirali, Milano 1983. "[...] negli inferi la forma si associa alla materia, ma solo come apparenza, senza realmente vivificarla: sicché il mondo di giù è il 'regno della morte', nel senso di una esistenza umbratile, priva di sostanza. Materiali prevalentemente inorganici, come le rocce, sono il contenuto ingannevole di quel mondo. E quelle che sembrano vive sono forme letargiche, come alberi in inverno; o forme notturne, come i pipistrelli". (Ivi, p. 11).

³⁸² Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 108.

³⁸³ Così Zeitblom: "Mi dichiaro colpevole di mancanza di tatto perché, a quelle parole, guardavo istintivamente Adrian per leggere nei suoi occhi. La mia diventava una mancanza di tatto in seguito al disagio, al rossore e al dispetto con cui egli accoglieva il mio sguardo e si voltava dall'altra parte". (*Ibidem*). Da notare

naturalistici di Jonathan e i vari “trucchi” della natura lo divertono fino alle lacrime, il mondo mistico e matematico dei pitagorici, gli reca una commozione tanto intima da metterlo a disagio. La Scuola pitagorica gli presenta un’idea di matematica e di musica per cui “nell’idea dell’armonia si fa cosciente [...] l’aspetto strutturale della normatività cosmica”.³⁸⁴ C’è differenza tra il carattere magico-stregonico della natura in certo modo ‘smascherata’ da Leverkühn padre e quella normativizzata dei pitagorici: rispetto all’ingenuo naturalismo demoniaco tardo-medievale ‘alla Kaisersaschern’, su cui Adrian riversa un’eccitata ironia mista a simulato disprezzo, il pitagorismo lambisce nel modo più sottile la sua tendenza alla superbia intellettuale, costituisce una più raffinata tentazione, nell’autentico senso religioso-faustiano del termine: la tentazione intellettuale di una razionalizzazione completa in cui a fondare l’unità del tutto – il *cosmo* – è il *numero*. Questa verità matematica è concepita come verità naturale, in cui la musica, la realtà del suono diventa paradigma della natura intera ordinata razionalmente secondo il principio armonico-numeric. Lo studio dell’armonia sul monocordo manifesta ai pitagorici rapporti tra porzioni di corda e suono esprimibili numericamente, ma quando il rapporto non è esprimibile da un numero (è il caso del lato e di una diagonale di un quadrato), ecco che la realtà si rivela ambigua e mostra in se stessa il proprio lato irrazionale.³⁸⁵

Il pitagorismo è una delle prime componenti della tentazione intellettualistica faustiana di Leverkühn e proprio per questo si manifesta – secondo il procedimento dialettico eletto da Mann per affrontare il fenomeno demoniaco – insieme al suo effettivo “sentimento religioso”:

“[...] era, com’egli si esprimeva, ‘il vero’. Era una gioia sentirlo definire qualcosa come ‘il vero’, un’ancora, un appiglio, e io non chiedevo più del tutto invano quale fosse la ‘cosa principale’. – Sei un lazzarone – mi disse una volta – a non trovarci gusto. In fin dei conti non esiste di meglio che osservare relazioni di ordine. Epistola ai Romani, capitolo tredici. Ciò che viene da Dio è ordinato. – Arrossì, e io lo guardai stupefatto. Risultò che era di sentimenti religiosi”.³⁸⁶

che tale atteggiamento di Adrian risulta profondamente analogo a quello manifestato da Hanno Buddenbrook in un momento di tensione latentemente omoerotica, in cui l’amico Kai gli rivela di conoscere l’essenza della sua musica: “– So cosa esprime la tua musica, – disse Kai. E poi tacquero entrambi. Erano in un’età strana. Kai era diventato molto rosso e guardava a terra senza abbassare la testa. Hanno era pallido. Molto serio, e guardava altrove con occhi velati”. (Th. Mann, *I Buddenbrook...*, cit., p. 676).

³⁸⁴ Werner Jaeger, *Paideia. La formazione dell’uomo greco*, Bompiani, Milano 2003, p. 309.

³⁸⁵ “La realtà stessa, in questa esperienza intellettuale sconvolgente, mostra in sé il proprio nulla. [...] demoniaca è una *razionalità che fa emergere in sé l’irrazionale*, e quindi il nulla, perché il nulla appare insito nel reale e lo minaccia dal suo interno”. (Vittorio Mathieu, *La voce, la musica, il demoniaco*, cit., pp. 13-14).

³⁸⁶ Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., pp. 50-51.

La matematica, intesa pitagoricamente come rapporto, coinciderebbe con la verità, l'unica che si oppone al malinconico relativismo del giovane Leverkühn. La scoperta dell'inclinazione matematica di Adrian avviene quasi contemporaneamente alla scoperta di quella musicale, secondo un'esplicita affinità tematica. Quando Adrian, ancora liceale, afferma che "il rapporto è tutto",³⁸⁷ introduce un "motivo pitagorico" non privo di conseguenze per gli sviluppi musicali moderni in generale e per Leverkühn stesso in particolare. La dissimulata indifferenza nei confronti della musica non gli impedisce alcuni occasionali esperimenti pianistici che, prima ancora di ricevere qualunque insegnamento musicale, lo introducono nel cuore della riflessione sulla tonalità:

"E toccò un accordo, tutto di tasti neri, fa diesis, la diesis, do diesis, aggiunse un mi e smascherò l'accordo ch'era sembrato di fa diesis maggiore, rivelandone invece la natura di si maggiore, e precisamente il suo quinto grado ossia la dominante. – Un accordo così, – disse – preso a sé, non ha nessuna tonalità. Il rapporto è tutto, e il rapporto completa il circolo. [...] su ciascuno dei dodici suoni della scala cromatica si può costruire una particolare scala maggiore o una scala minore [...]. Il rapporto è tutto. E se vuoi dargli un nome più preciso, chiamalo ambiguità".³⁸⁸

L'ambiguità del rapporto e, pertanto, della musica, scaturisce immediatamente dall'aver trovato la chiave della sua struttura: lo stesso rapporto matematico, che ne determina l'assetto, ne attesta il carattere relativo, indifferente,³⁸⁹ e viene "smascherato" come i precedenti trucchi ambigui della natura:

"Sai cosa trovo? – disse. – Che la musica è l'ambiguità elevata a sistema. [...] si mostrava a conoscenza del principio dello scambio enarmonico e non ignaro di certi trucchi, di come si possa scantonare ed utilizzare l'interpretazione nelle modulazioni".³⁹⁰

Il labile confine tra organico e inorganico, come quello tra tonale e atonale, sta a indicare una realtà che – una volta possedutone il segreto – è possibile dominare alchemicamente ed elaborare secondo schemi al contempo massimamente oggettivi e soggettivi come quelli dodecafonici:³⁹¹ i "trucchi" naturali diventano dominio soggettivo dell'oggettività matematizzata: scienza e magia trovano qui il loro punto di convergenza.

³⁸⁷ Ivi, p. 52.

³⁸⁸ Ivi, pp. 51-52.

³⁸⁹ Nel momento in cui il rapporto è individuato come principio strutturale, esso si assolutizza a scapito degli elementi che lo costituiscono, i quali vengono, così, relativizzati.

³⁹⁰ Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 52.

³⁹¹ Cfr. Arnold Schönberg, *Composizione con dodici note*, in *Stile e idea*, trad. it. di Maria Giovanna Moretti e Luigi Pestalozza, Feltrinelli, Milano 1975, pp. 105-140, p. 116: "Le restrizioni imposte a un compositore dall'obbligo di usare una sola serie per ogni composizione, sono così rigide che soltanto una fantasia passata vittoriosa attraverso molte avventure può superarle" e, in seguito: "Ma, mentre un compositore 'tonale' deve

La scala tolemaica viene elogiata da Leverkühn, già iniziato alla musica, in quanto appartenente alla dimensione naturale che la mette pitagoricamente sullo stesso piano dell'ordine matematico e astronomico:

“Esprese poi il suo grande compiacimento che fosse stato proprio un astronomo e matematico, Claudio Tolomeo, un uomo dell'Alto Egitto che abitava in Alessandria, a fissare la migliore di tutte le scale conosciute, cioè quella naturale o giusta. Una prova anche questa, soggiunse, dell'affinità fra la musica e l'astronomia, prova che era già data dalla dottrina pitagorica dell'armonia cosmica”.³⁹²

Ma se tale affinità è basata dai pitagorici sul rapporto che ne garantisce l'ordine etico e naturale, Adrian Leverkühn pone il rapporto stesso a fondamento del carattere ambiguo della musica, mirando così ad annullare e relativizzare la differenza tra scala naturale e temperata.³⁹³ Considerare la prima come “la migliore di tutte le scale” può allora essere indice di un'ironia reazionaria che aggrava l'*intentio* demoniaca delle composizioni leverkühniane, della configurazione, dapprima parodistica e infine tragica, del loro rapporto con le forme della tradizione, ma, a ben vedere, ciò che risulta qui più ambiguo è il concetto stesso di natura, che Adrian, da un lato, fa coincidere con l'aspetto razionale del reale, dall'altro, con quello più irrazionale.

Nonostante le suggestioni teosofico-astrologiche che influenzarono la riflessione musicologica di Schönberg, da cui Mann, tramite la mediazione di Adorno,³⁹⁴ mutua l'esplicito nesso tra la dodecafonia e i riferimenti astrologico-musicali, non fu Schönberg a derivare i rapporti di tonalità e atonalità da una costituzione naturale, bensì il suo allievo Anton Webern.³⁹⁵ Se Schönberg non riconduce né la tonalità né la atonalità ad alcuna legge

ancora condurre le sue parti attraverso consonanze e dissonanze catalogate, un compositore ‘con dodici note indipendenti’ possiede, almeno apparentemente, quel tipo di libertà che molti definirebbero così: ‘tutto è permesso’”. (Ivi, pp. 128-129).

³⁹² Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 183.

³⁹³ Si rimanda a Vittorio Mathieu, *La voce, la musica, il demoniaco*, cit., pp.15-16: “Che cosa avrebbe detto un pitagorico, se avesse scoperto che un giorno – per sola comodità di trasportare da un suono all'altro qualsiasi melodia su uno strumento a tastiera – quell'intervallo di mezzo tono *da cui dipendeva tutta l'etica* sarebbe stato collocato *non importa dove*, ed eguagliato dappertutto a un valore (assolutamente ‘inesistente’), come radice dodicesima di 2 (= 1,05946...)? Arbitrio non pericoloso, se avesse sempre uno scopo dichiarato di comodità: ma passano ancora due secoli, ed ecco che la differenza *di principio* tra scala naturale e temperata è cancellata. A questo punto il demoniaco non trova più ostacoli, fino alla consumazione nel nulla dell'intera natura”.

³⁹⁴ Cfr. Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino 1959 e 2002, pp. 67-68: “Il gioco numerico della dodecafonia e la costrizione che esso opera richiama l'astrologia, e non è certo per un semplice ghiribizzo se molti dei suoi adepti caddero in quella mistificazione”.

³⁹⁵ Anch'egli compromesso con quella che Adorno definisce la “truffa astrologica”: “Con una fede singolarmente infantile nella natura, al materiale viene attribuito il potere di porre di per sé il senso musicale. Ma proprio qui si affaccia la truffa astrologica: i rapporti di intervalli secondo cui sono ordinati i dodici suoni vengono oscuramente venerati come formula cosmica, e la legge individuale della serie viene realmente feticizzata nel momento in cui il compositore fa conto che essa abbia un senso di per se stessa”. (Ivi, p. 110).

naturale,³⁹⁶ ma le considera possibilità formali che obbediscono, non già alle leggi della natura, ma a un “principio artigianale”,³⁹⁷ Webern³⁹⁸ – che sembra fornire, almeno in questo caso, una più diretta affinità con le posizioni espresse dall’ancor giovane musicista del *Doktor Faustus* – riconosce un fondamento naturale alla tonalità e, di conseguenza alla atonalità, considerata come suo “allargamento”.³⁹⁹ Anche Webern procede da una concezione goethiana della natura, analoga a quella espressa nella definizione del demoniaco in *Lotte in Weimar*. Ricalcando la celebre definizione della *Farbenlehre* per cui il colore è “la natura con le sue leggi in rapporto al senso della vista”,⁴⁰⁰ Webern definisce la musica come “la natura con le sue leggi in rapporto al senso dell’udito”,⁴⁰¹ sottoponendola alla necessità che governa i fenomeni naturali. Colui che compone o, in generale, produce arte secondo tale criterio è “soltanto il vaso in cui viene riversato ciò che la ‘natura universale’ vuole esprimere”⁴⁰² e che trasforma le leggi naturali in cognizioni tecniche. E’ così esclusa qualunque forma di arbitrio estetico, ma proprio il carattere necessitante della produzione artistica rivela un carattere segreto, il mistero stesso della natura:

“Naturalmente, quando ci si avvicina alle grandi opere d’arte, è necessario farlo – ci si creda o meno – con lo stesso atteggiamento con cui ci si deve porre di fronte alle opere della natura; ossia con il necessario e profondo rispetto per il segreto che è il loro fondamento, per quanto di misterioso vi è in esse”.⁴⁰³

Non risulta un rapporto diretto e approfondito tra Mann e il pensiero di Webern. Tuttavia, nella *Entstehung*, Mann dichiara: “Nella rivista ‘L’Arche’, fondata da Gide, che ricevevo regolarmente, lessi uno studio istruttivo su Anton von Webern, l’allievo di Schönberg, che mi dimostrò quanto gli intellettuali francesi fossero aperti alla musica moderna[...]”. (Th. Mann, *Romanzo di un romanzo. La genesi del “Doctor Faustus”*, in *Romanzo di un romanzo e altre pagine autobiografiche*, trad. it. di Ervino Poacr, Il Saggiatore e Mondadori, Milano 1972, p. 206).

³⁹⁶ “Un vero sistema dovrebbe avere innanzitutto dei principi che abbracciano tutti i fenomeni [...] Questi principi sono leggi di natura, e solo quei principi che non sono obbligati ad ammettere eccezioni dovrebbero pretendere di essere considerati universalmente validi, in quanto avrebbero in comune con le leggi di natura tale proprietà: mentre le leggi dell’arte abbondano soprattutto di eccezioni!

Anch’io non ho potuto scoprire questi principi e credo che non si arriverà a scoprirli tanto presto. I tentativi di ricondurre incondizionatamente i fenomeni dell’arte a quelli della natura continueranno a naufragare per un bel pezzo [...]”. (Arnold Schönberg, *Manuale di armonia*, tr. it. di Giacomo Manzoni, a c. di Luigi Rognoni, NET, Milano, 2002, p. 11).

³⁹⁷ Ivi, p. 43.

³⁹⁸ Si rimanda alle conferenze raccolte in A. Webern, *Il cammino verso la nuova musica*, SE, Milano 2006.

³⁹⁹ “[...] consonanza e dissonanza non sono differenze sostanziali ma di grado”. (Ivi, p. 27).

⁴⁰⁰ Cit. in Ivi, p. 18.

⁴⁰¹ *Ibidem*.

⁴⁰² Ivi, p. 17.

⁴⁰³ Dalla conferenza del 20 febbraio 1933 (Ivi, p. 19).

La medesima razionalità naturale legiferante, oggetto della conferenza weberniana del 20 febbraio 1933, nella conferenza del 2 marzo 1932⁴⁰⁴ è presentata dapprima come scienza e, nel passaggio immediatamente successivo, come formula magica. La stessa legge naturale, la cui prassi precede normalmente la formulazione, sarebbe a fondamento di tutta la storia della musica, perciò, con la costruzione dodecafonica, si verifica esattamente quello che si verificava con i sette suoni nella Scuola fiamminga, risultandone semplicemente “una sempre più larga comprensione del campo sonoro e una sempre più chiara rappresentazione del pensiero”.⁴⁰⁵ Si giunge allora ad una sostanziale identità delle diverse leggi che sembrano sostenere le modalità compositive delle diverse epoche, il cui progresso non risiede dunque nelle leggi in sé, ma nella loro scoperta da parte dell’uomo, ossia nella scienza:

“Se si giungerà ad una giusta comprensione dell’arte, allora non potrà più esistere differenza fra la scienza e il creare per ispirazione. Tanto più si procede, tanto più tutto diventa identico, e alla fine si ha la sensazione di non essere più di fronte a un lavoro dell’uomo, ma della natura”.⁴⁰⁶

Si profila un’idea di scienza in cui la natura sembra procedere autonomamente, in cui essa svolge il ruolo attivo e l’uomo un ruolo passivo, che risolve l’invenzione in semplice presa di coscienza.⁴⁰⁷ Con la composizione seriale la legge giunge al massimo grado di determinazione, di “coerenza”⁴⁰⁸ che, trasferita sul piano linguistico, diventa formula magica, così che anche Webern può apporre, alla fine del ciclo di conferenze sulla musica moderna, il suo quadrato magico, affine a quello düreriano che troneggia nella stanza di Leverkühn a Halle:

“S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S”.⁴⁰⁹

⁴⁰⁴ Ivi, pp. 95-98.

⁴⁰⁵ Dalla conferenza del 10 aprile 1933 (Ivi, p. 65), il pensiero è qui da intendersi come idea musicale.

⁴⁰⁶ Dalla conferenza del 2 marzo 1932, Ivi, p. 97.

⁴⁰⁷ “Naturalmente tutto dipende dalla riflessione e dalla meditazione. Io prendo coscienza della mia invenzione e del suo procedimento, e poi cerco lo spazio in cui collocare tutto questo”. (*Ibidem*).

⁴⁰⁸ “[...] non bisogna considerare tutto quello di cui si è parlato, ossia moto retrogrado, canoni, ecc., come piccoli pezzi d’arte; sarebbe davvero ridicolo! Si deve raggiungere la più grande coerenza possibile, e dovete riconoscere che con i nostri mezzi la si è raggiunta!” (*Ibidem*).

⁴⁰⁹ Ivi, p. 98. Cfr. Tamara S. Evans, *Thomas Mann, Anton Webern, and the Magic Square*, in Claus Reschke, Howard Pollack (a c. di), *German Literature and Music. An Aesthetic Fusion: 1890-1989*, München, W. Fink, 1992, pp. 159-172.

La formula magica costituisce la più stretta, vincolante forma di legame con la natura demoniaca: se, da un lato, la formula è costituita a partire dalla natura, in quanto ne segue le leggi più segrete, dall'altro, consente all'uomo di appropriarsene e di avvalersene secondo il proprio arbitrio. Il demoniaco passa, come una contaminazione, dalla natura all'uomo, che ne è ad un tempo schiavo e signore. La sua libertà coincide con la necessità, con la legge, appunto, con la formula.

La formazione musicale e l'attività compositiva di Leverkühn sono segnate fin dall'inizio da quest'approccio magico-matematico, a cui egli cerca di sottrarsi e, tuttavia, indulge, secondo due modalità, anch'esse, però, connotate demonicamente: quella della teologia e quella dell'ironia (che nelle composizioni diventa parodia) :

“[...] la musica è sempre sembrata a me personalmente un'unione magica di teologia e di matematica divertente. Essa contiene inoltre una parte considerevole di quell'insistente sperimentare e indagare a cui si dedicavano gli alchimisti e i negromanti di una volta che pure stavano sotto le insegne della teologia ma nello stesso tempo sotto quelle dell'emancipazione e dell'apostasia: era infatti apostasia, non già dalla fede, che sarebbe stato impossibile, ma nella fede. L'apostasia è un atto di fede e tutto è e accade in Dio, anche il distacco da lui”.⁴¹⁰

La lucida visione con cui viene enunciata quest'ultima considerazione sembra aggravare, nell'economia spirituale della vicenda del musicista, la sua colpa “direttamente proporzionale” alla sua consapevolezza. Egli proseguirà, fino alla sua ultima opera, la *Lamentatio doctoris Fausti*, in quest'approfondimento intellettuale e spirituale del demoniaco, ma, proprio quando esso sembra prevalere, il diavolo sembra ottemperare rigorosamente al suo patto e la musica raggiunge il massimo grado di razionalizzazione e matematizzazione con la composizione seriale, ecco allora che il loro “accadere in Dio” assume tutt'altra connotazione e un elemento nuovo, quello della grazia, illumina di speranza la conclusione dell'esistenza del musicista, parallelamente alla conclusione della sua ultima opera.

Occorre procedere ora nell'analisi del percorso artistico di Adrian Leverkühn, dalla sua formazione all'esame delle singole opere, considerate in rapporto ai modelli ed ai riferimenti utilizzati da Thomas Mann nel “montaggio”⁴¹¹ del romanzo, al fine di valutarne gli esiti sul piano più generale della sua concezione e collocazione estetico-musicologica.

⁴¹⁰ Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 149.

⁴¹¹ Ciò di cui desidero in special modo render ragione, commentando me stesso, è il metodo del *montaggio*, che attraversa, in modo abbastanza singolare e forse urtante, tutto il libro [il *Doktor Faustus*]: e per di più

3 – *Heimatsphäre, Melancholia e Indifferenz*

L'elaborazione manniana del demoniaco e ogni riferimento al mondo della magia, dell'alchimia, della stregoneria, e, in genere, dell'apostasia, è sottesa dal 'motivo barocco-düreriano' e volta alla connotazione di quella *Heimatsphäre* evocata e simboleggiata dall'intera vicenda di Adrian Leverkühn, paradigma egli stesso della storia spirituale della Germania. Si tratta di una *Heimatsphäre* che Mann aveva già ampiamente connotato secondo il modello nietzschiano nelle *Betrachtungen eines Unpolitischen*⁴¹² come "sentore faustiano", sfera morale di "croce, morte e sepolcro", simboleggiata dall'opera di Dürer.⁴¹³ Nel saggio su *Dürer* del 1928,⁴¹⁴ Mann ripropone la nota "costellazione" delle *Betrachtungen*,⁴¹⁵ cui aggiunge l'esplicitazione dei nomi di Dürer e di Goethe, i quali, più di Wagner, Nietzsche e Schopenhauer, evocano la dimensione di intellettualismo e magia, che costituisce l'asse concettuale portante del *Doktor Faustus*:

"Dürer, Goethe, Schopenhauer, Nietzsche, Wagner: ecco che in un solo passo, con due note marginali, ci si offre tutto l'intero complesso del destino, l'intera rete delle costellazioni, un modo, il mondo tedesco, ambizioso attore di se stesso, che finisce – e non finisce – in un magico intellettualistico dissolvimento. Poiché accanto al grande mago e illusionista sta il veggente e il superatore, il mito stesso accanto al teatrante del mito, lui, eroe e vittima sacrificale, nunzio di una nuova, più alta umanità".⁴¹⁶

E' contenuta *in nuce*, in queste ultime righe, non solo la coincidenza simbolica del personaggio di Adrian Leverkühn con lo spirito tedesco, ma anche l'esito del *Doktor Faustus* e della vicenda che il romanzo intende rappresentare: un esito che vede, dalla

esplicitamente, senza affatto dissimularsi. (Th. W. Adorno, Th. Mann, *Il metodo del montaggio. Lettere 943-1955*, Archinto, Milano 2003).

⁴¹² Th. Mann, *Considerazioni di un impolitico*, cit.

⁴¹³ Cfr. Ivi, p. 539: "[...] il Nietzsche tuttavia per me più valido e destinato, per mia natura, a incidere più a fondo sulla mia formazione, fu quello che era e che sempre è rimasto vicinissimo a Wagner e Schopenhauer, quello che di tutta l'arte figurativa aveva scelto e onorato di amore costante un quadro: *Il cavaliere, la morte e il diavolo* di Dürer; quello che, scrivendo a Rohde, aveva espresso il suo naturale diletto per tutta l'arte e la filosofia in cui si potesse cogliere 'l'aura etica, il sentore faustiano, croce, morte e sepolcro': parole che io assunsi a simbolo di un intero mondo, il *mio mondo*, un modo nordico, moralistico, protestante, quanto dire un mondo *tedesco* e severamente contrapposto all'estetismo della scelleratezza".

⁴¹⁴ Th. Mann, *Dürer*, in *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, Mondadori, Milano 1997, pp. 993-996.

⁴¹⁵ Th. Mann, *Considerazioni di un impolitico*, cit., p. 90.

⁴¹⁶ Th. Mann, *Dürer*, cit., p. 994.

radicale “tragedia etica” di un’emblematica “vittima sacrificale”,⁴¹⁷ sorgere una speranza per la Germania, per l’arte in generale, per la musica in particolare, di una “nuova umanità” e di una ‘nuova arte’.

Il motivo düreriano si impone, dunque, al *Doktor Faustus* come *Heimatsphäre*, con tutte le implicazioni che tale designazione offre all’argomento artistico e musicologico, ricondotto da Mann, in modo particolarmente conseguente nel *Doktor Faustus*, alla sfera morale. Il luogo in cui le due ‘sfere’ – quella artistica e quella morale – appaiono nella loro più intima connessione è, nel romanzo manniano, la dimensione esistenziale di Adrian Leverkühn, ossia una dimensione che, proprio nella sua componente artistica, si rivela di forte impronta düreriana: il temperamento malinconico o ‘saturnino’ di Adrian, ereditato dal padre Jonathan insieme alla tendenza all’emicrania, segue le connotazioni del *De occulta philosophia* (1531) di Agrippa di Nettesheim e il concetto di “*Melancholia generosa*” di Marsilio Ficino,⁴¹⁸ entrambe all’origine dell’incisione düreriana *Melencolia I*,⁴¹⁹ che troneggia nella stanza di Leverkühn a Halle.⁴²⁰ Nell’immagine compare il celebre ‘quadrato magico’, assunto da Mann a emblema della composizione dodecafonica, indicato da Agrippa e Ficino come un talismano (*mensula Jovis*) in grado di indurre la disposizione malinconica. La diposizione malinconica si palesa in Leverkühn dapprima come tendenza alla noia che le altre discipline, pur a questa affini, come la teologia e la matematica, gli riservano e la stessa noia lo induce, nel capitolo XIII a “buttare la Sacra Scrittura alle ortiche”⁴²¹ per dedicarsi alla musica:

“Fra le righe ammetteva che la teologia come studio empirico lo aveva deluso – mentre le ragioni non andavano beninteso ricercate in questa scienza veneranda e nemmeno nei suoi insegnanti accademici, bensì in lui stesso [...] Lei mi reputa chiamato a quest’arte e mi fa intendere che la deviazione non sarebbe poi tanto grande. Il mio luteranesimo è

⁴¹⁷ *Ibidem*: “ma i presupposti e le origini spirituali della tragedia etica della sua esistenza, di quell’immortale spettacolo europeo di autosuperamento, di autodisciplina, di autocrocefissione, concluso dallo sconvolgente e straziante finale del sacrificio estremo, della morte spirituale, dove si possono mai trovare se non nel protestantesimo del figlio del pastore di Naumburg, se non in quel mondo tedesco-settentrionale, in quella sfera morale borghese e düreriana alla quale appartiene l’incisione *Il cavaliere la morte e il diavolo*[...]?”

⁴¹⁸ Per approfondimenti si rimanda a Rosemarie Puschmann, *Magisches Quadrat und Melancholie in Thomas Manns "Doktor Faustus". Von der musikalischen Struktur zum semantischen Bezugsnetz*, Bielefeld 1983 e Volker C. Dörr, “*Apocalipsis cum figuris*”. *Dürer, Nietzsche, Doktor Faustus und Thomas Manns "Welt des Magischen Quadrats"*, in “*Zeitschrift für deutsche Philologie*” 112 (1993) pp. 251-270.

⁴¹⁹ Si rimanda a Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy*, London, New York 1964.

⁴²⁰ Si noti, al fine della connotazione musicale del riferimento, la posizione simbolica del quadrato collocato proprio al di sopra del pianino: “Sopra questo era fissata con puntine alla parete un’incisione aritmetica da lui scovata nella bottega di non so quale antiquario: era un cosiddetto quadrato magico come lo si vede anche nella *Melancholia* di Dürer accanto alla clessidra, al compasso, alla bilancia, al poliedro e ad altri simboli”. (Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 107).

⁴²¹ Ivi, p. 149.

d'accordo con lei, perché vede nella teologia e nella musica territori vicini e molto affini [...]”.⁴²²

La teologia è stata per Leverkühn un esercizio di ‘contrizione’, il cui fallimento è dato, da un lato, dalla consueta noia che la pratica di ogni scienza a lungo andare procura alla sua intelligenza troppo esigente, dall’alto, dalla teologia luterana in sé. Questa si presenta a Leverkühn come una demonologia troppo ingenua ed è, per la sua raffinata spiritualità, un’apostasia insufficiente, che egli andrà invece a cercare proprio nella musica, nonostante l’ironica quanto amara deferenza nei confronti della scienza di Dio:

“Lei chiederà: e la teologia, non ti è parsa preziosa?... – Ecco, io mi ci sono assoggettato non tanto (benché anche per questa ragione) perché vi scorgevo la scienza più alta, ma perché volevo umiliarmi, piegarli, disciplinarmi, punire l’arroganza della mia freddezza: per contrizione insomma. Desideravo l’abito ruvido sopra il cilicio. Feci ciò che altri fecero quando bussavano alle porte di un monastero dalla regola severa. Ha anche i suoi lati assurdi e ridicoli, questa vita monastica nella scienza, ma lei capirà che un segreto spavento mi dissuade dal buttare la Sacra Scrittura alle ortiche e dal rifugiarmi in quell’arte nella quale lei mi ha introdotto, in quell’arte che, come professione, mi sarebbe tanto preziosa”.⁴²³

E’ un’ironia la cui amarezza risiede nella coscienza del fallimento della ricerca di Dio mediante la scienza, appunto nella contrizione che Adrian vi ha ricercato. La musica è concepita come forma di apostasia o, meglio, come una rassegnazione all’apostasia che permetterà, tuttavia, in ultima istanza, il rovesciamento dell’ironia, della parodia e della disperazione nella speranza della redenzione.

La coscienza della propria freddezza, da cui procede l’ironia che si risolverà nella produzione parodistica, assumono, in questa fase della vita di Leverkühn, i tratti del cosiddetto temperamento saturnino, secondo il motivo barocco-düreriano che attraversa il romanzo fin dall’inizio. La lettera a Kretzschmar, con cui Adrian comunica al maestro il desiderio di dedicarsi alla musica, è costellata di “espressioni barocche”,⁴²⁴ accuratamente messe in luce da Zeitblom, e culmina con il paragone magico-alchemico, con cui Adrian definisce l’arte musicale:

“Essa contiene inoltre una parte considerevole di quell’insistente sperimentare e indagare a cui si dedicavano gli alchimisti e negromanti di una volta che pure stavano sotto

⁴²² Ivi, pp. 147-149.

⁴²³ Ivi, cit., p. 149.

⁴²⁴ V. Ivi, p. 148.

le insegne della teologia, ma nello stesso tempo sotto quelle dell'emancipazione e dell'apostasia: era infatti apostasia non già dalla fede, che sarebbe stato impossibile, ma nella fede".⁴²⁵

Nel celebre capitolo XXV il diavolo stesso riprenderà tale paragone:

“Ti hanno fatto studiare la scienza di Dio, come la tua albagia ha voluto escogitare, ma tu non hai voluto fare il teologo, hai buttato la Sacra Scrittura alle ortiche e ti sei dedicato soltanto alle figure, ai caratteri e agli incanti della musica, cosa che a noi piacque non poco. La tua superbia, infatti, aveva un gran bisogno delle cose elementari, e tu pensasti di raggiungerle nella forma a te adeguata, nel punto in cui essa concorda come magia algebrica con l'intelligenza e col calcolo, e dov'è nello stesso tempo arditamente rivolta contro la ragione e il razioncinio”.⁴²⁶

Adrian Leverkühn sa che il rinnovamento dell'arte musicale necessita di un potenziamento tale da permettere alla musica di rinnovare adornianamente il proprio materiale – il complesso di mezzi tecnici dialetticamente a fondamento anche di quella musica che esige il loro superamento. Si tratta di un'esigenza che Adrian avverte proprio in virtù del temperamento malinconico e che gli fa percepire lo “spirito sedimentato”⁴²⁷ del materiale musicale, della tradizione, dei mezzi tecnici che lo hanno preceduto e lo stesso canone estetico del bello come stancante e nauseante convenzione. La rapida saturazione della mente di Adrian, che lo dispone alla nota “malinconia” con tutto il suo corredo sintomatico, sembrano trovare una perfetta corrispondenza con la saturazione del materiale musicale adornianamente inteso:

“Posso dire soltanto che ho paura di dare la mia promessa all'arte, perché non sono sicuro se la mia natura (prescindendo dalla questione dell'ingegno) è tale da soddisfarla, perché so di non avere quella robusta ingenuità che, se non erro, fa parte, tra altre qualità e non all'ultimo posto, della mentalità artistica. Invece di essa possiedo un'intelligenza rapida a saturarsi, e so di poterne parlare perché giuro davanti a Dio e al diavolo che non me ne faccio minimamente un vanto; ed essa, insieme con la disposizione a stancarmi e a nausearmi (disposizione accompagnata da la mal di capo), è il motivo del mio timore e della mia apprensione, essa dovrà e dovrebbe indurmi a desistere. Ecco, mio buon maestro, per quanto sia giovane ho capito abbastanza dell'arte per sapere (e non sarei vostro scolaro, se non lo sapessi) che essa va molto al di là degli schemi, delle convenzioni, della

⁴²⁵ Ivi, p. 149.

⁴²⁶ Ivi, p. 286.

⁴²⁷ Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, cit., p. 39.

tradizione, di ciò che uno impara dall'altro, del trucco, del 'come si fa', ma è innegabile che molte di queste cose le appartengono ancora e precedo (poiché l'antivedere, purtroppo o fortunatamente fa parte della mia natura) che di fronte al cattivo gusto che costituisce l'impalcatura, la sostanza solida anche delle opere geniali, di fronte alla loro parte di civiltà comune, di fronte alle consuetudini che si seguono per ottenere il bello – prevedo che mi sentirò a disagio, che arrossirò e mi stancherò e me ne verrà molto presto il mal di capo".⁴²⁸

E' riproposta la definizione tradizionale del temperamento melanconico, con i riferimenti al suo corredo sintomatico,⁴²⁹ come fondamento della produzione intellettuale, traducibile, attenendosi alla prospettiva manniana, in termini palesemente adorniani: Adrian avverte, per la musica, la necessità di un 'progresso', a costo di infrangere ogni cristallizzazione⁴³⁰ del materiale musicale imposta da esigenze estetiche che non tengono conto della sua dimensione storica:

"Il procedimento creativo della musica moderna mette in discussione ciò che molti progressisti si attendono da lei: immagini compiute, che si possano ammirare una volta per tutte nei musei, vale a dire nei teatri e nelle sale da concerto.

Presupporre una tendenza storica dei mezzi musicali contraddice la concezione tradizionale del materiale musicale, definito fisicamente – o comunque secondo criteri di psicologia musicale – come concetto comprensivo di tutte le sonorità disponibili di volta in volta al compositore. Ma il materiale compositivo differisce da queste quanto il linguaggio parlato differisce dai suoni che gli stanno a disposizione. Esso si restringe e si amplia nel corso della storia, e tutti i suoi tratti specifici sono risultanti del processo storico".⁴³¹

E' un concetto determinante per la comprensione del capitolo XV del *Doktor Faustus*, qui volto, però, non più al dubbio circa la "promessa all'arte" ma, procedendo proprio dai tratti melanconico-saturnini di Adrian, ad attestarne la vocazione, il suo destino artistico e la coincidenza di questo con il destino della musica:

"L'arte aveva bisogno proprio di persone come lui – e la burletta, l'ipocrisia del gioco a rimpiazzino stava proprio nel fatto che Adrian lo sapeva benissimo. La freddezza, l'intelligenza rapidamente satura', il senso del cattivo gusto, la facilità a stancarsi, la tendenza alla noia e alla nausea: tutto ciò serviva precisamente a fare del suo ingegno una

⁴²⁸ Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 151.

⁴²⁹ Cfr. Marsilio Ficino, *Sulla vita, Libro I*, Rusconi, Milano 1995, pp. 97-134.

⁴³⁰ "Weder wäre es legitim, etwa mit dem Anspruch von Ontologie eine Ästhetik von obenher zu entwerfen, die sich nicht kümmerte um die Bewegungsgesetze des künstlerischen Materials und die konkreten Gebilde, in denen einzig jene Gesetze sich kristallisieren". (Th. W. Adorno, *Die Funktion des Kontrapunkts in der Neuen Musik*, in "Mercur", 12 (1958), pp. 27-48, pp. 27-28.

⁴³¹ Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, cit., pp. 37-38.

vocazione. Perché? Perché riguardava solo in parte la sua personalità privata ed era invece per l'altra parte di natura superindividuale, espressione d'un sentimento collettivo dell'esaurimento storico e del compiuto sfruttamento dei mezzi artistici, della noia conseguente e della ricerca di vie nuove".⁴³²

La disposizione malinconico-saturnina-düreriana di Adrian determina la sua produzione, non solo sul piano esistenziale, che risulta già dalla tradizione (il temperamento saturnino induce tradizionalmente la produzione intellettuale), ma anche sul piano formale-compositivo. La *Mensula Jovis*, che compare in *Melancholia I* e nella stanza di Halle, è evocatrice di quello stato malinconico, cui corrisponde, nelle composizioni di Leverkühn, il concetto peculiarmente demoniaco di *Indifferenz*.⁴³³ L'*Indifferenz* si declina almeno su tre livelli: quello esistenziale, quello metafisico e quello musicologico, quest'ultimo saldamente vincolato da Mann ai primi due. La peculiarità aritmetica del 'quadrato magico' düreriano è quella di poter sommare in senso orizzontale, verticale o diagonale i sedici numeri che lo compongono, ottenendo sempre il risultato di 34:

"[...] La figura era suddivisa in sedici caselle numerate con cifre arabe in modo che l'1 appariva in basso nell'ultima casella a destra, il sedici in alto nell'ultima a sinistra; e la magia – o stranezza – consisteva nel fatto che questi numeri, comunque si sommassero, dall'alto in basso oppure orizzontalmente o in diagonale, davano sempre la somma di 34".⁴³⁴

L'orizzontale e il verticale – la cui 'indifferenza' risulta già nel gioco delle somme, nello *Spiel* aritmetico o "matematica divertente"⁴³⁵ che connota la *Mensula Jovis* – in musica prendono il nome di armonia e melodia, che rivelano la loro 'indifferenza' all'interno della composizione seriale dodecafonica, di cui sarà Zetiblom, nel cap. XXII, a definire 'quadrato magico' la formulazione:

⁴³² Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., pp. 153-154.

⁴³³ Cfr. Rosemarie Puschmann, *Magisches Quadrat und Melancholie in Thomas Manns "Doktor Faustus"...*, cit., p. 92: "Im melancholischen Temperament manifestiert sich bei Vater Leverkühn die Intelligenz wissenschaftlichen Forschens aus Erkenntnisdrang, der zugleich der eigenen Grenzen inne wird, und bei seinem Sohn ein Künstlertum, das zwischen die Extreme von Unproduktivität und Inspiration gespannt ist. [...] Adornos Musikphilosophie wird im Roman mit Hilfe der auf Dürers *Melencolia* abgebildeten tetradischen Zahlenordnung, dem Sinnbild für Zwölftonmusik, der Temperamentenlehre ebenso angenähert wie das von dem melancholischen Jonathan Leverkühn durchgeführte akustische Experiment der chladnischen Klangfiguren".

Nel contesto della composizione dodecafonica il termine '*Indifferenz*' è menzionato da Adorno stesso in *Filosofia della musica moderna*, cit., p. 65 (v. sotto). V. inoltre Giacomo Manzoni, Nota 28, *Ibidem*: "Qui e altrove l'autore usa il termine *Indifferenz*, insolito in tedesco, nel senso etimologico di 'non-differenza', 'parità', 'equipollenza' dei vari elementi della composizione, per indicare che essi stanno su un medesimo livello di organizzazione tecnica".

⁴³⁴ Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 107.

⁴³⁵ Ivi, p. 149.

“Bisognerebbe accogliere nel sistema tutte le tecniche della variazione, anche quelle che si tacciano d’artificio, cioè quel mezzo che una volta aiutò il compositore a trionfare della sonata. Mi domando perché mi sia esercitato per tanto tempo sotto la guida di Kretzschmar nel vieto contrappunto e abbia riempito tanti fogli con fughe a ritroso e rivolgenti delle stesse. Certo, tutto ciò si potrebbe utilizzare per modificare in modo sensato la parola di dodici suoni; oltre che come serie fondamentale si potrebbe servirsene per sostituire a ciascuno dei suoi intervalli quello che la direzione contraria. Oltre a ciò si potrebbe incominciare la figura con l’ultimo suono e concluderla col primo, e capovolgere poi anche questa forma. Ecco quattro modi, che a loro volta si possono trasportare su tutti i dodici diversi suoni iniziali della scala cromatica, in modo che la disposizione può disporre di quarantotto forme diverse. E, se non ti basta, propongo di formare derivazioni della serie mediante la scelta simmetrica di determinati suoni, ottenendo nuove serie autonome, ma sempre riferite alla serie fondamentale. Propongo che, per condensare i rapporti dei suoni, si suddividano le serie in figure parziali, le quali a loro volta sono affini tra loro. Una composizione può utilizzare anche una o più serie come materiale in partenza, sul tipo della fuga doppia e tripla. Decisivo è il fatto che ogni suono, senza alcuna eccezione, ha il suo posto e il suo valore nella serie o in una delle sue derivazioni. Ciò garantirebbe quella che io chiamo l’*indifferenza* di armonia e melodia.

– Un quadrato magico – commentai.⁴³⁶

E’ riproposta qui letteralmente la formulazione della composizione seriale schönberghiana, mediata da Adorno:

“Per lo più egli [Schönberg] usa la serie in quattro modi: come serie originale; come rovescio, sostituendo cioè ad ogni intervallo della serie quello nella direzione opposta (secondo i principî della ‘fuga per inversione’, come ad esempio quella in *sol maggiore* del primo volume del *Clavicembalo ben temperato* di Bach); come serie ‘retrograda’, nel senso dell’antica prassi contrappuntistica, in modo che la serie cominci con l’ultima nota per terminare con la prima; e come rovescio del retrogrado. Questi quattro modi si possono a loro volta trasporre su tutti i dodici suoni della scala cromatica, di modo che la serie è disponibile per una composizione in quarantotto forme diverse. Inoltre dalla serie, con un raggruppamento simmetrico di determinati suoni, si possono formare delle ‘derivazioni’ che danno nuove serie, indipendenti ma pur sempre in relazione con la serie originale, un procedimento che Berg impiegò largamente nella *Lulu*. All’inverso, per condensare il

⁴³⁶ Ivi, p. 223.

rapporto tra i suoni, è possibile suddividere la serie in frammenti a loro volta affini tra loro. In fine una composizione può, in analogia con la fuga doppia e tripla, basarsi su un materiale fondamentale formato da due o più serie, invece di una sola (cfr. il terzo *Quartetto* op. 30 di Schönberg). La serie non deve presentarsi solo in forma melodica, ma anche in forma armonica, ed ogni suono della composizione, senza eccezione di sorta, ha il suo posto e il suo valore nella serie o in uno dei derivati: e ciò garantisce la ‘indifferenza’ tra melodia e armonia”.⁴³⁷

L’‘indifferenza [*Indifferenz*]’ di armonia e melodia posta in evidenza dall’articolazione seriale della composizione dodecafonica rimane sospesa tra uno *Spiel* che si configura come l’ennesimo trucco del “come si fa” e l’espressione stessa della saturazione mentale e musicale, che mantiene solo lo *Schein* di un’attività compositiva in grado di realizzare un autentico rinnovamento del materiale, capace di coinvolgere anche la sua espressività. Il rinnovamento tecnico della serie non corrisponde ad un autentico rinnovamento espressivo, se non per *via negationis*: la predeterminazione seriale, “la completa integrazione di tutte le dimensioni musicali, la loro indifferenza reciproca in virtù d’una perfetta integrazione”⁴³⁸ sarebbe, nella sua *Indifferenz* strutturale ma anche espressiva, l’espressione più conseguente della malinconia.

Come si potrà riscontrare nella *Lamentatio doctocris Faustis*, la coincidenza del rigore seriale dodecafonico con la più alta espressività potrà costituire un inedito “sgambetto alla sterilità”⁴³⁹ e un nuovo potenziamento del materiale musicale, in grado di liberare la musica “in quanto linguaggio”.⁴⁴⁰ Tuttavia, prima che la produzione di Leverkühn possa raggiungere tale esito, la declinazione della sua *Indifferenz* musicale si articola secondo una forma più diabolica, più reazionaria: la parodia, che contrassegna l’opera di Leverkühn fino all’*Apocalipsis cum figuris*, in cui tale forma comincerà il suo rovesciamento dialettico.

Le composizioni di Leverkühn, fino all’*Apocalipsis cum figuris*, che presentato le forme parodiate della tradizione musicale, si fondano per lo più su una *imitatio* inversa che gioca con l’apparenza [*Schein*] delle opere, la cui forma, dissacrata e profanata dalla parodia, viene presuntamene smascherata come *Spiel* e, parallelamente, è lo *Spiel* stesso ad autoparodiarsi nello smascheramento del proprio nichilismo.

⁴³⁷ Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, cit., pp. 64-65.

⁴³⁸ Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 221.

⁴³⁹ Ivi, p. 174.

⁴⁴⁰ Ivi, p. 553.

Capitolo II

La musica secondo Wendell Kretzschmar

1 – Rapporti con *Das Glasperlenspiel* di Hermann Hesse:

Parlare della formazione musicale e, più in generale, artistica di Adrian Leverkühn significa essenzialmente parlare di Wendell Kretzschmar. L'esposizione delle sue conferenze, che occupa l'intero capitolo VIII del *Doktor Faustus*, contiene già *in nuce* gli elementi tematici che lo percorrono e che si sviluppano nel corso del romanzo: la concezione storica della musica, quella estetica e quella metafisica. Le conferenze sono così articolate: le prime due vertono sulla figura di Beethoven ("Perché Beethoven non ha aggiunto un terzo tempo alla Sonata per pianoforte, op. 111",⁴⁴¹ "Beethoven e la fuga"⁴⁴²), la terza su "La musica e l'occhio"⁴⁴³ e la quarta su "I primordi della musica".⁴⁴⁴ Per preservare una coerenza argomentativa al presente lavoro, l'esame delle singole conferenze verrà articolato nella successione seguente: la terza, la quarta, la prima e la seconda.

a) *La musica e l'occhio*

Ancor prima delle lezioni di Nonnenmacher sulla Scuola pitagorica, la conferenza kretzschmariana *La musica e l'occhio* si iscrive perfettamente nella linea del demonismo pitagorico, quale componente fondamentale della tentazione faustiana di Leverkühn. La lezione di Kretzschmar presenta una continuità simbolica con l'esperimento di Jonathan della "musica visibile",⁴⁴⁵ di cui vengono ora rese esplicite le conseguenze estetico-musicologiche insieme a quelle più propriamente metafisiche.

L'organo della vista, preposto sin dalla grecità alla facoltà razionale – il *theorein* – manifesta anche sul piano mitologico le sue implicazioni demoniache. Orfeo, non a caso

⁴⁴¹ Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., pp. 56-61.

⁴⁴² Ivi, pp. 62-68.

⁴⁴³ Ivi, pp. 68-72.

⁴⁴⁴ Ivi, pp. 72-80.

⁴⁴⁵ Ivi, p. 19.

associato da Mann a Faust, in quanto “evocatore del regno delle ombre”,⁴⁴⁶ perde la sua Euridice perché cede alla “tentazione” visiva, nel contesto classico non compromessa con la sensualità.⁴⁴⁷ Nella conferenza di Kretzschmar è la musica stessa a cedere a questa tentazione: la musica espunge la sensualità, sublimandosi in una razionalità che può fare persino a meno delle parole, tanto è radicata nell’autoreferenzialità sistematica della sua natura razionale. Ecco allora emergere il primato visivo-formale rispetto a quello acustico-sensoriale (sensuale). Viene esplicitata la derivazione di espressioni del gergo musicale dal contesto visivo della notazione. Certi misteri celati nelle partiture, fin dai tempi della polifonia fiamminga, non riconoscibili all’ascolto, sono propri di una fruizione elitaria, destinata agli esperti che riescono a cogliere l’“inganno” della musica. Il riferimento al pitagorismo e il linguaggio ironicamente allusivo già utilizzato da Mann nel trattare i misteri della natura connota esplicitamente il testo della conferenza kretzschmariana:

“Citò poi qualche altro di questi scherzi pitagorei, offerti più all’occhio che all’orecchio, intesi in certo qual modo a gabbare quest’ultimo, dei quali la musica si è sempre compiaciuta, e saltò fuori a dire che in ultima analisi li attribuiva a una certa mancanza di sensualità e addirittura a un’antisensualità di quest’arte, a una sua segreta inclinazione verso l’ascesi”.⁴⁴⁸

A essere “gabbato” è il senso dell’udito, associato ad un tipo di ricezione sensuale a cui si contrappone una contemplazione ascetica. L’ascesi razionale, matematica, dunque classicamente e pitagoricamente legata al senso della vista come facoltà antisensuale, si pone in modo antitetico tanto a un’ascesi propriamente cristiana (connotata spesso da un linguaggio erotico) tanto all’ascesi wagneriano-schopenhaueriana, che determina le proprietà redentive della musica nella produzione manniana almeno fino allo *Zauberberg*.⁴⁴⁹

L’opposizione Pitagora-Wagner, concepita nel modo più intenzionale, può essere applicata all’intero romanzo di Hermann Hesse, *Das Glasperlenspiel*,⁴⁵⁰ con cui Mann venne in contatto nel 1944 e di cui poté rilevare una sorprendente affinità col proprio

⁴⁴⁶ Ivi, p. 554: “Vi sono lievi accenni a voci di lamento orfico, che rendono fratelli Faust e Orfeo come evocatori del regno delle ombre”.

⁴⁴⁷ Si confronti, V. Mathieu, , *La voce, la musica, il demoniaco*, cit., pp. 9-11. “La debolezza di Orfeo è, senza dubbio, l’impazienza: ma non, si badi, un’impazienza sensuale. La sensualità, per il greco, non sta nella vista. Il guardare è un atto intellettuale, anche se avviene per mezzo di un senso: quindi l’impazienza di Orfeo è intellettuale, sebbene venata di sensualità. Lo stesso, vedremo, il demoniaco”. (Ivi, p. 10).

⁴⁴⁸ Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 70.

⁴⁴⁹ Si rimanda alla *Parte I* del presente lavoro.

⁴⁵⁰ Hermann Hesse, *Il giuoco delle perle di vetro*, trad. it. di Ervino Pocar, Mondadori, Milano 1955.

romanzo faustiano.⁴⁵¹ L'antiwagnerismo di Hesse non è meramente funzionale al contesto narrativo, né suscettibile di alcun "recupero" interpretativo, come, invece, è possibile nell'ambito del *Doktor Faustus*, ma risulta ben più radicato nella visione e nell'esperienza propria dello scrittore che opponeva la purezza formale di Bach e Mozart alla sensualità wagneriana. La terza e la quarta conferenza di Kretschmar – le più "pitagoriche" – sono quelle in cui l'affinità spirituale con il romanzo di Hesse è più palese – fatto tanto più degno di considerazione se si tiene presente che la loro stesura precede la lettura del *Glasperlenspiel*, che accompagna, invece, la stesura del XIV capitolo del *Doktor Faustus*. Con queste parole Thomas Mann commenta la "memorabile avventura letteraria"⁴⁵² – la lettura del *Glasperlenspiel* – che gli è tanto formalmente e spiritualmente affine:

"Più volte avevo detto che quella prosa mi era vicina come fosse roba mia. Vedendo ora l'intero rimasi sbalordito notando l'affinità con ciò che mi teneva occupato. Trovai la stessa idea della finzione biografica... con le punte di parodia che questa forma comporta. La stessa unione con la musica. Anche la critica della civiltà e dell'epoca, sia pure più utopia e sognante filosofia della civiltà che sfogo critico del dolore e riconoscimento della nostra tragedia".⁴⁵³

L'impostazione "ideologica", la concezione dell'arte e della storia, l'esito ultimo della crisi, rappresentata nei dei due romanzi, rimangono comunque profondamente divergenti.

L'intento del 'Gioco delle perle di vetro' è quello di "imprigionare l'universo spirituale in cerchi concentrici e di unire la vivente bellezza dello spirito e dell'arte alla magica potenza formulatrice delle discipline esatte".⁴⁵⁴ Si tratta di un'operazione intellettuale analoga a quella che investe la composizione seriale dodecafonica nel *Doktor Faustus* e all'orizzonte simbolico del "quadrato magico". La Castalia, la patria del Giuoco congetturato da Hesse, tanto antiwagneriana quanto anticristiana, si situa in un orizzonte

⁴⁵¹ Cfr. Th. Mann, *Romanzo di un romanzo...*, cit., p. 116. Sul rapporto Th. Mann-H. Hesse si rimanda al loro carteggio, *Briefwechsel*, a c. di A. Carlsson, Frankfurt a. M., 1968; nuova ed. ampliata a c. di V. Michels, Frankfurt a. M., 1984; si segnalano gli studi di H. Koopmann, *Brüderlichkeit auf große Distanz. Zu Thomas Manns "Doktor Faustus" und Hermann Hesses "Glasperlenspiel"*, in K. F. Auckenthaler u. a. (a c. di), *Ein Leben für Dichtung und Freiheit. Festschrift zum 70. Geburtstag von Joseph. P. Strelka*, Tübingen 1997, pp. 351-369; Elio Matassi, *Hesse und die "Neuythagorische Musiklehre"*, in "Hermann-Hesse-Jahrbuch", Band 3 (2007), pp. 121-132; Id. *Thomas Mann e la musica*, in "Cultura tedesca", 31 (2006), pp. 81-92; Klaus Matthias, *Die Musik bei Thomas Mann und Hermann Hesse. Eine Studie über die Auffassung der Musik in der modernen Literatur*, Diss., Kiel, 1956; Joseph Müller-Blattau, *Die Musik in Thomas Manns "Doktor Faustus" und Hermann Hesses "Glasperlenspiel"*, in Id., *Von der Vielfalt der Musik: Musikgeschichte - Musikerziehung - Musikpflege*, Rombach, Freiburg im Breisgau 1966, pp. 337-350.

⁴⁵² Th. Mann, *Romanzo di un romanzo...*, cit., p. 116.

⁴⁵³ *Ibidem*.

⁴⁵⁴ Hermann Hesse, *Il giuoco delle perle di vetro*, cit., p. 12.

spirituale e culturale profondamente affine alla vita spirituale di Leverkühn e alla sua tentazione intellettuale, ma la sterilità culturale, che nella Castalia è un fatto, per Adrian è una minaccia, a cui sarà posto rimedio solo mediante il patto col diavolo e, in ultimo, mediante l'esperienza della grazia, ossia ricollocando e affrontando il problema nell'ambito cristiano, che risolve il pitagorismo nel demoniaco, e, ancor più esplicitamente, nella tentazione diabolico-intellettuale. Il *Doktor Faustus* risulta, in sintesi ed in ultima istanza, meno 'pitagorico' rispetto all'opera di Hesse. Il pitagorismo, che viene dialetticamente superato nel romanzo manniano, chiude il *Glasperlenspiel* nel cerchio magico di una sognante quanto sterile utopia, da cui Hesse si svincola con difficoltà. L'abbandono della Castalia da parte di Josef Knecht nel *Glasperlenspiel* assume l'esperienza del "giuoco" come passaggio necessario, esigenza di purezza e di riforme della crisi sociale, esigenza che, tuttavia, dovrà calarsi nella vita e nella umana relazione. Per Mann la prospettiva è del tutto diversa; la sua posizione si differenzia da quella di Hesse per portata drammatica e per la componente dialettica: nel *Doktor Faustus*, l'"uscita" dal pitagorismo passa per lo "smascheramento" dell'intellettualismo come demoniaco, possibile solo attraverso l'esperienza più tragica del dolore.⁴⁵⁵ Mann coglie, già negli appunti del diario riportati nella *Entstehung*, quella sostanziale divergenza rimarcando la propria attenzione dialettica che non si esaurisce nella caratterizzazione del suo *Spiel*:

"La parte mia è forse più acuta, più precisa, più bruciante, più drammatica (perché più dialettica), più aderente al tempo e colta più direttamente: la sua più dolce, più sognante, più romantica, e più perduta nel gioco (in senso elevato)".⁴⁵⁶

Ogni confronto tra i due romanzi è allora da considerarsi nella peculiare divergenza funzionale del pitagorismo nella sua configurazione ultima ed è qui volto a illuminare la contestualizzazione delle due ultime conferenze di Kretzschmar.

Kretzschmar – ancora nella conferenza su "La musica e l'occhio" – insiste nel delineare un formalismo pitagoricamente connotato dal primato dell'astrazione all'interno del fatto musicale. Il pianoforte viene eletto a strumento privilegiato di una musica la cui pura spiritualizzazione viene a coincidere con la massima formalizzazione:

⁴⁵⁵ Cfr. inoltre Hans Mayer, "Il giuoco delle perle di vetro" di Hesse ovvero *La seconda accoglienza*, in H. Hesse, *Il giuoco delle perle di vetro*, cit., p. XXX: "Dovremmo dunque concludere che Hesse ritiene auspicabili sia il mondo della Castalia e dell'Ordine, sia il Villaggio dei giocatori di perle, e che la sua premessa di carattere scientifico a proposito del non-esistente è intesa a promuoverne il divenire e la futura nascita".

⁴⁵⁶ Th. Mann, *Romanzo di un romanzo...*, cit., p. 117. (La figura di Thomas Mann compare nello stesso *Glasperlenspiel* nella figura di Thomas von der Trave, predecessore di Joseph Knecht, con una diversa considerazione del Giuoco e della Castalia).

“Ma esiste uno strumento, vale a dire un mezzo di attuazione musicale, col quale la musica diventa bensì udibile, ma in un modo non del tutto concreto, anzi quasi astratto e perciò peculiarmente conforme alla sua natura spirituale: e questo strumento è il pianoforte. [...] Con la sua astrattezza esso livella tutto, e siccome l’idea orchestrale è molto spesso l’idea in sé, la sua sostanza, della musica strumentale il pianoforte finisce spesso per non rendere quasi niente. Allora è un mero mezzo per ricordare cose che si devono aver conosciute prima nella loro realtà. Tuttavia quest’astrattezza è anch’essa un titolo di nobiltà – quella nobiltà della musica che sta nella sua spiritualità, e chi ascolta il pianoforte e le grandi musiche che furono scritte per il pianoforte e soltanto per esso, ode e vede la musica, per dir così, senza la mediazione dei sensi o attraverso un minimo di mediazione, in purità spirituale”.⁴⁵⁷

La formalizzazione pianistica è intesa come livellamento intenzionalmente antisensuale, consiste nel rendere equivalenti elementi che non lo sono, in quell’annullare le differenze, in sé nichilistico e demoniaco, che si cela dietro la pitagorica aspirazione all’unità.⁴⁵⁸

La massima purezza della musica, dunque, non solo corrisponde all’annullamento della dimensione sensibile-sensuale, ma ne compromette addirittura l’essenza stessa (la “sostanza”, l’“idea in sé”), per sostituirla con un “già visto” la cui idealità è in prossimità liminare col nulla, tanto da profilare la fine della musica, il compimento della minaccia di sterilità che investe sia la produzione compositiva nel *Doktor Faustus* sia l’attività spirituale della Castalia nel *Glasperlenspiel*.⁴⁵⁹ Uno *Spiel* intellettuale, quello castalio, che Hesse, a sua volta, paragona a uno strumento affine al pianoforte, l’organo, capace di rappresentare le aspirazioni universalistiche e sintetiche, insite in qualunque concettualizzazione:

“Le conoscenze, i pensieri elevati e le opere d’arte che l’umanità ha prodotto nei suoi periodi creativi, ciò che le successive epoche di studi eruditi hanno ridotto a concetti e a possesso intellettuale, tutto questo enorme patrimonio di valori dello spirito è trattato dal giocatore di perle come un organo dall’organista; i manuali e i pedali tasteggiano tutto il

⁴⁵⁷ Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., pp. 70-71.

⁴⁵⁸ Si legge nel *Glasperlenspiel*: “[...] noi abbiamo il compito di scoprire le antitesi, in primo luogo come antitesi, poi come poli di un’unità”. (H. Hesse, *Il giuoco delle perle di vetro*, cit., p. 81).

⁴⁵⁹ “Il risultato più notevole di questo nuovo indirizzo o, diciamo, di questo nuovo inquadramento nel processo culturale fu un’ampia rinuncia a produrre opere d’arte, il graduale distacco dello spirito dal movimento del mondo e, non meno importante, il fiorire di tutto, il Giuoco delle perle di vetro”. (Ivi, p. 23). E ancora: “Nella nostra vita esso [il Giuoco] ha assunto per un verso il compito dell’arte, per l’altro quello della filosofia speculativa [...]”. (Ivi, p. 34).

cosmo spirituale, i suoi registri sono quasi infiniti e teoricamente, grazie a questo strumento, si potrebbe riprodurre in suoni l'intero contenuto spirituale dell'universo".⁴⁶⁰

Opere d'arte ridotte a concetti e musica ridotta a visione teoretica sono due aspetti della stessa operazione intellettuale di matrice pitagorica che coinvolge e sottende la riduzione musicale al 'visibile', chiaramente tematizzata dal *Glasperlenspiel*:

"Invitò l'ospite a figurarsi l'andamento di quella musica come una danza, come una serie ininterrotta di esercizi d'equilibrio, come una sequenza di passi brevi e lunghi, partenti da un'asse di simmetria, e a non badare ad altro se non alla figura formata da quei passi [...]. Durante la meditazione hai veduto qualche cosa, la musica ti si è presentata come figura".⁴⁶¹

b) I primordi della musica

La contestualizzazione demoniaco-pitagorica concerne anche la quarta delle conferenze kretschmariane: "I primordi della musica' o 'La musica primordiale' o 'Gli elementi musicali' o qualcosa di simile".⁴⁶² Tema centrale della trattazione è la cosiddetta "similitudine cosmica"⁴⁶³ che, da un lato, indica la pitagorica corrispondenza dei suoni con gli elementi dell'universo, dall'altro, la tendenza della musica a ritornare alla sua origine – la "pia tendenza a rievocare con effetto la sua situazione iniziale e ad evocarla solennemente, a esaltarne, insomma, gli elementi".⁴⁶⁴ La coincidenza dell'inizio della storia della musica con l'inizio del mondo e del cosmo attesta la sostanziale corrispondenza dei tre (mondo, musica e cosmo) che, per i pitagorici, era a fondamento della concezione armonica della bellezza, strutturata matematicamente nel parallelismo tra leggi matematiche e leggi naturali. Il principio armonico e normativo – l'unità dei contrari –, che investe l'universo intero, costituisce la chiave di quel sapere universale cui tende il Giuoco nel romanzo di Hesse:

"Compresi all'improvviso che nella lingua, o almeno nello spirito del Giuoco delle perle, tutto ha effettivamente un significato universale, che ogni simbolo e ogni combinazione di simboli non portano qua o là a singoli esempi, esperimenti e

⁴⁶⁰ Ivi, p. 11.

⁴⁶¹ Ivi, pp. 77-79.

⁴⁶² Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 72.

⁴⁶³ *Ibidem*.

⁴⁶⁴ *Ibidem*.

dimostrazioni, bensì verso il centro, nel segreto e nel cuore del mondo, nel sapere originario”.⁴⁶⁵

Mann, il cui sguardo dialettico riconosce la componente demoniaca delle cose, assume una diversa concezione dell’origine, rispetto al pitagorismo,⁴⁶⁶ che comprende l’elemento caotico, indeterminato, per cui l’armonia è uno stadio di sviluppo della storia della musica se non tardivo, certamente non originario: la musica ha una sua “preistoria” in cui i suoni non sono né intrinsecamente né estrinsecamente governati da alcuna legge:

“Continuando così ci parlò degli stadi preistorici della musica, quando il canto era ancora un accavallarsi di ululati su più tonalità; ci parlò della nascita del sistema tonale dal caos dei suoni senza legge, e della monodia chiusa com’era ancora in uso nella musica occidentale durante tutto il primo millennio cristiano; di quella unisonanza che le nostre orecchie educate all’armonia non possono più neanche immaginare, perché a ogni suono che udiamo congiungiamo istintivamente un’armonia, mentre allora il suono non aveva bisogno dell’armonia e non era nemmeno capace di averla”.⁴⁶⁷

Questo importante passaggio preannuncia il superamento della tonalità che dovrà compiersi nell’opera di Leverkühn – da qui il suo singolare interessamento nei confronti della conferenza kretzschmariana –, che, proprio per questo, andrà configurandosi sempre più come un ritorno alle origini della musica, fino al “barbarico” sprofondamento nel primordiale, per poi riconvertirsi nel rigore della composizione dodecafonica.

“Ma chi osservi la musica attentamente, e proprio all’ultimo gradino dell’evoluzione da essa raggiunta, vedrà la sua segreta smania di ritornare a quelle condizioni. – Proprio così, esclamò l’oratore, la natura stessa di quest’arte singolare fa sì che ad ogni istante possa ricominciare dal nulla, sgombra di qualsiasi nozione della storia già percorsa nel mondo civile e delle conquiste fatte nei secoli, e riscoprirsi e riprodursi. Allora essa ripercorre gli stessi stadi dei primordi storici, e per vie brevi, lontane dall’acrocoro centrale del suo sviluppo, solitaria e remota dal mondo, può attingere altezze meravigliose d’insolita bellezza”.⁴⁶⁸

La musica può, nel corso della sua evoluzione, in ogni momento, ritornare allo stato primordiale, può “ricominciare dal nulla”. Ecco l’essenziale ambiguità della musica

⁴⁶⁵ H. Hesse, *Il giuoco delle perle di vetro*, cit., p. 120.

⁴⁶⁶ In quale misura la prospettiva di Hesse nel *Gasperlenspiel* sia da afferire al pitagorismo è ampiamente trattato nell’articolo di Rudolf Haase, *Hermann Hesse und die Harmonikale Tradition: Eine Studie zu den Quellen des ‘Gasperlenspiels’*, in “Neue Zürcher Zeitung” 12/13 ottobre 1974, a partire dalla teoria armonica di Hans Kaiser, adombrata nella figura dello Jocular Basilensis..

⁴⁶⁷ Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 73.

⁴⁶⁸ *Ibidem*.

investire anche il suo sviluppo storico: “l’acrocoro centrale del suo sviluppo” è, in realtà, il più vicino allo stato primordiale e fa sì che, giunti allo stadio storico attuale (attuale rispetto al romanzo), ogni progresso debba configurarsi come regresso. Tuttavia, questo “ricominciare dal nulla” non è, in realtà, un regresso, ma schiude nuove possibilità estetiche ed espressive che la digressione finale sulla setta di Beissel⁴⁶⁹ contribuisce a determinare.

Sono qui precorse le modalità costruttive della *Durchorganisation* dodecafonica e il profilo religioso che questa assume nel *Doktor Faustus*. Tecnicamente, la musica di Beissel anticipa, nel romanzo, le innovazioni musicali di Leverkühn, dalla questione dall’abolizione della divisione in battute ai cori angelici dell’*Apocalipsis*,⁴⁷⁰ fino al “materiale preorganizzato [*vororganisierte Material*]”⁴⁷¹ della *Weheklag*.

L’anticipazione non è solo tecnica, riguarda anche la configurazione teologico-religiosa delle composizioni di entrambi i personaggi. Il passaggio dalla composizione letteraria a quella musicale si presenta a Beissel come una tentazione diabolica:

“Erano testi nuovi per melodie vecchie, e così servirono per anni alla comunità finché Johann Conrad Beissel ebbe una nuova ispirazione e una nuova tentazione. Lo spirito lo spinse ad arrogarsi, oltre alla parte di poeta e profeta, anche quella di compositore”.⁴⁷²

Come Leverkühn, Beissel è animato da uno spirito che oscilla ambigualmente tra ispirazione e tentazione i cui prodotti, da un lato, sostengono la devozione della sua comunità, dall’altro, palesano la superba ambizione del loro autore, che culmina con la volontà di “mettere in musica tutta la sacra scrittura”.⁴⁷³

Una volontà sistematica, quella di Beissel, che sconfina, dunque, nell’intenzione di regolare la devozione stessa secondo i principi ritmici e musicali da lui escogitati. Le “tabelle di accordi”⁴⁷⁴ di Beissel, così idealmente affini alle regole della composizione seriale del Novecento, non sono solo l’ennesima variante del “quadrato magico”; il loro principale intento è quello di “semplificare” le artificiose melodie europee, in realtà ben più

⁴⁶⁹ Cfr. Th. Mann, *Romanzo di un romanzo...*, cit., p. 90: “[...] trovai in non so quale riviste interessanti comunicazioni sulla musica sacra dei *Pennsylvania Seventh-day Baptist*, cioè la singolare figura di quel Johann Conrad Beissel che decisi di accogliere subito nelle conferenze con le quali Kretzschmar, il balzubiente, introduce il giovane Adrian (e il lettore) nel campo della musica: quel buffo ‘sistematico’ e maestro di scuola, la cui memoria pervade tutto il romanzo”.

⁴⁷⁰ Cfr., Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 430 e 432.

⁴⁷¹ Ivi, p. 553.

⁴⁷² Ivi, p. 75.

⁴⁷³ Ivi, p. 76.

⁴⁷⁴ “Costrui tabelle di accordi per tutte le tonalità possibili, in base alle quali ognuno poteva trascrivere comodamente le sue melodie per quattro o per cinque voci, e così fece sorgere una vera ondata di compositori appassionati”. (*Ibidem*).

ingenue, e di rendere il culto più vicino alle anime semplici dei fedeli, ma il risultato è quello di una musica alquanto artefatta nei suoi mezzi espressivi:

“Le note del coro avevano imitato la soavità della musica strumentale facendo sull’uditorio l’impressione di una dolcezza religiosa e divina. Tutto era cantato in falsetto, e si può dire che i cantori non aprivano quasi la bocca né muovevano le labbra pur ottenendo i più strani effetti acustici. La voce era mandata in su contro il basso soffitto dell’oratorio sicché pareva che i suoni, contrariamente all’uso normale, contrariamente in tutti i casi a ogni canto ecclesiastico conosciuto, ne discendessero e si librassero come angeli sopra la testa dei presenti”.⁴⁷⁵

Dalle parole di Leverkühn risulterebbe che la regola, anche la più puerile come la divisione in suoni servi e padroni, sia di suprema utilità quando si tratti di arginare il “calore di stalla” proprio della musica” con gli “effetti refrigeranti” della legge:

“[...] la legge, ogni legge, ha effetti refrigeranti, e la musica possiede tanto calore proprio, calore di stalla, calore di mucca, da aver bisogno del refrigerio delle norme: infatti lo ha sempre desiderato”.⁴⁷⁶

Giova allora l’obiezione di Zeitblom, secondo cui la tecnica di Beissel, con “il suo ritmo irregolare e affidato al sentimento teneva almeno l’equilibrio con la melodia. E poi inventò uno stile di canto liberantesi verso il soffitto e scendente di lassù in un falsetto serafico, che dev’essere stato molto seducente e ridava certo alla musica tutto quel ‘calore di mucca’ che le aveva sottratto prima col refrigeramento pedantesco”.⁴⁷⁷

In realtà, la musica di Beissel pone, al di là delle sue intenzioni riformatrici e della sua matrice velatamente diabolica in quanto superba, la fascinazione sensibile-sensuale come effetto primario della dissimulata semplificazione razionale. Zeitblom è ben consapevole del proprio vantaggio spirituale rispetto all’amico, quando questi afferma:

“Il suo rigore [della musica], o quello che chiameresti il moralismo della sua forma, deve fare da scudo per gli incanti della sua realtà sonora.

Per un attimo mi parve di essere il più vecchio, il più maturo di noi due”.⁴⁷⁸

Thomas Mann aveva appreso da Wagner la valenza redentiva dell’eros nella sua connotazione al tempo stesso e inscindibilmente sensuale e metafisica, corroborata dalle elaborazioni schopenhaueriane.⁴⁷⁹ Nel momento in cui la musica deve servire – anche se

⁴⁷⁵ Ivi, p. 77.

⁴⁷⁶ Ivi, p. 79.

⁴⁷⁷ *Ibidem*.

⁴⁷⁸ Ivi, p. 80.

⁴⁷⁹ Cfr. Th. Mann, *Schopenhauer*, cit., pp. 1235-1292.

solo momentaneamente, in modo funzionale all'economia del romanzo – allo scopo inverso, quello della dannazione, viene orientata in senso antisensuale, coerentemente con le diverse tradizioni e connotazioni del demoniaco musicale presentate da Mann nel *Doktor Faustus*, in primis quella del pitagorismo musicale. Se nella produzione “wagneriana” è l'esperienza diretta, spirituale e corporea della musica, la sua fatticità ed evenemenzialità a fondarne le proprietà metafisiche e redentive, nel romanzo faustiano è l'astrazione, ossia il tradimento della musica in favore del primato visivo-matematico, a determinare il rovesciamento in senso diabolico della sue stesse proprietà metafisiche, che, peraltro, rimangono in tal modo intatte, per ritornare alla configurazione redentiva originaria nella conclusione del romanzo.

Così Adrian afferma che “Per le sue forme concrete la musica fa sempre penitenza in anticipo”,⁴⁸⁰ quando, invece, accadrà esattamente l'inverso con gli accenti espressionisti delle sue ultime opere, rivelandosi allora, nel senso radicalmente opposto rispetto a quello indicato da Kretzschmar, come la “penitente sotto le spoglie della maga”.⁴⁸¹

L'esaltazione della dimensione visiva è esattamente funzionale non solo allo scopo antisensualistico, ma anche antisoterico della musica. In quest'operazione tanto demoniaca quanto antimusicale, la voce umana assume una duplice funzione che era rimasta poco considerata dal Mann che valutava anche i melodrammi wagneriani secondo le proprietà della musica assoluta. La voce è un *puendum*, in quanto, in un certo senso, è la componente più astratta del corpo e la meno astratta rispetto alla musica:

“Neanche da confrontare, per calore di stalla, con nessun suono di strumenti inorganici. Astratta sarà la voce umana, l'uomo astratto, se credi. Ma è una specie di astrattezza su per giù come è astratto il corpo umano svestito: e quasi un *puendum*”.⁴⁸²

La voce, di cui il giovane Leverkühn pensa di smascherare il “calore di stalla”, sarà sottoposta alle variante della risata infernale dell'*Apocalipsis*, per ritornare nella rarefatta forma di eco, fino all'amplificazione del lamento nella *Weheklag*, introducendo nel romanzo il tema della grazia e della speranza. Per le stesse ragioni la dimensione vocale, a dispetto, o in sostegno della sua ingenua strutturazione e del “puerile raziocinio” del culto musicalmente riformato da Beissel, in virtù del suo potenziale espressivo, specificamente

⁴⁸⁰ Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 79.

⁴⁸¹ Ivi, p. 70: “[La musica] legata invece al mondo sensibile, deve pure aspirare alla più energica e anzi seducente concretezza, come una Kundry che non vuole ciò che fa e circonda con le morbide braccia del piacere il collo del puro folle. Essa trova la più potente attuazione concreta come musica strumentale nell'orchestra dove, attraverso l'udito, agisce su tutti i sensi e confonde in unico sopore il regno dei suoni con quello dei colori e dei profumi. Qui è veramente la penitente sotto le spoglie della maga”.

⁴⁸² Ivi, p. 79.

umano, finisce per sortire i suoi effetti e coinvolgere e risvegliare la devozione di tutta la comunità, ma – cosa più singolare – viene decantata anche dal sapiente musicologo come effettivo “presagio del paradiso”.

Le due conferenze di Kretzschmar su Beethoven anticipano e fornisco la chiave di lettura di fondamentali argomenti, in seguito sviluppati dalla produzione di Adrian Leverkühn, che investono diversi piani del *Doktor Faustus*, da quello prettamente musicologico a quello teologico e metafisico. Beethoven è anticipazione e figura di Adrian Leverkühn. La dialettica che anima la sua produzione – le cui categorie sono assunte da Mann principalmente a partire dal contributo di Adorno⁴⁸³ – è indicativa dell’*iter* compositivo del musicista faustiano. Beethoven è il riferimento tradizionale del passaggio dal classicismo al romanticismo, comportando una radicale e del tutto specifica riformulazione delle categorie di oggettività e soggettività. Egli è, nel *Doktor Faustus*, il “grande maestro d’un’epoca profana della musica, nella quale quest’arte si era emancipata passando dal terreno del culto a quello della cultura”,⁴⁸⁴ tuttavia “questa emancipazione” è “pur sempre solo temporanea, mai completa”,⁴⁸⁵ perciò anche l’opera tarda di Beethoven, così come le opere di Leverkühn, contempla in sé quella ambiguità, le cui polarità di progresso e reazione, oggettività e soggettività, ne fanno un’altra, estrema caratterizzazione del demoniaco beethoveniano, se non alternativo, almeno integrativo di quello romantico.

⁴⁸³ Cfr. Th. W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, a c. di Rolf Tiedemann, Einaudi, Torino 2001. Mann ebbe occasione di leggere il saggio di Adorno ivi contenuto, *Spätstil Beethovens*, in “Der Auftakt”, 17 (1973), fasc. 5-6, pp. 65-67, cui attinge ampiamente nel capitolo VIII del *Doktor Faustus*. (Cfr. la lettera di Mann del 5 ottobre 1943 in Th. W. Adorno, Th. Mann, *Il metodo del montaggio. Lettere 1943-1955*, trad. it. di Carlo Mainoldi, a c. di Christoph Gödde e Thomas Sprecher, Archinto, Milano 2003, pp. 7-9). Altri contributi alla sua comprensione di Beethoven, durante la stesura del *Doktor Faustus*, sono indicati da Mann nella *Entstehung* (Cfr. Th. Mann, *Romanzo di un romanzo*, cit.): la biografia di Anton Schindler (Id., *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster, 1840) e le opere di Paul Bekker (Id., *Beethoven*, Berlin-Leipzig, 1911), Ernest Newman (Id., *The Unconscious Beethoven: an Essay in Musical Psychology*, New York, London 127) e Julius Bahle (Id., *Eingebung und Tat im musikalischen Schaffen*, Leipzig 1939).

⁴⁸⁴ Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 66.

⁴⁸⁵ *Ibidem*.

2 – Beethoven e la dialettica oggettivo/soggettivo

c) *Perché Beethoven non ha aggiunto un terzo tempo alla sonata per pianoforte, op. 111*

Con la conferenza sul *Perché Beethoven non ha aggiunto un terzo tempo alla sonata per pianoforte, op. 111*,⁴⁸⁶ le polarità del demoniaco, finora comparse nel romanzo in molteplici forme, diventano polarità dialettiche e specificamente musicali, ossia assumono la connotazione più esplicita e determinante per l'articolazione interna dei diversi piani di significato del *Doktor Faustus*.

Soggettività e oggettività si articolano nella *Sonata op.111* secondo l'interpretazione adorniana dello 'Stile tardo' di Beethoven, per cui l'oggettivo e il soggettivo, normalmente corrispondenti rispettivamente a espressione soggettiva e convenzione, ma anche ad armonia e polifonia, assumono nelle opere tarde di Beethoven una diversa concezione dialettica. Per Adorno, nel "periodo di mezzo" beethoveniano sussiste una perfetta corrispondenza tra espressione soggettiva e il materiale convenzionale, ossia la soggettività, una volta assimilati i mezzi convenzionali offerti dal materiale tonale, vi trova la sua "naturale" forma espressiva, che coincide, dunque, con il registro condiviso dalla collettività.

Come spiega Kretzschmar, "Invero nel periodo di mezzo Beethoven era stato molto più soggettivo, per non dire molto più 'personale', che non alla fine; era stato più attento ad assimilare nell'espressione personale tutti i convenzionalismi, tutte le formule, tutta la retorica che, come si sa, abbondano nella musica e a fonderli nel dinamismo soggettivo".⁴⁸⁷

⁴⁸⁶ Domanda già posta nella monografia di Schindler su Beethoven e di cui Paul Bekker fornisce un'interpretazione analoga alle considerazioni del *Doktor Faustus*. Cfr. A. Corbineau-Hoffmann, *Umkehrungen. Beethoven, Leverkühn und Thomas Manns Doktor Faustus*, in "Arcadia" 30 (1995), pp. 225-247, pp. 228-229: "Die Nativität der Frage, warum Opus 111 nur zwei Sätze habe, ghet nicht auf das Konto Thomas Manns, seines Erzählers Zeitblom oder des vortragenden Wendell Kretzschmar. Sie ist das Eigentum Anton Schindlers, der ohne tieferes Musikverständnis der erste Beethoven-Biograf wurde – ein Verhältnis nicht ohne Ähnlichkeit mit der Freundschaft zweier einander so fremder Naturen wie Zeitblom und Leverkühn. Beethovens Antwort steht bei Schindler so wie bei Thomas Mann: er habe keine Zeit gehabt. Doch über biographische Zufälligkeiten hinaus, die im gegebenen Fall durch die mangelnde Verlässlichkeit der Quelle noch prekärer warden, offenbart die Zweisätzigkeit der Sonate einen tieferen musikalischen Sinn. Diesem auf die Spur zu kommen, hilft der Satz in Paul Bekkers Beethoven-Monographie: 'Mit dem Werk 111 nimmt Beethoven Abschied von der Form der Klavier-sonate' – von Thomas Mann in seinem Exemplar unterstrichen".

⁴⁸⁷ Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 58. Il passo ricalca quello adorniano: "Così, proprio il Beethoven di mezzo ha trascinato nella dinamica soggettiva le figure di accompagnamento tradizionali per mezzo della costruzione di voci intermedie latenti, attraverso il loro ritmo, la loro tensione e qualsiasi altro mezzo, e le ha trasformate secondo la sua intenzione, quando non le ha addirittura – come nel primo tempo della Quinta

Nello ‘stile tardo’, al contrario, i mezzi tonali si svelano come convenzione, esibita in quanto tale. L’‘opera tarda’ è abbandonata dalla soggettività, che, però, si riafferma con potenza ancora maggiore, poiché è proprio la soggettività a dominare l’opera, spezzando la convenzione e la conciliazione con il soggetto – Mann parafrasa ancora da Adorno:

“Nonostante l’originalità e persino la mostruosità del linguaggio formale, il rapporto fra l’ultimo Beethoven, quello, diciamo, delle cinque ultime sonate per pianoforte, e il mondo convenzionale era un rapporto ben diverso, molto più losco e docile. Non tócca né modificata dalla soggettività, la convenzione affiora spesso nelle ultime opere, in una nudità o, si dica pure, un’estinzione, un abbandono dell’io che a sua volta esercita un’azione più paurosamente maestosa di ogni ardimento personale”.⁴⁸⁸

I tratti fondamentali delle opere tarde di Beethoven, la relazione dialettica che la soggettività instaura con l’oggettività, sembrano poste da Mann come estrema – in quanto più esplicita e musicale – declinazione delle polarità demoniache che percorrono la produzione di Leverkühn fino alla loro riproposizione di segno opposto nella *Weheklag* e che manterranno la loro ambiguità fino al celebre *Zurücknehmen* della *Nona Sinfonia*.⁴⁸⁹

Considerando lo svolgimento concettuale del romanzo fino a questo momento, si tratta, dunque, di una riproposizione delle polarità demoniache nei termini di una dialettica della soggettività: questa, ritirandosi dalla convenzione, la “smaschera” come tale, ma il suo è un falso commiato, un ennesimo “trucco” con cui la soggettività, fingendosi in ritirata, non fa che consolidarsi, o addirittura potenziarsi in quanto oggettività apparente, oggettività mitica, destino. Il carattere demoniaco di tale procedimento risiede nel paradosso di una soggettività senza soggetto.

Nel *Doktor Faustus* ogni procedimento dialettico è accompagnato da una sofferenza, il cui valore espiatorio, strappandola all’esclusivo dominio del diavolo, come accade nella *Weheklag*, trascende la dialettica stessa per abbracciare l’umano nella sua totalità e relazione col divino. Così, nella vita di Adrian Leverkühn, ogni atteggiamento intellettualistico, dissacrante, ostentatamente minimalista o semplicemente e diabolicamente ironico attesta quella superbia intellettuale, che, come Zeitblom conferma

Sinfonia – sviluppate dalla stessa sostanza tematica strappandole alla convenzione in virtù della loro unicità”. (Th. W. Adorno, *Beethoven*, cit., pp. 176-177).

⁴⁸⁸ Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 58. Cfr. Adorno: “Completamente diverso il [Beethoven] tardo. Dappertutto nel suo linguaggio formale, anche laddove si serve di una sintassi così singolare come nelle ultime cinque sonate per pianoforte, sono disseminate formule e frasi della convenzione, [...] spesso la convenzione diviene visibile in modo manifesto, nudo, diretto [...] La forza della soggettività nelle opere tarde è il gesto impetuoso con cui essa abbandona le opere tarde”. (Th. W. Adorno, *Beethoven*, cit., p. 177).

⁴⁸⁹ Cfr. Th. Mann, *Doctor Faustus*, capitoli XLV-XLVI.

con un'infinità di indizi, si manifesta accompagnata da un sofferto conflitto interiore. Tale sofferenza ora, nella *Sonata op. 111*, converge nella funzione dell'*Abschied*.

Il commiato (*Abschied*) dalla forma sonata, che si compie nel III tempo della *Sonata op. 111*, attesta – analogamente all'altro commiato, il ritiro (*Zurücknehmen*) della *IX Sinfonia* da parte di Leverkühn, che, però, libera l'espressione musicale – l'abbandono della soggettività in quanto espressione. Si tratta dell'*Abschied* più radicale imposto dalla morte imminente del musicista, che trapassa, così, “nel regno del mito, della collettività”:

“Dove la grandezza e la morte si incontrano, dichiarò, nasce un'oggettività favorevole alla convenzione, una oggettività che per spirito sovrano precorre di molto il più dispotico oggettivismo, perché la personalità esclusiva, che pure è già stata il superamento di una tradizione portata fino alla vetta, sopravanza ancora una volta se stessa entrando grande e spettrale nel regno del mito, della collettività”⁴⁹⁰.

Nella conferenza di Kretzschmar, improntata al *Beethoven* adorniano, l'oggettività che si viene ad affermare è caratterizzata dalla morte, parola su cui la balbuzie demoniaca dell'oratore⁴⁹¹ viene ad incepparsi con particolare accanimento, come se il diavolo stesso volesse impedirne la pronuncia perché consapevole dell'istanza redentiva che procede dal suo mistero. Per Adorno, la soggettività abbonda l'opera d'arte tarda “in quanto mortale e in nome della morte”;⁴⁹² la morte non può essere oggetto immediato dell'opera, poiché è “imposta soltanto alle creature e non alle opere e quindi da sempre appare spezzata in ogni arte come allegoria”.⁴⁹³ Mann sembra accentuare ed esaltare le suggestioni romantiche, che già connotano le considerazioni di Adorno,⁴⁹⁴ accostando all'idea della morte quella della grandezza, del mito e della collettività.⁴⁹⁵

⁴⁹⁰ Ivi, p. 59.

⁴⁹¹ V. Ivi, p. 58: “In queste composizioni, diceva l'oratore, gli elementi soggettivi e la convenzione combinano un nuovo rapporto, un rapporto caratterizzato dalla morte.

In questa parola Kretzschmar incespì gravemente e, incollandosi sulla consonante iniziale, le sue labbra produssero una specie di scoppietti che gli fecero tremare il mento e la mascella prima di placarsi su quella vocale che ci lasciò indovinare che cosa volesse dire. Ma una volta riconosciuta, la parola non parve tale da esser colta sulle labbra e ripetuta come facevamo altre volte con scorrevole giovialità. Da sé doveva formularla, e così fece infatti”. Cfr. P. Isotta, *Il ventriloquo di Dio...*, cit., p. 169: “Qui osserveremo solo come la concezione della musica di Kretzschmar sia alacre, fidente, serenamente apostolica: eppure il degno organista non può non essere sfiorato anch'egli da un tocco diabolico, per quanto lieve e del tutto privo di conseguenze. Anch'egli è segnato da una menomazione psico-fisica: è balbuziente”.

⁴⁹² Th. W. Adorno, *Beethoven*, cit., p. 177: “Questa legge formale si manifesta però proprio nel pensiero della morte. Se di fronte alla sua realtà cessa il diritto dell'arte, allora essa certo non riesce ad entrare nell'opera d'arte in modo immediato come suo oggetto”.

⁴⁹³ *Ibidem*.

⁴⁹⁴ Cfr. Charles Rosen, che considera la concezione adorniana della convenzione – e, dunque, in generale, dello *Spätstil* beethoveniano – limitata da un approccio di matrice romantica: “Ciò che lo porta a fraintendere le caratteristiche delle ultime opere di Beethoven è l'identificazione, fin troppo facile, della convenzione con l'oggettività e dell'espressione originale con la soggettività. Questo finisce per far coincidere la convenzione con l'inespressività [...] Adorno percepisce l'importanza della convenzione in artisti di primo piano come

Se il passaggio alla collettività mitica può essere inteso come estensione comunitario-umanitaria dell'espressione⁴⁹⁶ che assume la morte come contenuto mediato dalla convenzione, la coincidenza del collettivo e del mitico non fa che connotare demonicamente tale passaggio: "Nel mondo del destino e del dominio l'umano nell'uomo è soltanto il demone"⁴⁹⁷.

La soggettività impressa in genere da Beethoven alla forma sonata viene trascesa nella convenzionalità dell'*op. 111*. L'*Abschied* della *Sonata op. 111* sarebbe allora un altro struggente commiato – come quello della *Weheklag* – da un lato, dall'espressione soggettiva, dall'altro, dall'elemento umano-soggettivo-‘umanitario’. Tuttavia, il ritiro della soggettività compiuto dalla *Sonata op. 111* in quanto ‘opera tarda’, non la sottrae aprioristicamente a qualsiasi funzione espressiva: essa non è liberata dal linguaggio, bensì liberata dall'apparenza di una forzata conciliazione tra convenzione e soggettività:

“– I trilli a catena! Le fiorture e le cadenze! Sentite la convenzionalità che vi è mantenuta? Qui... la lingua... non è più... liberata dalla retorica... ma la retorica... dalla

Beethoven e Goethe, ma egli non riesce a vedere la forza insita negli aspetti più banali del linguaggio musicale e poetico, ed è limitato dalla visione romantica secondo la quale il genio consiste principalmente nel non rispettare le regole”. (Ch. Rosen, *Dobbiamo adorare Adorno?*, in “Studi musicali”, Anno XXXIII, 2004, n.1, pp. 185-204, pp. 196-197).

⁴⁹⁵ Cfr. A. Corbineau-Hoffmann, *Umkehrungen...*, cit., pp. 229-230: “Wie die Sonatenform in Opus 111 über sich hinauswachse, trete das Subjektive ins Mythische, Kollektive, *groß und geisterhaft* ein. Ob die Ausführungen hier noch bei Beethoven sind oder schon bei dessen Mythos, der sich so eng mit der deutschen Geistesgeschichte verbindet, bleibt unausgesprochen. Explizit wird der Gedanke, daß die Kunst nicht nur Werk und Eigentum eines Einzelnen ist, sondern in einem mythischen Grund wurzelt und Chriſte sin kann für das Schicksal eines Volkes und einer ganzen Kultur”.

⁴⁹⁶ La convergenza del mito con la *humanitas* è indicata da Rolf Tiedemann, *Prefazione del curatore*, in Th. W. Adorno, *Beethoven...*, cit., p. XXII: “Se, come si dice in un altro passo della Filosofia della musica moderna, ‘nessuna musica oggi può parlare col tono di ‘Dir werde Lohn’, nessuna filosofia oggi può ‘rispondere’ a una musica che, come quella di Beethoven, parlava ancora davvero con quel tono. E’ il tono della *humanitas* (*Humanität*), il cui rapporto con il mitico sarebbe stato tematizzato dal libro di Adorno su Beethoven. Mito significa, come Adorno non si stancò di sottolineare, nel significato di Benjamin la condizione di colpa del vivente, il destino come forza naturale. La *humanitas*, però, non si trova in un’astratta contrapposizione nei confronti del mito, ma converge con la conciliazione del mito”.

⁴⁹⁷ Th. W. Adorno, *Beethoven*, cit., p. 234: il frammento di cui questa frase è posta a conclusione è quello a cui Mann fa riferimento nella *Entstehung*, menzionando l’esecuzione in sua presenza, da parte di Adorno, della *Sonata op. 111*: “Lessi tre pagine sul pianoforte, che da poco avevo inserito nel mio capitolo paurosamente ipertrofico, e il nostro anfitrione ci fece conoscere un po’ dei suoi studi e dei suoi aforismi su Beethoven, dove ricorreva una certa citazione dal *Rübezahl* di Musaeus. La conversazione che seguì trattò del senso di umanità in quanto terrenità purificata, di collegamenti fra Beethoven e Goethe, dell’umano come obiezione romantica alla società e alla convenzione (Rousseau) e come ribellione (La scena in prosa nel *Faust* di Goethe). Poi, mentre lo stavo a guardare accanto al pianoforte, Adorno eseguì per me la *Sonata op. 111* per intero e in modo molto istruttivo. Non ero mai stato così attento e la mattina seguente mi alzai per tempo e dedicai tre giorni a un profondo rifacimento e ampliamento della conferenza sulle Sonate che venne ad arricchire e ad abbellire in modo considerevole il capitolo e il libro stesso”. (Th. Mann, *Romanzo di un romanzo...*, cit., p. 96).

parvenza... del suo dominio soggettivo, infine la parvenza dell'arte... è eliminata... L'arte elimina sempre... la parvenza dell'arte [...]”.⁴⁹⁸

La funzione veritativa di questo ritiro della soggettività, non fa che sottrarla al pericolo dell'apparenza. Così, una volta compiute tutte le ardue variazioni del tema, di cui è scongiurata l'apparenza del “dominio soggettivo”, esso ritorna nella sua semplice verità. Non una verità mitico-astratta, ma una verità che “benedice” l'oggetto in un *Abschied* effettivamente espressivo e pieno d'umanità:

“E' la benedizione dell'oggetto, è la frase terribilmente inseguita e umanizzata in modo che travolge e scende nel cuore di chi ascolta come un addio, un addio per sempre, così dolce che gli occhi si empiono di lacrime”.⁴⁹⁹

Dopo la conferenza di Kretzschmar, risuona il motivo dell'*Abschied* “come un'eco [*echohaft*]”. Si tratta di un rinvio alla figura del piccolo Echo Schneidewein,⁵⁰⁰ il quale, come personaggio e come simbolo, assumerà cristologicamente tutta la vulnerabilità del creaturale e potrà offrire, alla fine del romanzo, un esito redentivo, rovesciando – e attestando la piena autonomia della prospettiva manniana rispetto a quella adorniana – la dialettica nel piano divino della salvezza e nella potenza dell'opera di grazia:

“Molti, come accadde, nel prendere il soprabito e il mantello all'uscita canticchiavano la frase trionfante della serata, il motivo tematico del secondo tempo nella forma originaria e nella forma dell'addio, e a lungo, dalle strade più lontane, dove i partecipanti si andavano disperdendo, nelle vie notturne, echeggianti nel silenzio della piccolo città, si udì il ‘mi vuoi – sempre ben’, il ‘tutto – un sogno fu’ e il ‘Dio fu – sempre in noi’ come un'eco”.⁵⁰¹

d) Beethoven e la fuga

La fuga, nel sottoporre il contrappuntismo al più ferreo rigore tematico nello sviluppo simultaneo e autonomo delle linee melodiche costituisce la più alta forma di oggettività musicale. La strenua lotta di Beethoven con le forme fugate mostra una

⁴⁹⁸ Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 60.

⁴⁹⁹ Ivi, p. 61.

⁵⁰⁰ Cfr. A. Corbineau-Hoffmann, *Umkehrungen...*, cit., p. 232: “Beethovens Abschied von der Sonatenform erscheint, die Zeiten überwindend, wie die künstlerische Präfiguration der Trennung von Echo”.

⁵⁰¹ Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 61.

soggettività che si impone alla riottosità del materiale, una lotta che, pur nel suo significato dialettico, è presentata da Mann secondo un'immagine biblica:

“[...] erano poi venute le maestose fughe dell'op.124, erano venute le maestose fughe del Gloria e del Credo nella *Messa solenne*: a riprova dunque, nonostante tutto, che anche nella battaglia con quest'angelo il grande lottatore era rimasto vittorioso, per quanto ne fosse uscito sciancato”.⁵⁰²

Nelle pagine dedicate alla *Missa solennis*, Adorno spiega come un altro Kretzschmar, il musicologo Hermann Kretzschmar, rilevi proprio nel *Gloria* e nel *Credo* le principali difficoltà dell'opera beethoveniana, difficoltà che, per Adorno non sarebbero superate, come sostiene il musicologo, dalla “ferrea potenza degli energici temi delle due parti principali”.⁵⁰³

Per Adorno, infatti, non è possibile comprendere l'unità della *Missa* sulla base dell'unità che, invece, investe la produzione sinfonica del ‘periodo di mezzo’ di Beethoven. Beethoven, nel comporre la *Missa solennis*, sarebbe, per Adorno, consapevole dell'inautenticità del principio affermativo-sinfonico del proprio ‘periodo di mezzo’, ossia della “unità di soggettività e oggettività”,⁵⁰⁴ della perfetta corrispondenza del tutto e delle parti, dell'universale e del particolare. Tuttavia essa esula anche dalla definizione adorniana di *Spätstil*, configurandosi, invece, come “opera tarda senza stile tardo”.⁵⁰⁵

La *Missa* “non evade affatto per la sua dinamica soggettiva dall'oggettività prestabilita dello schema, né genera la totalità nello spirito della sinfonia, che sarebbe appunto quello del lavoro tematico. Piuttosto la rinuncia coerente a tutti questi elementi, elimina nettamente nella *Missa* ogni legame immediato con la rimanente produzione di Beethoven, con la sola citata eccezione delle precedenti composizioni sacre”.⁵⁰⁶

Alla luce di queste considerazioni, l'episodio schindleriano, rielaborato da Mann, esce dall'aneddotica per assurgere, a paradigma di una concezione dialettico-musicale solo parzialmente adorniana. La connotazione ‘negativa’ che la *Missa* assume nell'interpretazione di Adorno – la sua contrapposizione alla forma sinfonica e di sonata – si configura secondo categorie che la *Weheklag* di Leverkühn espone come *Zurücknehmen*,

⁵⁰² Ivi, p. 63. Immagine tratta da *Genesi* 32, 25 sgg.

⁵⁰³ Th. W. Adorno, *Beethoven*, cit., p. 201.

⁵⁰⁴ Ivi, p. 211.

⁵⁰⁵ Ivi, p. 195.

⁵⁰⁶ Ivi, p. 205.

ritiro, rinuncia e commiato dalla *Nona Sinfonia*, ossia dal principio affermativo-costruttivo e, soprattutto, ‘umanitario’.⁵⁰⁷

Come sostiene Adorno: “La *Missa solemnis* è un’opera di omissioni, di permanente rinuncia, ed è già uno di quei tentativi del posteriore spirito borghese che non sperano più di poter pensare e configurare l’universalmente umano concretizzando uomini e condizioni particolari, ma solo mediante un procedimento di astrazione, quasi amputando ciò che è casuale e tenendo fede a una universalità che ha perso la fiducia nella riconciliazione col particolare”.⁵⁰⁸

Nel *Doktor Faustus*, ogni tendenza all’astrazione è riconducibile alla tentazione diabolico-intellettuale. Il paradosso dell’astrazione applicato proprio all’umano, da un lato, genererebbe, il solipsismo dell’individuo ridotto alla sua universalizzazione, dall’altro, se contestualizzato all’evento liturgico, assume una funzione di annullamento del divino. Tanto gli elementi arcaizzanti della *Missa*, quanto la parti fuggate, che “dovrebbero rinvigorire l’esistenza oggettiva”⁵⁰⁹ e, al contempo escludono ogni tipo di espressione e soggettività. Tuttavia, l’elemento umano ed espressivo, unitamente al carattere trascendente, emerge, nella *Missa*, proprio lì dove la massima oggettività viene raggiunta dalla realizzazione di una “fuga che spiega con pienezza di polifonia”, il *Credo*:

“La grande eccezione è l’*Et vitam venturi* del *Credo*, in cui Paul Bekker ha visto, e con ragione, il nucleo dell’intera Messa: e una fuga che spiega con pienezza di polifonia, affine in certi particolari e soprattutto in certi passaggi armonici al finale della Sonata op. 106 e propensa ai grandi sviluppi; di conseguenza essa è anche esplicita melodicamente e arriva a un massimo di intensità e pienezza sonora. E’ forse l’unico pezzo cui spetta l’epiteto di ‘sconvolgente’, il più difficile sia per complessità musicale che per asperità d’esecuzione ma insieme il più facile col *Benedictus* per l’immediatezza comunicativa.

Non è un caso che il momento trascendente della *Missa solemnis* non si riferisca al contenuto mistico della transustanziazione, ma alla speranza di una vita eterna per gli uomini”.⁵¹⁰

E’ qui contenuto uno degli elementi fondanti che connotano i passaggi dialettici o le “conversioni” del *Doktor Faustus*: il passaggio dalla massima oggettività all’espressione,

⁵⁰⁷ In prossimità della morte di Echo, che prelude al ritiro della IX Sinfonia, Adrian intima a Zeitblom di risparmiarsi le sue ‘bubbole umanitarie’: “E, poiché ebbi detto qualche parola di confortoe di speranza, m’interruppe bruscamente:
– risparmia le tue bubbole umanitarie! Egli se lo prende”. (Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 541).

⁵⁰⁸ Th. W. Adorno, *Beethoven*, cit., p. 211.

⁵⁰⁹ Ivi, p. 206.

⁵¹⁰ Ivi, p. 207.

dalla “asperità d’esecuzione” all’“immediatezza comunicativa”, che, con la *Weheklag*, sarà a fondamento della ‘liberazione della musica in quanto linguaggio’,⁵¹¹ proprio a partire dall’estremo rigore della composizione dodecafonica. L’oggettività raggiunta, non esclude e, si potrebbe dire, non ‘ritira [*kehrt zurück*]’ dunque, la soggettività, ma le dà un fondamento, ne fonda metafisicamente (ontologicamente) l’esistenza e l’espressione. Al di là delle considerazioni adorniane, per le quali “Nel punto in cui la liturgia detta immutabilmente l’‘io credo’, Beethoven ha manifestato il contrario di questa certezza (è una sorprendente osservazione di Steuermann): il tema della fuga ripete la parola ‘Credo’ come se il solitario dovesse confermare a se stesso e agli altri, con questo appello ripetuto, che egli crede realmente”,⁵¹² Mann, per mezzo di Kretschmar, fornisce un’interpretazione del tutto differente:

“In ogni caso quelle parole contenevano la costante nostalgia della musica emancipata per le sue origini legate al culto, e gli immani sforzi di Beethoven per dominare la fuga furono la lotta di un grande dinamico e suscitatore di commozioni al fine di raggiungere la forma freddamente artistica del tempo di sonata, la quale, in un al di là delle passioni, rigoroso, altamente astratto, dominato da numero e dalla sonora divisione del tempo, si è buttata in ginocchio a lodare Iddio, ordinatore del cosmo dalle molte vie”.⁵¹³

Il ‘contenuto’ di fede è dunque espresso dalla soggettività solo in modo mediato. E’ la musica in sé, la più oggettiva, che, non solo afferma la certezza (l’oggettività) della fede, ma la celebra sul piano più espressivo della lode, a cui ogni astrazione viene inesorabilmente piegata.

Alla luce di tali considerazioni è possibile interpretare l’ambigua connotazione cristologica che Beethoven assume nella conferenza di Wendell Kretschmar. Il sacrificio della potente soggettività beethoveniana richiesto dalla forma fugata viene paragonato alla Passione, cosicché Beethoven, intento alla composizione del *Credo* fugato, come Cristo in preghiera sul Getsemani: “ – Non potete vegliare un’ora con me? – andava ripetendo”.⁵¹⁴

Secondo uno dei tratti fondamentali della concezione musicale e, più in generale, artistica del pensiero manniano, l’oggettività dell’arte richiede il sacrificio mistico della soggettività dell’artista – come simboleggiato dall’immagine del martirio di San Sebastiano in *Der Tod in Venedig*⁵¹⁵ – che indica la “sacra gravità di quella battaglia e della

⁵¹¹ Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 553.

⁵¹² Th. W. Adorno, *Beethoven*, cit., p. 208.

⁵¹³ Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., pp. 66-67.

⁵¹⁴ Ivi, p. 64.

⁵¹⁵ Th. Mann, *La morte a Venezia*, cit., p. 12.

personalità del tormentato creatore”.⁵¹⁶ L’ambiguità dell’applicazione di tratti cristologici al Beethoven della *Missa* si rivela nella descrizione, tanto aneddotica quanto demoniaca, del suo comportamento “raccapricciante”,⁵¹⁷ che assume la valenza di una trasfigurazione negativa. La paradigmaticità di questo carattere ambiguo – l’aspetto cristologico unitamente a quello demoniaco – sarà palesata e risolta solo alla fine del *Doktor Faust*, quando Adrian, affetto dalla stessa ambiguità che lo accompagnerà fino alla morte (“poiché muoio da cattivo e buon cristiano”),⁵¹⁸ andrà assumendo le sembianze del Cristo sofferente⁵¹⁹ e ricuserà la tendenza solipsista, che aveva profondamente condizionato la sua musica e la sua intera esistenza, con il celebre appello che invoca la comunità:

“‘Vegliate meco!’ Per quanto Adrian nella sua opera mutasse le parole angosciose dell’uomo-Dio nel più solitario, virile e orgoglioso ‘dormite tranquilli e non lasciatevi tentare da nulla’ del suo Faustus, rimane pur sempre l’umano desiderio istintivo, se non dell’assistenza, per lo meno della presenza altrui e la preghiera: ‘Non mi abbandonate, statemi vicini quando sarà giunta la mia ora’”.⁵²⁰

Il richiamo alla comunità è l’esito ultimo della riabilitazione della fuga, di una musica legata al culto in un’epoca profana. La funzione liturgica della musica, ossia la musica legata al culto, che Adrian auspica al servizio di una non bene identificata comunità,⁵²¹ coincide con la sua redenzione nel ritrovamento o instaurazione della comunità stessa: la sua uscita dalla solitudine in cui l’autonomia culturale l’aveva confinata:

“[...] il distacco dell’arte dalla liturgia, la sua emancipazione ed elevazione alla solitudine personale e all’autonomia culturale, le hanno imposto un peso di solennità e serietà assoluta, il peso di una passionalità dolorosa che, illustrata sulla paurosa apparizione di Beethoven nel vano della porta, non deve però necessariamente essere il suo destino costante, la sua perpetua disposizione d’animo”.⁵²²

La conferenza di Kretzschmar sulla fuga delinea le due alternative che si pongono sulla strada dell’arte: una è data dalla *Missa solemnis*: il ritorno alla liturgia, al culto, alla

⁵¹⁶ Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 63.

⁵¹⁷ *Ibidem*.

⁵¹⁸ Ivi, p. 553.

⁵¹⁹ Ivi, p. 548: “[...] proprio la barba, forse insieme con una crescente tendenza a portare il capo reclinato sulla spalla, conferiva a quel volto un che di spirituale e sofferente, di simile a Cristo”.

⁵²⁰ Ivi, p. 558.

⁵²¹ “Quasi privo di esperienza pratica nel campo dell’arte, egli fantasticava a vuoto con parole saccenti prevedendo il probabile ritorno dell’odierna funzione dell’arte a un compito più modesto, più felice, al servizio di una comunità che non dev’essere proprio, come una volta, la Chiesa. Quale dovesse essere questa comunità egli non sapeva dire”. (Ivi, p. 67).

⁵²² Ivi, p. 67.

comunità e alla trascendenza carica di umanità; l'altra è quella del più "mostruoso di tutti i quartetti",⁵²³ in cui il demonismo del contrasto dialettico tra soggettività e oggettività che si manifesta nelle fughe beethoveniane diventa vera e propria diabolicità nella fuga finale:

"Questo brano era risultato terribile per il sano orecchio dell'epoca, che si ribellava a quanto l'autore, non costretto all'audizione, aveva avuto la temerarietà di escogitare: cioè una zuffa selvaggia di voci strumentali smarrite nelle supreme altezze e nelle massime profondità, voci figurate in modo svariato e incrociantisi con passaggi irregolari e attraverso dissonanze diaboliche, dove gli esecutori, poco sicuri di sé e di tutta la faccenda, avranno suonato in modo approssimativo completando la babilonia".⁵²⁴

Questo modo di "violentare" la fuga,⁵²⁵ da un lato presenta ambigue relazioni – secondo l'opinione dello stesso Kretzschmar – con Bach e con il periodo liturgico della musica, dall'altro questo periodo verrà riproposto, nel *Doktor Faustus* quasi al termine dell'itinerario compositivo di Adrian Leverkühn, con una composizione particolarmente affine alla *Missa: l'Apocalipsis cum figuris*,⁵²⁶ un'opera che sembra realizzare l'idea di Adrian, l'idea della cultura come un "fenomeno storicamente transitorio; che possa perdersi in qualcos'altro; che l'avvenire non le appartenga di necessità: questo pensiero egli l'aveva decisamente tratto dalla lezione di Kretzschmar.

– Ma il rovescio della cultura – gli obiettai – è la barbarie.

– Permetti – rispose. – La barbarie è il contrario della cultura solo entro l'ordine di idee che questa ci mette a disposizione. Fuori di quest'ordine di idee il contrario può essere tutt'altro, o può non essere affatto un contrario.

Imitando Luca Cimabue esclamai:

– Santa Maria! – e mi feci il segno della Croce. Lui rise un istante".⁵²⁷

Ed è proprio il riso, nella sua ambiguità intellettualmente ironico o disperatamente tragico, che contrassegna la produzione di Adrian fino all'*Apocalipsis*; un riso in cui è espresso simbolicamente il destino della musica e dell'arte, del suo progresso o del suo regresso, della sua possibilità o impossibilità di ritrovare "l'ingenuità, l'incoscienza, la naturalezza"⁵²⁸ della sua espressione.

⁵²³ Ivi, p. 65. Si tratta del Quartetto in si bemolle maggiore op. 130 di Beethoven.

⁵²⁴ Ivi, p. 65.

⁵²⁵ "[...] in questo modo di trattare la fuga si può notare quasi un odio e un desiderio di violentarla [...]". (*Ibidem*).

⁵²⁶ Si rimanda al cap. IV della *Parte II* del presente lavoro.

⁵²⁷ Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 68.

⁵²⁸ *Ibidem*: "Per essere un'era di civiltà, mi pare che nella nostra si parla un po' troppo di civiltà, non credi? Mi piacerebbe sapere se le epoche che avevano una civiltà conoscevano questa parola, se la usavano e l'avevan sempre sulle labbra. L'ingenuità, l'incoscienza, la naturalezza: questo mi pare il primo criterio dello

Capitolo III

La produzione musicale di Leverkühn

1 – La funzione critica della parodia

L'indiretto suggerimento o intuizione di Kretzschmar, di indirizzare Adrian verso la forma parodistica, è volto a quel ripotenziamento espressivo che sembra, però, affermarsi solo nel superamento della forma parodistica stessa, appunto con l'*Apocalipsis* e la *Lamentatio*. Kretzschmar, così, assecondando l'inclinazione malinconica e demoniaca del discepolo, gli indica, in realtà, la retta via della riconquista espressiva, camuffando, secondo l'esigenza dell'interlocutore, un apparente "eccesso di metafisica" dietro argomentazioni di stampo dialettico-adorniano.⁵²⁹

"L'arte progredisce" scriveva Kretzschmar 'e progredisce mediante la personalità, prodotto e strumento dei tempi, nella quale moti oggettivi e soggettivi si fondono fino a non essere più distinti, fino a prendere gli uni l'aspetto degli altri. L'arte ha un vitale bisogno di progresso rivoluzionario e di novità, e per questo deve poter contare sul veicolo del più forte sentimento soggettivo dell'odore di stantio, del non aver più nulla da dire, dell'impossibilità di adottare i mezzi in voga, e si serve di ciò che sembra non vitale, della tendenza personale alla stanchezza e alla noia intellettuale, della nausea perspicace per il 'come si fa', della dannata inclinazione a vedere le cose sotto l'aspetto della loro parodia, del 'senso del comico' – la volontà insomma di vita e di progresso dell'arte si ammantava di queste fiacche qualità personali per manifestarsi, per oggettivarsi, per compiersi in esse. Le

stato di fatto cui diamo quel nome. Quel che ci manca è proprio l'ingenuità, e questo difetto, se pur si può discorrere di difetto, ci preserva da certe barbarie di colore che andavano perfettamente d'accordo con la civiltà, persino con una civiltà molto elevata. Voglio dire che il nostro è il livello delle forme civili: situazione assai lodevole, senza dubbio... ma è altrettanto fuor di dubbio che dovremmo diventare molto più barbari per riessere civili. La tecnica e le comodità? Con esse si parla di civiltà, ma non la si possiede. E ora vuoi impedirmi di scorgere nella melodia omofonica della nostra musica un situazione di civiltà musicale... in antitesi alla vecchia cultura del contrappunto polifonico?"

⁵²⁹ Cfr. Antonio Serravezza, *Introduzione a Th. W. Adorno, Filosofia della musica moderna*, cit., p. XVII: "E, come per Schönberg l'artista opera in veste di 'esecutore di una volontà a lui celata', di un 'impulso a cui deve ubbidire', per Adorno il dovere del compositore 'si adempie nell'esecuzione di ciò che la sua musica pretende oggettivamente da lui', attraverso un circolo dialettico tra spontaneità e sensibilità storica che mette capo, hegelianamente, alla libertà fatta coincidere con la negazione dell'arbitrio".

pare che questo sia un eccesso di metafisica? E' invece appena quanto basta, è appena la verità – quella verità che lei in fondo conosce”⁵³⁰.

La musica segue le proprie vie e opera metafisicamente al di là delle intenzioni del suo autore. Con ciò si palesa un altro tratto spiccatamente romantico di Kretzschmar, che riconosce alla musica la propria autonomia metafisica. Tale posizione è indicatrice della continuità del *Doktor Faustus* con la precedente produzione manniana, con l'oggettivazione della musica per mezzo di una soggettività affetta da patologia. La fusione del soggettivo e dell'oggettivo, menzionata dal maestro, da un lato, riconduce al Beethoven del 'periodo di mezzo',⁵³¹ dall'altro, ripropone la sua figura come emblema romantico. La continuità con il parallelo Leverkühn/Beethoven che percorre il *Doktor Faustus* vede Adrian, sotto la guida del maestro, nell'approfondimento della cultura romantica.⁵³² La nuova tragica configurazione dell'epoca e della vicenda narrativa, pur non negando la poetica manniana d'ispirazione tardo-romantica, ne esige, però, un'attenta riconfigurazione: esige non solo il noto “ritiro” del Beethoven di mezzo e della *Nona Sinfonia*, ma anche, prima di esso, l'alterazione del rapporto soggetto/oggetto nella forma parodistica. A questo punto le strade di Adrian e del suo mastro devono dividersi, ma dividersi secondo l'indicazione dello stesso Kretzschmar, ossia mediante un allontanamento, una divergenza che dovrà, in ultimo, essere volta al ricongiungimento tra la musica e la sua forma autentica, la sua verità, con il superamento anche della parodia, per ritornare a quella forma 'bella' e 'oggettiva' che i due 'intuiscono' come essenza dell'opera:

“Con piena coscienza recava al maestro cose imperfette, per sentirsi dire ciò che sapeva già e per farsi beffe poi della sua intuizione artistica che coincideva perfettamente con la propria, di quell'intuizione *artistica* che è la vera rappresentante dell'idea dell'opera, non dell'idea *d'una* opera, bensì dell'idea dell'*opus* stesso, della forma in genere, oggettiva, armonica e conclusa; di quell'intuizione artistica che è l'organizzatrice della compiutezza dell'opera, dell'unità organica, e si occupa di saldare le fratture, di turare i buchi, di dar l'avvio a quel 'fluire naturale' che in origine non esisteva, e non è quindi naturale, ma una prova dell'arte, mentre insomma questa organizzatrice stabilisce indirettamente e soltanto alla fine l'impressione dell'organicità e dell'immediatezza”⁵³³.

Mann vuole mettere in discussione, sottoporre al vaglio della critica l'aderenza dell'opera alla verità storica, non per amore della critica e della verità storica, ma per amore

⁵³⁰ Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 154.

⁵³¹ Ancora secondo l'accezione adorniana che emerge dagli appunti raccolti in Th.W. Adorno, *Beethoven*, cit.

⁵³² Cfr. Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., cap. IX.

⁵³³ Ivi, pp. 207-208.

dell'arte, per dimostrarne una valenza conoscitiva volta a celebrarne la potenza metafisica, in una prospettiva che condurrà al superamento delle stesse considerazioni adorniane di cui, in qualche modo, la musica finisce per “farsi beffe”. Il distacco critico di Adrian Leverkühn nei confronti della propria arte è un metterla alla prova e un tentativo di esorcizzare la sua potenza metafisica mediante l'ingiuria critica dell'apparenza:

“In ogni opera c'è molta apparenza; anzi, si potrebbe di più affermare che è apparente in se stessa come ‘opera’. Essa ha l'ambizione di far credere che non è stata fatta, ma che è nata e sorta come Pallade Atena, nell'ornato completo delle sue armi cesellate, dalla testa di Giove. Ma questa è illusione. Mai un'opera si è presentata così: essa è lavoro, lavoro artistico, e ha per fine l'apparenza, sicché vien fatto di chiedersi se allo stato naturale della nostra coscienza, della nostra conoscenza, del nostro senso della verità, questo giuoco sia ancora lecito, ancora spiritualmente possibile, ancora da prendersi sul serio, se l'opera come tale, la forma autonoma armonica e in sé conclusa abbia ancora qualche relazione legittima con la mancanza completa di sicurezza e di armonia, con la problematicità delle nostre condizioni sociali, e se qualsiasi apparenza, anche la più bella e proprio la più bella, non sia oggi diventata menzogna.

Questo vien fatto di credere, ripeto, e voglio dire che allora imparai a chiedermelo attraverso i contatti con Adrian, il cui sguardo acuto, o se è lecito dir così, il cui sentimento acuto in queste cose era d'una infinita incorruttibilità”.⁵³⁴

E' uno *Spiel* impolitico, in cui Adrian fa il gioco del diavolo (e di Adorno) accusando la musica classico-romantica – in un senso analogo a quello in cui proclamerà l'impossibilità di salvarsi⁵³⁵ –, riferendosi a una ‘impossibilità spirituale’ che, però, costituisce la vera apparenza, ossia quella destinata a dissolversi. Lo ‘sguardo acuto’ e freddo della critica è, in realtà, come ben intuisce Zeitblom, un ‘sentimento acuto’ da intendere come intuizione, quella stessa intuizione della portata metafisica della musica che accomuna Adrian a Kretzschmar e concilia l'opera del primo con la tradizione classico-romantica. Parafrasando la *Philosophie der neuen Musik*⁵³⁶ e accusando la compromissione della bellezza con l'apparenza, Adrian libera la bellezza dall'apparenza per riaffermarla sul piano più alto della conoscenza, configurata come quell'interesse critico che, secondo le

⁵³⁴ Ivi, p. 208.

⁵³⁵ Ivi, pp. 569-570.

⁵³⁶ Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, cit., p. 46: “Con la negazione dell'apparenza e del gioco la musica tende alla conoscenza. Ma la conoscenza si basa sul contenuto espressivo della musica stessa. Ciò che la musica radicale ‘conosce’ è il dolore non trasfigurato dell'uomo, la cui impotenza è aumentata tanto da non permetter più né gioco né apparenza”.

Betrachtungen, è una forma dell'amore e della passione propria dell'intellettuale.⁵³⁷ Ecco perché, pur nella coscienza storico-critica, egli "aspira ad un'opera", così come Berg, nell'interpretazione di Adorno, aveva ceduto al *Wozzeck*, appianando il dolore come contenuto espressivo nello stile della "grande opera".⁵³⁸

"L'opera! E' un inganno. E' una cosa che i borghesi vorrebbero ci fosse ancora; è una cosa che cozza contro la verità e contro la serietà. Vero è soltanto ciò che è breve, brevissimo, soltanto il momento musicale supremamente consistente..."

Come potevo non essere preoccupato sapendo ch'egli stesso aspirava ad un'opera e aveva progettato la composizione d'un lavoro teatrale?

In altra occasione l'ho anche sentito dire:

– L'apparenza e il giuoco hanno oggi la coscienza dell'arte contro di sé. L'arte non vuole più essere apparenza e giuoco, ma conoscenza".⁵³⁹

L'elogio della brevità, che condivide il senso dello *Zürücknehmen* del principio affermativo-costruttivo nel capitolo XLV, è volto all'annullamento dello *Schein* insito nell'opera e della trasfigurazione del contenuto negativo, mediante l'immediatezza espressiva, secondo quanto rileva Adorno, a partire dall'esperienza compositiva di Schönberg⁵⁴⁰ e di Webern:

"Nessun'opera potrebbe dimostrare meglio delle più brevi frasi di Schönberg e di Webern compattezza e consistenza di raffigurazione formale. La loro brevità deriva appunto dalla pretesa della più alta consistenza: questa vieta il superfluo, si ribella così all'espansione nel tempo che sta alla base della concezione dell'opera musicale fin dal secolo XVIII, in ogni caso comunque da Beethoven in poi. L'opera, il tempo, l'apparenza

⁵³⁷ Cfr. Th. Mann, *Considerazioni di un impolitico*, cit., pp. 92-93: "L'equivalente di 'amore' sul piano intellettuale è 'interesse', ogni psicologo sa che interesse significa un affatto tutt'altro che fiacco, anzi di molto superiore per impeto, per esempio, a quello dell'ammirazione'. E' l'affetto tutto particolare degli scrittori che non viene distrutto dallo spirito analitico, anzi da quello attinge, in un senso antispinoziano, continuo nutrimento. Non è dunque nel panegirico ma nella critica maligna e perfino odiosa, addirittura nel pamphlet – a condizione che sia frutto denso di spirito e di passione –, che trova esaudimento l'interesse appassionato". Analogamente, nel *Doktor Faustus*, Adrian manifesta e, allo stesso tempo, maschera la propria 'passione' per la musica, dietro la critica, l'interesse, l'ironia: cfr., a tal proposito le parole che il diavolo rivolge ad Adrian: "La passione di quel cristiano lì [Kierkegaard] per la musica è vera passione, in quanto è conoscenza e sottomissione al tempo stesso. La vera passione esiste soltanto nell'ambiguità e come ironia. La suprema passione mira alle cose assolutamente sospette..." (Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 280).

⁵³⁸ Cfr. Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, cit., p. 36.

⁵³⁹ Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 208.

⁵⁴⁰ Schönberg, in *Composizione con dodici note*, cit., p. 108, spiega: "Fin dall'inizio queste composizioni [dodecafoniche] si distinsero da tutta la musica precedente non solo armonicamente, ma anche sotto il profilo melodico, tematico e motivico. Le caratteristiche più notevoli di questi pezzi in *statu nascendi*, furono però l'estrema espressività e la straordinaria brevità. Allora né io né i miei allievi [Webern e Berg] eravamo coscienti delle ragioni di queste caratteristiche, ma più tardi scoprii l'esattezza del nostro senso della forma che ci spingeva ad equilibrare un'espressione estremamente intensa con una straordinaria brevità".

vengono duramente colpiti. La critica dello schema estensivo si incontra con quella contenutistica della frase e dell'ideologia: la musica, coagulata nell'attimo, è vera in quanto esito di un'esperienza negativa. Essa riflette il dolore reale".⁵⁴¹

Il "dolore reale", non trasfigurato è e sarà la meta ultima dell'*iter* compositivo-spirituale di Leverkühn, nell'aderenza alla verità storica e oggettiva che l'esperienza radicale del dolore esige dal compositore del Novecento. Ciò permetterà non solo di restituire senso e autenticità alla musica riconciliata, in tal modo, con la verità mediante una rinnovata potenza espressiva, ma anche di "redimere" l'idea dell'opera, di legittimare la forma estensiva dell'espressione musicale, secondo quanto si potrà riscontrare nell'*Apocalipsis* e nella *Weheklag*. Tale legittimazione trae vigore dalla tradizione musicale e dall'assunzione dei suoi diversi elementi nella loro legittimità espressiva.

Per scongiurare il rischio di inautenticità, che si celerebbe dietro la riproposizione *tout-court* di mezzi tecnici ormai sottoposti al logoramento del materiale musicale, è necessario che essi vengano dapprima sottoposti al noto e ambiguo "smascheramento", il quale stabilisce il motivo conduttore demoniaco-diabolico, a partire dagli esperimenti naturali di Leverkühn padre, fino alle composizioni di Leverkühn figlio. Proprio quest'esigenza di smascheramento giustifica il ricorso alla forma della parodia, ossia, all'exasperazione iperbolica dello *Schein* nella sua parodistica coincidenza con lo *Spiel*. Così, le fasi – quella parodistica e quella, per così dire 'espressiva' – della produzione di Leverkühn, rispecchiando in successione invertita le polarità proposte da Adorno nella *Philosophie der neuen Musik* e incarnate nelle figure di Schönberg e Strawinsky⁵⁴² rendono il musicista del *Doktor Faustus* paradigma dell'intera vicenda spirituale-musicale della prima metà del Novecento.

L'arco della produzione di Leverkühn costituisce la risposta peculiarmente manniana alla questione della *finis musicae*, rilevata da Zeitblom nel momento in cui si fa avanti il paradosso leverkuhniano di denigrare e, al contempo, produrre un'opera, di proclamarne l'afferenza al regno dello *Spiel* e dello *Schein* e, al contempo, di auspicarne l'appartenenza alla dimensione dell'*Erkenntnis*:

⁵⁴¹ Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, cit., p. 42.

⁵⁴² La produzione di Adrian Leverkühn procede da elementi strawinskiani per poi giungere a quelli schönbergiani. Risulta che Mann avesse letto la prima versione (1940/41) della *Philosophie der neuen Musik*, che constava solamente della parte su Schönberg che, nella versione definitiva va sotto il titolo di "Schönberg e il progresso" (Th.W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, cit., pp. 33-130). I riferimenti all'interpretazione adorniana di Strawinsky sono quindi da attribuire ad altri contatti con il pensiero di Adorno, probabilmente riconducibili alla sua personale frequentazione.

“Ciò che cessa di concordare con la propria definizione cessa anche di esistere. E com'è possibile che l'arte viva per essere conoscenza? [...] Ma questa nuova affermazione contro l'apparenza e il giuoco, vale a dire contro la forma stessa, sembrava indicasse un tale allargamento del regno della banalità e delle cose non più ammissibili, che minacciava di ingoiare l'arte in genere. Con profonda preoccupazione mi chiesi quali sforzi, quali cavilli intellettuali, quali ambagi e ironie sarebbero stati necessari per salvarla, per riconquistarla e per giungere a un'opera che, come parodia dell'innocenza [*Travestie der Unschuld*], ammettesse quello stato di conoscenza da cui avrebbe avuto origine!”⁵⁴³

Prima di raggiungere tale tipo di opera, l'itinerario spirituale di Leverkühn deve, secondo l'ormai noto procedimento manniano, approfondire la dimensione demoniaco-diabolica (“cavilli intellettuali”, “ambagi e ironie”), per giungere, dapprima, al suo smascheramento, poi, alla sua inversione-conversione. Essenzialmente demoniaco-diabolica si rivela appunto la produzione parodistica di Leverkühn, da *Meerleuchten* fino a *Gesta Romanorum*: tale connotazione attinge alla poetica stravinskiana, secondo l'accezione negativa tributatagli da Adorno nella seconda parte della *Philosophie der neuen Musik*.⁵⁴⁴ La musica parodistica è, per Adorno che riprende l'espressione di Rudolf Kolisch, “musica al quadrato”:⁵⁴⁵ essa sorge proprio davanti alla minaccia della *finis musicae*, davanti alla progressiva riduzione delle “possibilità dell'‘invenzione’”⁵⁴⁶ del materiale musicale, come tentativo di rianimare forme del passato. Le forme parodistiche si basano su un'ambigua forma di mimesi profondamente affine all'ambiguità della natura organica e inorganica che i cristalli di Jonathan Leverkühn avevano portato alla luce. Adorno stesso, nel riferirsi alla parodia stravinskiana, ne indica proprio l'ambiguità del mimetismo:

“Qualcosa di non interamente addomesticato, di un indomito mimetismo – la natura – sta celato proprio in questa non-natura”.⁵⁴⁷

Il mimetismo è da intendersi come uno *Spiel* tutto demoniaco che discredita la vita facendo apparire come vivo ciò che è morto; la sua inconseguenza sul piano artistico-spirituale viene proclamata da Adrian stesso nel suo colloquio col diavolo:

“Si potrebbe potenziare il giuoco, giocando con forme dalle quali, come si sa, la vita è sparita.

⁵⁴³ Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., pp. 208-209.

⁵⁴⁴ La parte concernente “Stravinsky e la restaurazione” di Th.W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, cit., pp. 131-206.

⁵⁴⁵ Ivi, p. 174.

⁵⁴⁶ *Ibidem*, nota 39.

⁵⁴⁷ Ivi, p. 178.

Lui: – Lo so, lo so. Tu alludi alla parodia, che potrebbe essere allegra, se non fosse tanto triste nel suo nichilismo aristocratico. Ti riprometteresti molta fortuna e grandezza da simili sotterfugi?

Io (replicando con stizza): No”.⁵⁴⁸

Il carattere regressivo della parodia risiede, per Mann come per Adorno, da cui è mutuata l’espressione ‘nietzschiana’ di Adrian,⁵⁴⁹ proprio nella simulazione dell’innocenza, dell’ingenuità, del carattere fanciullesco:

“La parodia, cioè la forma fondamentale della musica al quadrato, significa imitare qualcosa e, nell’imitazione, deriderla. Proprio questo atteggiamento, che a tutta prima riesce sospetto ai borghesi in quanto proprio al musicante intellettuale, si inserisce poi con facilità nella regressione: come un fanciullo smonta i suoi giocattoli e poi li rimette insieme maldestramente, così si comporta la musica infantilistica verso i suoi modelli”.⁵⁵⁰

Soprattutto in Adrian Leverkühn, tale forma di “innocenza” dovrà essere smascherata come forma di superbia intellettuale:

“Ma quella che più sopra ho chiamato la ‘parodia dell’innocenza’, quante volte ebbe a manifestarsi fin dall’inizio nelle sue produzioni! In queste, nonostante il grado musicale sviluppatissimo, davanti a uno sfondo di estrema tensione si trovano delle banalità, beninteso non in senso sentimentale o quello della compiacenza troppo spinta, bensì banalità nel senso di una primitiva tecnica: ingenuità dunque, o apparenti ingenuità che il maestro Kretzschmar lasciava passare al non comune alunno con un sorriso, certamente perché le comprendeva non come ingenuità di primo grado – se così posso dire – ma come un aldilà della novità e del cattivo gusto, come ardimenti travestiti da tentativi di principiante”.⁵⁵¹

La parodia dell’innocenza è innocenza mascherata, ‘travestita’, apparente, è l’apparenza (*Schein*) dell’innocenza che attesta la coincidenza adorniano-benjaminiana dello *Spiel* e dello *Schein*. L’ironia, come categoria manniana, ossia in quanto istanza critica o proprietà dell’eros – in entrambi i casi forma di conoscenza – nel momento in cui, come avviene per la parodia, entra in contatto con lo *Spiel* e lo *Schein*, ossia con quello che per Adorno-Benjamin è per eccellenza antitetico alla conoscenza, degenera nella forma diabolica della derisione che solo il suo essere ‘dolorosa’ potrebbe redimere. Lo stesso

⁵⁴⁸ Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 279.

⁵⁴⁹ Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, cit., p. 45: “Nietzsche ha preso giustamente una posizione positiva di fronte alle convenzioni estetiche, e la sua ultima ratio fu il gioco ironico con forme la cui sostanzialità era scomparsa”.

⁵⁵⁰ Ivi, p. 178.

⁵⁵¹ Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 209.

Adorno individua la connotazione dolorosa della derisione nella sua caratterizzazione della parodia in Strawinsky:

“La cattiveria con cui è guardato il modello confina la musica al quadrato nell’illibertà: essa intristisce perché è legata all’eteronomo. E’ come se non potesse esigere da se stessa, quanto a contenuto compositivo, nulla più di quanto già non contenga la meschinità della musica parodiata, la cui immagine negativa fa la sua felicità”.⁵⁵²

a) *Die Wunder des Alls e Die Frühlingsfeyer*

La composizione di Leverkühn che sembra esemplificare la concezione adorniana della parodia strawinskiana e la sua “cattiveria” è *Die Wunder des Alls*: il carattere determinante è quello della *derisione*, rivolta contro l’assetto dell’universo, che sembra assurgere a paradigma dell’intera creazione e della grandezza dell’opera di Dio:

“Era la stupefacente sinfonia o fantasia per orchestra in un solo tempo, ch’egli elaborò negli ultimi mesi del 1913 e nei primi del ’14 e che ebbe il titolo *Le meraviglie dell’universo* – contrariamente al mio desiderio e alla mia proposta. Mi dispiaceva infatti la frivolezza di quel titolo, e perciò avevo consigliato di chiamare quell’opera *Symphonia cosmologica*. Senonché Adrian ridendo insistette per quell’altro nome pseudo-patetico e ironico che prepara meglio l’intenditore al carattere in tutto comico e grottesco, anche se molte volte grottesco in modo rigidamente solenne e matematicamente cerimonioso, di quelle descrizioni dell’enormità”.⁵⁵³

L’intento nichilistico e, dunque, antimusicale di tale composizione si gioca proprio sulla (in)capacità dell’ordine musicale di rispecchiare le leggi dell’ordine cosmico, di cui, nel 1915 – uno-due anni prima della data cui si fa risalire il brano di Leverkühn – le teorie einsteiniane avevano dimostrato la relatività.⁵⁵⁴

“L’essenza di questo ritratto orchestrale del mondo, che dura circa trenta minuti, è la derisione: una derisione che conferma fin troppo il parere da me espresso che lo studio delle

⁵⁵²Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, cit., p. 178.

⁵⁵³Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 317.

⁵⁵⁴A. Macchi Giubetoni, in *Strawinsky ovvero la parodia come “solitudine alternativa” nel Doktor Faustus di Thomas Mann*, in “Aion. Studi tedeschi” XXI, 1 (1978), pp. 107-127, rileva la corrispondenza della sfaldamento del concetto di cosmo e quello di tonalità: “Il dissolvimento del concetto di cosmo si specchia dunque nella perdita del centro tonale e l’unica possibilità consentita al soggetto di riaffermare la propria presenza sembra essere la parodia spinta però al sarcasmo con il quale Adrian elogia ‘la spaventevole orologeria dell’universo’ deridendo la musica stessa poiché in essa si dovrebbe riflettere ‘il cosmo dei suoni’”. (Ivi, p. 121).

enormità extraumane non trae alcun alimento agli spiriti devoti. E' un tono sardonico infernale, una parodia degli elogi furbeschi, che sembra rivolto non solo alla spaventevole orologeria dell'universo, ma anche al mezzo nel quale essa si ripete, cioè la musica, al cosmo dei suoni, e che ha contribuito non poco a incolpare l'arte del mio amico di virtuosismo antiartistico, di bestemmia, di delitto nichilistico".⁵⁵⁵

Il vortice demoniaco del nichilismo trascina con sé la natura, la musica e la loro stessa mimesi, in un modo, quello del "virtuosismo antiartistico", che si contrappone direttamente ad un'altra composizione d'ispirazione, per così dire, "naturale": *Die Frühlingsfeyer*, sull'omonima ode di Klopstock:

"E'una musica che non ha niente a che vedere con lo spirito della *Festa di primavera*, la quale a sua volta ne era in certo qual modo una preparazione, una musica che non ha affatto lo spirito dell'esaltazione in umiltà, e se certi indizi personali del manoscritto musicale non rivelassero che l'autore è il medesimo, sarebbe difficile credere che la stessa anima abbia prodotto l'una e l'altra opera".⁵⁵⁶

Entrambe le composizioni non fanno che indagare gli elementi della natura secondo l'esempio originario di Jonathan Leverkühn.⁵⁵⁷ Tuttavia, se in *Die Wunder des Alls* la complessità dell'universo corrisponde ad un "virtuosismo antiartistico", nella *Frühlingsfeyer* la pur miracolosa semplicità corrisponde ad un'astensione dall'ingenuità tecnica, dunque, al rifiuto della parodia – rifiuto cui corrisponde l'edificazione e il "sentimento religioso":

"[...] per quanto fossi commosso, se non proprio sorpreso, da quello sfogo di sentimento religioso che faceva un effetto tanto più puro e edificante in quanto si asteneva da mezzi facili [...] per quanto certe bellezze, non già acquistate con abusati ornamenti tonici, o certe grandiose verità dell'inno mi toccassero il cuore [...]".⁵⁵⁸

Si tratta di un'opera che Zeitblom interpreta come un'estrema offerta a Dio da parte di colui che aveva già sancito il proprio patto col diavolo, patto che, invece, *Die Wunder des Alls* sembra perfettamente assecondare nella sua matematica, inumana, razionalistica insensatezza:

"Solo più tardi imparai a vedere nella composizione della 'Festa di primavera' il sacrificio implorante, l'offerta a Dio: un'opera della *attritio cordis*, creata, suppongo, con

⁵⁵⁵ Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 317.

⁵⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁵⁷ "[...] suoi acquisti impressionanti nella scienza della natura e del cosmo che mi facevano ricordare assai vivamente suo padre e la sua sensata mania di 'speculare gli elementi'". (Ivi, p. 307).

⁵⁵⁸ Ivi, p. 306.

raccapriccio, sotto la minaccia di visitatore che pretendeva l'obbligazione. [...] Certo, si buttò nell'incommensurabile che la scienza astrofisica tenta di misurare solo per giungere a misure, numeri, a ordini di grandezza coi quali lo spirito umano non ha più alcun rapporto, perché si perdono nella teoria e nell'astrattezza, nell'insensibile, per non dire nell'insensato".⁵⁵⁹

La cattiveria parodistica di *Die Wunder des Alls* è riconducibile, dunque, da un lato, alla tendenza astrattivo-razionalistica della scienza, dall'altro, alla sua insensatezza nel momento in cui viene svincolata dalla sensibilità e si connota di elementi magico-stregonici ai quali rimanda il riferimento alla figura di Jonathan Leverkühn.

A volte, il dolore supera la "cattiveria" e la mimesi, travestita a sua volta da derisione, si risolve in nostalgia. E' il caso dei *Brentano-Gesänge*, che precedono la composizione di *Die Wunder des Alls* e *Die Frühlingsfeyer*, i quali *Gesänge*, come gli infantili giochi musicali della stalliera Hanne, configurano "[...] un'ironizzazione dolorosamente ricordevole della tonalità, del sistema temperato, della stessa musica tradizionale".⁵⁶⁰ La peculiarità di questo ciclo liederistico è quella di situarsi ad un livello liminare di composizione che, all'apice del 'travestimento', raggiunge un più alto grado di spiritualità, da cui procederà la scoperta e l'applicazione leverkühniana della tecnica dodecafonica.

b) *Meerleuchten*

Prima di poter pervenire alla svolta spirituale compiuta nei *Brentano-Gesänge*, Adrian Leverkühn passa attraverso diverse esperienze di produzione parodistica. Tra quelle d'impronta più squisitamente strawinskiana,⁵⁶¹ *Meerleuchten* presenta l'utilizzo

⁵⁵⁹ Ivi, p. 307.

⁵⁶⁰ Ivi, p. 210.

⁵⁶¹ L'opera di Leverkühn richiama, già nel titolo, *La mer* di Debussy; peculiarmente strawinskiana è, invece, l'impostazione parodistica. Per la connotazione strawinskiana cfr. Anna Macchi Giubertoni, *Strawinsky ovvero la parodia come "solitudine alternativa"...*, cit., p. 111: "[...]egli [Adrian] adotta infatti la poetica musicale dell'antagonista per eccellenza di Schönberg, il musicista russo Igor Strawinsky che, tra l'altro, proprio in quegli anni tra il 1906 e il 1908 aveva 'parodiato' nella *suite Le Faune et la Begère* e nei *Feux d'artifice* l'impressionismo musicale con un procedimento analogamente riproposto da Leverkühn in questa sua prima opera che parodizzava appunto il genere 'pittura sonora' e 'paesaggio musicale'.

A sottolineare inequivocabilmente il carattere strawinskiano dei *Meerleuchten*, Mann immagina che questa sinfonia venga eseguita per la prima volta a Ginevra, dalla 'Orchestre de la Suisse Romande' sotto la direzione di Ernst Ansermet che, come è noto, è stato un entusiasta animatore e interprete di Strawinsky, e uno dei più accesi sostenitori della sua poetica".

“miscredente (*glaubenslos*)”⁵⁶² di una forma musicale esaurita: il paesaggio musicale e la pittura sonora dell’impressionismo francese:

“[...] sicché il pubblico allenato scorse nel giovane autore un molto intelligente continuatore della linea Debussy-Ravel. Non lo era invece, e in tutta la vita non annoverò questa dimostrazione di bravura coloristica tra le sue vere produzioni, allo stesso modo che non annoverava gli esercizi per l’agilità del polso o quelli di calligrafia [...]”⁵⁶³

Il gioco intellettuale manifesta la sua freddezza, recepita dal pubblico “migliore”, con cui Mann intende indicare, con ogni probabilità, Adorno:

“A molti ciò sembrava gelido, anzi ripugnante e rivoltante, e questo giudizio veniva dai migliori, se non proprio dagli ottimi. I superficiali aloni chiamavano questo genere soltanto spiritoso e divertente”⁵⁶⁴.

Per salvare questo gioco dall’apparenza e ricondurlo al territorio della conoscenza, l’affezionato narratore Zeitblom manifesta la sua coscienza storica, responsabile ma “incerta”, per la quale il gelo emanato dall’opera dell’amico è solo una manifestazione del suo pudore davanti alla minacciosa banalità della musica a lui contemporanea. La parodia come *ultima ratio* della musica, come “sgambetto alla sterilità” permette, dunque, di ricondurla all’autenticità della sua coerenza storica, del suo essere *Erkenntnis*:

“In realtà invece la parodia era l’orgoglioso sgambetto alla sterilità con cui lo scetticismo e il pudore spirituale, la sensibilità per il mortifero diffondersi della banalità, minacciano i grandi ingegni”⁵⁶⁵.

La giustificazione critico morale della parodia si avvale di un’argomentazione di matrice nietzschiana, per cui essa si ammanta di tragica innocenza, rivelandosi come la vera, “*grande serietà*”:

“[...] l’ideale di uno spirito che ingenuamente, cioè suo malgrado e per esuberante possanza, giuoca con tutto quanto fino a oggi fu detto sacro, buono, intangibile, divino; uno spirito per il quale il termine supremo, in cui il popolo ragionevolmente ripone la sua misura di valore, significherebbe già qualcosa come pericolo, decadenza, abiezione, o per lo meno diversivo, cecità, effimero oblio di sé; è l’ideale di un umano-sovraumano benessere e benvolere, un ideale che apparirà molto spesso *disumano*, se lo si pone, per esempio, accanto a tutta la serietà terrena fino a oggi esistita, a ogni specie di solennità nei

⁵⁶² Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 174: “Ma, per dire proprio tutto, già questo miscredente capolavoro di splendore coloristico orchestrale aveva i tratti parodistici e l’orientazione intellettuale dell’arte in genere che nelle successive opere di Leverkühn si manifesta tante volte in un modo paurosamente geniale”.

⁵⁶³ Ivi, p. 173.

⁵⁶⁴ Ivi, p. 174.

⁵⁶⁵ *Ibidem*.

gesti, nella parola, nell'accento, nello sguardo, nella morale e nel compito, come fosse la loro vivente involontaria parodia – un ideale con cui, nonostante tutto ciò, comincia forse per la prima volta *la grande serietà*, è posto per la prima volta il vero punto interrogativo, con cui il destino dell'anima ha la sua svolta, la lancetta si muove, la tragedia comincia...⁵⁶⁶

La giustificazione nietzschiana, che vede l'*Übermensch* parodistico aver ragione della decadenza epocale e che mantiene in sé le polarità demoniache dell'umano e del "disumano" – riproposte da Zeitblom sotto forma di "inibizione e slancio produttivo", "castità" e "passione" – è destinata a configurarsi come "ritiro" – come dimostrerà la *Weheklag* – di tutto ciò che per Nietzsche deve essere parodiato: il "sacro, buono, intangibile divino"; analogamente, Adrian proclamerà il ritiro di "ciò che è buono, nobile e umano",⁵⁶⁷ perciò, la parodia è un tentativo, un modo provvisorio di rispettare il "canone di proibizione" adorniano. Per Zeitblom, come per Nietzsche, l'ingenuità che vive nella parodia viene a coincidere con la necessità storica che, però, nel momento in cui deve realizzarsi nell'opera, supera la parodia stessa ("ironia", "superbia", "pudore intellettuale") per diventare opera, tecnica, forma artistica. La giustificazione etico-estetica nietzschiana, fornita dal narratore del *Doktor Faustus*, dilegua anticipando la "stizza" di Adrian stesso che riconosce l'inconseguita della parodia e si "converte" al linguaggio musicale schönbergiano,⁵⁶⁸ quando entra in gioco l'espressione più autentica, la necessità e i "tentativi di dar forma (*Gestaltungsversuchen*) ai propri fantasmi":

"Il conflitto quasi inconciliabile fra l'inibizione e lo slancio produttivo del genio innato, fra la castità e la passione, è precisamente l'ingenuità di cui vive questo genere di artisti, il terreno per la crescita difficile e caratteristica delle opere e l'inconsapevole sforzo di imprimere all'ingegno l'impulso produttore, la necessaria e sia pur minima preponderanza sugli ostacoli dell'ironia, della superbia, del pudore intellettuale – questa istintiva tendenza si fa sentire e diventa determinante nel momento in cui gli studi preparatori e puramente meccanici dell'esercizio dell'arte incominciano a collegarsi coi primi tentativi, sia pure ancora provvisori e preparatori, di dar forma ai propri fantasmi"⁵⁶⁹.

⁵⁶⁶ F. Nietzsche, *Ecce homo*, cit., pp. 104-105

⁵⁶⁷ Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 543.

⁵⁶⁸ In linea col superamento, indicato da Adorno, compiuto da Schönberg nei confronti della prospettiva nietzschiana: "Ma solo con Schönberg la musica ha accettato la sfida nietzscheana, e i suoi pezzi sono i primi in cui realmente nulla può essere diverso: sono a un tempo protocollo e costruzione. Non è in essi rimasto nulla delle convenzioni che garantivano la libertà del gioco, e la posizione di Schönberg è ugualmente polemica nei confronti del gioco e dell'apparenza". (Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, cit., pp. 45-46).

⁵⁶⁹ Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 174.

Una volta sancita la saturazione del linguaggio musicale sinfonico-descrittivo con *Meerleuchten*, che ne rappresenta il gioco con l'apparenza, con lo "svuotamento" (adorniano) della sua forma storico-musicale, Adrian si rivolge prevalentemente alla musica vocale. La volontà di Leverkühn, da lui accuratamente argomentata, di 'restaurare' il necessario connubio con la parola è, in realtà, un'operazione intellettuale consapevolmente rivolta contro la musica stessa, l'ennesimo tentativo di arginarne la potenza e, sul piano più personale del personaggio faustiano, di schermirsi dalla redenzione offerta dalla musica – offerta che, del resto, connota l'intero arco della produzione manniana. Il "cattivo e buon cristiano" riconosce implicitamente, in quanto "buono", ossia in quanto artista aderente alla verità, la coappartenenza del germanesimo e dell'arte musicale; in quanto "cattivo", mette alla prova la musica sottoponendola al vincolo della parola e della beffa, compiendo, tuttavia, in tal modo, un esercizio critico destinato a riaffermare il linguaggio propriamente musicale nella sua autonomia e a invertire nuovamente il rapporto tra musica e parola. La giustificazione etico-estetica di tale dinamica manifesta ancora la matrice schönberghiana,⁵⁷⁰ che mostra nel confronto Kretzschmar-Adrian, rispettivamente, la posizione della musica in sé e del suo vaglio critico:

"Kretzschmar, per esempio, nutriva la tacita e ovvia convinzione che la musica abbia trovato definitivamente la sua forma più alta e la sua massima efficienza nella composizione orchestrale, mentre Adrian non ci credeva più. Per i suoi vent'anni, diversamente che per i più anziani di lui, il legame fra la sviluppatissima tecnica strumentale e la concezione armonica della musica era più che un'intuizione storica: esso era diventato quasi una mentalità fissa nel passato e nell'avvenire; e la sua fredda considerazione della sonorità ipertrofica nella gigantesca orchestra postromantica, il bisogno di condensarla e di riportarla alla sottomissione che aveva nei tempi della musica vocale prearmonica e polifonica, l'inclinazione verso questa musica vocale e quindi verso l'oratorio, nel qual genere il creatore dell'*Apocalisse di San Giovanni* e della *Lamentatio*

⁵⁷⁰ L'uso del testo poetico all'interno della 'nuova musica' viene sinteticamente giustificato dallo stesso Schönberg in *Composizione con dodici note*, cit., p. 109: "Sembrò infatti impossibile, in un primo momento, proporre pezzi di struttura complessa e di vaste dimensioni.

Poco dopo scoprii la possibilità di costruire forme più ampie seguendo il testo di una poesia. La diversa misura e la differente forma delle loro parti, nonché il cambiamento del carattere e degli stati d'animo, si riflettevano nella forma e nella dimensione della composizione, nella dinamica e nel tempo, nella figurazione e nell'accentuazione, nella strumentazione e nell'orchestrazione. Le diverse parti del pezzo risultavano così chiaramente differenziate, proprio come era stato nel passato in virtù delle funzioni tonali e strutturali dell'armonia".

Doctoris Fausti doveva dare i suoi frutti più alti e più arditi; tutto ciò si manifestò assai presto attraverso le sue parole e i suoi atteggiamenti”.⁵⁷¹

Prima di manifestarsi come “inclinazione all’oratorio” e di ristabilire un diverso primato della sonorità con l’*Apocalipsis* e la *Lamentatio*, e dopo alcune composizioni d’ispirazione mahleriana,⁵⁷² l’inclinazione verso la musica vocale procede dalle argomentazioni antimusicali di Kierkegaard⁵⁷³ verso la più aperta “canzonatura”⁵⁷⁴ della musica mediante il ricorso all’opera buffa:

“Egli cercava di esaltare anche tecnicamente l’alleanza con la parola, e mi citava una rude frase di Sören Kierkegaard, per la quale questo pensatore aspetta ancora l’approvazione degli intenditori di musica: diceva infatti di non avere molta simpatia per la musica sublime che crede di poter fare a meno della parola perché si considera più in alto della parola, mentre in realtà sta più in basso. Pur ridendo, mi dichiarai contrario”.⁵⁷⁵

La disapprovazione degli “intenditori di musica” è quella espressa da Adorno nel suo lavoro su Kierkegaard:

“Quello stesso Kierkegaard che tanto spesso sembra intuire nell’immagine di Mozart i contorni della futura storia della musica, che coglieva nel *Don Giovanni* il demoniaco della pura potenza naturale, quale si libera in senso musicale soltanto con Wagner, e che interpretava l’opera buffa secondo uno schema romantico ermeneutico che venne realizzato dopo di lui, quello stesso Kierkegaard non avrebbe dovuto, secondo la dottrina della sua estetica della musica, approvare neppure un solo movimento di Beethoven. Le sue intuizioni musicali, come ad esempio la descrizione della *ouverture* del *Don Giovanni*, che trova il suo corrispondente solo nelle parole di Nietzsche sul prologo dei *Maestri cantori*, gli furono concesse a dispetto della sua teoria”.⁵⁷⁶

L’elogio della posizione estetica kierkegaardiana è essa stessa una *Travestie*, nata dalla freddezza malinconica di Adrian e dalla simulazione del distacco intellettualistico

⁵⁷¹ Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., pp. 172-173.

⁵⁷² “Notai che la tendenza al connubio con la parola, all’articolazione vocale lo dominava sempre più. Per il omento tentava quasi esclusivamente di comporre qualche *lied*, canti brevi o lunghi e anche frammenti epici, togliendo i soggetti da un’antologia mediterranea che, in traduzione abbastanza felice, comprendeva liriche provenzali e catalane del XII e XIII secolo, poesie italiane, sublimi visioni della Divina Commedia e anche cose spagnole e portoghesi. Considerando l’ora musicale e l’età dell’adepto, era quasi inevitabile che qua e là si sentisse l’influsso di Gustav Mahler”. Ivi, p. 185.

⁵⁷³ L’interessamento di Thomas Mann nei confronti di Kierkegaard ha origine dal saggio di Kierkegaard, *Konstruktion des Ästhetischen*, Tübingen, Mohr 1933, (tr. it. di Alba Burger Cori, *Kierkegaard. La costruzione dell’estetico*, Longanesi, Milano 1962), letto da Thomas Mann nel luglio 1944, a cui seguì la lettura del saggio biografico kierkegaardiano di Georg Brandes e del primo volume di *Aut-Aut*. (Cfr. Th. Mann, *Romanzo di un romanzo...*, cit., pp. 126, 140).

⁵⁷⁴ Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 188.

⁵⁷⁵ Ivi, p. 187.

⁵⁷⁶ Ivi, p. 68.

dall'arte musicale, che aveva già segnato l'abbandono degli studi teologici per quest'arte. Le stesse opere a carattere parodistico sono da attribuirsi a tale simulazione, per cui Adrian cerca in Kierkegaard, in un primo momento, una loro giustificazione estetica, il cui scopo è quello di ingiuriare la musica quasi con devoto intento profanatorio, ma, nel passaggio immediatamente successivo, egli abdica da tali posizioni, seguendo la critica adorniana alle considerazioni di Kierkegaard, dichiarate incompatibili con la più alta produzione strumentale, come quella beethoveniana:

“Egli ammise che Kierkegaard in base alla sua estetica musicale avrebbe dovuto stimare ben poco l'op. 132, e che in genere quel bravo uomo aveva detto molte sciocchezze in fatto di estetica. Ma la frase si inseriva troppo bene nella sua produzione perché avesse voglia di rinunciarvi”.⁵⁷⁷

La *Travestie* dell'indulgenza alle considerazioni kierkegaardiane è destinata, nel passo immediatamente successivo, allo smascheramento fondato su posizioni nietzschiane, che hanno il compito mostrare come Adrian Leverkühn e la sua opera si inseriscano perfettamente nella tradizione spirituale tedesca, in nome di quella coappartenenza, consolidata nel pensiero manniano, della musica al germanesimo, rinnegato da Adrian in nome della *Travestie*, che vede, come nella *Geburt der Tragödie*, la continuità spirituale e artistica di Beethoven e Wagner.⁵⁷⁸ Così, Adrian, arriva a formulare la costitutiva unità di musica e linguaggio:

“La musica e il linguaggio devono andare uniti; sono in fondo una cosa sola: la lingua è una musica, la musica una lingua, e separatamente l'una si richiama sempre all'altra, imita l'altra, si serve dei mezzi dell'altra e fa intendere di essere una sostituzione dell'altra. Come la musica possa essere dapprima parola, possa essere pensata e progettata in anticipo come parola, egli intendeva dimostrarmi mediante il fatto che Beethoven era stato osservato mentre componeva a parole [...] Ed è ovvio che la musica si accenda alla parola o la parola erompa dalla musica, come avviene verso la fine della Nona Sinfonia. In fondo è pur vero che tutta l'evoluzione musicale tedesca tende al *Wort-Ton-Drama* di Wagner e vi trova la sua meta”.⁵⁷⁹

⁵⁷⁷ Ivi, cit., p. 187.

⁵⁷⁸ “Dal fondo dionisiaco dello spirito tedesco è sorta una forza che non ha niente in comune con le condizioni primitive della cultura socratica e non si può né spiegare né giustificare in base a esse, ma che viene invece sentita da questa cultura come qualcosa di terribile e inesplicabile, come un'ostilità strapotente, ossia *la musica tedesca*, quale dobbiamo principalmente intendere nel suo potente corso solare da Bach a Beethoven, da Beethoven a Wagner”. (F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., p. 131).

⁵⁷⁹ Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., pp. 187-188.

Una tale impostazione del problema consentirà all'autore dell'*Apocalipsis* e della *Lamentatio* la svolta espressiva, che permette alla musica, mediante la sua "liberazione in quanto linguaggio",⁵⁸⁰ di compiere il celebre "sgambetto alla sterilità" nell'aderenza vera e tragica al proprio universo spirituale e alla propria storia.

c) *Love's Labour's Lost*

Ugualmente distante tanto dalla concezione musicale nietzschiana tanto da quella wagneriana, proprio in quanto antitedesco, è l'intento di mettere in musica *Love's Labour's Lost*. La ridicolizzazione della musica procede qui di pari passo con l'allontanamento dalla tradizione tedesca e la scelta del testo inglese non fa che confermare l'apparente "avversione al germanismo"⁵⁸¹ del suo autore. Tuttavia, al germanesimo non viene opposto nessun altro principio affermativo e oggetto della decostruzione comica diventa, da un lato, il classicismo dello stile eufuistico shakespeariano, dall'altro, l'ascetismo intellettuale, più che spirituale, legato, anche nella commedia di Shakespeare, alla malinconia.⁵⁸²

"[...] il suo proposito era assai poco wagneriano e più che mai lontano dal demonismo della natura e del pathos mitico; era un rinnovamento dell'opera buffa nello spirito della canzonatura e dell'artificiosità, una specie di preziosità giocosa, una beffa all'affettazione ascetica e a quell' 'eufuismo' che era il frutto sociale degli studi classici".⁵⁸³

Si tratta, in sostanza, di una "beffa" dell'artificio attraverso l'artificio, il cui intento nichilistico (demoniaco) trova la sua esplicitazione, come rileverà Zeitblom nel capitolo XXI, nel fatto che "ciò che cessa di concordare con la propria definizione cessa anche di esistere".⁵⁸⁴ Tale esito nichilista, del resto, determina la composizione proprio in quanto

⁵⁸⁰ Ivi, p. 553.

⁵⁸¹ "Cercai però con tutte le mie forze di levargli di mente il suo strano e tutt'altro che pratico proponimento di mettere in musica la commedia nel testo inglese. [...] Era un'idea barocca, che però aveva profonde radici nella sua natura, composta del superbo distacco dal mondo, del vecchio provincialismo tedesco di Kaisersaschern e d'un animo decisamente cosmopolita. Non per niente era figlio della città nella quale era sepolto Ottone III. La sua avversione al germanesimo che questi impersonava (disgusto che, del resto, lo affiancava all'anglista e anglomane Schildknapp) si manifestava in due forme: nella ritrosa timidezza di fronte al mondo e in un intimo bisogno di mondo e di ampi orizzonti, il quale lo confermava nella pretesa che le sale da concerto tedesche ascoltassero canti in lingue straniere, o meglio, nel non presentarglieli col pretesto della lingua straniera". (Ivi, p. 189).

⁵⁸² Cfr. W. Shakespeare, *Love's Labour's Lost*, Penguin Books, 1982, atto I, scena 1, p. 53: "KING: *So it is, besieged with sable-coloured melancholy [...]*" e "ARMADO: How canst thou part sadness and melancholy, my tender juvenal?" (Ivi, atto I, scena 2, p. 55).

⁵⁸³ Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 188.

⁵⁸⁴ Ivi, p. 208.

‘opera’ prodotta da colui che, al contempo, dichiara la forma-opera un gioco illecito.⁵⁸⁵ La composizione musicale di *Love’s Labour’s Lost* si configura allora come uno *Spiel* “al quadrato”, in quanto ridicolizzazione, parodia e, perciò, smascheramento e svuotamento del comico:

“Mi parlò con entusiasmo del soggetto che gli offriva occasione di porre la balordaggine naturale accanto alla sublimità comica e a renderle ridicole l’una nell’altra. Eroismo arcaico ed etichetta da rodomonte emergono da un’epoca tramontata e si impersonano in Don Armado, che egli definiva giustamente una perfetta figura da opera in musica”.⁵⁸⁶

Lo svuotamento del comico, in tutta la sua portata nichilista, non è che un ennesimo assecondare la tendenza ascetica che il diavolo vuole intellettuale e la grazia renderà spirituale. L’ascetismo intellettuale, bersaglio critico della commedia shakespeariana, risulta a sua volta smascherato come falso antidoto dell’eros e sua sublimazione.⁵⁸⁷ Oggetto di tale smascheramento è l’altrettanto nichilista “calunnia” verso “le fonti della vita”, di cui Zeitblom accusa l’amico nel capitolo XXII e in cui il matrimonio cristiano, che l’umanista si appresta a compiere, è indicato, con ironia critica, come un intellettualistico (teologico) e, pertanto, nichilista tentativo di sfuggire alla signoria diabolica della carne, della natura:

“Egli ha potuto chiedere la sua mano, ha potuto guardarla e desiderarla, desiderarla in moglie cristiana, come diciamo noi teologi, giustamente fieri di aver carpito al diavolo il contatto con la carne, facendone un sacramento, il sacramento del matrimonio cristiano. Molto buffo, del resto, questo modo di captare il peccato naturale e di portarlo su un piano sacrosanto, premettendogli semplicemente la parola ‘cristiano’. La quale, in fondo, non muta niente; ma bisogna bene ammettere che l’aver addomesticato la malvagità naturale e il sesso mediante le nozze cristiane è stato un ripiego intelligente.

– Non mi piace – replicai io – sentirti affidare la Natura al Male. Secondo l’umanesimo, tanto il vecchio quanto il nuovo, questo si chiama calunniare le fonti della vita.

– Caro mio, c’è poco da calunniare.

– Facendo così – continuai senza lasciarmi sviare – si fa la parte di chi nega le opere, si prendono le difese del nulla. Chi crede nel demonio già gli appartiene.

⁵⁸⁵ *Ibidem*.

⁵⁸⁶ Ivi, p. 188.

⁵⁸⁷ Cfr. G. Bridges, *Sublimation in Thomas Mann’s “Doktor Faustus”*. *Love’s Labour’s lost*, in “Monatshefte”, 91 (1999), pp. 28-44.

Egli fece una breve risata”.⁵⁸⁸

Con l’ultima affermazione di Zeitblom e la risata di Adrian si rivela la matrice demoniaca dell’intera argomentazione. L’ascetismo ambiguo, che permette a Leverkühn di affidare la natura al male e di deridere, accusandolo di intellettualismo, il sacramento matrimoniale, è lo stesso che gli fa negare le “opere [*Werke*]” nell’accezione tanto teologica quanto musicale, e negarle proprio mediante la loro affermazione parodistica, confermata dalla risata conclusiva. La negazione delle opere si realizza sul piano teologico con l’elogio, appunto, del matrimonio a partire da una premessa demonica (l’appartenenza della natura al male) e sul piano musicale, con la composizione dell’opera *Love’s Laubour’s Lost*. Zeitblom sa, però quanto critica e tragica sia l’ironia dell’amico (“I tuoi scherzi tu li prendi di solito molto più sul serio che la tua serietà”),⁵⁸⁹ come rivelano le parole di Adrian proprio sulla sua opera d’ispirazione shakespeariana:

“*Mirth cannot move a soul in agony* – ripeté, e dichiarò che un giorno avrebbe messo in musica queste parole – e non solo queste, ma anche l’incomparabile quinto atto sulla pazzia del savio, sull’inetto e avvilito abuso dello spirito che pretende di ornare il berretto a sonagli della passione. Sentenze come i due versi nei quali è detto che nessun sangue giovanile può avvampare con tanto fervore quanto la gravità che si volge in lascivia (*as gravity’s revolt to wantonness*) potevano sorgere – disse – soltanto sulle vette geniali della poesia”.⁵⁹⁰

Si tratta dell’“abuso” che Adrian denuncia nel discorso “contro” il matrimonio, ma, nel passo immediatamente successivo, come avviene nella commedia shakespeariana, l’inclinazione ascetica sembra liberarsi dall’intellettualismo, andando a configurare il nuovo discorso di Adrian come una sorta di palinodia sull’eros:

“[...] Naturalmente, sensualità e amore non si possono scindere in nessun modo. Si libera l’amore dal rimprovero di sensualità specie quando si dimostra viceversa l’amore nella sensualità. Il piacere della carne altrui significa un superamento di resistenze che altrimenti sono dovute al fatto che l’io e il tu sono estranei come lo sono il proprio e l’altrui. Di norma, la carne – per conservare il termine cristiano – è non antipatica soltanto a se stessa; con l’altrui non vuol aver a che fare. Se ad un tratto l’altrui diventa oggetto di desiderio o di piacere, il rapporto fra l’io e il tu si altera in un modo per il quale la sensualità non è che vana parola. Non si può operare senza il concetto dell’amore, anche se,

⁵⁸⁸ Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 216.

⁵⁸⁹ *Ibidem*.

⁵⁹⁰ Ivi, pp. 188-189.

a quanto si afferma, lo spirito non c'entra. Infatti, ogni atto sensuale significa tenerezza, è un dare nell'accettare il piacere, una felicità attraverso il dono della felicità e attraverso la fonte dell'amore. Una sola carne gli amanti non sono stati mai, e questo precetto vuole scacciare dal matrimonio l'amore insieme col piacere.

[...Zeitblom:] Questo di chiama difendere la propria opera! E' certo che tu non hai niente a che fare col demonio. Sarai convinto, penso, che hai parlato molto più da umanista che da teologo.

– Diciamo: da psicologo – ribatté. Uno stato neutrale intermedio. Ma così parlano, credo, gli uomini che amano la verità”.⁵⁹¹

Questa presa di distanza dal teologico, che si nega come umanistica, non è priva di ambiguità, anche se il rifiuto della fusione, della riduzione all'unità di ciò che è essenzialmente distinto (l'io e il tu) potrebbe intendersi come rifiuto dell'ambiguità, intesa secondo la connotazione del demoniaco già emersa in Mann.⁵⁹² Tuttavia, la chiave psicologica indicata da Leverkühn restituisce il discorso ad un contesto demoniaco: lo 'psicologico', per Mann figura, in primis nietzschiana, e perciò wagneriana,⁵⁹³ che, nel momento in cui, incontra l'elemento erotico, non può nascondere la configurazione metafisica. Così, l'analisi psicologica di Leverkühn è sottesa e sostenuta dalla sua esperienza erotico-iniziatica con Esmeralda (la “gravità che volge in lascivia”), all'origine della sua stessa vocazione musicale. L'ambito psicologico investe anche i riferimenti a Kierkegaard, che Adorno coglie come psicologo proprio nella solitudine idealistico-fichtiana dell'interiorità in lotta con se stessa⁵⁹⁴ per la costruzione del senso. E' una psicologia che oppone gli affetti alla *ratio* e che trova nell'angoscia (del peccato) lo stato d'animo suo proprio.⁵⁹⁵ La *ratio*, secondo le categorie del demoniaco manniano, dà luogo all'astrazione che Kierkegaard pone a fondamento dell'essenziale musicalità del *Don Giovanni* di Mozart come estrema forma di idealismo (dunque, solitudine, solipsismo) estetico:

⁵⁹¹ Ivi, pp. 217-218.

⁵⁹² Si rimanda al cap. I della *Parte II* del presente lavoro.

⁵⁹³ Cfr. Th. Mann, *Considerazioni di un impolitico*, cit., p. 96.

⁵⁹⁴ “Nella spinta verso l'ontologia trascendente, l'interiorità intraprende la ‘lotta con se stessa’, della quale Kierkegaard tratta come ‘psicologo’” (Th. W. Adorno, *Kierkegaard...*, cit., p. 84).

⁵⁹⁵ “La psicologia di Kierkegaard invece sa *a priori* essere l'ontologia inaccessibile alla *ratio*, e tenta semplicemente di afferrarne i riflessi negli affetti. Teologicamente è ricca di presupposti; non è un'antropologia che soddisfi a se stessa. Nel *Concetto dell'angoscia* egli, col rapporto tra angoscia e peccato, non ha soltanto supposto gli affetti come segni cifrati di un oggetto positivo teologico, ma li ha anche definiti esplicitamente come tali [...]” (Ivi, p. 75).

“Più avanti di così l’idealismo estetico non si lascia spingere: dinanzi all’unità dell’‘idea’, del concetto generale, vuoto di ogni contenuto, di ‘genialità sensuale’, si contraggono insieme tutte le differenze qualitative nelle quali ha il suo fondamento l’arte, e non ne rimane canonicamente superstite che un capolavoro, triste e solitario, in quanto totalità chiusa e concludente”.⁵⁹⁶

Ecco profilarsi un’ennesima declinazione del nichilismo dell’*Indifferenz*, in quanto annullamento delle differenze, in cui risiede l’astrazione demoniaca:

“Arbitrariamente la musica viene riservata a un’astratta demonia, e la musica «assoluta» viene colpita, come in seguito nella scuola del George, dal verdetto: ‘Quando infatti la lingua finisce comincia la musica, quando, come si dice, tutto è musica, non si va più avanti ma indietro. E’ per questo che io, e gli intenditori mi daranno forse ragione, non ho mai avuto simpatia per la musica sublimata, che non crede di aver bisogno della parola. Essa di regola intende essere assai più elevata della parola, benché lo si di meno’”.⁵⁹⁷

Con la citazione adorniana, nel contesto del *Don Giovanni*, delle parole di Kierkegaard attribuite nel *Doktor Faustus* a Leverkühn, è possibile rilevare un implicito parallelismo tra *Love’s Labour’s Lost* e l’opera mozartiana. Tale parallelismo implica un’analogia data, *in primis*, dalla forma artistica (il modello dell’opera buffa), inoltre, dal principio musicale di astrazione, che Kierkegaard rileva nelle pagine di *Aut aut* dedicate al *Don Giovanni*⁵⁹⁸ e dalla interpretazione di Adorno, che vede proprio nell’assunzione dell’astratto musicale la realizzazione di un’opera “chiusa e concludente”, come quella di Leverkühn. Il parallelismo implica però anche un’antitesi: lo *Spiel* mozartiano rivela adornianamente la sua compromissione con lo *Schein* che Leverkühn intende, più o meno coscientemente, smascherare proprio mediante la forma dell’opera che deve e non deve continuare a sussistere. Se nel *Don Giovanni* l’astrazione demoniaca della musica coincide con il demoniaco dell’eros, nell’opera di Leverkühn eros e astrazione (*alias Spiel* intellettualistico) sono principi contrapposti, in quanto la seconda è sublimazione e *Travestie* del primo. Allo smascheramento dell’intellettualismo come eros sublimato, corrisponde lo smascheramento del comico come tragico, anch’esso riconducibile alla matrice kierkegaardiana che vede la coincidenza dei due principi, come spiega ancora Adorno:

⁵⁹⁶ Ivi, p. 67.

⁵⁹⁷ Ivi, p. 67-68.

⁵⁹⁸ S. Kierkegaard, *Gli stadi erotici immediati, ovvero il musicale-erotico*, in *Enten-Eller. Un frammento di vita*, a c. A. Cortese, 5 voll., Adelphi, Torino 1976-89, tomo I).

“La tragicità e la comicità, che coincidono sotto la condizione formale della contraddizione, vengono distinte da Kierkegaard a seconda del rapporto nel quale stanno tra loro, di volta in volta, la finitezza e l’infinità in quanto momenti contraddittori. [...]”⁵⁹⁹

Mann intende lo *Spiel* musicale di Leverkühn come *Travestie* della sua metafisica. Metafisica, infatti, è l’interpretazione di Mann, espressa per bocca del diavolo, (il quale gli appare proprio mentre è immerso nella lettura della parte di *Aut aut* dedicata al *Don Giovanni*)⁶⁰⁰ della dialettica adorniana del materiale musicale. Metafisica è l’assoluta, autonoma oggettività dell’opera che si serve del comico e del tragico, che assume oggettivamente tanto l’oggettività storica dei mezzi tecnici, quanto la soggettività dell’artista.

2 - *Brentano-Gesänge* e dodecafonìa

Con i *Brentano-Gesänge*, la parodia abbandona l’oggetto comico per diventare ‘parodia all’innocenza’.⁶⁰¹ Si tratta, però, anche qui di uno *Spiel* al quadrato, in quanto l’oggetto della composizione, appunto i *Gesänge* di Brentano, è di per sé un oggetto tutt’altro che innocente. Per Zetiblom, i *Gesänge* sembrano contenere un principio degenerativo romantico nettamente contrapposto alla formazione culturale e alla morale umanistiche, ossia quell’elemento antimorale introdotto metafisicamente dalla musica ‘contenuta’ nell’opera di Brentano. La progressione in senso metafisico si mostra qui nell’autonoma volontarietà della musica che contrassegna la concezione musicale di Mann già dalle sue prime opere:

“[...] che c’entrava, infatti, la mia moralità e cultura con le parole sognanti del poeta romantico che si sollevano, anzi degenerano [*entartenden Sprachträumereien*], dalla cantilena infantile e popolare a un mondo spettrale? E’ stata la musica, rispondo, a indicarmi quel dono, la musica che in quei versi dorme un sonno così leggero che il minimo contatto d’una mano competente è sufficiente a destarla”.⁶⁰²

⁵⁹⁹ Th. W. Adorno, *Kierkegaard...*, cit., p. 53

⁶⁰⁰ Cfr. Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 259.

⁶⁰¹ Ivi, p. 209.

⁶⁰² Ivi, p. 213.

I *Brentano-Gesänge* presentano un'intrinseca appartenenza alla musica⁶⁰³ che consente a Leverkühn di stabilire una nuova declinazione del rapporto tra musica e parola diversa da quella che connota l'opera buffa. L'intento antimusicale del connubio musica-parola comincia a invertirsi nella musica che utilizza la parola come suo "Travestie". E' la musica stessa, nei *Brentano-Gesänge*, a parodiare la poesia per vanificarne l'innocenza. La musica sembra assumere, in tal modo, un esercizio critico che finisce per "smascherare" l'innocenza della poesia popolare. Se, infatti, l'apparenza della poesia di Brentano è l'innocenza del canto popolare, la musica, che cerca di imitarla, rivela nello *Spiel* al quadrato della sua imitazione – la musica imita la poesia che imita la musica – la coincidenza del popolare e dell'arcaico sotto il segno del demoniaco: "Nonna cuoca dei serpenti" è un'altra delle canzoni, col verso, 'Maria, dove sei stata?' e con le parole sette volte ripetute: 'Ahimé, mamma, ahimé' che, con un'incredibile capacità d'immedesimazione, evocano le regioni più tormentate e più paurose del canto popolare tedesco. Tale musica, infatti, sapiente, vera e fin troppo saggia, cerca con affanno d'ingraziarsi la melodia popolare. Ma questa rimane sempre inattuata; c'è e non c'è, appare a frammenti, sorge e ricompare, in uno stile musicale ad essa spiritualmente estraneo da quale però, cerca sempre di nascere. E' una visione artistica commovente e non meno che un paradosso culturale, poiché, capovolgendo il processo naturale di evoluzione, per cui la raffinatezza e la spiritualità sorgono dai presupposti elementari, qui invece la spiritualità ha la parte dell'elemento primitivo, dal quale l'ingenuità vorrebbe emergere".⁶⁰⁴

La musica di Adrian riesce e non riesce, come la melodia che "c'è e non c'è", a farsi popolare; non si tratta di una 'parodia' dell'innocenza della forma popolare da intendere come scherno, nel senso dell'interpretazione adorniana di Strawinsky emersa già in *Meerleuchten*. Il termine qui usato da Mann per intendere la parodia dell'innocenza nei *Brentano-Gesänge* non è, infatti, 'Parodie' ma 'Travestie'. Il 'travestimento' della musica più raffinata e spirituale guarda con nostalgia all'innocenza che "vorrebbe emergere". Sarebbe tuttavia erroneo far coincidere l'innocenza con l'elemento primitivo ed elementare che Mann attribuisce alla canto popolare tedesco. Il vero "paradosso culturale" risiede nel fatto che è proprio dal canto popolare che procede il demoniaco, per la sua intrinseca

⁶⁰³ Cfr. R. Mayer, *Fremdlinge im eigenen Haus. Clemens Brentano als Vorbild für Adrian Leverkühn und Clemens der Ire in der Romanen "Doktor Faustus" und „Der Erwählte“ von Thomas Mann*, New York u. a. 1996, pp. 50-51: "Besonders in der frühen Lyrik Brentanos gibt es mehrere Gedichte, die, wie 'Die lustigen Musikanten', ausdrücklich 'im Wort' von Musik handeln, die als Gedichte nicht nur Musik zum Objekt nehmen, sondern di Musik nachahmen, di Musik sein wollen".

⁶⁰⁴ Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 211.

familiarità come l'elemento popolare tedesco, con "Kaisersaschern".⁶⁰⁵ Lo *Spiel* al quadrato si risolve nell'auto-parodia del demoniaco che abbandona le seducenti vesti dell'intellettualismo – le sole in grado di irretire la raffinata spiritualità di Adrian Leverkühn – per far ritorno alla sua dimensione originaria, popolare. Il mezzo usato è quello del sentimento (l'innocenza), corrotta come Margarete da Mefistofele, dalla *intentio* intellettuale, prima ancora che di Leverkühn, di Brentano, il quale fa 'degenerare' il popolare nello spettrale, ovvero ne fa emergere il demoniaco che vi è celato. Il canto popolare tedesco non risulta, dunque, esaurito dalla saturazione del linguaggio musicale né è una forma vuota rimessa in gioco dalla forma parodistica. Esso permane, bensì, come elemento primordiale, cui la musica, tanto quella di Leverkühn quanto l'intrinseca musicalità dei *Brentano-Gesänge* appartiene in un vincolo originario, innocente nella sua immediata comunicazione al sentimento, ma che diventa demoniaco non appena si ammanta di superstizione, si configura come 'mezzo', come tradizione, prodotto della riflessione, popolare o intellettuale. Il dolore del ricordo "tonale",⁶⁰⁶ della musica che "contempla la propria natura" e il dolore di Adrian, sono originati proprio dalla riflessione che, nel momento stesso in cui ricerca l'innocenza – l'immediata evocazione del sentimento – l'annulla nella riflessione:

"Qui la musica volge l'occhio verso se stessa e contempla la propria natura".⁶⁰⁷

Zeitblom intuisce che lì dove l'opera si configura di più come autoriflessione – è il caso delle liriche che trattano la musica come proprio oggetto,⁶⁰⁸ in cui la musica è "ridotta" a parola – la musica è meno 'spirituale':

"Lo spirito e l'atmosfera del pezzo, quel tono fantastico da saltimbanchi, la dolcezza e, nello stesso tempo, il tormento della sua musica sono veramente unici. Eppure esiterei a dargli la palma fra i tredici, parecchi dei quali sfidano la musica in un senso più interiore di questo pezzo (che pur tratta della musica mediante la parola) e trovano in essa una più profonda attuazione".⁶⁰⁹

Se la musicalità delle parole di Brentano imita la musica, che compare anche come oggetto, Leverkühn, non procede per imitazione ma per evocazione, dunque con un procedimento più immediato, meno riflesso. Il dolore e la dolcezza stanno a connotare la sua opera nella ricerca dell'immediato che Adrian sa e proclama, non solo, come

⁶⁰⁵ Cfr. Ivi, cap. VI.

⁶⁰⁶ Ivi, p. 210

⁶⁰⁷ Ivi, p. 212.

⁶⁰⁸ Cfr. R. Mayer, *Fremdlinge im eigenen Haus...*cit., pp. 50-51.

⁶⁰⁹ Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 211

“autoriflessione”, ma come esercizio preparatorio, in continuità con la simulazione del distacco dall’“arte musicale”, mediante gli espedienti da lui stesso recepiti come antimusicali, come il “connubio fra la musica e la parola”:

“Se in quegli anni di Lipsia Adrian si dedicava con tanto zelo a mettere in musica canzoni, lo si deve attribuire indubbiamente al fatto ch’egli considerava il connubio lirico fra la musica e la parola come una preparazione al connubio drammatico che aveva in mente. Forse ciò dipendeva anche dagli scrupoli che il suo spirito nutriva per la sorte, per la posizione storica dell’arte e dell’opera autonoma”.⁶¹⁰

Adrian intende presentare la sua produzione liederistica come preparazione al “connubio drammatico”, ma risulta difficile trovare una continuità spirituale tra il ciclo liederistico e *Love’s Labour’s Lost*, se non nell’approfondimento della dimensione dolorosa e nella parallela progressione del demoniaco. Nel dramma shakespeariano, con il quale Leverkühn vuole prendere le distanze dal germanesimo, emerge l’“abuso dello spirito”⁶¹¹ in tutta la sua portata nichilistica, esemplificata dall’incontro col diavolo nel periodo della sua composizione, per cui dal dolore nostalgico dei *Brentano-Gesänge* per l’innocenza che non si può recuperare si passa alla disperazione del suo consapevole e volontario annullamento in *Love’s Labour’s Lost*:

“[...] un’arte per amore dell’arte, di un’arte senza ambizioni e pur rigorosamente ambiziosa per gli artisti i conoscitori, avrebbe dovuto trovare la massima soddisfazione in quell’esoterismo concentrico e perfettamente freddo che li però, in quanto esoterismo, si faceva in tutti i modi beffe di se stesso, secondo lo spirito della commedia e diventava una parodia esagerata, mescolando in tanta delizia una goccia di tristezza, un grammo di disperazione”.⁶¹²

La riflessione, esasperata nel *wit* e nella forma-opera ripresentata *in quanto* storicamente esaurita, pone l’intellettualismo del loro sapiente utilizzo musicale in netto contrasto con la dimensione propriamente artistica:

“Qui si arrivava spesso [...] a una gelida e più cerebrale che artistica speculazione in note musicali, a un mosaico di suoni quasi non più efficaci, che si sarebbe detto destinato più alla lettura che all’audizione”.⁶¹³

La dimensione visiva e verbale, ossia la dimensione intellettuale, antiartistica, dunque, antimusicale, che contrassegna *Love’s Labour’s Lost*, si contrappone alla tendenza

⁶¹⁰ Ivi, p. 210.

⁶¹¹ Ivi, p. 188.

⁶¹² Ivi, p. 253.

⁶¹³ Ivi, pp. 302-303.

musicale, alla nostalgica e dolorosa *Travestie* dell'innocenza dei *Brentano-Gesänge*, configurandone assai diversamente il rapporto tra musica e parola. La stessa dimensione visiva, pur presente nel ciclo liederistico, vi assume tutt'altra connotazione – nei *Brentano-Gesänge* compare, per la prima volta, la sequenza di note che racchiude, criptato, il nome di Esmeralda:

“Leverkühn non era il primo compositore e non sarà stato nemmeno l'ultimo che amasse racchiudere nelle proprie opere formule e simboli misteriosi che rivelano la congenita tendenza della musica a celebrazioni e riti superstiziosi attraverso numeri mistici e lettere simboliche. Nelle tele sonore del mio amico si trova infatti una successione di cinque o sei note che, incominciando col si e terminando col la bemolle fra mi e do alternati, si ripetono con singolare frequenza, formando un motivo fondamentale di carattere singolarmente malinconico che si presenta in svariati travestimenti armonici e ritmici ed è assegnato ora a una, ora a un'altra voce, spesse volte invertito e quasi girato sul proprio asse di modo che, rimanendo uguali gli intervalli, la successione dei suoni risulta modificata. E questo motivo appare per la prima volta nel più bello dei tredici *Canti di Brentano* messi in musica ancora a Lipsia, nel canto commovente: ‘O bimba cara, come sei cattiva’, che ne è tutto dominato, ma poi specialmente nell'opera della maturità, dove ardimento e disperazione si confondono in modo così singolare, cioè nella *Lamentatio doctoris Fausti*, scritta a Pfeiffering, dove meglio appare la tendenza a inserire intervalli melodici anche in armonia simultanea.

Ora, quella cifra sonora: si, mi, la do, la bemolle significa ‘Esmeralda’.⁶¹⁴

L'uso delle note musicali come lettere che racchiudono una formula o un significato era un procedimento di cui si avvalsero anche i dodecafonici, come Alban Berg nella *Lyrische Suite*, che fornirà un modello anche per la *Lamentatio doctoris Fausti*. Si tratta di un altro “travestimento [*Einkleidung*]” che ha la funzione di sublimare l'eros legato al nome di Esmeralda senza, però, la diabolica ironia della canzonatura che distingue *Love's Labour's lost*; una sublimazione che è anche un possesso (l'intento primario delle formule è proprio la possibilità di dominare ciò a cui si applicano) e uno stabilire la continuità, o meglio, l'identità sostanziale tra l'iniziazione erotica e quella musicale di Adrian, iniziazione sancita dalla contrazione del morbo che, tradizionalmente, nel contesto manniano, è legata all'eros e alla musica. Il carattere celebrativo-superstizioso indica una coappartenenza di tale evento musicale – la formula di Esmeralda – ad un contesto sacrale,

⁶¹⁴ Ivi, p. 178.

liminare tra il divino e il diabolico, tra la formula magica e quella religiosa. La formula, qui sostitutiva dell'espressione, subentra alla forza espressiva che l'eros, l'amore e la musica esigerebbero, ma che Adrian reprime o mediante lo *Spiel* parodistico e dissacrante, come in *Love's Labour's lost*, o mediante l'*Indifferenz*, per sua natura *malinconica*, dello *Spiel* dodecafonico.

Nei *Brentano-Gesänge* la cifra sonora di "Esmeralda" introduce, infatti, la tecnica dodecafonica, che si applicherà all'opera tarda di Leverkühn: il canto di "O lieb Mädel" è proprio quello in cui la dodecafonia viene per la prima volta considerata dal musicista.⁶¹⁵

"Sai – domandò per contro – dove mi sono più avvicinato a una composizione rigorosa? [...] In un punto del ciclo di Brentano – rispose – nel 'Cara fanciulla'. Ed è derivato da una forma fondamentale, da una serie d'intervalli semplicemente variabili delle cinque note si-mi-la-do-la bemolle, e tanto la linea orizzontale quanto quella verticale ne sono determinate e dominate, in quanto sia possibile ad un motivo di così poche note. E' come una parola, una parola-chiave, il cui segno si riscontra continuamente nella canzone e vorrebbe determinarla totalmente. Ma è una parola troppo breve e in se stessa troppo poco mobile. Lo spazio tonale che essa offre è troppo limitato. Di qui bisognerebbe procedere oltre e coi dodici gradi dell'alfabeto temperato dei semitoni formare parole più lunghe, parole di dodici lettere, determinante combinazioni e interrelazioni dei dodici semitoni, formazioni di serie, dalle quali il brano, il singolo tempo o tutta un'opera in più tempi dovrebbero essere rigorosamente derivati. Ogni tono dell'intera composizione, tanto dal punto di vista melodico quanto da quello armonico, dovrebbe mostrare il suo rapporto con questa predeterminante serie fondamentale. Nessuno dovrebbe ritornare prima che gli altri siano apparsi; nessuno dovrebbe entrare in scena prima di aver compiuto la sua funzione di motivo nella costruzione totale. Non ci sarebbe più nessuna nota libera: e questa io la chiamerei composizione rigorosa".⁶¹⁶

La "composizione rigorosa (*streng Satz*)", che Zeitblom definisce "organizzazione razionale completa (*Rationale Durchorganisation*)",⁶¹⁷ è una riproposizione dell'opera mediante un materiale inedito, non saturato: la composizione seriale. L'intento della forma chiusa sottende, del resto, tanto la forma del ciclo liederistico, quanto la poesia di Brentano,

⁶¹⁵ Nella traduzione italiana del *Doctor Faustus*, cit., "O lieb Mädel" è tradotto sia con "O bimba cara" (*Ibidem*) sia con "Cara fanciulla" (Ivi, p. 222).

⁶¹⁶ Ivi, p. 222.

⁶¹⁷ Ivi, p. 223.

il quale sembra non essere estraneo al *Durchkomponieren*.⁶¹⁸ Il canto di *O lieb Mädel*, inoltre, conferisce allo stesso romanzo manniano un'unità d'*opera* per la sua funzione leitmotivica.⁶¹⁹

La *rationale Durchorganisation* è dominata da una *intentio* legiferante che si articola in maniera analoga a quella della formula. Si tratta di una razionalizzazione volta, da un lato, contro le forme estreme del soggettivismo romantico, parallelamente all'abuso del materiale saturato, dall'altro contro la concezione naturalistica di tale materiale. La sua "seconda natura" viene soppiantata dalla legge razionale che normativizza l'assetto unitario della composizione. Non si tratta, in ultima istanza, di abolire la natura in musica, bensì, secondo le categorie del demoniaco, di appropriarsene come l'alchimista si appropria delle leggi naturali.

La demonicità dodecafonica è confermata dal "pericolo" di *inudibilità* che Zeitblom le attribuisce e che riporta immediatamente alla conferenza kretzschmariana su "La musica e l'occhio":

– Ma tu spera che tutto ciò si possa udire?

– Udire? – ribatté lui. – Non ricordi una certa conferenza al 'Bene pubblico' che ci fu tenuta una volta, dalla quale risultava che non è affatto obbligatorio udire tutto nella musica? Se per 'udire' tu intendi la precisa attuazione dei mezzi nel singolo caso, dai quali si ottiene l'ordine più elevato e rigoroso, un ordine cosmico e una legge da sistema stellare, ecco, così no, non lo si udirà. Ma questo ordine si udirà o si udirebbe, e il percepirlo offrirebbe una soddisfazione estetica ancora ignorata".⁶²⁰

Sottraendosi alla percezione sensibile, l'ordine razionale imposto alla musica, diventa non solo intellettuale, ma nel momento in cui si pone come autonomo nell'oggettività della serie, diventa metafisico.⁶²¹

⁶¹⁸ Si rimanda a R. Mayer, *Fremdlinge im eigenen Haus*, cit., p. 50: "Das Gedicht: 'Hör, es klagt die Flöte wieder' findet sich in vielen Sammlungen von Brentanos Lyrik als selbständiges Gedicht, ist aber dem Libretto seines Singspiels *Die lustigen Musikanten* Entnommen. Dieses 'Abendständchen', das Brentano als Duett in seiner 'kleinen Oper' *Die Lustigen Musikanten* geschrieben hat, ist eigentlich ein sehr sorgfältig durchkomponiertes Gedicht".

⁶¹⁹ Ivi, p. 55: "In seinen 'Wurzelbehandlungen' unter Wendel Kretzschmar, in seiner lyrischen Phase (die Brentano-Gesänge), im Teufelsgespräch, in seinen dramatischen und epischen Phasen ('Gesta Romanorum' und 'Apocalypsis cum figuris') und schließlich auch in 'Dr. Fausti Weheklang' wird der Leser immer wieder an das 'O lieb Mädel' Gedicht erinnert. Dieses der Musik zugrunde liegende Motiv führt im Roman auch in die entgegengesetzte Richtung über Adrians Bordellerlebnis bis zu Erfahrungen seiner Kindheit, bis zu den naturwissenschaftlichen Studien und 'Spekulationen' seines Vaters zurück".

⁶²⁰ Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 224.

⁶²¹ Cfr. R. Vlad, *Demonicità e dodecafonia*, cit., pp. 87. "Logicamente dunque la musica scritta per ordine di un destino o di una implacabile *ratio* storica, non sarebbe quella commisurata e adeguata ai sensi, non sarebbe quella recuperabile mediante l'udito, ma una musica puramente spirituale, se non del tutto sovrumana. Così il

L'appropriazione del materiale musicale razionalizzato permette una costruzione il cui carattere oggettivo – la legge, la sua matematica – si risolve in funzione del dominio soggettivo. La soggettività dell'artista "*Durchkomponist*" instaura, così, un rapporto ambiguo col proprio materiale. La soggettività, ossia la "libertà" della composizione cerca nella *streng Satz* "tutela e sicurezza" dalla minaccia di sterilità che incombe di fronte alla saturazione del linguaggio musicale. La coscienza di tale saturazione, che sul piano esistenziale di Leverkühn si traduce in malinconica *Indifferenz*, e la risposta, l'alchemico antidoto che egli formula nella composizione seriale sembrano, in un primo momento, affrettare apocalitticamente la *finis musicae* configurando la libera necessità della *Durchorganisation* come prodotto della sterilità, come "qualche cosa di necessario nel tempo, una promessa di rimedio in un'epoca di convenzioni distrutte e di dissolvimento di tutti gli obblighi oggettivi: nel senso, insomma, d'una libertà che comincia a depositarsi come un golpe sull'ingegno e a rivelare indizi di sterilità".⁶²²

Se in queste parole emerge l'intento antimusicale di Adrian Leverkühn, tuttavia, la sua alta, artistica spiritualità si rivela nell'obbedienza alla necessità storica che esige dalla musica, ancora una volta, l'espressione, seppur l'espressione della propria sterilità. Questa condizione paradossale è alla base della dialettica di libertà e necessità, di soggettività e oggettività che sottende la produzione seriale di Leverkühn e le sue teorizzazioni:

"[...]Nella sua vicinanza alla sterilità, la paralisi incombente e l'interruzione della produttività erano pensabili solo come qualcosa di quasi positivo e superbo, solo insieme con un'alta e pura spiritualità.

– Sarebbe tragico – dissi – se la sterilità dovesse essere in qualche momento il risultato della libertà. La libertà si conquista perché perché si spera sempre nel parto di energie produttive.

E' vero – rispose – e per un tratto mantiene anche le sue promesse. Ma la libertà non è che un'altra parola per soggettività, e un bel giorno non si accontenta più di se stessa, un bel giorno dispera della possibilità di creare da sé e cerca tutela e sicurezza nell'oggettività. La libertà tende sempre al rivolgimento dialettico. Essa riconosce se stessa assai presto nei

soggetto si priva del controllo sensoriale della costituzione dei formali nessi sonori e si affida ad un ragione obiettiva, ad una 'tendenza immanente del materiale sonoro' come la chiama Adorno. La musica cessa di essere il 'significante' ed il 'significato', si spoglia dei suoi attributi fenomenici e pretende alla funzione noumenica che le assegnano tanti filosofi, e specialmente Schopenhauer, dichiarandola strumento della rivelazione".

⁶²² Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 219.

legami, si attua nella subordinazione, in una legge, in una regola, in una costruzione, un sistema: si attua, ma non per questo cessa di essere libertà”.⁶²³

La dialettica adorniana del compositore, qui adombrata, e la figura di Schönberg come “compositore dialettico” spiegano come l’estrema razionalizzazione della composizione *durchorganisierte* risulti dalla coincidenza del dominio soggettivo con la necessità oggettiva del rigore che vincola gli elementi musicali alla costruzione totale:

“Contemporaneamente alla liberazione del materiale dai suoi ceppi si è accresciuta la possibilità di dominarlo tecnicamente: è come se la musica si fosse sottratta all’ultima presunta costrizione della natura, esercitata dalla sua materia, e fosse in grado di dominarla liberamente, coscientemente e con perspicuità. Il compositore si è emancipato insieme ai suoni”.⁶²⁴

Il paradigma storico del compositore emancipato è, seguendo le argomentazioni adorniane, Beethoven, tanto nello stile di mezzo, in cui la soggettività “dinamizza” le convenzioni del linguaggio tonale, quanto nello stile tardo, in cui le convenzioni stesse sono smascherare come tali, svuotate e abbandonate dalla soggettività. Quello che Mann vuole ora far emergere è la continuità della tecnica schönberghiana utilizzata da Leverkühn con l’opera di Beethoven, continuità che risiede nella coscienza storica del materiale e del suo smascheramento come seconda natura. In tal senso, la coscienza storica che accomuna Beethoven – in questo caso il Beethoven sia della seconda che della terza fase – e Schönberg attesta la libertà soggettiva del compositore che si riappropria del materiale. La coincidenza di soggettivo e oggettivo, di cui Leverkühn sembra ora prendere le difese, sta a connotare, per Adorno, il periodo di mezzo beethoveniano.⁶²⁵

“Nell’arte il lato soggettivo e quello oggettivo s’intrecciano fino a non distinguersi più; uno procede dall’altro e assume il carattere dell’altro; il soggettivo si concreta come oggettivo il genio lo resuscita alla spontaneità, lo ‘dinamizza’, come si suol dire, sicché ad un tratto parla il linguaggio del soggettivo. Le convenzioni musicali oggi distrutte non erano poi sempre così oggettive, così esteriormente imposte. Erano esperienze vive, consolidate e, come tali, attuarono per molto tempo un compito d’importanza vitale, il compito dell’organizzazione. L’organizzazione è tutto. Senza di essa nulla esiste, e men che

⁶²³ Ivi, p. 220.

⁶²⁴ Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, cit., pp. 55-56.

⁶²⁵ Cfr. Th. W. Adorno, *Beethoven...*, cit., p. 211: “L’ultimo Beethoven, con la sua esperienza di musicista, deve aver avuto in sospetto l’unità di soggettività e oggettività, la compattezza della creazione sinfonica perfetta, la totalità risultante dal movimento di tutti i particolari, e, insomma, tutto ciò che conferisce autenticità alle sue opere del periodo di mezzo”.

meno l'arte. Ed ecco che la soggettività estetica si prese questo compito e si assunse di organizzare l'opera, per proprio impulso, in libertà.

Tu pensi a Beethoven".⁶²⁶

Parafrasando Adorno,⁶²⁷ il discorso di Leverkühn procede in un'apologia del classicismo⁶²⁸ per "smascherare", ancora un volta, il libero dominio soggettivo sulla convenzione come quella mancanza di libertà che fonda la composizione rigorosa. Il paradigma della coincidenza della libertà con il suo contrario, cui corrisponde la coincidenza del soggettivo e dell'oggettivo, è costituito dalla forma sonata – in quanto "universale della forma totale" e del principio organizzativo – con la riduzione della molteplicità dello sviluppo tematico all'identità del tema. Così Adrian esplicita il riferimento a Beethoven:

“– Sì, a lui e al principio tecnico col quale la soggettività dominante s'impadronì dell'organizzazione musicale, cioè dello svolgimento. Questo era stato una piccola parte della sonata, un modesto campo di illuminazione e di dinamismo soggettivi. Con Beethoven essa diventa universale, diventa il centro della forma totale che, anche quando è premessa come convenzione, viene assorbita dal lato soggettivo e ricreata in libertà. La variazione, dunque, una cosa arcaica, un residuo, diventa il mezzo della spontanea nuova creazione della forma. Lo svolgimento per variazioni si estende a tutta la sonata; e in Brahms, come lavoro tematico, lo è in maniera ancora più profonda e comprensiva. Questo può servire da esempio del modo in cui la soggettività si trasforma in oggettività. In lui la

⁶²⁶ Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 220.

⁶²⁷ Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, cit., pp. 58-60: "Certo le convenzioni oggi distrutte non furono sempre così esteriori alla musica. Come in esse una volta precipitavano esperienze vive, così esse hanno adempiuto, semplicemente ma con onestà, una funzione: quella organizzativa. Proprio questa però fu loro tolta dalla soggettività estetica autonoma, che aspira ad organizzare l'opera d'arte per impulso proprio, in libertà. Il passaggio dell'organizzazione musicale alla soggettività autonoma si compie grazie al principio tecnico dello sviluppo. All'inizio del secolo XVIII lo 'sviluppo' era una piccola parte della sonata. Dinamica e messa a fuoco soggettiva si cimentavano nei temi, esposti per una volta e accettati come essenti. Ma con Beethoven lo sviluppo, la riflessione soggettiva del tema, che ne decide la sorte, diviene centro dell'intera forma. Esso giustifica la forma, anche dove questa resta prestabilita come convenzione, in quanto la ricrea spontaneamente. A questo soccorre un mezzo più antico, rimasto per così dire indietro, e che solo nella fase più tarda svela le sue possibilità latenti (spesso nella musica accade che residui del passato scavalchino lo stadio tecnico di volta in volta raggiunto): lo sviluppo si rammenta cioè della variazione [...] lo sviluppo basato sulla variazione si estende a tutta la sonata, la cui totalità problematica deve essere ricostruita dallo sviluppo generale-universale. Già in Brahms lo sviluppo, come lavoro tematico, ha preso possesso della sonata nella sua interezza. Soggettivazione ed oggettivazione si intersecano, e Brahms nella sua tecnica unisce le due tendenze, così come costringe ad unirsi l'intermezzo lirico e il pezzo accademico. Nell'ambito della tonalità egli respinge interamente le formule e i residui convenzionali e crea per così dire ad ogni istante l'unità *ex novo*, in libertà. Così egli è anche il mentore dell'economia universale che rigetta tutti i momenti fortuiti della musica e, da un materiale conservato in identità, sviluppa anche, anzi in particolare, l'estrema varietà. Non c'è più nulla che non sia tematico, nulla che non possa essere inteso come derivazione di un elemento identico, sia pure latente quanto si vuole".

⁶²⁸ "L'esigenza di verità dell'ultimo Beethoven rigetta l'apparenza di quell'identità di soggettivo e oggettivo che è quasi tutt'uno con l'idea guida del classicismo". (Th. W. Adorno, *Beethoven...*, cit., p. 212).

musica di spoglia di tutte le fioriture convenzionali, di tutte le formule e i residui, e crea in ogni istante l'unità dell'opera ex novo in libertà. Ma proprio così la libertà diventa il principio d'una economia universale, che non lascia alla musica nulla di fortuito ed evolve fino all'estrema molteplicità da materiali identici e conservati. Dove non c'è più nulla all'infuori del tema, nulla che possa presentarsi come derivazione d'un fatto sempre uguale, non si dovrebbe parlare di composizione libera....”⁶²⁹

L'evoluzione della sonata, lo sviluppo tematico, lo sviluppo indipendente dei singoli elementi musicali dà luogo ad una molteplicità che sancirebbe, nell'unità dell'organizzazione totale, al contempo, la loro razionalizzazione e la loro *Indifferenz*. L'effetto “positivo” di questa organizzazione risiede nella liquidazione dell'inautenticità data dall'uso anacronistico di alcuni elementi e la loro riproposizione secondo una modalità aderente alla verità storica e all'effettivo stadio di sviluppo del materiale musicale:

“– Ecco: la musica è una vegetazione selvaggia – disse Adrian.– I suoi diversi elementi: la melodia, l'armonia, il contrappunto, la forma e la strumentazione, si sono sviluppati nella storia senza un piano e indipendentemente l'uno dall'altro. Ogni qual volta una zona isolata di materiale progrediva storicamente e saliva d'un gradino, altre zone rimanevano indietro e nell'unità dell'opera si opponevano allo stadio di evoluzione sorretto dalle zone più progredite. Prendi, per esempio, la parte che il contrappunto ebbe nel romanticismo. Non era altro che un'aggiunta al componimento monodico. O era una combinazione esteriore di temi pensati in modo omofono, o il travestimento puramente ornativo del corale armonico mediante voci apparenti. Ma il vero contrappunto richiede la simultaneità di voci autonome. Un contrappunto melodico e armonico come quello del tardo romanticismo non è contrappunto... Ecco, io voglio dire che quanto più le singole zone di materiale si evolvono e anche magari si fondono, come si fondono nel romanticismo il ritmo strumentale e l'armonia, tanto più diventa attraente e imperante l'idea di una totale organizzazione razionale di tutto il materiale musicale, che abolisca le appropriazioni anacronistiche ed eviti che un elemento diventi funzione dell'altro, come per esempio nell'epoca romantica la melodia diventa funzione dell'armonia. Si tratterebbe di sviluppare ugualmente tutte le dimensioni e di produrle l'una dall'altra in modo da farle convergere. Si tratterebbe dell'unità universale delle dimensioni musicali. Infine, si tratterebbe di abolire l'antitesi tra lo stile polifonico della fuga e la naturale monodia della sonata”⁶³⁰.

⁶²⁹ Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., pp. 220-221.

⁶³⁰ Ivi, pp. 221-222.

L'effetto "negativo" è quello denunciato da Zeitblom subito dopo l'enunciazione, da parte di Adrian, della tecnica seriale finalizzata all'"organizzazione". Zeitblom ne individua il pericolo di un regresso alla formula, ad una razionalità che minaccia di sterilità la stessa musica che si vorrebbe liberare dall'inautenticità:

"E' un'idea impressionante – replicai. – Si potrebbe già chiamarla organizzazione razionale completa. Vi si guadagnerebbe una straordinaria unità e precisione, una specie di giustizia e regolarità astronomica. Ma se cerco d'immaginarlo, l'immutato svolgersi d'una siffatta serie d'intervalli, sia pure usata ritmata in modo vario, produrrebbe inutilmente un grave impoverimento e un ristagno della musica".⁶³¹

Come il razionalismo matematico pitagorico che governerebbe il reale si rovescia nella voragine nichilista del mistero, così la dodecafonica manifesta il suo nichilismo – ossia ciò che Zeitblom chiama "sterilità" e "ristagno" – nel riportare gli elementi della realtà musicale al principio organizzativo seriale. La "costellazione", ossia la "regolarità astronomica", la necessità della sua costruzione, sarebbe la versione intellettuale, matematizzata, del caso:

"Molto strano – osservai. – Nel modo in cui la descrivi, la cosa si riduce a una specie di composizione prima della composizione. Infatti, tutto il materiale dovrebbe essere già disposto e organizzato quando si sta per iniziare il lavoro vero e proprio. Poiché questo allestimento del materiale avverrebbe mediante la variazione, e la produttività della variazione, come si potrebbe definire la vera e propria composizione, sarebbe riportata al materiale... insieme alla libertà del compositore. Quando questi si accingesse all'opera, non sarebbe più libero.

– Legato alla voluta costrizione dell'ordine: dunque libero.

– Già, la dialettica della libertà è insondabile. Ma, in quanto plasma l'armonia, non si può dire che egli sarebbe libero. La formazione degli accordi non sarebbe forse lasciata al caso fortuito, alla cieca fatalità?

- Di piuttosto alla costellazione".⁶³²

L'*Indifferenz* degli elementi musicali organizzati nel "quadrato magico" della serie dodecafonica – *Indifferenz* individuata dallo stesso Adorno⁶³³ – segna il demoniaco punto di convergenza tra la massima razionalizzazione e l'irrazionalità della superstizione astronomica configurata come una "costellazione". Nel momento in cui gli elementi

⁶³¹ Ivi, pp. 222-223.

⁶³² Ivi, p. 224.

⁶³³ Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, cit., p. 65.

musicali configurano una costellazione, al senso musicale subentra l'esattezza "astrologica", che si impone come un "destino sul materiale", in quanto è *determinata e determina* a priori la composizione:

"Il gioco numerico della dodecaфонia e la costrizione che esso opera richiama l'astrologia, e non è certo per un semplice ghiribizzo se molti dei suoi adepti caddero in quella mistificazione. La razionalità dodecafonica, come sistema chiuso e impenetrabile anche a se stesso, in cui la costellazione dei mezzi viene ipostatizzata direttamente come fine e come legge, si avvicina alla superstizione. La legittimità in cui si muove è sospesa come un destino sul materiale e lo determina senza che questa stessa determinazione serva ad uno scopo. L'esattezza, intesa come lievito matematico, prende il posto di quello che per l'arte tradizionale era l'idea' [...]".⁶³⁴

Nella preorganizzazione del materiale la libertà del soggetto coincide con la razionalità che egli impone al materiale, concepito come natura cui esercitare il proprio dominio. Ciò permette di sottomettere la potenza della musica – che Adorno connota ora⁶³⁵ come qualcosa di affine alla magia – alla razionalità umana. Così, parafrasando Adorno, Leverkühn argomenta a Zeitblom, il quale accusa il pericolo di regredire a un nuovo logoramento del materiale e, dunque, di una nuova violazione del canone di proibizione.⁶³⁶

"Voglio dire soltanto che le tue obiezioni (se devono prendersi per tali) non conterebbero contro l'antichissimo desiderio di ordinare tutto ciò che suona e di risolvere l'essenza magica della musica in raziocinio umano".⁶³⁷

Tuttavia, nel momento in cui il dominio sul materiale si realizza, il compositore non fa che obbedire al principio di esattezza che il materiale preorganizzato presenta a priori e la sua libertà si risolve nell'illibertà del principio razionale. L'autonomia soggettiva diventa autonomia oggettiva del materiale razionalizzato cui il soggetto finisce per soggiacere:

⁶³⁴ Ivi, pp. 67-68. L'affinità, rilevata da Adorno, dell'*Indifferenz* seriale dodecafonica all'astrologia, sembra trovare ulteriori sviluppi alla luce del rapporto di Schönberg con le teorie di Swedenborg, rapporto considerato da Roman Vlad in *Demonicità e dodecaфонia*, cit., p. 85: "l'unità dello spazio sonoro richiede una percezione assoluta e unificata. In questo spazio, così come nel cielo di Swedenborg... non esiste un *Sopra*, un *Sotto*, una *Destra*, una *Sinistra* e nemmeno un assoluto *Avanti* e *Dietro*", sebbene Vlad non asserisca un nesso diretto tra questa "indifferenza" spaziale con l'indifferenza degli elementi musicali nella serie dodecafonica.

⁶³⁵ "Ne risulta un sistema di dominio sulla natura in musica che risponde ad un'aspirazione, sorta già ai primordi della borghesia, di 'comprendere' con un criterio d'ordine tutto ciò che contribuisce a formare un pezzo musicale, e di risolvere l'essenza magica della musica in razionalità umana". (Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, cit., p. 66).

⁶³⁶ "E se la costellazione desse per risultato la banalità, la consonanza, l'armonia di tre suoni, le forme sfruttate e abusate, l'accordo di settima diminuita?" (Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 224)

⁶³⁷ Ivi, p. 225.

“Il soggetto impera sulla musica mediante il sistema razionale, ma a questo soccombe. Se nella dodecafonia l’atto compositivo propriamente detto, cioè la feconda elaborazione della variazione, viene sospinto nel materiale, la stessa fine tocca a tutta la libertà del compositore. Questa, realizzandosi nel dominio sul materiale, ne diventa una determinazione che si pone, estraniata, di fronte al soggetto, e lo sottopone alla propria costrizione”.⁶³⁸

La razionalizzazione, di cui il soggetto si è servito per il dominio sulla natura del materiale, si emancipa, diviene autosufficiente e *appare come* natura, pur non essendo natura: ritorna, così, al principio stesso del demoniaco, alla sua intrinseca apparenza e capacità di contraffazione. Allora l’idolatria, la superstizione seriale – così come Adorno la individua in Weber in quanto feticizzazione –, che dapprima si sostituisce al senso, ora *diviene* il senso, ossia *appare come* il senso:

“Con una fede singolarmente infantile nella natura, al materiale viene attribuito il potere di porre di per sé il senso musicale. Ma proprio qui si affaccia la truffa astrologica: i rapporti di intervalli secondo cui sono ordinati i dodici suoni vengono oscuramente venerati come formula cosmica, e la legge individuale della serie viene realmente feticizzata nel momento in cui il compositore fa conto che essa abbia un senso per se stessa”.⁶³⁹

La portata metafisica della dodecafonia, condivisa dalla stessa concezione adorniana della tendenza immanente del materiale sconfinata nell’astrologia, nella “formula cosmica” proprio nell’affermazione assolutizzante e idolatra del principio razionale. E’ su queste basi che Thomas Mann può sviluppare nel *Doktor Faustus* l’articolata analogia che vede nella produzione dodecafonica un’attività peculiarmente faustiana. La superbia intellettualistica, all’origine della stessa malinconia data dall’inappagato interesse scientifico del Faust, nel ricorso al patto diabolico dà luogo alle diverse forme di superstizione e stregoneria accertamente denunciate da Zeitblom:

“Tu mi vuoi pigliare dal lato del mio onore umanistico – osservai. – Raziocinio umano! E poi, scusa, parli sempre di ‘costellazione’. Ma in questo modo andiamo nell’astrologia. La razionalità che tu invochi ha una buona dose di superstizione, di fede nei demoni vaghi e inafferrabili che si agitano nel giuoco d’azzardo, nel buttar le carte, nello scuotere le sorti, nell’interpretare i presagi. Al contrario di quel che tu dici, il tuo sistema mi sembra piuttosto adatto a risolvere la ragione umana in magia.

Si portò un pugno alla tempia.

⁶³⁸ Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, cit., p. 69.

⁶³⁹ Ivi, p. 110.

– Ragione e magia – disse – s’incontrano e diventano una cosa sola in quello che chiamiamo sapienza, iniziazione, nella fede che abbiamo nelle stelle, nei numeri...

Non risposi perché vedevo che soffriva. Mi pareva inoltre che tutte le sue frasi avessero un’impronta di dolore, stessero sotto il segno della sofferenza, per quanto fossero piene di spirito e degne di considerazione⁶⁴⁰.

⁶⁴⁰ Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 225.

Capitolo IV

Il mistero di identità

1 – *Gesta romanorum* e *Marionettentheater*: l’“ultimo resto di spirito” della soggettività

Sul tavolo di Leverkühn a Pfeiffering si trova l’emblematico testo ispiratore della “*suite* di grotteschi teatrali i cui argomenti erano tolti [...] dal vecchio libro di storie e aneddoti intitolato *Gesta Romanorum*”:⁶⁴¹ il saggio sul *Marionettentheater* di Heinrich von Kleist.⁶⁴² Esso fornisce a Mann una coerente immagine della tecnica dodecafonica, permettendo, inoltre, di dare nuovi sviluppi al tema dell’innocenza, già introdotto dai *Brentano-Gesänge*.

Il materiale musicale *durchorganisiert*, con il principio della variazione che si risolve nella meccanica della serie e ne costituisce la predeterminazione, sembra configurarsi in modo analogo alle marionette di Kleist, il cui “centro di gravità” ne governa il movimento:

“Ogni movimento, diceva egli, ha un centro di gravità; basta governare quel centro, nell’interno della figura; le membra, che non sono altro che pendoli, seguono, senz’altro soccorso, in una maniera affatto meccanica, da sé”.⁶⁴³

Si tratta di una meccanicità che Adorno aveva già rilevata nello scadimento delle relazioni armoniche all’interno della serie, tanto che il principio d’*Indifferenz* di armonia e melodia, già sospettato di nichilismo, ne risulta compromesso da una configurazione ancora più nichilista, dalla sua *casualità*:

“Basta paragonare qualche accordo a piacere, o addirittura successioni armoniche di composizioni dodecafoniche [...] con un passaggio di libera tonalità, inteso secondo il suo genuino senso armonico [...] per accorgersi che il concatenarsi dell’armonia dodecafonica è casuale e semplicemente meccanico. La ‘vita istintuale degli accordi’ viene repressa. Non solo i suoni sono contati in anticipo, ma il predominio delle linee orizzontali fa intristire le armonie. Non ci si può liberare dal sospetto che tutto il principio dell’‘indifferenza’ di

⁶⁴¹ Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 352.

⁶⁴² H. von Kleist, *Il teatro delle marionette*, trad. it. di Leone Traverso, Il Melangolo, Genova 2005.

⁶⁴³ Ivi, p. 10.

melodia e armonia diventi un'illusione non appena vien messo seriamente a cimento. L'origine della serie, che coincide con il profilo dei temi, e il suo senso melodico, si oppongono all'interpretazione armonica che può riuscire solo perdendo la specificità della relazione armonica".⁶⁴⁴

Viene così sancita da Adorno la casualità delle relazioni armoniche data dall'atomizzazione dei suoni – assemblati, per lo più, come le membra delle marionette⁶⁴⁵ –, i quali vengono artificiosamente, o, meglio, inorganicamente organizzati dall'"autorità pianificatrice":

"La dodecaфония sostituisce la 'mediazione', il 'passaggio', l'azione stimolatrice della sensibile, con la costruzione cosciente, che però viene pagata con l'atomizzazione dei suoni [...]. Non c'è più un'anarchica attrazione reciproca tra i suoni, ma resta solo la loro monadica mancanza di relazioni e l'autorità pianificatrice che li domina tutti: unico risultato possibile, il caso".⁶⁴⁶

Resta da definire se, proseguendo nell'implicito parallelismo marionette-serie musicale, l'"autorità pianificatrice" sia da intendere come soggettività del marionettista-compositore o come "centro di gravità" seriale. In Kleist, la marginalità dell'elemento soggettivo si spinge fino al punto in cui anch'esso sembra demandato al "meccanico":

"[...] i movimenti delle sue [del marionettista] dita stanno in un rapporto abbastanza artificioso col movimento delle marionette a esse fissate, press'a poco come i numeri ai loro logaritmi o l'asintoto all'iperbole.

Intanto egli credeva che anche quest'ultimo resto di spirito, di cui aveva parlato, potrebbe venir rimosso dalle marionette, e la loro danza riportata interamente nel dominio delle forze meccaniche e prodotta per mezzo di un manubrio come io m'ero immaginato".⁶⁴⁷

Analogamente, Adorno coglie il venir meno della soggettività del compositore seriale nel riaffiorare, contro la sua volontà, degli accordi tonali all'intero della sua composizione, palesemente contrapposta, così, alla libera atonalità, che aveva sottoposto tali accordi al canone di proibizione:

⁶⁴⁴ Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, cit., p. 84.

⁶⁴⁵ Cfr. H. von Kleist, *Il teatro delle marionette*, cit., p. 16: "L'affettazione appare, come voi sapete, quando l'anima (*vis motorix*) si trovi in qualche altro punto che nel centro di gravità del movimento. Ora come il macchinista in fondo per via del filo ha in suo poter proprio questo punto: così tutte le altre membra sono, quello che devono essere, morte, meri pendoli, e seguono la pura legge di gravità, eccellente proprietà, che invano si ricerca nella massima parte dei nostri danzatori".

⁶⁴⁶ Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, cit., p. 85.

⁶⁴⁷ H. von Kleist, *Il teatro delle marionette*, cit., p. 12.

“Affiorano per ogni dove, senza che il compositore lo voglia, filoni tonali del tipo che una critica attenta poteva, nella libera atonalità, togliere facilmente di mezzo [...]. L’aspetto restaurativo della dodecafonìa si mostra con violenza forse più che altrove nell’allentamento della proibizione della consonanza”.⁶⁴⁸

Con l’allentamento del canone di proibizione che la soggettività aveva imposto al materiale logorato dalla convenzione, viene meno, anche nella dodecafonìa, l’“ultimo resto di spirito” soggettivo e, insieme a esso, la possibilità per la musica di essere ancora *espressione*. Si impone allora il problema della libertà come problema fondamentale della serialità dodecafonica: che parte ha la libertà soggettiva nella predeterminazione-preorganizzazione del materiale nella serie? In che modo il materiale meccanizzato nell’isolamento degli accordi e reso inorganico dalla casualità della loro relazione può “liberarsi in quanto linguaggio”, ossia liberarsi nell’espressione – come avverrà nella *Lamentatio doctoris Fausti*? Sembrano essere sottese da queste problematiche le domande che Leverkühn pone, alla luce del testo di Kleist, come problema del *Durchbruch*.⁶⁴⁹

“In fondo, non c’è al mondo che un solo problema, e questo problema si chiama avanzata. Come si fa ad avanzare? [*Wie bricht man durch?*] Come si fa a conquistare la libertà? Come si rompe la crisalide e si diventa farfalla? Tutta la situazione è dominata da questo problema. Anche qui – disse – tirando il nastrino rosso tra le pagine del Kleist che aveva sulla tavola – anche qui si parla di ascesa, in quest’ottimo articolo sulle marionette, ed è definita addirittura ‘l’ultimo capitolo della storia del mondo’”.⁶⁵⁰

Nel saggio sul *Marionettentheater* quest’“ultimo capitolo della storia del mondo” è il ritorno della grazia [*Grazie*] e dell’innocenza perduta:

“[...] così si ritrova anche la grazia, dopo che la conoscenza, per così dire, ha traversato l’infinito; così che, nello stesso tempo, appare purissima in quella struttura umana che ha nessuna o un’infinita coscienza, cioè nella Marionetta, in Dio.

– Dunque – dissi io un po’ distratto – dovremmo gustare di nuovo dell’albero della conoscenza, per ricadere nello stato d’innocenza?

– Certamente – rispose – questo è l’ultimo capitolo della storia del mondo.”⁶⁵¹

⁶⁴⁸ Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, cit., pp. 85-86.

⁶⁴⁹ Il termine “avanzata (*Durchbruch, durchbrechen*)” per indicare la liberazione e l’uscita dalla solitudine permette a Mann di collocare il discorso sui tre piani che precedono insieme nell’intreccio simbolico del *Doktor Faustus*, collegando l’esito estetico-musicale e teologico delle parole di Leverkühn ispirate da Kleist al piano politico: l’“avanzata” della Germania nella prima guerra mondiale.

⁶⁵⁰ Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 355.

⁶⁵¹ H. von Kleist, *Il teatro delle marionette*, cit., p. 26.

La grazia si manifesta solamente dopo che si è “traversato l’infinito”, ossia dopo il totale esaurimento dello spirito, dopo la scomparsa di ogni residuo di vita e di libertà: essa sembra sorgere dal trionfo dell’inorganico comune a Kleist e a Mann e dall’annullamento della riflessione:

“Noi vediamo che nella misura in cui nel mondo organico la riflessione [*Reflexion*] si fa più debole e oscura, la grazia [*Grazie*] vi compare sempre più raggianti e imperiosa”.⁶⁵²

La *Grazie* coincide con l’innocenza di un equilibrio privo di riflessione, perciò il suo essere sarà da ascrivere al caso, appunto, privo di riflessione, oppure, a Dio che trascende l’umana riflessione. Conformemente alle dinamiche teologiche del *Doktor Faustus*, il caso, come elemento anticristiano, nell’economia della vicenda di Leverkühn deve essere smascherato, spogliato della sua apparenza e ricondotto al divino, dovrà, considerando lo sviluppo generale e l’esito ultimo del romanzo, rivelarsi come opera della grazia [*Gnade*]. Se la grazia [*Grazie*], in Kleist, è il corrispettivo estetico di un elemento morale (l’innocenza), sembra allora poter essere intesa come *Gnade*,⁶⁵³ in una trasposizione delle parole di Kleist dal piano estetico e morale a quello teologico, secondo l’esigenza complessiva del *Doktor Faustus* e del significato che il saggio sul *Marionettentheater* assume nel romanzo manniano.

La grazia [*Gnade*], in quanto manifestazione della libertà dell’amore divino per la creatura e indipendente dalla volontà di quest’ultima, appare più pura proprio nel momento in cui essa agisce contro la volontà della creatura e al di là di quella libertà che le permette di rifiutare Dio, ma che essa ritrova soltanto in Lui. La creatura che sperimenta la grazia, sperimenta anche il fallimento della propria autosufficienza resa meccanica dal diavolo, il quale, approfittando della libertà umana, l’annulla nel sottrarla alla sua origine in Dio e, dunque, della libertà mantiene solo l’apparenza. Così la massima libertà e la massima illibertà si trovano in un terreno liminare che, proprio in quanto liminare, da un lato, pertiene al diavolo che predilige le cose ambigue, dall’altro, è soggetto alla grazia che può in ogni istante rovesciare l’illibertà nella libertà e “smascherare” la libertà diabolica come apparenza della libertà. Si tratta di uno smascheramento che, nella vicenda di Adrian Leverkühn, procede da quello che Kleist concepisce come “attraversamento dell’infinito” e un “gustare di nuovo l’albero della conoscenza”, in quanto approfondimento dei diversi

⁶⁵² Ivi, p. 25.

⁶⁵³ Con tali considerazioni non si intende attribuire a Mann un consapevole “gioco” con il significato della parola latina *gartia*, che potrebbe tradurre entrambi i termini (*Grazie* e *Gnade*).

livelli del demoniaco, la cui costitutiva *Zweideutigkeit* è la stessa che ne permette lo smascheramento. Lo strumento privilegiato del diavolo è l'umana superbia – in Leverkühn la superbia intellettuale e l'eccesso di riflessione che mira ad annullare la grazia. La disperazione di Adrian si configura infatti con la riflessione – “calcolo sfacciato” – che, nell'anticipare la grazia, nel trasferirla sul piano intellettuale, l'annulla:

“Il mio peccato è troppo grande perché mi possa esser perdonato, e lo portai al culmine arrivando a speculare che la contrita diffalta della fede nella possibil grazia [*Gnade*] e nel perdono potesse esser di massimo stimolo alla bontà divina, mentre pur intendo che questo calcolo [*Berechnung*] sfacciato rende in tutto impossibile la misericordia. Ma basandomi su ciò andai avanti con le mie speculazioni [*im Spekulieren*] e calcolai che quest'estrema abiezione esser dovesse lo sprone esteriore per la bontà a dimostrare che è infinita. E così continuai, suscitando una gara infame con la bontà di lassù, per vedere qual fosse più inesauribile, se la bontà o la mia speculazione...”.⁶⁵⁴

L'esito della “gara infame” è prevedibile nella considerazione dell'infinità di Dio e della grazia che eccede la superbia di Adrian e il suo pensiero meccanizzato dalla riflessione e dal calcolo. Tuttavia, la grazia non interviene secondo una predestinazione alla salvezza, ma, come Adrian stesso intuisce per momentanea illuminazione immediatamente prima del suo discorso sul calcolo, dischiudendo una speranza sostenuta dalle opere:

“Forse Dio vede che cercai le difficoltà e non scansai le fatiche: forse, chi sa? Tutto ciò sarammi computato e io avrò vantaggio dall'essere stato così assiduo e dall'aver portato ogni cosa tenacemente a termine... non lo posso dire, né ho il coraggio di sperarlo”.⁶⁵⁵

Sono le opere di Adrian, in primo luogo, le sue opere artistiche, ad attestare una giustificazione che il loro autore considera “soltanto estetica”, come egli sembra dedurre da Kleist:

“Eppure non si tratta che di estetica, della libera grazia che è riservata ai burattini e al Dio, cioè all'incosciente o a una coscienza infinita, mentre ogni riflessione che sia fra loro zero e l'infinito uccide la grazia [*Grazie*]. La coscienza, pensa questo scrittore, dev'esser passata attraverso un infinito affinché riappaia la grazia [*Grazie*], e Adamo dovrebbe mangiare un'altra volta il frutto dell'albero della conoscenza per ritornare allo stato d'innocenza”.⁶⁵⁶

⁶⁵⁴ Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., pp. 569-570.

⁶⁵⁵ Ivi, p. 569.

⁶⁵⁶ Ivi, p. 355.

Quello che Adrian considera ‘estetica’ in senso restrittivo, per Zeitblom coinvolge il problema della redenzione, appunto “redenzione estetica [*ästhetische Erlöstheit*]”:

“Ma non dire che ‘si tratta soltanto di estetica’, non dire ‘soltanto’. Si fa male a vedere nell’estetica una parte ristretta e isolata del sentimento umano. Essa è molto di più, è, in fondo, ‘tutto’ nella sua azione conservante e repellente, come, del resto, in questo poeta la parola ‘grazia’ è intesa in senso vastissimo. Redenzione o non redenzione estetica: ecco il destino che decide della felicità o dell’infelicità, del sentirsi in società su questa terra o del sentirsi disperatamente, se pur orgogliosamente, isolati: e tutti sanno che il brutto e l’odioso sono una cosa sola”.⁶⁵⁷

Le parole dell’umanista che vede la coincidenza del “brutto” e dell’“odioso”, qui orientate in senso politico, devono manifestare, sul piano artistico, la loro valenza impolitica, dunque non strettamente vincolata alla prospettiva umanista. La redenzione estetica, secondo l’esigenza dei tempi, deve essere intesa come redenzione *dell’estetica*. Adrian sa che, come lui, è l’arte che ha bisogno di essere salvata, che “ha bisogno di redenzione”:

“Non è forse buffo pensare che la musica abbia considerato per qualche tempo se stessa come mezzo di redenzione, mentre, al pari di qualunque arte, è lei che ha bisogno di redenzione, di redimersi cioè da un isolamento solenne che era frutto dell’emancipazione culturale e dell’innalzamento della cultura a surrogato della religione, dall’esclusiva compagnia con un’*élite* di persone colte detta ‘pubblico’ che presto non esisterà più, che già non esiste più, di modo che l’arte sarà presto assolutamente sola, sola da morire, a meno che non trovi la via del ‘popolo’ o, per dirla con parola meno romantica, la via degli uomini?”.⁶⁵⁸

Nella *Philosophie der neuen Musik*, Adorno vede la musica moderna condannata ad un isolamento culturale, cui corrisponde il “disfacimento oggettivo dell’idea di espressione”.⁶⁵⁹ Se Adorno accetta quest’isolamento come la “verità”⁶⁶⁰ della musica schönberghiana, per Leverkühn, la comunità perduta, che era all’origine – come asserisce lo stesso Adorno – della musica in generale e della polifonia in particolare,⁶⁶¹ deve essere

⁶⁵⁷ Ivi, pp. 355-356. Si prosegue qui nel parallelismo dei piani estetico-teologico-politico.

⁶⁵⁸ Ivi, p. 370.

⁶⁵⁹ Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, cit., p. 22.

⁶⁶⁰ Ivi, p. 25: “La verità di quella musica appare esaltata in quanto essa smentisce, mediante un’organizzazione e vuotezza di significato, il senso della società organizzata che essa ripudia, piuttosto che per il fatto di essere di per se stessa capace di un significato positivo. Nelle condizioni attuali essa è tenuta alla negazione determinata”.

⁶⁶¹ Ivi, pp. 23-24: “La musica nel suo insieme, e specialmente la polifonia – *medium* necessario della musica moderna – ha avuto origine nelle esecuzioni collettive nel culto nella danza: e questo dato di fatto non è mai

recuperata. Il musicista faustiano la va a ricercare nel romantico concetto di popolo, con tutta l'ambigua demonicità che questo termine comporta. Ancora una volta, le riflessioni adorniane necessitano, per Mann, di un correttivo metafisico. La comunità popolare è quella della *Heimatsphäre* a cui l'Oratorio apocalittico di Leverkühn regredisce fino al primitivo, al barbarico.

2 – *Apocalipsis cum figuris*

L'*Apocalipsis cum figuris* intende essere un'opera della *Heimatsphäre* e consolidare l'emblematicità tedesca del suo autore. L'"omaggio a Dürer",⁶⁶² costituito dal titolo che rimanda alla serie di quindici xilografie düreriane di argomento apocalittico del 1498, inserisce la composizione di Leverkühn nel contesto del XVI secolo tedesco, dominato dall'ambiguo elemento popolare, demoniaco, magico-religioso, e ne fa "un'opera che nella sua profonda atmosfera spirituale è più vicina a Keisersaschern che alla baldanza del carattere moderno, e la cui natura sarebbe – per usare una frase arrischiata – una 'arcaicità esplosiva'".⁶⁶³

La contaminazione spirituale del "motivo barocco-düreriano", che Mann individua in Goethe, Schopenhauer, Nietzsche e Wagner, si estende all'epoca in cui Leverkühn compone l'*Apocalipsis*, opera legata alla storia tedesca anche dalla simbolica corrispondenza della sua scansione cronologica compositiva con la storia della Repubblica di Weimar.⁶⁶⁴ Questa "identità" storica nella differenza epocale corrisponde al più esteso "mistero di identità"⁶⁶⁵ che connota l'*Apocalipsis cum figuris* sul piano spirituale, ossia su quello religioso e su quello artistico nella loro intima correlazione.

stato superato, ridotto a semplice 'punto di partenza', con lo svilupparsi della musica verso la libertà. [...] La musica polifonica dice 'noi' anche dove vive unicamente nella fantasia del compositore senza giungere a nessun altro essere vivente: ma la collettività ideale che essa ancora porta in sé come collettività separata da quella empirica, contraddice l'inevitabile isolamento sociale e il particolare carattere espressivo che l'isolamento stesso le impone. La possibilità di essere percepita da molti si trova a fondamento essenziale della stessa oggettivazione musicale, e dove la prima è esclusa, quest'ultima viene di necessità degradata quasi a un che di fittizio, all'arroganza del soggetto estetico che dice 'noi' mentre è ancora e soltanto 'io', e che pure non può dire assolutamente nulla senza porre insieme un 'noi'".

⁶⁶² Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 409: "Il titolo *Apocalipsis cum figuris* è un omaggio a Dürer e vuole probabilmente mettere in rilievo l'attuazione della visione, nonché la minuziosità grafica e il perfetto riempimento dello spazio con particolari fantasticamente precisi che sono comuni a entrambe le opere". Da notare la rilevanza dell'aspetto visivo, nel *Doktor Faustus* già connotato demonicamente.

⁶⁶³ Ivi, p. 431.

⁶⁶⁴ Cfr. H Brode, *Musik und Zeitgeschichte im Roman. Thomas Manns "Doktor Faustus"*, in „Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft“, 17 (1973), pp. 455-472, p. 464-465.

⁶⁶⁵ Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 432.

Il “mistero di identità” si fonda su un principio dialettico di per sé ambiguo, che asseconda la specificità demonica di confondere tra loro elementi divergenti sotto l'apparenza della loro identità e della loro indifferente equivalenza. Nell'*Apocalipsis* questa *Indifferenz* irrompe dalla violenta identità strutturale (e simbolica) che sussiste tra il celestiale coro dei fanciulli e la risata diabolica:

“La risata diabolica alla fine della prima parte ha il suo contrapposto nel meraviglioso coro dei fanciulli che, accompagnato da un'orchestra ridotta, inizia subito la seconda parte, cioè un brano di musica delle sfere cosmiche, gelida, limpida, diafana, aspramente dissonante, ma d'una dolcezza di suoni che direi ultraterrena, inaccessibile e tale da riempire il cuore di nostalgia e di speranza. Questo brano, che ha commosso, conquiso ed esaltato anche i renitenti, è per colui che ha orecchie per udire e occhi per vedere, in quanto a sostanza musicale, il medesimo riso diabolico! Adrian Leverkühn è sempre grande nel rendere uguali le cose disuguali. E' nota la sua maniera di modificare nel ritmo il tema d'una fuga già alla prima responsione, in modo che pur conservando strettamente il tema, non lo si riconosce più come ripetizione. Ciò avviene qui e mai con tanta profondità e grandezza come qui. Ogni parola che alluda all'idea del passaggio, al mutamento in senso mistico, dunque alla trasformazione e alla trasfigurazione, è da ammirare per la sua esattezza. L'orrore di prima è bensì trasportato con l'indescrivibile coro infantile su un piano del tutto diverso; vi è cambiata la strumentazione e vi è trasformato il ritmo, ma in quella musica struggente delle sfere angeliche non vi è nemmeno una nota che non si trovi in precisa corrispondenza anche nella risata infernale.”⁶⁶⁶

“Nemmeno una nota” viene lasciata al di fuori della perfetta corrispondenza, secondo un principio di *Durchorganisation* che si carica di elementi metafisici: l'equivalenza delle note in corrispondenza stabilisce anche l'equivalenza del loro “contenuto”, ossia l'equivalenza – *Indifferenz* – di salvezza e dannazione. Si tratta ora di un'equivalenza da intendere come ‘equidistanza’ dell'autore dell'*Apocalipsis* rispetto a queste due dimensioni, così come egli le intende nel suo “calcolo sfacciato [*freche Berechnung*]”⁶⁶⁷ che avvicina e allontana la grazia, e, pur tuttavia, non osa sperarla. Quella *freche Berechnung* ora diventa “calcolo elevato a mistero [*zum Geheimnis erhobene Berechnung*]”:

⁶⁶⁶ Ivi, p. 432.

⁶⁶⁷ Ivi, p. 569.

“Qui c’è tutto Adrian Leverkühn. Questa è la musica che egli rappresenta, e la rispondenza, in quanto senso profondo, è calcolo elevato a mistero”.⁶⁶⁸

E’ una rispondenza la cui portata teologica assume una valenza e ambiguità dialettica affine alla dialettica benjaminiana della speranza,⁶⁶⁹ riproposta nel *Doktor Faustus* in chiave propriamente manniana nella vicenda di Echo e nella *Weheklage*, rispetto a cui l’*Apokalypse* funge da introduzione e anticipazione proprio in senso dialettico, ossia secondo una modalità artistica e spirituale che deve essere superata. D’ispirazione Benjaminiana è anche l’uso della risata infernale,⁶⁷⁰ il cui ruolo di rilievo assolve la funzione di rivelare quel “mistero di identità” che costituisce il dato spirituale più rilevante, il mistero più profondo non solo nell’opera di Leverkühn, ma il fatto metafisico della musica stessa:

“[...] – ed ecco, un’altra commozione mi prende, il ricordo di quel pandemonio della risata, di quel riso infernale che, breve ma orribile, costituisce il finale della prima parte dell’*Apocalisse*. Io lo odio, lo amo e lo temo. Infatti – mi si perdoni questo troppo personale ‘infatti’ – ha sempre temuto l’inclinazione personale di Adrian al riso [...]: è proprio il medesimo timore, il medesimo impaccio e la stessa preoccupazione di fronte a questo travolgente gaudio della geenna che incomincia con la risata di una voce singola e per cinquanta battute fila rapidamente, comprendendo coro e orchestra tra incroci e inversioni ritmiche fino a un traboccante e sardonico *fortissimo* di tutte le voci e di tutti gli strumenti – una scarica di sataniche risate di scherno e di trionfo, composta orrendamente di urli, latrati stridii, muggiti, ululati, belati e nitriti. Preso in sé, questo episodio, messo in particolare rilievo dalla sua posizione nell’insieme dell’opera, questa raffica di riso infernale mi è talmente ostica che difficilmente avrei trovato la forza di parlarne a questo

⁶⁶⁸ Ivi, p. 432.

⁶⁶⁹ L’apporto di Benjamin al *Doktor Faustus* può essere chiaramente rilevato in almeno tre momenti fondamentali: la ‘risata infernale’ dell’*Apocalipsis cum figuris*, la vicenda di Echo, la dialettica della speranza quale si presenta nella *Wehklage* e nel commento di Zeitblom a quest’ultima. Cfr. Martin Müller, *Walter Benjamin und Thomas Manns Dr. Faustus*, in “Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen”, 125 (1973), pp. 327-330. Come principali contributi critici sull’argomento si indicano inoltre: Hans Wisskirchen, *Zeitgeschichte im Roman. Zu Thomas Manns Zauberberg und Doktor Faustus*, Francke Verlag, Bern 1986 (*Thomas-Mann-Studien*, vol. VI), in particolare il paragrafo *Kierkegaard und Benjamin: Das Religiöse*, pp. 184-195.; in lingua italiana, per puntuali riferimenti all’uso delle opere benjaminiane da parte di Mann, si rimanda, ad Alessandro Cecchi, “*Teologie negative*” nel *Doktor Faustus: la costellazione Adorno-Kierkegaard-Benjamin*, in “Religione e società”, 44, settembre-dicembre 2002, pp. 42-59 e Id., *Adorno e la musica del Doktor Faustus*, in “Civiltà musicale”, anno XVIII, gennaio-agosto 2003, pp. 95-126.

⁶⁷⁰ Alla luce della *Entstehung*, il tema del riso sembra precedere la lettura manniana di Benjamin. Mann considera, già nelle pagine concernenti il 1944, il “tema del “freddo”, affine a quello del riso” e che “[...] in questo riso è presente, ma senza forma, il diavolo come misterioso protagonista del libro”(Th. Mann, *Romanzo di un romanzo...*, cit., p. 114). La lettura del saggio sul *Trauerspiel*, donatogli da Adorno, risale al del 1946 (Cfr. Th. Mann, *Romanzo di un romanzo...*, cit., p. 203).

punto, se a sua volta non mi avesse rivelato il più profondo mistero della musica, che è un mistero di identità”.⁶⁷¹

Nell’*Ursprung des deutschen Trauerspiels*,⁶⁷² il dualismo tra la materia demoniaca e il significato che la creatura cerca di imporle mediante l’allegoria come atto di speranza, genera la “risata infernale” dal fallimento di questa stessa speranza come “trionfo della materia”. L’ “abietto calcolo” con cui l’uomo cerca di spiritualizzare la propria materialità mediante la parola, degenera nella “risata infernale” come la più propria “forma eccentrica e deformata che ha la materia di spiritualizzarsi”:

“La creatura muta è in grado di sperare nella salvezza attraverso il significato. La sottile versatilità dell’uomo non ha problemi con la parola, e mentre cerca di conferire nel calcolo più abietto una sembianza umana alla propria materialità, essa contrappone all’allegorista il sarcastico ghigno infernale. In essa il mutismo della materia è superato. Proprio la risata infernale è infatti la forma eccentrica e deformata che ha la materia di spiritualizzarsi. Essa diventa così spirituale che supera d’un balzo la parola, vuole spingersi oltre e sfocia nel fragore della risata”⁶⁷³.

La risata è il superamento del silenzio con cui la materia muta spera e attende la salvezza ossia – secondo una terminologia più consona al *Doktor Faustus* – si predispone a ricevere la grazia. Così, la risata che “supera d’un balzo la parola [*weit die Sprache überschießt*]”, costituisce la forma antitetica di quel “balzo [*Umschwung*]” redentivo che Benjamin individua come l’essenza dello sprofondamento malinconico. Nel saggio sul *Trauerspiel* Benjamin ricomponne il rapporto tra la natura storica – segnata dalla colpa e dalla sventura – e la trascendenza, nei termini di una redenzione che si compie attraverso la mimesi della salvezza con la storia naturale. Il tempo salvifico si presenta con le stesse strutture e figure del tempo non redento: ripetizione e allegoria. Il passato, la storia naturale, non vengono allora negati, nullificati dall’irruzione salvifica, ma ripercorsi da un’opera provvidenziale che, proprio nella piena assunzione della creaturalità colpevole,⁶⁷⁴ la risolve in creaturalità salvata. Il luogo del “balzo” redentivo è la figura allegorica, su cui è costruito il dramma barocco e si rivela, in ultima istanza, come il luogo di una negazione di segno opposto che annulla, superandole e vivificandole, le vestigia di morte della propria

⁶⁷¹ Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., pp. 431-432.

⁶⁷² W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, tr. it. di Flavio Cuniberto, Einaudi, Torino 1999.

⁶⁷³ Ivi, p. 202.

⁶⁷⁴ Colpevole, però, secondo il destino, secondo il mito, in un’accezione, dunque, che si differenzia da quella manniana del *Doktor Faustus*: “[...] se tutto è divenuto troppo difficile e il povero uomo di Dio non sa più a che santo votarsi nelle sue strettezze, la colpa è di quest’epoca. Ma se uno chiama il diavolo a convito onde superare questi ostacoli e arrivare al trionfo, egli accagiona l’anima sua e prende sulle proprie spalle le colpe dei tempi, sicché è dannato”. (Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 566.)

disperazione. Quanto il repentino trapasso dalla colpevolezza alla salvezza, dalla dannazione alla risurrezione pertenga alla vicenda di Adrian Leverkühn è facilmente riscontrabile nell'appartenenza dello "sprofondamento malinconico" a tale dinamica. Qui l'allegoria benjaminiana risulta affine al senso della parodia nella poetica di Leverkühn, a causa della sua compromissione 'giocosa' con l'apparenza e del suo ultimo smascheramento:

"E così, certo, l'allegoria finisce per perdere ciò che le era più proprio: il sapere segreto, privilegiato, l'arbitrio sulle cose morte, la presunta infinità della disperazione. Tutto ciò si polverizza con *quel* balzo per cui lo sprofondamento allegorico deve sgombrare l'ultima fantasmagoria dell'oggettivo e, abbandonata a se stessa, ritrovarsi non più giocosamente in un mondo di cose terrene, ma, seriamente, sotto il cielo. E appunto questa è l'essenza dello sprofondamento malinconico: che i suoi oggetti ultimi, nei quali esso credeva di toccare il fondo, si capovolgono in allegorie, che il nulla in cui questi oggetti si rappresentano viene colmato e poi negato, e così l'intenzione allegorica alla vista delle nude ossa non si paralizza, ma trapassa repentinamente in risurrezione".⁶⁷⁵

L'allegoria svela l'apparenza del male assoluto come fenomeno soggettivo, attestandone, così, l'inconsistenza ontologica:

"Il male assoluto, che essa custodiva come profondità duratura, esiste solo in essa, è solo unicamente allegoria, significa qualcos'altro da ciò che è. E precisamente, esso significa il non-essere di ciò che rappresenta".⁶⁷⁶

La redenzione sembra risolversi allora nello smascheramento del carattere apparente del male e, pertanto, assume anch'essa, come la parodia di Leverkühn, in un'accezione adorniana, una valenza critico-negativa.

La risata infernale è l'espressione della spiritualità inversa che connota l'intera *Apocalipsis*, ma si tratta di un'inversione anch'essa predisposta spiritualmente e dialetticamente alla (ri)conversione, anticipata dalla perfetta corrispondenza con il coro angelico, e che troverà compimento con la *Lamentatio doctoris Fausti*. Emblematico, a tal proposito, è il rapporto che entrambe le opere instaurano con la *Missa solemnis* Beethoveniana, opera che, in considerazione della lettura adorniana,⁶⁷⁷ sul principio dell'inversione gioca tutta la sua configurazione tecnica e spirituale. Per Adorno l'estromissione della soggettività dalla forma classica – che nel Beethoven del periodo di

⁶⁷⁵ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 207.

⁶⁷⁶ Ivi, pp. 207-208.

⁶⁷⁷ Th. W. Adorno, *Beethoven...*, cit., pp. 199-214.

mezzo e della *Nona Sinfonia* prevede l'assunzione da parte del soggetto e della forme classiche e dunque la conciliazione identitaria di soggetto e oggetto – nella *Missa* assume una funzione critica, il cui successo Adorno lascia in sospeso e per la quale il soggetto sussiste solo in quanto *negato*:

“L'esigenza di verità dell'ultimo Beethoven rigetta l'apparenza di quell'identità di soggettivo e oggettivo che è quasi tutt'uno con l'idea guida del classicismo. [...] Anche la *Missa* sacrifica a suo modo l'idea della sintesi vietando imperiosamente di entrare nella musica al soggetto, che non è più celato dall'oggettività della forma ma non è nemmeno più in grado di per se stesso di produrre una forma compatta: essa è pronta a pagare la sua universalità umana col fatto che la singola anima tace; forse già si assoggetta. [...] Il soggetto autonomo, non più padrone dell'oggettività, per la sua libertà si cede all'eteronimia: la pseudomorfosi nella forma alienata unita all'espressione dell'alienazione stessa dovrebbe produrre ciò che non è altrimenti possibile produrre”.⁶⁷⁸

La critica alla conciliazione del soggetto con la forma classica è condotta da Leverkühn sul piano del paradosso espressivo che, alla luce della considerazioni adorniane sulla *Missa*, del paradosso mantiene solo l'apparenza, per cui “la dissonanza vi esprime tutto ciò che è serio, elevato, devoto, spirituale, mentre l'armonia e la tonalità sono riservate al mondo infernale: in questo caso dunque al mondo della volgarità e del luogo comune”.⁶⁷⁹

Per Mann, tale impostazione (suggerita, come gran parte degli elementi che connotano l'*Apocalipsis*, dallo stesso Adorno)⁶⁸⁰ rende l'opera di Leverkühn di “echte Schönberg- und mehr noch Berg-Schule”,⁶⁸¹ evidenziandone il carattere moderno e l'adempimento di una nuova modalità espressiva. Pur nella loro differenza, la *Missa solemnis* e l'*Apocalipsis cum figuris* fondano sul carattere negativo il loro rapporto con la forma classica e con l'idea di espressione che essa comporta. Il ricorso agli arcaismi, che accomuna entrambe le opere, ne illumina il rapporto con l'elemento espressivo, escluso nella *Missa*⁶⁸² ed esasperato nell'*Apocalipsis*, come ricerca della forma oggettiva. La stessa

⁶⁷⁸ Ivi, pp. 212-213.

⁶⁷⁹ Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 428.

⁶⁸⁰ Cfr. Th. Mann, *Romanzo di un romanzo...*, cit., p. 175-177.

⁶⁸¹ Th. Mann, *Tagebücher 28.5.1946-31.12.1948*, a c. di Inge Jens, Frankfurt a. M., Fischer, 1989, p. 950: “La forma-oratorio, riproposta da Leverkühn, è stata sperimentata anche da Schönberg con *Jakobsleiter* (1917-22), che, però, non suscitò una particolare ammirazione da parte di Mann: “[...]Schönberg mi mandò la sua *Harmonielehre* insieme al libretto del suo Oratorio *Die Jakobsleiter* (La scala di Giacobbe), la cui poesia religiosa mi parve non matura”. (Th. Mann, *Romanzo di un romanzo...*, cit., p. 99).

⁶⁸² Th. W. Adorno, *Beethoven...*, cit., p. 206: “Quest'opera [*Missa solemnis*] esclude sia ogni dinamica soggettiva, sia l'espressione stessa”.

forma liturgica per Beethoven e quella dell'oratorio per Leverkühn obbediscono a tale esigenza:

“[...] il dramma musicale si trasformava in oratorio, l'opera drammatica in cantata operistica, e precisamente in uno spirito, in una fondamentale mentalità che concordava esattissimamente con i giudizi sfavorevoli dei miei interlocutori nella Mauritiusstrasse circa la posizione dell'individuo e di ogni individualismo nel mondo: una mentalità, voglio dire, che non si interessava più al fatto psicologico e mirava al fatto oggettivo, a un linguaggio che esprimesse risolutamente il legame obbligatorio e pertanto s'imponesse di preferenza il devoto legame di forme dal rigore preclassico”.⁶⁸³

La ricerca dell'oggettività mediante l'arcaismo non è, però, condotta contro il soggetto. La *Missa*, come l'*Apocalipsis*, cela anch'essa quell'"aspirazione della sirenetta",⁶⁸⁴ ossia il desiderio di umanità che sottende anche i più barbarici e regressivi elementi della musica di Leverkühn; la valenza ironica dell'arcaico si configura in Beethoven come "volontà di salvarsi":

“L'aspetto enigmatico della *Missa solemnis* sta nella compenetrazione di un elemento arcaizzante, che sacrifica inesorabilmente le acquisizioni compositive di Beethoven, con un tono umano che sembra beffarsi proprio dei mezzi arcaici. E' forse possibile spiegare questo aspetto enigmatico, dato dall'unione dell'idea dell'umano con un oscuro timore dell'espressione, supponendo che già nella *Missa* vi sia traccia di un tabù che ne determina la percezione auditiva, un tabù riguardante la negatività dell'esistenza e che solo può essere derivato dalla disperata volontà beethoveniana di salvarsi”.⁶⁸⁵

Si tratta di un tabù ampiamente infranto dall'*Apocalipsis*. Se nella *Missa* la soggettività è revocata dal subentrare del "ferreo procedimento contrappuntistico a cui si devono tutti i tratti sconcertanti di quest'opera"⁶⁸⁶ al lavoro tematico e al principio dello sviluppo, nell'oratorio di Leverkühn il lavoro tematico è fagocitato dalla regressiva sostituzione del tema con l'urlo. La soggettività classicamente espressa dallo sviluppo viene riportata allo stato primigenio-primitivo-barbarico della più violenta origine dell'espressione. La scuola di Schönberg segna l'*Apocalipsis* proprio a partire dalla sua moderna configurazione espressiva e l'apporto di Adorno a quest'opera si rende ancor più significativo in considerazione dell'analisi cui la *Philosophie der neuen Musik* sottopone

⁶⁸³ Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 425.

⁶⁸⁴ Si rimanda il cap. XXXIII del *Doktor Faustus*, in cui la Sirenetta della fiaba di Andersen viene considerata da Adrian "sorella nel dolore" per il "suo sentimentale struggimento per il mondo degli uomini" e il desiderio di un'"anima immortale"(Ivi, pp. 393-394).

⁶⁸⁵ Th. W. Adorno, *Beethoven*, cit., pp. 207-208.

⁶⁸⁶ Ivi, p. 205.

l'espressivo schönberghiano. Adrian Leverkühn, come lo Schönberg adorniano, realizza nell'*Apocalipsis* un tipo di espressione "qualitativamente diverso da quello romantico, proprio grazie a quella 'esasperazione' che lo pensa fino in fondo".⁶⁸⁷ L'espressione scaturisce al di là della mediazione musicale, "aggreddendo i tabù della forma, poiché questi sottopongono i loro moti alla loro censura, li razionalizzano e li traspongono in immagini. Le innovazioni formali di Schönberg erano strettamente legate al contenuto d'espressione, e servivano a farne erompere la realtà".⁶⁸⁸

In tal senso, l'opera di Leverkühn sembra superare la violenza espressiva di Schönberg in virtù di un'esasperazione parodistica del tutto demoniaca. Se, da un lato, nell'*Erwartung* schönberghiana "la registrazione sismografica di *chocs* traumatici diviene nello stesso tempo la legge tecnica della forma musicale, che proibisce ogni continuità e sviluppo" secondo un'espressione che "distrugge la differenza tra tema e sviluppo, la continuità del flusso armonico, la linea melodica ininterrotta", dall'altro, nell'*Apocalipsis*, lo *choc*, l'urlo viene utilizzato e sviluppato come tema.

"Com'è spaventevole l'effetto dei glissando di trombone che rappresentano il tema nel punto in cui le quattro voci dell'altare ordinano di lasciar liberi i quattro angeli distruttori che falciano cavalli e cavalieri, l'imperatore e il papa e un terzo dell'umanità! Com'è spaventevole quello struggente passaggio attraverso le sette posizioni dello strumento! L'urlo come tema, quale orrore!"⁶⁸⁹

La soggettività negata dalla *Missa solemnis* mediante la negazione dell'espressione, nell'*Apocalipsis* è negata mediante l'esasperazione e deformazione dell'espressione stessa. L'urlo, il glissando applicato alla voce umana con intento profanatorio respinge il soggetto allo stato primordiale che viene diabolicamente a coincidere con il tempo ultimo, quello apocalittico:

"[...] ma quello che più scuote ogni fibra è l'applicazione dei glissando alla voce umana, che pure è stata il primo oggetto dell'ordine tonale e della liberazione dell'urlo dallo stadio primordiale; il ritorno dunque a questo stadio compiuto orrendamente dal coro dell'*Apocalisse* all'apertura del settimo suggello, nel momento in cui il sole si oscura, la luna sanguina e le navi affondano, mediante il grido degli uomini".⁶⁹⁰

⁶⁸⁷ Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, cit., p. 43.

⁶⁸⁸ Ivi, p. 44.

⁶⁸⁹ Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 428.

⁶⁹⁰ *Ibidem*.

Ecco profilarsi l'autentico paradosso dell'*Apocalipsis*: il soggetto sprofonda regredendo all'espressione che diventa oggettività eteronoma.⁶⁹¹ Non vi è più l'espressione di un soggetto definito ma un'espressione che regredisce ad un'oggettività configurabile come uno stato pre-soggettivo, primordiale, barbarico. La portata demoniaca di un'espressione svincolata dalla soggettività vive della confusione che essa genera tra il "lato umano" e il "mondo delle cose", del pericolo diabolico che minaccia ogni dinamica, persino quella espressiva, di assoggettamento al meccanico. E' questo il senso della reciproca risoluzione l'uno nell'altra del coro e dell'orchestra:

"Il coro e l'orchestra non sono chiaramente contrapposti nel senso che l'uno sarebbe il lato umano e l'altra il mondo delle cose; sono invece risolti l'uno nell'altra: il coro è strumentalizzato, mentre l'orchestra è vocalizzata, fino al punto e con lo scopo di far apparire effettivamente spostato il limite fra uomo e cose, il che certamente costituisce un vantaggio per l'unità artistica, pur avendo, almeno per il mio sentire, qualcosa di opprimente, di pericoloso, di maligno".⁶⁹²

Tuttavia la confusione demoniaca che risiede nell'*Indifferenz* è superata nell'assetto generale dell'opera. Esso permette di mantenere il momento dello *Schein* e quello dell'*Erkenntnis* nettamente differenziati come livello parodistico e livello spirituale-veritativo:

"La capacità d'ironica imitazione, profondamente radicata nella malinconica natura di Adrian, diventa qui produttiva attraverso la parodia dei più svariati stili musicali, nei quali trova sfogo l'insipida arroganza dell'inferno, e sono suoni dell'impressionismo francese messo in ridicolo, musica da salotto borghese. Ciaikovskij, *Music hall*, nonché le sincopi e le capriole ritmiche del jazz: una giostra variopinta e scintillante, di là dal linguaggio-base dell'orchestra centrale che, severa, oscura, difficile, mantiene con preciso rigore il livello spirituale dell'opera".⁶⁹³

Il soggetto malinconico conferma nell'*Apocalipsis*, come nelle precedenti opere di Adrian, la propria inclinazione parodistica, mentre l'orchestra, che pure da quella soggettività è prodotta, mantiene l'oggettività della composizione. Solo quest'oggettività permette alla "parodia dei più svariati stili musicali" di produrre una "biografia" della musica che si dimostra una biografia *critica*, in quanto esposizione e giudizio – giudizio di

⁶⁹¹ Da intendere in modo del tutto differente rispetto all'adorniano "espressionismo come oggettivismo" (Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, cit., p. 52), poiché tale oggettività esula da ogni carattere protocollare.

⁶⁹² Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 429.

⁶⁹³ *Ibidem*. E' da notare che l'elenco degli stili parodiati corrisponde a quello degli stili più aspramente denunciati da Adorno come i più "restaurativi" o compromessi con lo *Schein*.

tipo effettivamente apocalittico – della storia della musica. L'apparenza della parodia si somma a quella di ciò che è parodiato mediante uno *Spiel* al quadrato che l'oggettività musicale trasforma in *Erkenntnis* proprio perché si pone come sua antitesi. L'ormai noto "smascheramento" si realizza così dalla tensione di queste due polarità.

Tuttavia, l'oggettività che ne emerge, non è priva di ambiguità: la parodia che investe gli stili musicali storicamente esauriti, o gli stili musicali in quanto tali, perché, come le opere, sottoposti al dominio dello *Schein*, viene abbandonata quando si tratta di esporre, da un lato, gli elementi originari della musica o quelli premusicali, dall'altro la musica più storicamente e spiritualmente avanzata. La coincidenza della "prima musica" o "pre-musica" con l'"ultima" costituisce il carattere impolitico, "arcifascista"⁶⁹⁴ o barbarico della composizione di Leverkühn:

"Quest'opera minacciosa, con la sua smania di svelare musicalmente le cose più recondite, la bestia che c'è nell'uomo e, d'altra parte, i suoi moti più sublimi, quante volte fu colpita dal rimprovero di sanguinoso barbarismo e, d'altra parte, di esangue intellettualismo! Ho detto 'fu colpita'; infatti, la sua idea, che è in certo qual modo la biografia della musica, dello stadio premusicale elementare e ritmico-magico fino alla più complicata perfezione, espone l'opera, non solo forse nelle parti, ma come insieme, a quel rimprovero".⁶⁹⁵

"Arcifascista", barbarica, demoniaca o "critica",⁶⁹⁶ l'*Apocalipsis* è un'opera di antinomie da assumere, secondo quanto lascia intendere Zeitblom, "come insieme". Il senso della fine, che investe l'opera proprio perché costruita sull'argomento apocalittico, fa sì che l'intera storia (musicale) venga riportata al presente e sottoposta al giudizio, un giudizio metafisico, la cui attenzione alla verità è da intendersi al di là di una valutazione meramente critico-sociologica. Lo scopo dell'*Apocalipsis* di rinnovare la "musica religiosa in un'epoca profana", nell'intenzione di condurre una critica alla cultura, espone l'opera all'ormai noto pericolo di regressione demoniaca, di confusione tra i due piani – il religioso e il profano:

"Il rinnovamento della musica religiosa in un'epoca profana ha i suoi pericoli. Quella serviva, non è vero? a scopi ecclesiastici, ma prima aveva servito anche a scopi

⁶⁹⁴ Cfr. Th. Mann, *Romanzo di un romanzo...*, cit., p.174: "[...] ero convinto di dover unire l'analisi della cattiva ultima opera con la descrizione di esperienze paurosamente affini da parte del buon Serenus (le conversazioni arcifasciste in casa di Kridwiss)".

⁶⁹⁵ Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 427.

⁶⁹⁶ La coincidenza, nell'*Apocalipsis*, degli elementi propriamente critico-adoriani con quelli più regressivi e demoniaci avrebbe potuto urtare, secondo Mann, la sensibilità di Adorno, tuttavia, riferisce lo stesso Mann: "Che l'autore della *Philosophie der modernen Musik* facesse buon viso alla maniera in cui avevo 'fatto entrare nell'arte', come dice Adrian, il mio diavolo ostile all'opera e qualcuna delle sue trovate di critica contemporanea, mi alleggerì la coscienza". (Th. Mann, *Romanzo di un romanzo...*, cit., p. 178).

meno civili, di medicina e di magia, e precisamente nell'epoca in cui il curatore del culto ultraterreno, cioè il sacerdote, era anche medico e mago. Si può forse negare che questo fosse uno stadio preculturale, uno stadio barbarico del culto? Ed è o non è comprensibile che il rinnovamento della religiosità, il quale in epoca di tarda cultura aspira a trasformare la disgregazione in comunità, ricorrerà a mezzi che non solo appartengono allo stadio della sua moralità ecclesiastica, ma anche al suo stadio primitivo? Le difficoltà enormi che s'incontrano nella concertazione e nell'esecuzione dell'Apocalissi di Leverkühn sono direttamente connesse con quel rinnovamento".⁶⁹⁷

L'aderenza alla verità, a dispetto di ogni ispirazione e potenziamento diabolico,⁶⁹⁸ continua a determinare le composizioni di Adrian Leverküh. Il piano religioso permea la coincidenza di primitivo barbarismo e di "esangue intellettualismo"⁶⁹⁹ ponendosi, tuttavia, come loro antitesi, nel momento in cui esso determina l'aspirazione all'umanità, che è anche l'aspirazione di Adrian alla *propria* umanità, "l'aspirazione della Sirenetta" come accettazione e, nell'opera, rappresentazione dell'umano in quanto tale, cioè anche nella sua compromissione con il demoniaco, con l'apparenza e con la barbarie:

"Mancanza di anima! So benissimo che questo intendono coloro che parlano di 'barbarie' nella creazione di Adrian. Ma hanno mai ascoltato, sia pure soltanto con l'occhio che legge, certe parti liriche – o devo dire soltanto 'momenti'? – dell'Apocalisse, certi passi accompagnati da un'orchestra da camera che farebbero venire le lagrime anche a persone meno tenere di me, perché sono come un'insistente aspirazione dell'anima? Mi si perdoni questa polemica in certo qual modo a vuoto, ma la barbarie e la mancanza di umanità mi sembra consistano nel chiamar mancanza d'anima una siffatta aspirazione dell'anima – l'aspirazione della sirenetta!"⁷⁰⁰

Per Adrian, l'*Apocalipsis* è una prova di aderenza alla verità, così come di latente aderenza o adesione all'umano in tutte le sue declinazioni. E' per questo che la parodia convive con la serietà dell'orchestra di base. L'elemento barbarico, primitivo o ultramoderno, sono assunti dall'opera come contenuto di verità. Lo *Schein*, cui l'opera di

⁶⁹⁷ Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., pp. 426-427.

⁶⁹⁸ Leverkühn compie la composizione e la stesura dell'*Apocalipsis*, con "paurosa rapidità" (Ivi, p. 410). Cfr. Ivi, p. 411: "Mi pare ancora di vederlo rizzarsi all'improvviso e fissare lo sguardo nel vuoto e stare in ascolto socchiudendo le labbra, mentre un rossore per sospetto e malaugurato gli tingeva le guance. Che cos'era? Forse una di quelle illuminazioni melodiche alle quali allora oserei dire, era 'esposto' e con le quali mantenevano la parola data quelle potenze di cui non voglio sentir parlare?"

⁶⁹⁹ Th. Mann, *Romanzo di un romanzo...*, cit., p. 180. Nella lettera in cui chiede ad Adorno suggerimenti per l'*Apocalipsis*, Mann ha in mente "qualche cosa di religioso-satanico, di pio-demoniaco, di strettamente legato e delittuoso, che schernisca talvolta l'arte e che risalga all'elementarietà primitiva (il ricordo Kretzschmar-Beissel)". (Ivi, p. 176).

⁷⁰⁰ Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 431

Leverkühn si oppone quasi violentemente nell'exasperazione espressiva, abbandona anche la parodia denunciata come tale dalla opposizione che le muove l'orchestra di base. E' un ripercorrere e ricomprendere la realtà (la "biografia della musica") che ne assume ogni momento, anche il più compromesso con l'apparenza e il più storicamente logoro, come momento e contenuto di verità espressiva. Il "mistero di identità" consiste allora proprio nell'identità di ciò che è oggettivo, in quanto aderente alla verità, e della massima soggettività, poiché la verità può manifestarsi e si manifesta come *espressione*. Così le parti liriche, che Zeitblom sembra indicare come le più espressive, costituiscono il "momento trascendente", dunque veramente oggettivo che, proprio in virtù della sua "immediatezza comunicativa"⁷⁰¹ genera la speranza per l'umanità – quella speranza che "la nostalgia senza speranza"⁷⁰² del coro dei fanciulli genera in quanto segreta speranza del suo autore, analogamente a quel che accade nella *Missa solemnis* con l'*Et vitam venturi*:

“Non è un caso che il momento trascendente della *Missa solemnis* non si riferisca al contenuto mistico della transustanziazione ma alla speranza di una vita eterna per gli uomini”.⁷⁰³

Si tratta di una speranza che l'*Apocalipsis* non fa che ipotizzare, una speranza che l'espressione da sola non riesce ad affermare se non come desiderio, aspirazione, nostalgia. Se il merito di questa composizione è quello di mostrare la verità della condizione disperata e l'aspirazione del suo superamento, la sua presunta "mancanza di anima", ossia la sua disperazione, si rivela come vero e proprio contrassegno dell'umanità, della creaturalità ambigua e sofferente del suo autore, una "[...] mancanza di anima che è la mediazione e conciliazione fra lo spirito e l'istinto, della sua 'disumanità' e del "cuore disperato, della sua convinzione di essere dannato"⁷⁰⁴.

Tale opera si configura come una supplica,⁷⁰⁵ una confessione disperata, premessa necessaria del *Durchbruch* della speranza che solo l'intervento della grazia permette alla *Weheklag* di realizzare.

⁷⁰¹ Th. W. Adorno, *Beethoven...*, cit., p. 207.

⁷⁰² Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 432.

⁷⁰³ Th. W. Adorno, *Beethoven...*, cit., p. 207.

⁷⁰⁴ Th. Mann, *Romanzo di un romanzo...*, cit., p. 128.

⁷⁰⁵ Il "gesto della supplica" viene attribuito da Adorno stesso alla *Missa solemnis*, che ne attesta l'impotenza (Th. W. Adorno, *Beethoven...*, cit., p. 234), ma è anche inteso come una "formula", che rende la *Missa* "qualcosa di più di una semplice supplica". (Ivi., p. 214)

3 – *Violinkonzert*

Il *Violinkonzert* sembra collocarsi con una certa discontinuità all'interno dell'*iter* compositivo leverkühniano. La musica vocale viene abbandonata, non in nome di un sinfonismo in grado di restituire una metafisica sul modello, per così dire, della “musica assoluta”, ma con una composizione che Zeitblom può definire, senza incorrere nelle proteste del suo autore, come “l'apoteosi della musica da salotto”,⁷⁰⁶ una definizione che palesa già in sé l'intento “antimusicale”. A differenza della precedente produzione parodistica di Leverkühn, l'ironia del *Violinkonzert* si avvale di elementi extramusicali non più di natura letteraria, l'elemento extramusicale è singolarmente costituito da un persona concreta: il violinista Rudi Schwerdtfeger. Il mistero di identità che segna l'*Apocalipsis* retrocede ora in un virtuosismo incentrato non più sull'oggettività musicale, né sulla soggettività espressiva, ma sulla figura dell'esecutore:

“[...] una certa concentrazione sull'arte dell'interprete è, si può dire, nell'intenzione dell'opera, la quale, benché la scrittura musicale sia inconfondibile, non è tra le più elevate e grandiose di Leverkühn [...]”⁷⁰⁷

Sebbene tale giudizio venga parzialmente ritrattato da Zeitblom,⁷⁰⁸ la centralità dell'interprete, ovvero l'interprete in quanto Rudi Schwerdtfeger, è data dalla rivelativa titolazione del primo tempo: “andante amoroso”.⁷⁰⁹

La breve relazione omoerotica di Adrian e Rudi, adombrata nel romanzo, permea intimamente la composizione. Nonostante la tragicità dell'esito finale di tale relazione (il *Liebesverbot* sancito dal patto col diavolo procura la morte di Rudi), l'amore di Adrian viene caricato da Mann di un carattere ironico dato dalla *Zweideutigkeit* del non detto: non viene esplicitata nel romanzo l'unione carnale dei due, ma ciò che non viene descritto a parole – come in *Buddenbrooks*⁷¹⁰ – trova espressione nella musica, che presenta la stessa *Zweideutigkeit* nella sua ambiguità tonale.⁷¹¹

⁷⁰⁶ Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 468.

⁷⁰⁷ Ivi, p. 450.

⁷⁰⁸ Ivi, p. 466: “[...] Vorrei tornare su una circostanza molto seria, la definizione forse arrogante e non adatta per me che più sopra diedi di questa composizione, dicendo che per una sua condiscendenza ai virtuosismi di concerto si staccava un po' dall'ambito dell'opera leverkühniana, inesorabilmente radicale e senza concessioni”.

⁷⁰⁹ Ivi, p. 467.

⁷¹⁰ Si rimanda alla relazione ‘musicale’ tra Gerda e von Throta in Th. Mann, *I Buddenbrook*, cit., pp. 588-589 e al cap. II della *Parte I* del presente lavoro.

⁷¹¹ Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 466: “Il concerto ha caratteristiche speciali: scritto in tre tempi, è privo di accidenti in chiave, ma, se posso esprimermi così, vi sono inserite tre tonalità, il si bemolle maggiore, il do maggiore e il re maggiore. Di queste, come al musicista non può sfuggire, il re maggiore è una specie di

“Nel primo tempo, intitolato ‘andante amoroso’ e tutto compreso d’una dolcezza che rasenta sempre il limite dell’ironia, troviamo un accordo fondamentale, che per le mie orecchie ha un che di francese: do, sol, mi, si bemolle, re, fa diesis, la, un insieme di suoni che, col fa del violino al di sopra, contiene in sé, come si vede, le triadi di tonica di quelle tre tonalità principali. In esso troviamo, per così dire, l’anima dell’opera e anche l’anima del tema principale di questo tempo, che è poi ripreso nel terzo in una serie multicolore di variazioni”⁷¹².

Nessun testo potrebbe, in questa composizione, sostituire quanto solo la musica può accennare; neppure la parola poetica del romanzo si arroga tale diritto, secondo una prospettiva che nel *Felix Krull* viene eloquentemente tematizzata:

“Tuttavia, non è il comunicare per parole il mio elemento; il mio vero interesse non sta in questo. Si rivolge piuttosto alle mute, estreme regioni dei rapporti umani, anzitutto a quella in cui l’estraneità e la mancanza di nessi borghesi riflettono un originario stato di libertà, mentre gli sguardi si accoppiano irresponsabili, con grande lascivia; poi anche l’altra dove la suprema unione, intimità e fusione ricrea nel modo più perfetto tale inespresso stato primordiale”⁷¹³.

Come gli “effetti fisici” della composizione rimandano all’atto sessuale taciuto, così, l’espressione verbale dell’eros che unisce Adrian e Rudi è sostituita dal “drammatico ‘parlando’”, in cui la parodia si volge in serietà e, significativamente, in umiliazione:

“E’ una di quelle manifestazioni di bellezza che danno quasi effetti fisici, che ti prendono la testa e le spalle e sfiorano il divino, manifestazioni delle quali soltanto la musica e nessun’altra arte è capace. E l’esaltazione di questo tema, eseguito da tutti gli strumenti nell’ultima parte del tempo con variazioni, trova sfogo nel deciso do maggiore. Lo scoppio è preceduto da una specie di ardita rincorsa in un drammatico ‘parlando’ - evidente reminiscenza del recitativo del primo violino nell’ultimo tempo del *Quartetto in la minore* di Beethoven, salvo che dopo la frase grandiosa troviamo là qualche cosa di diverso da una festosità melodica, nella quale la parodia della musica travolgente diventa passione presa molto sul serio e perciò in certo modo umiliante”⁷¹⁴.

dominante di secondo grado, il si bemolle maggiore una sottodominante, mentre il do maggiore tiene il giusto mezzo. L’opera si aggira con arte infinita fra queste tre tonalità, di modo che nessuna di esse appare in pieno vigore, ma ognuna è soltanto accennata dalle proporzioni fra i tre toni”.

⁷¹² Ivi, pp. 466-467.

⁷¹³ Th. Mann, *Confessioni del cavaliere d’industria Felix Krull*, trad. it. di Lavinia Mazzucchetti, Mondadori, Milano 2004, pp. 80-81.

⁷¹⁴ Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 467.

Al senso di umiliazione qui menzionato non va attribuita una connotazione del tutto negativa: per Adrian essa significa un primo intaccarsi della sua superbia intellettuale, della sua natura fredda, in nome di un sentimento che, nel suo carattere “illecito” gli si presenta come un oggetto facilmente e diabolicamente trattabile secondo la modalità ironica, di cui l’eros era già stato fatto oggetto in *Love’s Labour’s Lost*, ma che prelude ora alla svolta tragicamente espressiva della *Lamentatio*. La parodia viene così ritirata anche dall’espressione dell’amore “illecito”, anticipando, nella serietà dell’espressione – l’urgente significare per cui la musica si avvicina al linguaggio nel ‘parlando’ – la tragica perdita dell’amante e preludendo alla gravità espressiva dell’ultimo ritiro (*Zurücknehmen*), il ritiro di ogni principio affermativo ad opera della *Lamentatio doctoris Fausti* in quanto espressione dell’amore più innocente e della sua lacerante sottrazione: la morte del piccolo Echo.

Capitolo X

Lamentatio doctoris Fausti

I – Die Zurücknahme: Beethoven und das affirmative Prinzip

Doktor Fausti Weheklag ist eine Zurücknahme und ein Abschied. Hier erfüllen sich die Worte, mit denen Adrian unter dem Eindruck des herannahenden Todes von Echo die Stunde des Negativs verkündet hatte, die Notwendigkeit der *Zurücknahme* der *Neunten Sinfonie*, das heißt all dessen, was gut, edel und menschlich ist. Die mythologische Opferung des Unschuldigen, dessen Schmerz das Gewissen empört, denn hieraus spricht die Urangst der dem Tode geweihten Kreatur, dient hier zur Abkehr vom Kantschen *Sollen* - »es soll nicht sein«:

»Ich habe gefunden«, sagte er, »es soll nicht sein«.

»Was, Adrian, soll nicht sein?«

»Das Gute und Edle«, antwortete er mir, »was man das Menschliche nennt, obwohl es gut ist und edel. Um was die Menschen gekämpft, wofür sie Zwingburgen gestürmt, und was die Erfüllten jubelnd verkündigt haben, das soll nicht sein. Es wird zurückgenommen. Ich will es zurücknehmen«.

»Ich verstehe dich, Lieber, nicht ganz. Was willst du zurücknehmen?«

»Die Neunte Symphonie«, erwiderte er.⁷¹⁵

Diese *Zurücknahme* wird folgerichtig in den verschiedenen Passagen der *Weheklag*⁷¹⁶ wieder aufgenommen. Die *Ode an die Freude*, als deren formaler Gegensatz sich die Klage versteht, wird verkehrt in ein *De profundis*, dessen Bedeutung und schwermütiges Echo sich nicht allein aus dem Schmerz des Autors entfaltet, sondern sich aus der

⁷¹⁵ Th. Mann, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, Fischer, Frankfurt am Main, 2005, S. 631.

⁷¹⁶ Es ist die *Weheklag*, die "den humanitären Freudengesang der Neunten ins Negative wendet: die *Variationen des Jubels* aus dem Finale der d-Moll-Symphonie weichen in Leverkühns *Dr. Fausti Weheklag* den Variationen der Klage, und das Lied der Freude scheint sich in ein Lied der Trauer zu verkehren. Im Gegensatz zum Vokalfinale aus Beethovens letzter Symphonie endet Leverkühns letztes Werk orchestral". (A. Corbineau-Hoffmann, *Umkehrungen...*, Zitat S. 232).

Geschichte selbst heraus ausdehnt und zum Ausdruck eines meta-temporalen Urschmerzes wird, der die Aura des Mythos und des Sündenfalls in sich trägt.

»Es gab Jahre, in denen wir Kinder des Kerkers uns ein Jubellied, den »Fidelio«, die Neunte Symphonie als Morgenfeier der Befreiung Deutschlands – seiner Selbstbefreiung – erträumten. Nun kann nur dieses uns frommen, und dieses nur wird uns aus der Seele gesungen sein: die Klage des Höllensohns, die furchtbarste Menschen- und Gottesklage, die, ausgehend vom Subjekt, aber stets weiter sich ausbreitend und gleichsam den Kosmos ergreifend, auf Erden je angestimmt worden ist.«⁷¹⁷

Deshalb ist Leverkühns Werk ein Sich-Aneignen des historischen Schmerzes und scheint im Sinne Adornos die Merkmale eines Spätwerks zu tragen, der den *Spätstil* Beethovens wie folgt interpretiert: »In der Geschichte von Kunst sind Spätwerke die Katastrophen.«⁷¹⁸ Sie tragen das Abbild der Geschichte in sich, in dem sich die Subjektivität zurückzieht aus der Konvention und doch gleichzeitig von ihr beherrscht wird, um sie dann als expressive Kraft zu bestätigen, die in die historische Dimension und letztendlich in die Aura des Mythos eintritt. Dementsprechend wird die Konvention zum “[...] Ausdruck jetzt nicht mehr des vereinzelt Ichs, sondern der mythischen Artung der Kreatur und ihres Sturzes, dessen Stufen die späten Werke gleichwie in Augenblicken des Einhaltens sinnbildlich schlagen.«⁷¹⁹

Die *Weheklage* ist (als Vorwegnahme von Adrians letztem Diskurs an die Freunde) die bewusste und über das Individuelle des Verfassers hinausgehende Schuldübernahme. Die Subjektivität wird als erstes zurückgenommen angesichts des Abgrunds von Schuld und Schmerz, aus dem die eigene Objektivität besteht, doch ist sie auch Bewahrer von dem, was aus jenem “brüchig“ Objektivem durchscheint, Übermittler des Lichts, das den Schlusssatz des Leverkühnschen „Spätwerks“ erleuchtet.⁷²⁰

Die Rücknahme der *Neunten Sinfonie* beinhaltet faktisch die *Zurücknahme* des affirmativ-konstruktiven Prinzips schlechthin, des positiven Humanismus und auch der Früchte seiner Kultur. Die Kantsche Ethik ebenso wie die Dialektik Hegels und Adornos ziehen sich zurück angesichts des aus tiefstem Schmerz heraufbeschworenen mythischen Abgrunds. Wollen und Fortschritt werden nunmehr durch die historisch-objektive Wirklichkeit verleugnet und der willensstarken Subjektivität bleibt nichts mehr als die

⁷¹⁷ Th. Mann, *Doktor Faustus*, ebd., zitiert S. 640.

⁷¹⁸ Th. W. Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1993, S. 184.

⁷¹⁹ Ebd. S. 178.

⁷²⁰ Zitiert bei Adorno: »Das erhellt den Widersinn, daß der letzte Beethoven zugleich subjektiv und objektiv genannt wird. Objektiv ist die brüchige Landschaft, subjektiv das Licht, darin einzig sie erglüht.« (Ebd. S. 184).

Kraft der Negation: »Ich will es zurücknehmen«.⁷²¹ Diese Mannsche Zurücknahme ist eine Umkehrung der Worte, die Beethoven zum Schlusssatz seines letzten *Streichquartetts Nr. 16 F-Dur op.135* anmerkte: »*Muß es sein? Es muß sein!*«⁷²². Die musikalische Version des Kantschen kategorischen Imperativs ist ein Werk, das die Last des affirmativen Prinzips mit einem starken subjektiven Wollen trägt. Adorno sieht in der *Ode an die Freude* aus der Neunten Sinfonie – ebenso wie in der *Appassionata*, der *Kreutzer-sonate*, der *Waldstein-sonate* und in der *Eroica*, op 59, n. 1 – das Modell des eigenen Wollens auf kompositorischer Ebene:

»[...] der erste Teil mehr schweifend, phantasierend, der 2. fest, über ein Modell gebaut, objektiviert, aber mit dem Modell des *Willensentschlusses*, der Wendung; nun *soll* es so sein. Dies kommt außerordentlich nahe dem Hegelschen subjektiven Moment der Wahrheit als der Bedingung ihrer Objektivität«.⁷²³

Im Subjektivismus Beethovens wird das musikalische Material in einem freien Willensakt gestaltet. Das „Sollen“ verschmilzt unter der Notwendigkeit des subjektiven Primats zu einer Form, in der Freiheit und die Pflicht zu deren Verwirklichung eins werden. Hier finden wir die umgekehrte Analogie aus der das letzte Werk Leverkühns das subjektive Element zurücknimmt, das sich dann in kompositorischer Freiheit in der Form der Klage repräsentiert. In der *Weheklag* entsteht die Freiheit (oder der Ausdruck) aus dem der seriellen Komposition inhärenten Gesetz, mit anderen Worten aus dem totalen Fehlen der Freiheit im *strengen Satz* und in der *Durchorganisation*, aus

»letzter Rigorosität, die nichts Unthematisches mehr kennt, in der die Ordnung des Materials total wird, und innerhalb derer die Idee einer Fuge etwa der Sinnlosigkeit verfällt, eben weil es keine freie Note mehr gibt. Sie dient jedoch nun einem höheren Zweck, denn, o Wunder und tiefer Dämonenwitz! – vermöge der Restlosigkeit der Form eben wird die

⁷²¹ Th. Mann, *Doctor Faustus*, Zitat S. 631.

⁷²² Hier sei angemerkt, dass dieses Beispiel von Schönberg in der Schrift über die *Komposition mit zwölf Tönen* angeführt wird, um auf tonaler Ebene den Einsatz der Spiegelform anzuzeigen, auf die auch die serielle Komposition der Zwölftonmusik zurückgreift (ebd., S. 112). Vgl. ebenso Gunilla Bergsten, *Musical symbolism in Thomas Mann's "Doktor Faustus"*, in "Orbis Litterarum" 14 (1959), S. 206-214, p. 213-214: "The phrase 'es soll nicht sein' is another instance of Mann's use of complex allusions. In the first place the phrase is identical with one used by the Devil in his conversation with Adrian in Italy (p. 373), and it forms part of a sentence borrowed, word by word, from the *Volksbuch* of Doctor Faustus. But it also alludes to Beethoven, to the motto of the fourth movement of the string quartett opus 135. Again, it is an inverted, negative allusion. Below the principal subject of the last movement Beethoven wrote the words, 'Muss es sein?', later followed by, 'Es muss sein, es muss sein'. This motto has been variously interpreted. Some hold that it was intended as a joke referring to a dispute between Beethoven and his housekeeper about the wages; others, and among them Hermann Kretzschmar, the namesake of Adrian's teacher, read the motto as an affirmation of the positive qualities of life, of 'the Good and the Noble' of witch Adrian said that 'it shall not be'. Recalling this saying of his friend, Zeitblom feels certain that Adrian intended the *Weheklag* as a negation of the message of the choral symphony (S. 730)".

⁷²³ Th. W. Adorno, *Beethoven...*, zitiert, S. 98.

Musik als Sprache befreit. In einem gewissen, gröberen und tonmateriellen Sinn ist die Arbeit ja abgetan, ehe die Komposition nur anhebt, und diese kann sich nun völlig ungebunden ergehen, das heißt: sich dem Ausdruck überlassen, als welcher jenseits des Konstruktiven, oder innerhalb ihrer vollkommensten Strenge, wiedergewonnen ist«. ⁷²⁴

Wenn – wie Adorno betont – der Ausdruck nicht das “Formgesetz”⁷²⁵ der Spätwerke ausmacht, so ist jedoch nicht ausgeschlossen, dass in einem Werk wie der *Missa solemnis* – obwohl schwer in den Spätstil Beethovens einzuordnen – die Modalität des Ausdrucks eine wichtige dialektische Konnotation annimmt. Sie beruht auch hier auf einer grundsätzlichen Umkehrung, auf deren Grundlage sich zwei (negative und positive) Ausdrucksformen herausbilden, und deshalb kann sie auch aus ihrer Negation hervorgehen. Die Verwendung archaischer Elemente prägen in der Tat die Ausdruckskraft in der Doppelform - affirmativ und negativ -, und hieraus erwächst die tiefe Antithese zwischen dem Menschlichen und dem Mythologischen:

»[...] der Ausdruck heftet sich vielmehr ans Archaische, an kirchentonale Stufenfolgen, den Schauer des Gewesenen, so als wolle das Leiden in Vergängnis gerückt werden: expressiv ist in der *Missa* nicht das Moderne, sondern das Uralte. Die Idee des Menschlichen behauptet sich in ihr, verwandt dem späten Goethe, nur vermöge krampfhafter, mythischer Verleugnung des mythischen Abgrunds«. ⁷²⁶

Die Form, in der die *Missa* nach der Interpretation Adornos diese “Übergewalt des Negativen ” entfaltet, beruht auf einer Art Begrenzung oder Unterdrückung des Negativen selbst in seiner Ausprägung des Bösen und des Todes, als verfüge das Ausgedrückte, verglichen mit dem, was es nicht ist, über eine geringere Ausdruckskraft:

»Ausdrucksvoll ist die *Missa* überall dort, wo sie die Rettung anredet, wo sie buchstäblich beschwört; den Ausdruck schneidet sie meist dort ab, wo Übel und Tod im Messtext ihren Ort haben, und gerade durchs Verschweigen bezeugt sie die heraufdämmernde Übergewalt des Negativen; Verzweiflung durch die Scheu, sie laut werden zu lassen«. ⁷²⁷

Adorno gibt hier eine ‚religiöse‘ Interpretation dieses Phänomens: die „positive Religion“ wird hier angenommen als Schutzwall gegen die Bedrohung durch den “mythischen Abgrund”, und die liturgische Form, die den Ausdruck des Negativen ablehnt,

⁷²⁴ Th. Mann, *Doktor Faustus*, zitiert, S. 643.

⁷²⁵ »Das Formgesetz der Spätwerke ist aber jedenfalls von der Art, daß sie nicht im Begriff des Ausdrucks aufgehen«. (Th. W. Adorno, *Beethoven...*, zitiert S. 180).

⁷²⁶ Ebd. S. 208.

⁷²⁷ Ebd..

sollte als subjektiver Ausdruck des objektiven Ideals im Kantschen Sinne die Rettung der Musik gewährleisten (oder ermöglichen)⁷²⁸.

Eine solche, nach Adorno zum Scheitern verurteilte Möglichkeit⁷²⁹ kann jedoch nicht auf die Mannsche *Lamentatio* angewendet werden, in der die Kantsche Möglichkeit umgekehrt wird und das religiöse Element in seiner negativen Dimension lebt:

»es ist darin auch eine Negativität des Religiösen, – womit ich nicht meinen kann: dessen Verneinung. Ein Werk, welches vom Versucher, vom Abfall, von der Verdammnis handelt, was sollte es anderes sein, als ein religiöses Werk! Was ich meine, ist eine Umkehrung, eine herbe und stolze Sinnverkehrung, wie wenigstens ich sie zum Beispiel in der ‚freundlichen Bitt‘ des D. Faustus an die Gesellen der letzten Stunde finde, sie möchten sich zu Bette begeben, *mit Ruhe schlafen* und sich nichts anfechten lassen. Schwerlich wird man umhinkönnen, im Rahmen der Kantate, diese Weisung als den bewußten und gewollten Revers zu dem ‚Wachet mit mir!‘ von Gethsemane zu erkennen.«⁷³⁰

Die *Lamentatio* stellt von neuem ein analoges Verfahren dar, allerdings der *Missa* entgegengesetzt: Das, was verschwiegen wird, ist gerade die Rettung⁷³¹, die zum ‚Negativ‘ der Leverkühnschen Komposition wird. Die *Faustus-Kantate* erzeugt Hoffnung, ohne ihr jedoch (wenn nicht im letzten *hohen g*) eine Stimme zu verleihen, denn sie gibt ihrem Gegensatz eine Stimme und so wird die Versöhnung mit der Wahrheit erreicht. Die hier erreichte expressive Wahrheit verleiht der Hoffnung eine Stimme als »Gegenwart des Nichtgegenwärtigen«,⁷³² etwas, das nach Adorno nur die Musik bewirken kann.

»Hoffnung ist immer *geheim*, weil sie nicht ‚da‘ ist – es ist die Grundkategorie der Mystik, und die höchste Kategorie von Beethovens Metaphysik. [...] Hoffnung ist eines der von Musik spezifisch, unmittelbar zu gebenden bilderlosen Bilder d.h. sie gehört überhaupt der Sprache der Musik.«⁷³³

Das Mysterium dieser Gegenwart-Abwesenheit findet sein Gegenstück in dem Schweigen, in das der Schlusssatz der *Weheklag* ausklingt.

⁷²⁸ »Ihm [Beethoven] geht es, in späterer Sprache ausgedrückt, darum, ob Ontologie die objektive geistige Ordnung des Seins, überhaupt noch möglich sei; um ihre musikalische Rettung im Stande des Subjektivismus, und der Rückgriff auf die Liturgie soll sie bewirken wie nur beim Kritiker Kant die Anrufung der Ideen Gott, Freiheit und Unsterblichkeit. In seiner ästhetischen Gestalt fragt das Werk, was und wie vom Absoluten ohne Trug sich singen ließe [...]« (Ebd. S. 215-216).

⁷²⁹ »Das Subjekt in seiner Endlichkeit bleibt verbannt; der objektive Kosmos ist als verpflichtender nicht länger vorzustellen; so balanciert die *Missa* auf einem Indifferenzpunkt, der dem Nichts sich annähert« (Ebd. S. 216)

⁷³⁰ Th. Mann, *Doktor Faustus*, zitiert S. 646.

⁷³¹ »Nein, dies dunkle Tongedicht läßt bis zuletzt keine Vertröstung, Versöhnung, Verklärung zu« (Ebd. S. 647).

⁷³² Th. W. Adorno, *Beethoven...*, S. 251

⁷³³ Ebd. S. 251

2 – Die expressive Wahrheit: von Monteverdi bis Schönberg

Bis zu diesem Punkt hat sich das Werk Leverkühns einerseits als die schillernde musikalisch-formale Abwandlung des Dämonischen offenbart, andererseits jedoch auch eine in sich selbst ebenfalls dämonische Ambivalenz bewahrt, dank derer das Leverkühnsche Werk bis zur *Apocalipsis* auf geheimnisvollen Wegen zur Ausbildung des Ausdrucks gelangt. Mit der *Weheklag* findet dieser (mehr oder weniger dialektische) Prozess seine Erfüllung und die rational dämonische Kälte „konvertiert“ in der Form der Klage zur höchsten, tiefsten und menschlichsten Form der Expressivität. Von den barocken Akzenten über das Werk und die Gestaltungsformen Beethovens bis zur Schönbergschen Serie ist das Problem des Ausdrucks thematisiert, die Frage, ihm eine letzte Möglichkeit zur Durchorganisation zu geben, und die *Lamentatio doctoris Fausti* ist der mühevollen Versuch, eine der historischen Wahrheit verhaftete Lösung zu finden, zu den Ursprüngen der modernen Musik zurückzufinden, zu dem Primat der expressiven Funktion, um letztendlich alle ihre Entwicklungen bis hin zu ihrer dodekaphonischen Auslegung nachzuempfinden. Die *Weheklag* übernimmt jetzt eine paradigmatische Funktion, steht nicht nur für das persönliche Schicksal Adrians und den Ausgang der deutschen Geschichte, die Adrian selbst durchlebt und verkörpert, sondern für die Geschichte und das Schicksal der von der bevorstehenden *finis musicae* bedrohten Musik schlechthin. Mit dieser „Rekonstruktion des Ausdrucks“ als „paradoxe Möglichkeit“ in Form der Klage wird das Werk zum Werkzeug und zur Offenbarung der Versöhnung – wie man sehen wird, ein dank seiner ihm eigenen Struktur emblematisches Wort -, mit dem in der Mannschen Perspektive auch das Schicksal des Urhebers und das der Musik selbst verflochten ist, die sich von neuem eine authentische formale Geistigkeit zu eigen machen muss:

»Klage, Klage! Ein De profundis, das mein liebender Eifer ohne Beispiel nennt. Aber hat es nicht dennoch, unter dem schöpferischen Gesichtspunkt, unter dem musikgeschichtlichen wie unter dem persönlicher Vollendung gesehen, eine jubilante, eine höchst sieghafte Bewandnis mit dieser schaudervollen Gabe des Entgelts und der Schadloshaltung? Bedeutet es nicht den ‚Durchbruch‘, von dem zwischen uns, wenn wir das Schicksal der Kunst, Stand und Stunde derselben, besannen und erörterten, so oft als von einem Problem, einer paradoxen Möglichkeit die Rede gewesen war, – die Wiedergewinnung, ich möchte nicht sagen und sage es um der Genauigkeit willen doch: die

Rekonstruktion des Ausdrucks, der höchsten und tiefsten Ansprechung des Gefühls auf einer Stufe der Geistigkeit und der Formenstrenge, die erreicht werden mußte, damit dieses Umschlagen kalkulatorischer Kälte in den expressiven Seelenlaut und kreatürlich sich anvertrauende Herzlichkeit Ereignis werden könne?⁷³⁴

In der Klage verwirklicht sich die künstlerische Konversion/Inversion Leverkühns vor dem absoluten Übertritt ins Geistige im *Durchbruch* des Ausdrucks als letzte formale Möglichkeit, und dieses Paradoxon artikuliert sich, wie von Zeitblom hervorgehoben, auf verschiedenen Ebenen. Es entsteht durch die Koinzidenz der Gegensätze, deren Konnotation nicht mehr als dämonische *Zweideutigkeit* greifbar ist, in der *Weheklage* jedoch ihren einheitlich-expressiven *Durchbruch* findet. Als erste Koinzidenz findet die Vereinigung der letzten Möglichkeit der Musik mit ihrer ursprünglichen Form statt. Das Primat des Ausdrucks, das die Musik in dieser Epoche bestimmt, ist gerade im Moment offener Irreversibilität der Saturation des musikalischen Materials in Wahrheit eine Rückkehr an ihren Ursprung, und so offenbart sich die *Zurücknahme*, die die *Weheklage* charakterisiert, als eine *Rückkehr* zu ihren ursprünglichen musikalischen Formen. Die Klageform zeichnet beide Momente aus, und die *Lamentatio doctoris Fausti* findet ihr symbolisches Pendant in Monteverdis *Klage der Ariadne*, die als Paradigma der musikalischen Expressivität gilt:

»Die Klage nämlich – und um eine immerwährende, unerschöpflich akzentuierte Klage von schmerzhaftester Ecce-homo-Gebärde handelt es sich ja – die Klage ist der Ausdruck selbst, man kann kühnlich sagen, daß aller Ausdruck eigentlich Klage ist, wie denn die Musik, sobald sie sich als Ausdruck begreift, am Beginn ihrer modernen Geschichte, zur Klage wird und ‚Lasciatemi morire‘, zur Klage der Ariadne, zum leis widerhallenden Klagesang von Nymphen. Nicht umsonst knüpft die Faustus-Kantate stilistisch so stark und unverkennbar an Monteverdi und das 17. Jahrhundert an, dessen Musik – wiederum nicht umsonst – die Echo-Wirkung, zuweilen bis zur Manier, bevorzugte⁷³⁵«.

Das Flehen zu Beginn des *Lamento di Arianna*, dieses „Lasciatemi morire“ verdeutlicht paradigmatisch jene Kongruenz von Ausdruck und Klage, die sich im *Doktor Faustus* zum Merkmal der musikalischen Modernität erhebt. Die bekannte Monodie Monteverdis löst sich auf in der gefühlsbetonten Modulation der Worte, und so wird hier die Mimesis des Realen – des Schmerzes und der Trauer – zur expressiven Wahrheit. Im

⁷³⁴ Th. Mann, *Doktor Faustus*, zitiert S. 640.

⁷³⁵ Ebd. S. 640-641.

Ausdruck der Affekte, gleichbedeutend mit der - an die *Faustus-Kantate* gebundene - ‘seconda pratica musicale’, durchdringen sich die Objektivität der konstituierenden Elemente und die Subjektivität der expressiven Inhalte durch die Modulation des Wortes in seinen stimmlich-semantischen Elementen⁷³⁶ und die Umsetzung des dem Wort innewohnenden sprachliche Klangs und Rhythmus, und offenbart sich entsprechend bestimmter Gefühlsregungen⁷³⁷. Monteverdi und die Musiker der Florentiner Camerata interpretierten die von Platon abgeleitete Idee einer Mimesis des Wahren und Schönen dahingehend neu, dass deren musikalischer Ausdruck dem sprachlichen Ausdruck konsequent folgen, das heißt sich entsprechend der dichterischen Wahrheit des umfassend wirkenden Bedeutungsgehalts, Klangs und der Dynamik der Ausführung⁷³⁸ artikulieren müsse. Das *Lamento di Arinanna*, in dem das Wort diesem Nachahmungstypus entsprechend musikalisch moduliert wird, könne so die Mimesis des Scheins platonisch überwinden und sich zur Mimesis der Wahrheit⁷³⁹ wandeln, und - nur auf diese Art und Weise - zum Ausdruck von „Affekten“ werden.

Die musikalische Praxis Monteverdis bestätigt den Übergang vom objektiven Konstruktivismus der Renaissance zum Barock⁷⁴⁰, denn hier ist der “moderne” Charakter entlang derselben Dialektik des Subjektiven und Objektiven definiert, die den *Doktor Faustus* transversal durchläuft und die hier bedeutenden musikalischen Grundkonzeptionen durchdringt. Auf diese Weise arbeitet sich die historisch-musikalische Einordnung der *Weheklag* heraus. Auf der einen Seite findet sich hier die Kontinuität zu ihren modernen Ursprüngen und zur Gestaltung der monodischen ‘seconda pratica’, auf der anderen Seite jedoch wird dieselbe auch dank der Steigerung der Ausdruckskraft überwunden, als Resultat der radikalen Gestaltung des Werkes nach den Schönbergischen Kanons und der daraus folgenden Rekomposition, die aus den ästhetischen Formen der *Weheklag* heraus

⁷³⁶ A. Gianuario, *L'estetica di Claudio Monteverdi attraverso quattro sue lettere*, Fondazione Centro Studi Rinascimento Musicale, Sezze Romano 1993, p. 90.

⁷³⁷ Ebd. S. 15.

⁷³⁸ Ebd., S. 40.

⁷³⁹ Ebd. Platone, *Repubblica*, 604 e; Id., *Timeo*, 19 d, e.

⁷⁴⁰ Monteverdi erlaubt den “transito dalla monumentalità costruttiva rinascimentale alla individualità della comunicazione affettuosa secentesca. Nella prima, nella rinascimentale, l'immagine non tanto simbolica, si specchiata concretamente e tecnicamente definita, delle bilanciate geometrie ideali e concettuali d'una realtà, d'una nozione della realtà umana e naturale, trasfigurata in architetture sonore; nella seconda, corrente al barocco, l'attivo intervento personale, che le realtà naturali e le fantasie psichiche ridisegna e ridipingge interpretando, con diversa articolata responsabilità morale.

La nuova qualità del canto, minuziosamente modellato sulla parola, tendenzialmente alieno dalla decorazione edonistica, ne fa il veicolo elettivo di soggettivi affetti”. (Claudio Gallico, *Monteverdi. Poesia musicale, teatro e musica sacra*, Einaudi, Torino 1979, S. 59).

stärker signifikante philosophisch-moralische Gegensätzlichkeiten wie Freiheit und Gebundenheit transportieren:

»Ein Monstre-Werk der Klage wie dieses ist, sage ich, mit Notwendigkeit ein expressives Werk, ein Werk des Ausdrucks, und es ist damit ein Werk der Befreiung so gut, wie die frühe Musik, an die es sich über Jahrhunderte hin anschließt, Befreiung zum Ausdruck sein wollte. Nur daß der dialektische Prozeß, durch welchen auf der Entwicklungsstufe, die dieses Werk einnimmt, der Umschlag von strengster Gebundenheit zur freien Sprache des Affekts, die Geburt der Freiheit aus der Gebundenheit, sich vollzieht, unendlich komplizierter, unendlich bestürzender und wunderbarer in seiner Logik erscheint als zur Zeit der Madrigalisten«. ⁷⁴¹

Die Faustische Klage verdichtet in sich Ausdrucksmittel der gesamten Musikgeschichte ⁷⁴², vom Madrigalismus eines Monteverdi – durch die Wiederaufnahme bestimmter kompositorischer und struktureller Verfahren – bis zu den expressionistische Formabwandlungen der Wiener Schule, in denen eine neue Beziehung zwischen Klang und Text definiert wird (sozusagen eine expressive Vertiefung und Überwindung des singenden Erzählens, des Rezitativs), und gerade in dieser Musikrichtung wird der Ausdruck des Schmerzes in seiner höchsten Bedeutung zum wesentlichen Bestandteil ⁷⁴³. Der expressive *Inhalt* wird zum *Urschrei*, der nicht von der Musik heraufbeschworen wird, sondern aus sich selbst kommt, aus dem Ton als Gefühl, als Klang des Innenlebens ⁷⁴⁴. Das Wort scheint seiner semantischen Natur beraubt, abgelöst von den Eigenschaften, die ihm in der Musikgeschichte zugesprochen waren, und wird zur reinen Klangwirkung, zur Offenbarung tiefster Subjektivität.

⁷⁴¹ Th. Mann, *Doktor Faustus*, zitiert S. 641.

⁷⁴² »Hundert Anspielungen auf Ton und Geist des Madrigals geschehen, und ein ganzer Satz, der Zuspruch der Freunde beim Mahle der letzten Nacht, ist in korrekter Madrigalform geschrieben.

Aufgeboten aber, im Sinne des Résumés geradezu, werden die erdenklichsten ausdrucksstragenden Momente der Musik überhaupt: nicht als mechanische Nachahmung und als ein Zurückgehen, versteht sich, sondern es ist wie ein allerdings bewußtes Verfügen über sämtliche Ausdruckscharaktere, die sich in der Geschichte der Musik je und je niedergeschlagen, und die hier in einer Art von alchemistischem Destillationsprozeß zu Grundtypen der Gefühlsbedeutung geläutert und auskristallisiert werden«. (Ebd. zit. S. 644).

⁷⁴³ “[...] come la dissoluzione del mondo tonale ha portato Schönberg ad un linguaggio atonale carico di risonanze espressive, nel quale ogni nota sembra acquistare un valore a sé ed ogni timbro una trasparenza emotiva, così la voce umana si svincola da ogni legame rappresentativo del mondo esterno per esprimere, in modo diretto, le immediate reazioni interiori dell’artista: l’*Ur-schrei*, il ‘grido originario’, è realizzato nella sua forma di acuta tensione; parola e nota musicale si confondono, si interiorizzano, creano una nuova realtà espressiva (la *Sprachmelodie*) che non è né canto intonato e neppure ‘recitar cantando’”. (L. Rognoni, *Espressionismo e dodecafonìa*, Einaudi, Torino 1954, S. 82).

⁷⁴⁴ Als “‘emozione’, suono della vita interiore”. (Ebd., zit., S. 62-63).

»Die abendländische expressive Musik, seit dem Beginn des siebzehnten Jahrhunderts, nahm einen Ausdruck an, den der Komponist seinen Gestalten, und nicht bloß den dramatischen, zuerteilte wie etwa der Dramatiker, ohne daß die ausgedrückten Regungen beanspruchten, im Werk unvermittelt gegenwärtig und wirklich zu sein. Die dramatische Musik, als die wahre *musica ficta*, bot von Monteverdi bis Verdi den Ausdruck als stilisiert-vermittelten, den Schein der Passionen. Wo sie darüber hinausging und Substantialität jenseits des Scheins ausgedrückter Gefühle beanspruchte, heftete dieser Anspruch kaum an einzelnen musikalischen Regungen, die solche der Seele widerspiegeln sollten. Ihn verbürgte einzig die Formtotalität, welche über die musikalischen Charaktere und ihren Zusammenhang gebot. Ganz anders bei Schönberg. Das eigentlich umstürzende Moment an ihm ist der Funktionswechsel des musikalischen Ausdrucks. Es sind nicht Leidenschaften mehr fingiert, sondern im Medium der Musik unverstellt leibhafte Regungen des Unbewußten, Schocks, Traumata registriert.«⁷⁴⁵

Die hiermit vom “Schein der Passionen” befreite Musik ist nun in der Lage, dem “realen Leiden”⁷⁴⁶ nicht nur Ausdruck zu verleihen, sondern es in bestimmter Weise auch zu beherrschen. Es ist eine ‘Rückkehr’ zur Klage, die einerseits an Monteverdi und die Madregalisten anknüpft, andererseits jedoch noch einen weiteren Schritt zurückgeht und die gesamte Musikgeschichte rückwärtsgerichtet durchläuft, um in eine mythische und primordiale Dimension einzudringen. So wird in der letzten Komposition Leverkühns die expressive Prägnanz des *Urschreis* aus der Klageform befreit, und der expressionistische Subjektivismus verkehrt sich – wie schon bei Schönberg – in die absolute Objektivität der Zwölftonkonstruktion.

»Der Schöpfer von Fausti Wehklage kann sich, in dem vororganisierten Material, hemmungslos, unbekümmert um die schon vorgegebene Konstruktion, der Subjektivität überlassen, und so ist dieses sein strengstes Werk, ein Werk äußerster Kalkulation, zugleich rein expressiv. Das Zurückgehen auf Monteverdi und den Stil seiner Zeit ist eben das, was ich die »Rekonstruktion des Ausdrucks« nannte, – des Ausdrucks in seiner Erst- und Uerscheinung, des Ausdrucks als Klage.

Aufgeboten werden nun alle Ausdrucksmittel jener emanzipatorischen Epoche, von denen ich die Echo-Wirkung schon nannte – besonders gemäß einem durchaus variativen,

⁷⁴⁵ Th. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, in *Gesammelte Schriften*, Band 12, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972, S. 44.

⁷⁴⁶ Ebd., S. 42.

gewissermaßen stehenden Werk, in welchem jede Umformung selbst schon das Echo der vorhergehenden ist«. ⁷⁴⁷

Es kehrt die reine Klangfülle zurück als Stimme des 'mythischen Leidens', die – im Sinne Benjamins – aus der schuldigen Unschuld des Kreatürlichen entsteht. Die Klage ist dementsprechend der Ausdruck an sich. Das Echo, das die *Weheklage* durchdringt, ist das Sich-Ausbreiten des Leidens und gleichzeitig ein Entblößen des semantischen Charakters, der zum *wahren*, universalen Leiden wird.

3 – Von der Klage zum "Wunder, das über den Glauben geht"

Die methodisch musikalisch-ästhetische Gestaltung der *Weheklage* verweist auf eine andere, ebenso methodisch philosophisch-theologische Formgebung, deren Ergebnis auf erzählerischer Ebene in den Schlusskapiteln des *Doktor Faustus* herausgebildet wird. Den dialektischen Hintergrund des *Lamentatio*, auf dem sich die ästhetischen und religiösen Implikationen herausbilden, erarbeitet Mann aus den von Adorno entwickelten und vermittelten Modellen ⁷⁴⁸. Hervorzuheben sei hier Walter Benjamin, dessen Denkkategorien des dialektischen Umschlags der Verzweiflung in Hoffnung im Werk Adrian Leverkühns beispielhaft erklärt werden, aber auch darüber hinausgehen ⁷⁴⁹.

Benjamin entwickelt in seiner Schrift über *Goethes Wahlverwandtschaften* ⁷⁵⁰ eine dialektische, an die Symbolik von Licht und Hoffnung gebundene Konnotation der Erlösung ⁷⁵¹, die dann sowohl von Adorno in seiner Schrift über *Kierkegaard* ⁷⁵² als auch

⁷⁴⁷ Th. Mann, *Doktor Faustus*, zitiert S. 643-644.

⁷⁴⁸ Das gilt sowohl auf theoretisch-philosophischer Ebene als auch für die konkreten Entlehnungen und bibliographischen Verweise. (vgl. Th. Mann, *Die Entstehung des Doktor Faustus*, in *Reden und Aufsätze*, in *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, S. Fischer Verlag, Oldenburg 1960, Band XI, S. 145-324)..

⁷⁴⁹ Hier sei anzumerken, dass ein ähnliches Vorgehen in einer nicht dialektischen Form schon in *Joseph und seine Brüder* zu finden ist, obwohl hier eine Bezugnahme auf Benjamin auszuschließen ist: »Ruben [...] wußte es, wie der Vater, nicht anders, als daß Joseph tot sei, was eigentlich doch der Zuversicht gar keinen Raum ließ. Die aber scheint da am besten unterzukommen, wo gar kein Raum für sie ist«. (Th. Mann, *Joseph und seine Brüder*, in *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, zit. aus: Band V, S. 1668.

⁷⁵⁰ W. Benjamin, *Goethes Wahlverwandtschaften*, in *Gesammelte Schriften*, Band I.1, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1974, S. 123-201.

⁷⁵¹ »Jene paradoxeste, flüchtigste Hoffnung taucht zuletzt aus dem Schein der Versöhnung, wie im Maß, da die Sonne verlischt, im Dämmer der Abendstern aufgeht, der die Nacht überdauert«. (Ebd. S. 200).

⁷⁵² Th. W. Adorno, *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, in *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1990², Band 2, S. 179:»Aber kein treueres Bild der Hoffnung ließe sich denken als der echten, in Spuren lesbaren, in Geschichte blässenden Chiffren, die dem überfluteten Augen entschwinden, in dessen Weinen sie sich doch bewähren; dem Weinen der Verzweiflung, darin dialektisch, als Rührung, Trost und Hoffnung lebhaft in Lichtfiguren erscheinen«. In Adornos Schrift über *Kierkegaard* wird das dialektische Denken des Verfassers aus der Gegenüberstellung zur Dialektik Kierkegaards als religiöses

von Mann im *Doktor Faustus* mit der bekannten Metapher vom "Licht in der Nacht" übernommen wird:

»Hört nur den Schluß, hört ihn mit mir: Eine Instrumentengruppe nach der anderen tritt zurück, und was übrigbleibt, womit das Werk verklingt, ist das hohe g eines Cello, das letzte Wort, der letzte verschwebende Laut, in pianissimo-Fermate langsam vergehend. Dann ist nichts mehr. – Schweigen und Nacht. Aber der nachschwingend im Schweigen hängende Ton, der nicht mehr ist, dem nur die Seele noch nachlauscht, und der Ausklang der Trauer war, ist es nicht mehr, wandelt den Sinn, steht als ein Licht in der Nacht«.⁷⁵³

Bei Benjamin verweist das Symbol des Sterns auf eine Hoffnung, die wie ein schwaches, nächtliches Licht aus der Vergänglichkeit der Geschichte erscheint, und seine Dialektik⁷⁵⁴ zeigt sich in der Gleichzeitigkeit, in der das Lamento verklingt und wieder anschwillt, und in der der 'verzweifelte' Schmerz mitgerissen wird in die Unmittelbarkeit seines Ausdrucks. Bewahrer dieser Hoffnung sind nicht die unwissenden Liebenden, sondern der Erzähler:

»Denn unter dem Symbol des Sterns war einst Goethe die Hoffnung erscheinen, die er für die Liebenden fassen mußte. [...] Sie gewahren sie freilich nicht und nicht deutlicher

Problem herausgearbeitet und bestimmt wiederum die Mannsche Auslegung Kierkegaards und die daraus folgende Thematisierung des christlichen Negativs. Kierkegaards christliche Auffassung der Hoffnung wird von Adorno als unecht abgelehnt, da hier die Vernichtung des natürlichen Lebens zugrunde gelegt sei, und damit der Paradoxie einer Hoffnung, die „in den Kreislauf (der Natur) eingeht“, verfielen: „Dieses Bild der Hoffnung ist in all seiner Kraft kein echtes. Es geht darin nicht Hoffnung auf im Widersinn des natürlichen, naturverfallenen, gleichwohl doch geschaffenen Lebens. Sondern der Widersinn kehrt sich gegen Hoffnung selbst; indem sie Natur vernichtet, geht sie ein in deren Kreislauf; selbst in Natur entspringend, vermöchte sie sie wahrhaft nur zu übersteigen, indem sie ihre Spur bewahrt. Das Zwielflicht der Kierkegaardschen Hoffnung jedoch ist das fahle gestaltet der Götterdämmerung, die das nichtige Ende eines alten oder den ziellosen Beginn eines neuen Äons, nicht aber Erlösung verkündigt. So erweist sich, an der Dialektik der Hoffnung, Kierkegaards Paradoxie als naturverstrickt durch ihre naturfeindliche Spiritualität«. (Ebd. S. 156). Der *Doktor Faustus* und in besonderem Maße die an die *Weheklage* gebundene Echo-Geschichte zeigt jedoch eine größere Affinität zu dem bei Adorno interpretierten Denken Kierkegaards:

»Und dann bringt der Geist die Hoffnung, die Hoffnung im strengsten, christlichen Sinn, die Hoffnung, die wieder Hoffen ist. Denn eine unmittelbare Hoffnung ist in jedem Menschen: sie kann in dem einen lebenskräftiger sein als im andern; im Tode aber (d. h. wenn du absterbst) erstirbt jede derartige Hoffnung und verkehrt sich in Hoffnungslosigkeit. In dieser Nacht der Hoffnungslosigkeit (es ist ja der Tod, den wir beschreiben) kommt da der lebendigmachende Geist und bringt die Hoffnung, die Hoffnung der Ewigkeit. Sie ist wieder Hoffen; denn für jenes bloß natürliche Hoffen gab es keine Hoffnung mehr; diese Hoffnung ist also eine hoffnungswidrige Hoffnung«. (Ebd. S. 155-156).

⁷⁵³ Th. Mann, *Doktor Faustus*, zit. S. 648.

⁷⁵⁴ In der Schrift über die *Wahlverwandtschaften* wird das Maß der Hoffnung und der Erlösung der Musik zugeschrieben, doch auch hier unterscheidet sich Benjamins Interpretationsschema von dem Thomas Manns. Zum Verhältnis Benjamins zur Musik vgl. Elio Matassi, *Benjamin e la musica*, in AA. VV., *Metodologia delle scienze sociali. Musica e Filosofia*, a c. di Ferdinando Abbri ed Elio Matassi, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza 2000, pp. 131-155: "La colpa originaria, metafisica, dinanzi alla quale non vi è responsabilità alcuna, potrà essere riscattata, redenta solo dalla musica che copre contestualmente l'area dell'antitesi (la redenzione) ma anche quella della sintesi (la speranza)". (Ebd., S. 148).

konnte gesagt werden, daß die letzte Hoffnung niemals dem eine ist, der sie hegt, sondern jenen allein, für die sie gehegt wird«. ⁷⁵⁵

Auch der beschwörende Ausruf Zeitbloms am Schluss des Romans ist getragen von dem, was Benjamin als die »Haltung des Erzählers« ⁷⁵⁶ beschreibt, und erhellt die Hoffnung, die der Humanist für den Freund und für das Vaterland in sich trägt, obwohl keine Hoffnung mehr besteht:

»[Deutschland] Heute stürzt es, von Dämonen umschlungen, über einem Auge die Hand und mit dem andern ins Grauen starrend, hinab von Verzweiflung zu Verzweiflung. Wann wird es des Schlundes Grund erreichen? Wann wird aus letzter Hoffnungslosigkeit, ein Wunder, das über den Glauben geht, das Licht der Hoffnung tragen? Ein einsamer Mann faltet seine Hände und spricht: Gott sei eurer armen Seele gnädig, mein Freund, mein Vaterland«. ⁷⁵⁷

Diese abschließende Beschwörung des Erzählers im *Doktor Faust* – Humanist katholischer Prägung ⁷⁵⁸ – nimmt die Form eines Gebets an, die das *Pendant* zum Schlusssatz der *Weheklag* ⁷⁵⁹ darstellt. Der Leitgedanke Benjamins ist hier in seiner theologisch-christliche Konnotation entschieden ausgeprägter. Doch ist das verdeckte Element, das im Schlusssatz das Umschlagen der Verzweiflung in Hoffnung zum Tragen bringt, kein rein dialektisches, wie es von Adorno verstanden und von Benjamin symbolisiert wird. Die Dialektik verschwindet in der Echo-Geschichte, und es wird das christliche Wesen der Gnadenthematik erneut in den Vordergrund gerückt.

Der Name Nepomuck aus der Schrift Benjamins über das *Trauerspiel* ⁷⁶⁰ wird unter Weglassung des Buchstaben 'c' verändert, und dank der bei Benjamin zu findenden Verbindung dieses Namens zu einer Abhandlung über die Echo-Thematik entsteht bei

⁷⁵⁵ W. Benjamin, *Goethes Wahlverwandtschaften*, zitiert S. 199-200.

⁷⁵⁶ »Er allein ist's, der im Gefühle der Hoffnung den Sinn des Geschehens erfüllen kann [...]«. (Ebd. S. 200).

⁷⁵⁷ Th. Mann, *Doktor Faustus*, zitiert S. 672.

⁷⁵⁸ »Was nun meine katholische Herkunft angeht, so hat sie selbstverständlich meinen inneren Menschen gemodelt und beeinflußt, jedoch ohne daß sich aus dieser Lebenstönung je ein Widerspruch zu meiner humanistischen Weltanschauung, meiner Liebe zu den »besten Künsten und Wissenschaften«, wie man einstmals sagte, ergeben hätte. Zwischen diesen beiden Persönlichkeitselementen herrschte stets voller Einklang [...]«. (Ebd. S. 13).

⁷⁵⁹ Es handelt sich um das "doppelte Ende", das bei Wisskirchen angemerkt wird, in dem sich die Gebundenheit der Musik an die Geschichte bestätigt: "Von Geschichte war zuletzt die Rede, und dies weist hin auf das doppelte Ende des *Doktor Faustus*. Nicht nur die Geschichte der Kunst wird thematisiert, sondern auch die deutsche historische Sonderentwicklung kommt ja mit der Niederlage im Zweiten Weltkrieg zur Darstellung. Gerade weil Thomas Mann mit jener in der Musik vollzogenen Rettung aus der Verzweiflung mehr meint als den rein ästhetischen Bereich, weil ihm die Kunst als Paradigma für die Rettung der Welt gilt, bezieht er nun die Figur jenes Umschlags aus tiefster Hoffnungslosigkeit in Hoffnung auch auf die politische Dimension des Romans". (H. Wisskirchen, *Zeitgeschichte im Roman...*, zitiert S. 194).

⁷⁶⁰ In der Tat wird die *Glorreiche Marter Joannes von Nepomuck* angemerkt. (Vgl. W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in *Gesammelte Schriften*, Band I.1, zitiert S. 203-430, S. 383).

Mann der Name, den sich der Junge dann selber gibt: 'Echo'. Diese im Werk Benjamins eher zufällige Verbindung erhält im *Doktor Faustus* eine tiefere symbolische Bedeutung.

Mit dem »furchtbaren Hingang des wunderbaren Kindes«⁷⁶¹ wird jenes dialektisch-musikalische Umschlagen der Hoffnungslosigkeit in Hoffnung und der Verdammnis in Erlösung in den Roman eingeführt, der die theologische Gestaltung des *Doktor Faustus* als christliches Werk⁷⁶² bestätigt. Die mythische Funktion des Echos, das auch zum Wesen der Klage selbst gehört – darüber hinaus bestätigt die Übernahme dieser Thematik erneut die intellektuelle Anleihe bei Benjamin –, der Verweis auf *Orpheus* und den Madrigalismus Monteverdis, der in die Zwölftongestaltung der *Weheklage* einmündet, all das begründet den im eigentlichen Sinne philosophisch-musikalischen Bedeutungsgehalt, den die Geschichte des Nepomuk Schneidewein erschließt.

Der kleine Echo, der Welt vom Teufel durch eine Meningitis genommen, erscheint als christologische Engelsgestalt und Überbringer des Göttlichen, dessen Wundertaten sich schon im Mutterschoß ankündigen, und wer ihn anschaut, fühlt sich sofort an ein Heiligenbild erinnert.⁷⁶³

In Gegenwart von Echo verfliegt nicht nur die Eiseskälte Leverkühns, sondern auch jene »Rauh- und Trocken Pädagogik«⁷⁶⁴ des Freundes, der sich erinnert, auch im Schmerz von einer »nicht ganz irdischen Heiterkeit« durchdrungen worden zu sein⁷⁶⁵. Der frühzeitige Tod des Kindes bestätigt zwar dessen Kreatürlichkeit, überschreitet sie jedoch gleichzeitig, überwindet sie, denn sie wird der Macht der Zukunft entzogen. Das kurze Leben des Kindes Echo trägt in sich Bilder der Geburt und der Passion, und hier kommt – wie die Worte Zeitbloms deutlich machen – in perfekter Einheit die christologische Gestalt ans Licht.

»Und doch war hier etwas – und jener Elfenspott schien der Ausdruck des Wissens davon –, was einen außerstand setzte, an die Zeit und ihr gemeines Werk, an ihre Macht über diese holde Erscheinung zu glauben, und das war ihre seltsame In-sich-Geschlossenheit, ihre Gültigkeit als Erscheinung *des Kindes* auf Erden, das Gefühl von

⁷⁶¹ Th. Mann, *Die Entstehung des Doktor Faustus*, zitiert, S. 287.

⁷⁶² C. Kerényi-T. Mann, *Felicità difficile, un carteggio*, a c. di C. Kerényi, ins Italienische übertragen von Ervino Pocar, Il Saggiatore, Milano 1963, S. 100. Auf die von Kerényi gegebene Einordnung des *Doktor Faustus* als *opera cristiana* antwortet Thomas Mann: "La Sua osservazione intorno al carattere religioso cristiano, del *Faustus* mi colpì e mi diede quella soddisfazione che ci è offerta dalla verità". (Ebd. S. 103).

⁷⁶³ Vgl. Th. Mann, *Doktor Faustus*, zitiert S. 608: »beugten sich mit gerungenen Händen zu dem Männlein herab, hockten nieder bei ihm und riefen Jesus, Maria und Joseph an ob des schönen Buben« ; vgl. auch ebd. S. 613: "und Frauen ließen meist eine Neigung merken, bei Nepomuk niederzuknien«.

⁷⁶⁴ Ebd., zitiert S. 615.

⁷⁶⁵ Ebd., S. 610.

Herabgestiegenheit und, ich wiederhole es, lieblichem Botentum, das sie einflößte, und das die Vernunft in außerlogische, von unserem Christentum tingierte Träume wiegte. Sie konnte die Unvermeidlichkeit des Wachstums nicht leugnen, aber sie rettete sich in eine Vorstellungssphäre des Mythisch-Zeitlosen, Gleichzeitigen und neben einander Bestehenden, worin die Mannesgestalt des Herrn keinen Widerspruch bildet zu dem Kinde im Arm der Mutter, das er auch ist, das immer ist und immer vor anbetenden Heiligen sein Händchen zum Kreuzeszeichen erhebt«. ⁷⁶⁶

Doch um so wichtiger ist, was die »Epiphanie« ⁷⁶⁷ des Kindes Echo für Adrian Leverkühn bedeutet. Das Kind widersetzt sich in zutiefst radikaler Weise dem intellektuellen Sündenfall des Onkels. Für ihn ist der kleine Echo der Verkünder der Gnade, des aus dem freien Willen Gottes geschenkten Gnadenaktes, der ohne Begründung in das Leben des Menschen eingreift und dessen Willen und Verstand ausschaltet. Es ist dieser Gnadenakt, der die Vergebung der Sünden und die Umkehr erlauben. Diese theologische Auffassung wird nun zum perfekten Gegenaltar, der sich den Faustischen Sünden entgegenstellt, zum Pendant des dämonischen Rationalismus, der sich von allem frei fühlt und sich aus dem intellektuellen Hochmut nährt. Die Gestalt des Kindes Echo als Überbringer der Gnadenbotschaft ist das Gegenbild zu all dem, was im Roman den diabolischen Intellektualismus repräsentiert. ⁷⁶⁸

Zumindest zwei Motive der Echo-Geschichte fließen in die *Lamentatio doctoris Fausti* ein und determinieren deren Tiefenstruktur: das Echo und die Klage. Dieser enge Zusammenhang wird schon in der eindringlichen Beschreibung des Todeskampfes des Kindes deutlich unterstrichen – akzentuiert durch den so genannten »hydrocephalen Schrei« ⁷⁶⁹, in den die Klage übergeht – und hier erhält der Name *Echo* eine noch tiefere Bedeutung .

In der Gestaltung des Echo-Mythos von Ovid ⁷⁷⁰ wiederholt die Nymphe die Klage des Narziss bis zu dessen Tod, doch von Juno ihres Sprachvermögens beraubt, verbleibt die Stimme der Nymphe Echo im reinen klanglichen Widerhall. Die Bedeutung, die ihre

⁷⁶⁶ Ebd. S. 616.

⁷⁶⁷ Th. Mann, *Die Entstehung des Doktor Faustus*, zitiert S. 29.

⁷⁶⁸ Vgl. G. Carchia, *Il male come problema estetico. Considerazioni sul "Doktor Faustus"*, in "Cultura tedesca", I (1994), S. 35-49. *Der Doktor Faustus ist* "[...] la storia di una conversione: si tratta del congedo dalla logica faustiana del progresso e della costruzione spirituale, per entrare in un'altra logica, logica dell'abbandono, del dono, della grazia. Si tratta dell'abbandono della prosaicità del male per la poesia del bene". (ebd. S. 45).

⁷⁶⁹ Th. Mann, *Doktor Faustus*, zitiert S. 627: »began Nepomuk wieder sein herzerreißendes Lamentieren und gellendes Aufschreien, – es war der typische »hydrocephale Schrei« gegen den nur das Gemüt des Arztes, eben weil er ihn als typisch erfaßt, leidlich gewappnet ist«.

⁷⁷⁰ Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, übersetzt von Mario Ramous, Garzanti, 1995, libro III, vv. 356-510.

wiederholte Klage zuweilen annimmt, ist weder der Nymphe selbst zuzuschreiben, noch dem, dessen Worte sie wiedergibt. In seiner Schrift über das barocke Drama beschreibt Benjamin die Funktion des Echos als eine natürliche Lautsprache, die dem Bedeutungsgehalt prinzipiell entgegengesetzt ist.

»Der Intrigant ist der Herr der Bedeutungen. Im harmlosen Erguß einer onomatopoetischen Natursprache sind sie die Hemmung und Ursprung einer Trauer, an welcher mit ihnen der Intrigant schuld ist. Wenn nun gerade das Echo, die eigentlich Domäne eines freien Lautspiels, von Bedeutung sozusagen befallen wird, so mußte vollends dies als eine Offenbarung des Sprachlichen, wie jene Zeit es fühlte, sich erweisen«.⁷⁷¹

Diese »Antithetik von Laut und Bedeutung«⁷⁷², aus der die Trauer entspringt, findet bei Thomas Mann ihre Entsprechung in dem Konflikt zwischen dem intellektuellen Hochmut einerseits – der Leverkühn/Faustus zum Bruder des Orpheus⁷⁷³, aber auch zum Bruder des Narziss werden lässt– und der unschuldigen Kreatürlichkeit des Kindes Echo, des Überbringers der Gnadenbotschaft. Mit seinem Tod zahlt das Kind den Tribut für den Teufelspakt, der die Liebe durch die Eiskälte der *ratio* ersetzen will: die Krankheit entblößt ein vom Teufel gepeinigtes Wesen, so wie das Echo bei Benjamin „gepeinigt von der Bedeutung“ ist. Der Todeskampf des Kindes Echo erreicht den Ausdruck tiefster und höchster Qual in der Klage, die, eingeschlossen in ihrem klanglichen Ausdruck, für Benjamin der Gegensatz des Kreatürlichen ist:

»Die Klage ist aber der undifferenzierteste, ohnmächtige Ausdruck der Sprache, sie enthält fast nur den sinnlichen Hauch; und wo auch nur Pflanzen rauschen, klingt immer eine Klage mit«.⁷⁷⁴

Als reiner Ausdruck der Natur⁷⁷⁵, wortlos geworden aus ihrer Trauer heraus, die das Bedeutung tragende Wort nicht mehr ausdrücken und deshalb auch nicht befreien kann, ist die Klage der Medius, der sich in den Ausdruck selbst ausdehnt, um sich in der Musik aufzulösen:

⁷⁷¹ W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiel*, zitiert S. 384.

⁷⁷² Ebd. S. 383.

⁷⁷³ Vgl. Th. Mann, *Doktor Faustus*, zitiert S. 644: »Orpheische Klage-Akzente sind leise erinnert, die Faust und Orpheus zu Brüdern machen als Beschwörer des Schattenreichs: in jener Episode, wo Faust Helena heraufruft, die ihm einen Sohn gebären wird«

⁷⁷⁴ W. Benjamin, *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, in *Gesammelte Schriften*, Band II.1, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1977, S. 140-157, S. 155.

⁷⁷⁵ Der Begriff 'Natur' steht für die 'kreatürliche Dimension' und bezieht nicht die dämonische Konnotation mit ein, die die Natur als organische Materie besonders im *Doktor Faustus* annimmt.

»Es gibt ein reines Gefühlsleben des Wortes, in dem es sich vom Laute der Natur zum reinen Laute des Gefühls läutert. Diesem Wort ist die Sprache nur ein Durchgangstadium im Zyklus seiner Verwandlung und in diesem Worte spricht das Trauerspiel. Es beschreibt den Weg über die Klage zur Musik«. ⁷⁷⁶

Die Bewältigung der Trauer – wie Benjamin in seiner Interpretation des Trauerspiels darlegt - erfolgt in der expressiven Offenbarung, aus der der Übergang der Klage zur Musik seinen Anfang nimmt.

»Das Trauerspiel ruht nicht auf dem Grunde der wirklichen Sprache, es beruht auf dem Bewußtsein von der Einheit der Sprache durch Gefühl, die sich im Wort entfaltet. Mitten in dieser Entfaltung erhebt das verirrte Gefühl die Klage der Trauer. Sie muß sich aber auflösen; auf dem Grunde eben jener vorausgesetzten Einheit geht sie in die Sprache des reinen Gefühles über, in Musik«. ⁷⁷⁷

Die Klage als Ausdrucksform erlaubt von daher die Umwandlung des Trauergefühls in Musik – oder auch in die Dimension der Hoffnung und Erlösung – und es nimmt die Gestalt ihres Ursprungs und Wesens an. Mit der Rückkehr des Ausdrucks zur Klage und damit zu dem Ursprung der modernen Musik gelingt Thomas Mann eine persönliche Synthese des Benjaminschen Denkens, in der die Verweise auf den barocken Roman und vor allem die barocken Anleihen in Adrian Leverkühns letzter von Echo-Wirkungen durchdrungener Komposition in einem neuen Licht erscheinen:

»Das Echo, das Zurückgeben des Menschenlautes als Naturlaut und seine Enthüllung *als* Naturlaut, ist wesentlich Klage, das wehmutsvolle »Ach, ja!« der Natur über den Menschen und die versuchende Kundgebung seiner Einsamkeit, – wie umgekehrt die Nymphen-Klage ihrerseits dem Echo verwandt ist. In Leverkühns letzter und höchster Schöpfung aber ist dieses Lieblingsdessin des Barock, das Echo, oftmals mit unsäglich schwermütiger Wirkung verwendet«. ⁷⁷⁸

Mit dem Einsatz des Monteverdischen Echos in der *Wehklage* lässt auch Leverkühn das Leiden und den Tod des Neffen als 'Echo' wiederkehren, indem er sein Werk als Spiegelung und Deduktion der tragischen Geschichte gestaltet. Und wenn dann in der Stille am Ende der Komposition die Hoffnung verkündet wird, so ist dies gerade der kurzen Gegenwart des Kindes Echo im Leben des Musikers geschuldet, der Fähigkeit zu Mitleid und Trost, diesem Versprechen, das das mythisch-musikalische Ebenbild dem Orpheus

⁷⁷⁶ W. Benjamin, *Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie*, in *Gesammelte Schriften*, Band II.1, zitiert S. 137-140, S. 138.

⁷⁷⁷ Ebd. S. 139.

⁷⁷⁸ Th. Mann, *Doktor Faustus*, zitiert S. 641.

gibt, und aus den Klagerufen des qualvollen Todeskampfes öffnet sich in der Opferung der Körperlichkeit der Weg zur Rettung der Seele.⁷⁷⁹ Wenn der sprachliche Ausdruck verschwindet und schließlich den Weg freigibt zur Klage, dann dringt der Ausdruck ein in das Gefühl und wird zum Träger der Hoffnung auf Erlösung:

»...und – ich will's nicht sagen, es hieße die Zugeständnislosigkeit des Werkes, seinen unheilbaren Schmerz verletzen, wenn man sagen wollte, es biete bis zu seiner letzten Note irgend einen anderen Trost, als den, der im Ausdruck selbst und im Lautwerden, – also darin liegt, daß der Kreatur für ihr Weh überhaupt eine Stimme gegeben ist.«⁷⁸⁰

So wie sich "Trost" im klanglichen Ausdruck aus der „Zugeständnislosigkeit“ und dem "unheilbaren Schmerz" des Werkes entfaltet, so dringt die Gnade in die Kreatur selbst ein, in seine tragische Zweideutigkeit, in seine schmerzvolle Zugehörigkeit zu zwei Welten, zu der irdischen Welt und zu der des Himmels, und mit diesem Schicksal ist die Kreatur dem Schmerz und dem körperlichen Tod ausgesetzt. Diese Kreatürlichkeit zwischen Verlorensein und Rettung verbindet den Tod Echos und den des Adrian-Faustus. Der Unterschied besteht jedoch darin, das bei Adrian-Faustus die Zweideutigkeit des Kreatürlichen auch das Geistige einbezieht, denn er stirbt »als ein böser und guter Christ: ein guter kraft seiner Reue, und weil er im Herzen immer auf Gnade für seine Seele hoffe, ein böser, sofern er wisse, daß es nun ein gräßlich End mit ihm nehme und der Teufel den Leib haben wolle und müsse.«⁷⁸¹

Und auch im Tod vollzieht sich diese Zweideutigkeit des Adrian Leverkühn und zeigt sich in seiner Zwölftonkonstruktion des Gebets *Oratio Fausti ad studiosos*:

»Diese Worte: »Denn ich sterbe als ein böser und guter Christ«, bilden das Generalthema des Variationenwerks. Zählt man seine Silben nach, so sind es zwölf, und alle zwölf Töne der chromatischen Skala sind ihm gegeben, sämtliche denkbaren Intervalle darin verwandt. Längst ist es musikalisch vorhanden und wirksam, bevor es an seinem Orte

⁷⁷⁹ Die Tatsache, dass die Opferung des Echo nicht gewollt sei, stellt jedoch nicht die metaphysische Bedeutung als Sühneopfer in Frage. Es handelt sich nicht um ein «gnadenlos mythische(s) Kalkül» (Th. W. Adorno, *Kierkegaard...*, zitiert S. 157), doch muss notwendigerweise einerseits der Sündenfall einbezogen werden, der das natürliche Leben betrifft, und andererseits die göttliche Vorsehung, die auch aus dem Werk des Teufels spirituellen Nutzen zieht. In seinen Betrachtungen über die Opferung des Kindes in den *Wahlverwandtschaften*, dessen Tod in vielerlei Hinsicht mit dem Tod des Echo vergleichbar ist, bezieht sich Benjamin, inwieweit es die Interpretation des Romans erfordert, ausschließlich auf die mythische Ebene und schließt hier direkte Erlösungs- oder Gnadenmomente aus: »Soviel ist an dieser Vermutung Bielschowskys unumstößlich: daß es ganz der Schicksalsordnung entspricht, wenn das Kind, das neugeboren in sie eintritt, nicht die alte Zerrissenheit entschönt, sondern deren Schuld ererbend vergehen muß. Nicht von sittlicher ist hier die Rede – wie könnte das Kind sie erwerben – sondern von natürlicher, in die Menschen nicht durch Entschluß und Handlung, sondern durch Säumen und Feiern geraten.« (W. Benjamin, *Goethes Wahlverwandtschaften*, zitiert S. 138-139)

⁷⁸⁰ Th. Mann, *Doktor Faustus*, zitiert S. 647.

⁷⁸¹ Ebd., S. 643.

von einer Chorgruppe, die das Solo vertritt – es gibt kein Solo im »Faustus« – textlich vorgetragen wird, ansteigend bis zur Mitte, dann absinkend im Geist und Tonfall des Monteverdi'schen Lamento«. ⁷⁸²

Die dämonische Vernunft in ihrer mathematisch-pythagoreischen Ausformung, die im *Doktor Faustus* die Reihentechnik der Zwölftonkomposition unterlegt, dieser eisige Schutzwall gegen die Sinnlichkeit und das Gefühl in der Musik wird nun zum tragenden expressiven Element schlechthin und 'konvertiert' zur Klage. Die Zweideutigkeit der Reihentechnik ist nicht mehr die Zweideutigkeit des Dämonischen, das Grenzgebiet zwischen der organischen und unorganischen Natur, zwischen dem Boshafte und dem Arglosen in der Parodie, zwischen *Spiel* und Zauberformel, sondern das Drama der bösen und guten Kreatur. In dem Moment, in dem die künstliche Fessel der *Durchorganisation*, des *strengen Satzes* umschlägt in die Unmittelbarkeit des Ausdrucks, sozusagen in die 'Beichte' des Schmerzes, aus dem diese formale Fessel hervorgegangen ist, überlässt sich der Ausdruck der Klage. Aus dem Ausdruck der Klage offenbart sich die Kreatur Gottes, der mit und in ihr leidet. Das Bild des gemeinsam mit den Kreaturen mitleidenden Gottes beherrscht den Schlusssatz der Faustus-Kantate:

»Ich meine den orchestralen Schlußsatz der Kantate, in den der Chor sich verliert, und der wie die Klage Gottes über das Verlorengelassen seiner Welt, wie ein kummervolles ‚Ich habe es nicht gewollt‘ des Schöpfers lautet. Hier, finde ich, gegen das Ende, sind die äußersten Akzente der Trauer erreicht, ist die letzte Verzweiflung Ausdruck geworden....« ⁷⁸³

Der hier ausgedrückte Schmerz ist jetzt der Schmerz des Schöpfers, der sich in der Klage der Kreatur gleichstellt. In diesem Näherkommen, in diesem Übernehmen eines dem Wesen der Kreatur innewohnenden Schmerzes durch Gott wird im christlichen Sinne die Möglichkeit zur Umkehr freigesetzt. Die 'negative' Passion des Faustus, auf künstlerischer Ebene durch den sprachlichen und dodekaphonischen 'Rationalismus' verkörpert, wird durchdrungen von der expressiven Klangfülle der Musik, und in der Klage werden der Schmerz Gottes und der Schmerz der Kreatur eins. Die Klage Gottes wird zum 'Echo' des Klagens der Kreatur und so zum Ort der Hoffnung, und hier ist die Schöpfung nicht verlassen, hier ist die Stimme der Schöpfung *eins* mit der Gottes. Es ist der 'Ort' der Hoffnung, weil er auch der 'Ort' des Mitleidens ist, des gemeinsamen Leidens der Schöpfung und des Schöpfers. Der Schmerz kann geteilt werden, weil er ausgedrückt

⁷⁸² Ebd.

⁷⁸³ Ebd., S. 647, f.

werden kann. In dieser Perspektive scheint sich der Begriff Echo von seiner Bedeutung als einfache Wiederholung loszulösen und zu musikalischer Sprache zu werden. Im *Orpheus* von Monteverdi vereinigt sich das Mitgefühl der Nymphe Echo – durch die einfache Entfaltung und Wiederholung der Klage – mit dem Aufruf zur Bewältigung der Trauer, oder besser mit der Hoffnungsbotschaft.⁷⁸⁴ Analog dazu wird im Mannschen Roman die Gnadenbotschaft des kleinen Echo Schneidewein wieder aufgenommen, die Botschaft von der Unschuld, die die Grenzen der Vernunft überschreitet und von der Liebe, die größer ist als das, was das Geliebte zurückgibt, so wie die Gnade, die über den Willen hinausgeht. Die Liebe Adrians für Echo beschwört dessen Tod als Werk des Teufels herauf, und ist doch gleichzeitig als Werk der Gnade die Ursache für die ‘Umkehr’, für dieses Umschlagen, das in der *Weheklage* als expressives und Hoffnung tragendes Werk seinen Anfang nimmt.

Die Schlusspassage der *Lamentatio* enthält eine bemerkenswerte strukturelle Analogie zum Finale des Streichquartetts *Lyrische Suite* (1925-26)⁷⁸⁵ von Alban Berg, in dessen Komposition die Methode der Zwölftonmusik ihre bewussteste Anwendung als Ausdruck einer feinsinnigen lyrisch-subjektiven Dramatik findet. Anregung zu dieser Mannschen Analogie gab wahrscheinlich das Essay Adornos *Berg. Der Meister des kleinsten Übergang*, in dem in Bezug auf die *Lyrische Suite* festgestellt wird:

»Mit dem vierzigsten Takt löst jede rhythmische Kontur sich auf in den Achteln, de verrine. Ein Instrument schweigt nach dem anderen. Die Bratsche ist allein übrig, und ihr wird nicht einmal das Verlöschen, nicht einmal der Tod zugestanden. Sie muß spielen für immer; nur wir sind es, die sie nicht mehr vernehmen.«⁷⁸⁶

Die strukturelle Übereinstimmung dieser Passage mit dem Leverkühnschen Schlusssatz ist jedoch nicht auf die perfekte Übereinstimmung der Bedeutungen auszudehnen. Die letzte Note des Violoncello in der *Weheklage* ist nicht die Negation einer

⁷⁸⁴ Ebd. Alessandro Striggio, *L’Orfeo*, atto V, in Claudio Monteverdi, *L’Orfeo*, Naxos, 1997, pp. 46-47: “*Orfeo*: [...] Ed io con voi lacimerò mai sempre/ E mai sempre dorrommi, ahi, doglia, ahi pianto!/ *Eco*: ...hai pianto!/ *Orfeo*: Cortese eco amorosa,/ Che sconsolata sei/ E consolar mi vuoi ne’ dolor miei,/ Benché queste mie luci/ Sien già per lagrimar fatte due fonti,/ In così grave mia fera sventura/ Non ho pianto però tanto che basti./ *Eco*: ...basti!/ *Orfeo*: Se gli occhi d’Argo avessi/ E spandessero tutti un mar di pianto,/ Non fora il duol conforme a tanti guai./ *Eco*: ...ahi!/ *Orfeo*: S’hai del mio mal pietade, io ti ringrazio/ Di tua benignitade./ Ma mentr’io mi querelo,/ Deh, perché mi rispondi/ Sol con gli ultimi accenti?/ Rendimi tutti integri i miei lamenti. [...]”.

⁷⁸⁵ Eine solche Analogie wird auf verschiedenen Ebenen angemerkt von Hanspeter Brode, *Musik und Zeitgeschichte im Roman*, cit.; Egon Schwarz, *Leverkühn und Alban Berg*, in “Modern Language Notes”, 102 (1987), S. 663-667; Dietmar Strauss, Ruth Strauss, *Sprache eines unbekanntem Sterns: Adorno und die Musik im “Doktor Faustus”*, Saarbrücken, Pfau, 1993; Alessandro Cecchi, *Adorno e la musica del Doktor Faustus*, zitiert.

⁷⁸⁶ Th. W. Adorno, *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*, in *Gesammelte Schriften*, zitiert Band 13, S. 321-494, S. 462.

Lösung, nicht die Verdammnis, die bis in alle Ewigkeit unauflöslich und ohne Vergebung bleibt, und die im *Largo desolato* angekündigte und gelebte Trauer wird nicht in die Endlosigkeit der Zeit verlängert. Diese Trauer löst sich dagegen auf in einer von Hoffnung getragenen Stille. Ein *Leitmotiv*, das das gesamte Mannsche Werk durchläuft, ist die Stille, die nach Ausklang der Musik eintritt und voller Hoffnung auf Befreiung ist. Während dies in anderen Werken wie *Buddenbrooks* oder *Tristan* an die von Schopenhauer bemerkte Befreiung von der individuellen Bestimmung gebunden ist – und aus diesem Grund erhält die Befreiung eine in ihrem Wesen nihilistische Bedeutung, allerdings mystisch-religiöser Prägung -, handelt es sich im *Doktor Faustus* eher um eine *sprechende Unausgesprochenheit*, die Mann in den Worten Zeitbloms als Ort der *letzten Sinnesverkehrung* bezeichnet.

»Aber einer anderen und letzten, wahrhaft letzten Sinnesverkehrung will gedacht, und recht von Herzen gedacht sein, die am Schluß dieses Werkes unendlicher Klage leise, der Vernunft überlegen und mit der sprechenden Unausgesprochenheit, welche nur der Musik gegeben ist, das Gefühl berührt.«⁷⁸⁷

Dem Symbolismus der Zeichen folgend, dessen sich schon Berg im Schlusssatz der *Lyrischen Suite* bediente⁷⁸⁸, stünde das *hohe g*, mit dem die *Cantata* ausklingt, für 'gratia' oder 'Gnade'. Der *strenge Satz* und die schroffe Gebundenheit des Zwölftonmodells, die dem Faustischen Werk durch die expressive Notwendigkeit selbst aufgezwungen sind und auch die Kompositionen von Monteverdi bis Schönberg und Berg kennzeichnen, erzeugen die Klage der Musik und befreien sie gleichzeitig. Auch wenn das nicht mehr Befreiung im Sinne der Thomas Mann so wichtigen romantischen Kategorien bedeutet, so wird in der Autotranszendenz der Musik in die religiöse Dimension doch Hoffnung gegeben:

»Aber wie, wenn der künstlerischen Paradoxie, daß aus der totalen Konstruktion sich der Ausdruck – der Ausdruck als Klage – gebiert das religiöse Paradoxon entspräche, daß aus tiefster Heillosigkeit, wenn auch als leiseste Frage nur, die Hoffnung keimte? Es wäre die Hoffnung jenseits der Hoffnungslosigkeit, die Transzendenz der Verzweiflung, – nicht der Verrat an ihr, sondern das Wunder, das über den Glauben geht.«⁷⁸⁹

⁷⁸⁷ Th. Mann, *Doktor Faustus*, zitiert S. 647.

⁷⁸⁸ Vgl. Paolo Petazzi, in Th.W. Adorno, *Alban Berg. Il maestro del minimo passaggio*, ins Italienische übertragen von Paolo Petazzi, Feltrinelli, Milano 1983, Anm. S. 143-144.

⁷⁸⁹ Th. Mann, *Doktor Faustus*, zitiert S. 647-648.

Conclusioni

Il pensiero musicale di Thomas Mann attraversa la sua produzione determinando dal profondo lo sviluppo letterario delle opere e la trama interna dei loro significati, nella costante interazione con i diversi ambiti di riflessione ed elaborazione culturale, dal piano propriamente estetico e filosofico, a quello politico, religioso, morale. La ricchissima molteplicità dei referenti manniani e dei rilevanti contributi intellettuali che lo scrittore ne riceve non intaccano la sostanziale indipendenza della sua concezione musicale, delineata, in parte, nelle numerose tematizzazioni saggistiche ma, in maniera più sottile ed elaborata, nelle opere letterarie, serbando, pur nei diversi periodi di produzione e nelle differenti articolazioni che il pensiero di Mann ha assunto nel corso degli anni e della storia che li ha segnati, una sostanziale autonomia e personale configurazione.

Ne risulta una concezione della musica specificamente metafisica per il modo in cui essa interagisce con lo sviluppo letterario delle singole opere e per la sua contestualizzazione culturale. La musica ‘manniana’ rivela, infatti, all’interno della vicenda narrativa, determinate proprietà causali, in base alle quali manifesta la propria potenza autonoma – autonoma, in primo luogo, rispetto ai mezzi il più delle volte inadeguati con cui viene eseguita, in secondo luogo, rispetto alla figura sia del fruitore sia del compositore. Nell’arco della produzione di Mann, da *Buddenbrooks* all’analisi della figura di Wagner in *Leiden und Größe*, fino al *Doktor Faustus*, la musica si afferma *per mezzo* dell’artista. Nella considerazione manniana della prassi artistica, il contributo intellettuale della sfera schopenhaueriano-nietzschiano-wagneriana e, più tardi, della riflessione di Adorno si fonde con quello delle tematizzazioni romantiche della musica assoluta, portando alla luce, secondo una connotazione propriamente musicale, la dimensione metafisica dell’eros, della malattia, della morte, della religione, del demoniaco, della redenzione e dell’arte stessa.

L’esperienza artistica di molti personaggi manniani, artisti o dilettanti, vissuta nel potenziamento erotico, si configura come un’esperienza noumenico-erotica totalizzante che, volgendo o smascherando ogni impulso vitale come impulso erotico orientato alla bellezza artistica, trova nel *Liebestod* musicale il proprio adempimento. In quest’orizzonte di significato, l’esperienza musicale, anche quella completamente ricettiva, è spesso sostituiva, come in *Tristan e Wälsungeblut*, da un lato, dell’esperienza erotico-sessuale,

dall'altro, dell'esperienza artistica nella dimensione poetica. La descrizione letteraria della musica che determina tali dinamiche è essenzialmente musica d'ispirazione wagneriana, dotata di proprietà linguistiche che privilegiano l'espressione, moltiplicando le possibilità d'uso degli elementi musicali. La potenza metafisica della musica è radicata nelle sue proprietà strutturali, in modo tale che il coinvolgimento erotico dell'artista o del fruitore è, in realtà, un'attrazione verso la forma. La forma esercita il proprio potere seduttivo quanto maggiore è la sua strutturazione interna, quanto più è consolidato il suo statuto artistico, indipendentemente da ogni elemento extramusicali, tra cui anche la modalità di esecuzione della musica stessa. La bellezza della musica, da cui procede la fascinazione erotica, prescinde dalla qualità della realizzazione sonora. La nozione di 'bellezza' assume un significato prettamente formale, che ne fa anche una nozione 'morale', per la cui esplicazione occorre riferirsi a quel "valore musicale", enunciato in *Buddenbrooks*, declinato secondo il primato formale-strutturale della musica, così come è formulato e connotato metafisicamente dall'idea romantica di musica assoluta.

Der Zauberberg costituisce una fase di passaggio all'interno del pensiero musicale manniano. L'intenzione di sottoporre il mondo della *Dekadenz* 'wagneriana' a una sorta di purificazione in nome della bontà e dell'amore si risolve in una purificazione che procede dalla musica in quanto arte, quindi dalla morale che sottende la forma artistico-musicale e che riconduce tutta la vicenda di Castorp sotto l'egida della morte. In tal modo Mann conferma il pessimismo etico-estetico dell'arte tedesca per eccellenza, della musica in quanto "veste tedesca dell'art pour l'art" come viene tematizzata nelle *Betrachtungen*.

La sfera etico-pessimista di cui la musica è la forma più emblematica, nel *Doktor Faust*, viene riproposta e sottoposta a un arduo vaglio critico, che sancisce definitivamente la collocazione del pensiero musicale di Thomas Mann nel vivo degli sviluppi dell'estetica e della filosofia della musica del Novecento. Le proprietà metafisiche della musica che avevano caratterizzato la precedente produzione manniana vengono ora declinate ed estese, mediante il contributo di Adorno, assunto liberamente e con sostanziali divergenze, alla *neue Musik*. Invertendo il percorso compositivo di Schönberg, e integrandolo con quello di Strawinsky, Adrian Leverkühn si avvale della composizione seriale dodecafonica per compiere il superamento dello stile parodistico e il passaggio a un'inedita forma di espressione musicale.

La necessità storica immanente alla tendenza del materiale musicale e alla sua progressiva saturazione, sottopone l'espressione soggettiva mediante i mezzi musicali tradizionali a un canone di proibizione che rende necessario l'*Abschied* e lo *Zurücknehmen*

di tutto ciò che esprime la conciliazione della soggettività con la seconda natura del materiale musicale. Ma la parodia che attesta adornianamente la saturazione del linguaggio musicale e minaccia la *finis musicae* non è l'ultima possibilità della musica. Nel momento in cui la *Parodie* diventa *Travestie der Unschuld* la nostalgia per l'innocenza, la nostalgia per l'immediatezza espressiva perduta nella riflessione, fa sì che la riflessione stessa venga annullata, dapprima nella meccanizzazione della preorganizzazione seriale, da cui, come un "miracolo che va oltre la fede" si (ri)genera il ritorno all'espressione soggettiva nella sua forma primordiale e più immediata: il lamento. Solo così la musica viene "liberata in quanto linguaggio", riabilitata e redenta nella sua possibilità d'espressione. La vicenda di Adrian Leverkühn, nel costante parallelismo tra la dimensione artistica e quella religiosa che vede il passaggio dalla tentazione e dal peccato intellettuale alla redenzione per opera della grazia e per mezzo dell'arte, assurge a paradigma non solo della storia e dello spirito tedesco, ma anche della musica stessa e del travaglio spirituale a cui il corso storico l'aveva sottoposta.

Sulla base di questi sviluppi Thomas Mann può riaffermare la legittimazione morale ed estetica dell'arte e della musica che dell'arte è paradigma, avvalendosi dell'impostazione metafisica già delineata nelle opere precedenti. Il contributo specifico del pensiero musicale di Thomas Mann si inserisce allora coerentemente con la propria specificità e autonomia all'interno della riflessione musicologica e filosofico-musicale del Novecento.

Bibliografia

Opere di Thomas Mann e traduzioni italiane utilizzate

- Th. Mann, *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, S. Fischer, Frankfurt a. M. 1960.
- Th. Mann, H. Hesse, *Briefwechsel*, a c. di A. Carlsson, Frankfurt a. M., 1968, nuova ed. ampliata a c. di V. Michels, Frankfurt a. M., 1984.
- Hans Eisler, Thomas Mann, *Briefwechsel über "Faustus"*, in: *Sinn und Form*, Sonderheft Hanns Eisler, 1964, S. 208-218.
- Th. Mann, A. Schönberg, *A proposito del Doktor Faustus. Lettere 1930-1951*, Archinto, Milano 1993.
- Th. Mann, *I Buddenbrook. Decadenza di una famiglia*, tr. it. di Anita Rho, Einaudi, Torino 1992.
- Th. Mann, *Carlotta a Weimar*, trad. it. di Lavinia Mazzucchetti, Mondadori, Milano 1948.
- Th. Mann, *Confessioni del cavaliere d'industria Felix Krull*, trad. it. di Lavinia Mazzucchetti, Mondadori, Milano 2004.
- Th. Mann, *Considerazioni di un impolitico*, Adelphi, Milano 1997.
- Th. Mann, *Contro l'eros*, Il Saggiatore, Milano 1982.
- Th. Mann, *Doctor Faustus. La vita del compositore Tedesco Adrian Leverkühn narrata da un amico*, tr. it. di Ervino Pocar, Mondadori, Milano 1996.
- Th. Mann, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, S. Fischer, Frankfurt am Main 2005.
- Th. Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, Discanto edizioni, Fiesole 1979.
- C. Kerényi, Th. Mann, *Felicità difficile. Un carteggio*, trad. di E. Pocar, Il Saggiatore, Milano 1963.
- Th. Mann, *Giuseppe e i suoi fratelli*, Mondadori, Milano 2006.
- Th. W. Adorno, Th. Mann, *Il metodo del montaggio*, tr. it. di Carlo Mainoldi, Archinto, Milano, 2003.
- Th. Mann, *La montagna incantata*, tr. it. di Ervino Pocar, Corbaccio, Milano 1992.
- Th. Mann, *La morte a Venezia – Tristano – Tonio Kröger*, tr. it. di Emilio Castellani, Mondadori, Milano 1988.
- Th. Mann, *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, Mondadori, Milano 1997.

- Th. Mann, *Racconti*, tr. it. di Marco Beck, Emilio Castellani e Lavinia Mazzucchetti, Mondadori, Milano 1978.
- Th. Mann, *Romanzi brevi*, a c. di Roberto Fertonani, Mondadori, Milano 1977.
- Th. Mann, *Romanzo di un romanzo e altre pagine autobiografiche*, trad. it. di Ervino Poacr, Il Saggiatore e Mondadori, Milano 1972,
- C. Kerényi-T. Mann, *Romanzo mitologico*, trad. di E. Pocar, Il Saggiatore, Milano 1960.
- Th. Mann, *Tagebücher 28.5.1946-31.12.1948*, a c. di Inge Jens, Frankfurt a. M., Fischer, 1989.
- Th. Mann, *Wagner und unsere Zeit*, S. Fischer Verlag, 1963.

Letteratura secondaria

- Thomas Mann Jahrbuch 7 (1994), a c. di E. Heftrich und Th. Sprecher [Hauptthema: Thomas Mann und die Musik].
- Bernhard Adamy, *Pfitzner und Thomas Mann*, in “Mitteilungen der Hans-Pfitzner-Gesellschaft”, 42 (1981), pp. 23-34.
- Reinhard Baumgart, *Thomas Mann scrittore erotico*, in “Cultura Tedesca”, I (1994), pp. 11-22.
- Barbara Beßlich, *Faszination des Verfalls. Thomas Mann und Oswald Spengler*, Akademie Verlag, Berlin 2002.
- Ernst Bisdorf, *Musik bei Thomas Mann*, in Id., *Von Schiller zu Thomas Mann. Reden und Aufsätze*, Luxembourg 1976, pp. 69-107.
- H. W. Brann, *Thomas Mann und Arthur Schopenhauer*, in “Schopenhauer Jahrbuch”, XLIII (1962), pp. 116-126.
- Joseph G. Brennan, *Hermetically Sealed. Prelude and Fugue: Castalia and the Berghof*, in Ralf Ley, pp. 28-52.
- Hans Bürgin, *Thomas Mann und die Musik*, in “Der Musik-Almanach”, 1 (1948), pp. 297-315.
- Gianni Carchia, Il male come problema estetico. *Considerazioni sul “Doktor Faustus”*, in “Cultura tedesca”, 1 (1994), pp. 35-49.
- Paolo D’Angelo, *Thomas Mann e Schopenhauer*, in “Cultura tedesca”, 31 (2006), pp. 9-21.

- Hans Eichner, *Thomas Mann und die Romantik*, in W. Paulsen (a c. di), *Das Nachleben der Romantik in der modernen deutschen Literatur*, Heidelberg 1969, pp. 152-173.
- Hermann Fähnrich, *Tristan jenseits Wagners. Zum Gedenken an Thomas Mann*, in "Musica", 9 (1955), pp. 478-481.
- Hermann Fähnrich, *Thomas Manns episches Musizieren im Sinne Richard Wagners. Parodie und Konkurrenz*, Frankfurt am Main 1986.
- Käte Hamburger, *Thomas Mann und die Romantik*, Berlin 1932.
- R. Favaro, *L'ascolto del Romanzo. Mann, la musica, I Buddenbrook*, Ricordi/Unicopli, Milano 1994.
- R. Favaro, *Estetica e musica nel primo Thomas Mann: rapporti col romanticismo di E.T.A. Hoffmann*, in *Rassegna veneta di Studi Musicali*, II- III (1986-87).
- R. Favaro, *Spazio e musica, il salotto borghese nei Buddenbrook di Thomas Mann*, in "Musica/ Realtà", 24 (1987), pp. 67-80.
- Silvia Ferretti, *Thomas Mann e il tempo*, Jouvence, Roma 1980.
- Ulrich Finke, *Dürer und Thomas Mann*, in *Essay on Dürer*, a c. di C.R. Dowell, Manchester 1973, pp. 121-146.
- J. Fougère, *La seduzione della morte in Thomas Mann*, Roma 1951.
- Marino Freschi, *Thomas Mann*, Il Mulino, Bologna 2005.
- Dagmar von Gernsdorff, *Der Komponist Palestrina im Bewußtsein E.T.A. Hoffmanns, Thomas Manns und Pfitzners*, in "Mitteilungen der Hans-Pfitzner-Gesellschaft", 42 (1981), pp. 50-63.
- A. Gisselbrecht, *Thomas Manns Hinwendung vom Geist der Musikalität zur Bürgerpflicht*, in "Sinn und Form. Sonderheft. Thomas Mann", 1965, pp. 291-334.
- Anna Giubertoni, *Un ignorato rapporto di Thomas Mann con la cultura austriaca: Il "Lied von der Erde" di Gustav Mahler come Traumwort nello "Zauberberg"*, in "Nuova Corrente", 79-80 (1979), pp. 289-308.
- Heinz Gockel, *Das Musikalische im Werk Thomas Manns*, in "Hefte der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft", 6/7 (1987), pp. 40-54.
- Martin Gregor-Dellin, *Wagner und Kein Ende. Richard Wagner im Spiegel von Thomas Manns Prosawerk. Eine Studie*, Edition Musica Bayreuth, Bayreuth 1958.
- Eckhard Heftrich, *Zauberbergmusik*, in *Über Thomas Mann*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1975.

- Eckhard Heftrich, *Der Totentanz in Thomas Manns Roman Der Zauberberg*, in Franz Link (a c. di), *Tanz und Tod in Kunst und Literatur*, Berlin, Duncker &Humbolt, 1993, pp. 335-350.
- Erich Heller, *Thomas Mann, Der ironische Deutsche*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1959.
- Paolo Isotta: *Il ventriloquo di Dio. Thomas Mann: la musica nell'opera letteraria*, Rizzoli, Milano 1983.
- Anthony Heilbut, *Thomas Mann: Eros and Literature*, Univ. of California Press, Berkeley 1997.
- F. Jesi, *Thomas Mann*, La Nuova Italia, Firenze 1975.
- Ute Jung, *Die Musikphilosophie Thomas Manns*, G. Bosse Verlag, Regensburg 1969.
- Fritz Kaufmann, *Thomas Mann. The World as Will and Representation*, Boston 1957.
- D. Kemper, *Kontrapunkt versus Harmonie. Musik und Musikalisches in Thomas Manns Buddenbrooks*, in W. Keil, (a c. di), *1900- Musik zur Jahrhundertwende*, Holms, Hildesheim 1995, pp. 149- 164.
- Erwin Koppen, *Vom Décadent zum Proto-Hitler. Wagner-Bilder Thomas Manns*, in *Thomas Mann und die Tradition*, Athenäum Verlag, Frankfurt am Main, 1971, pp. 201-224.
- Borge Kristiansen, *Thomas Manns Zauberberg und Schopenhauers Metaphysik*, Bouvier, Bonn 1986.
- Klaus Kropfinger, *Thomas Manns Musik-Kenntnisse*, in "Thomas-Mann-Jahrbuch", 8 (1995), pp. 241-79.
- Dietmar Krug, *Eros im Dreigestirn: Zur Gestaltung des erotischen im Frühwerk Thomas Manns*, P. Lang, 1997.
- Hermann Kurze, *Thomas Mann. La vita come opera d'arte*, tr. it. di Italo Mauro e Anna Ruchat, Mondadori, Milano 2005.
- H. Lehnert, *Thomas Mann. Eros and literatur*, in "Orbis Litterarum" 52 (1997), pp. 352-356.
- Frederick A. Lubich, *Die Dialektik von Logos und Eros im Werk von Thomas Mann*, Heidelberg 1986.
- G. Lukàcs, *Thomas Mann e la tragedia dell'arte moderna*, Feltrinelli, Milano 1976.
- Michael Maar, *Geister und Kunst, Neuigkeiten aus dem Zauberberg*, Carl Hanser, München 1995.
- Hans Maier, *Deutsche Musikpoesie vor Thomas Mann – ein Versuch*, in "Thomas Mann Jahrbuch" 1994, pp. 21-40.

- J. Mainka, *Thomas Mann und die Musikphilosophie des XX. Jahrhunderts*, Bosse, Regensburg 1969.
- Friedhelm Marx, *Ich aber sage Ihnen...: Christusfigurationen im Werk Thomas Manns*, Klostermann, Frankfurt a. M. 2002.
- Friedhelm Marx, *Literatur und Erlösung. Kunstreligion im Frühwerk Thomas Manns*, in Michael Braun, Brigit Lermen (Hg.), *Man erzählt Geschichten, formt die Wahrheit. Thomas Mann – Deutscher, Europäer, Weltbürger*, Peter Lang, Frankfurt a.M., 2003, pp. 241-255.
- Elio Matassi, *Thomas Mann e la musica*, in “Cultura tedesca”, 31 (2006), pp. 81-92.
- H. Mayer, *Thomas Mann, Werk und Entwicklung*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1980.
- Volker Mertens, *Groß ist das Geheimnis: Thomas Mann und die Musik*, Miltzke, 2006.
- J. Mittenzwei, *Die Beziehungen zwischen Musik und bürgerlicher Dekadenz in den Werken Thomas Manns, Das Musikalische in Literatur*, Halle 1962, pp. 314-367.
- Ken Moulden, *Die Musik*, in Id., Gero von Wilpert, *Buddenbrooks-Handbuch*, Stuttgart, Kröner 1988.
- Karl-Joseph Müller, ‘*Die Leidenschaft als zweifelhafte Liebe*’: *Schuberts Winterreise in Thomas Manns Zauberberg*, in “GRM”, 2 (1944), pp. 191-204.
- Ulrich Müller, *Ästhetik und Praxis. Zur Objektivierbarkeit ästhetischer Wertprinzipien*, in “Musik und Ästhetik”, 24 (2002), pp. 20-40.
- R. A. Nicholls, *Nietzsche in the early work of Thomas Mann*, University of California Press, Berkeley e Los Angeles 1955.
- James Northcote-Bade, *Die Wagner Mythen im Frühwerk Thomas Manns*, Bouvier Verlag H. Grundmann, Bonn 1975.
- A. Oplatka, *Thomas Mann und Richard Wagner*, in “Schweizer Monatshefte” 45 (1965/66), pp. 672-679.
- E. Paci, *Kierkegaard e Thomas Mann*, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas S. p. A., Milano 1991.
- Charles E. Passage, *Hans Castorp’s Musical Incantation*, in “G.R.” 3 (1963), pp. 238-256.
- Peter Pütz, *Krankheit als Stimulans des Lebens. Nietzsche auf dem Zauberberg*, in Thomas Sprecher (a. c. di), *Das Zauberberg-Symposium 1994 in Davos, Thomas-Mann-Studien*, 11 (1995), pp. 249-264.

- W. Rasch, *Thomas Manns Erzählung "Tristan"*, in *Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende*, Stuttgart 1967, pp. 146-185.
- P. Rateni, *Thomas Mann e la "seduzione archetipica": dai Buddenbrooks allo Zauberberg*, Napoli 1985.
- Marcel Reich-Ranicki, *O sink hernieder, Nacht der Liebe. Der junge Thomas Mann, der Eros und die Musik*, in "Thomas Mann Jahrbuch" 1994, pp. 187-198.
- Astrid Roffmann, *"Keine freie Note mehr": Natur im Werk Thomas Manns*, Königshausen & Neumann, 2003.
- H.-U. Sauerbrei, *Thomas Mann und die Musik*, Verl. Graph. Werkstätten, Lübeck 1993.
- Agnes Schlee, *Wandlungen musikalischer Strukturen im Werke Thomas Manns. Vom Leitmotiv zur Zwölftonreihe*, Frankfurt am Main 1981.
- R. Schönaar, *Beschriebene und imaginäre Musik im Frühwerk Thomas Manns*, in A. Gier (Hrsg.), *Musik und Literatur: komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*, Lang, Frankfurt 1995, pp. 237-268.
- M. Segala, *Sulla musica assoluta nei Buddenbrook*, in AA. VV., *Le ambiguità del suono*, Prometheus, Milano 2003.
- Thomas Sprecher (a c. di), *Das Zauberberg-Symposium 1994 in Davos*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a.M. 1995.
- Thomas Sprecher (a c. di), *Liebe und Tod in Venedig und anderswo: die davoser Literaturtage*, 2004, Frankfurt a. M., Klostermann, 2005.
- Hans Rudolf Veget, *Thomas Mann und Wagner. Zur Funktion des Leitmotivs in "Der Ring des Nibelungen" und "Buddenbrooks"*, in *Literatur und Musik*, a c. di S.P. Scher, 1984, pp. 325-347.
- Hans Rudolf Veget (a c. di), *Im Schatten Wagners. Thomas Mann über Richard Wagner. Texte und Zeugnisse 1895-1955*, Fischert, Frankfurt am Main 1999.
- Hans Rudolf Veget, *Thomas Mann-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, München 1984.
- Hans Rudolf Veget, *Seelenzauber und finstere Konsequenzen. Anmerkungen zu Hans Castorps Vorzugsplatten*, in "Davoser Revue" 3 (1944), pp. 45-49.
- Hans Rudolf Veget, *"Ein Traum von Liebe". Musik, Homosexualität und Wagner in Thomas Manns 'Der Zauberberg'*, in *Auf dem Weg zum "Zauberberg"*, die Davoser Literaturtage 1996, a c. di Thomas Sprecher, Frankfurt a. M., Vittorio Klostermann 1997, pp. 111-141.

- Peter Wapnewski, *Der Magier und der Zauberer. Thomas Mann und Richard Wagner*, in *Thomas Mann und München. Fünf Vorträge*, Frankfurt a. M. 1989, pp. 78-103.
- Walter Windisch-Laube, *Thomas Mann und die Musik*, in H. Koopmann (a. c. di), *Thomas-Mann-Handbuch*, Stuttgart 1995², pp. 327-342.
- Ette Wolfram, *Thomas Mann und die Zweideutigkeit der Musik*, in "Musik und Ästhetik", 42 (2007), pp. 101-104.
- Stefan Bodo Würffel, *Untergangsvisionen, Todesrethorik und Katastrophenmusik beim späten Thomas Mann*, in Thomas Sprecher (a. c. di), *Lebenszauber und Todesmusik. Die Davoserliteraturtage 2002, Thomas-Mann-Studien*, 29 (2004), pp. 183-201.
- Stephan Bodo Würffel, *Vom Lindenbaum zum Doktor Fausti Weheklag*, in *Vom 'Zauberberg' zum 'Doktor Faustus'*, Die Davoser Literaturtage 1998, a. c. di Thomas Sprecher, Frankfurt a. M., Vittorio Klostermann 2000, pp. 157-184.
- H. Wysling, *Schopenhauer-Leser Thomas Mann*, in "Schopenhauer Jahrbuch", LXIV (1983), pp. 61-80.
- H. Wysling (a. c. di), "Geist und Kunst". *Thomas Manns Notizen zu einem "Literatur-Essay"*, in P. Scherrer, H. Wysling, *Quelleristische Studien zum Werk Thomas Manns*, Bern 1967, pp. 123-233.
- Viktor Žmegač, *Die Musik im Schaffen Thomas Manns*, Zagreb 1959.

Letteratura secondaria sul *Doktor Faustus*

- Angelika Abel, *Musikästhetik der Klassischen Moderne*, Fink, München 2003.
- J. Albrecht, *Leverkühn oder die Musik als Schicksal*, in "Deutsche Vierteljahresschrift", 45 (1971), pp. 375-388.
- Ehrhard Bahr, *Identität des Nichtidentischen: Zur Dialektik der Kunst in Thomas Manns "Doktor Faustus" im Lichte von Theodor W. Adornos "Ästhetischer Theorie"*, In "Thomas Mann Jahrbuch", 2, Frankfurt am Main 1989.
- M. Beddow, *Thomas Mann. "Doktor Faustus"*, Cambridge, 1994.
- Gunilla Bergsten, *Musical symbolism in Thomas Mann's "Doktor Faustus"*, in "Orbis Litterarum" 14 (1959), pp. 206-214.
- Gunilla Bergsten, *Thomas Manns Doktor Faustus*, Studia Litterarum Upsaliensa 3, 1963.

- Albrecht Betz, *Thomas Mann-Adorno-Eisler. Sulla costellazione musicale del Doctor Faustus*, in “Cultura Tedesca”, I (1994), pp. 23-33.
- D. Borchmeyer, *Musik im Zeichen Saturns. Melancholie und Heiterkeit in Thomas Manns "Doktor Faustus"*, in: “Thomas Mann Jahrbuch”, 7 (1994), pp. 123-167.
- S. Bornchen, *Trumpet of Hope. A Fictional interval in Thomas Mann's 'Doktor Faustus'*, in “Orbis Litterarum”, 56 (2001), pp. 334-354.
- G. Bridges, *Sublimation in Thomas Mann's "Doktor Faustus". Love's labor lost*, in “Monatshefte” 91 (1999), pp. 28-44.
- Hanspeter Brode, *Musik und Zeitgeschichte im Roman. Thomas Manns "Doktor Faustus"*, in “Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft”, 17 (1973), pp. 455-472.
- Gianni Carchia, *Il male come problema estetico. Considerazioni sul Doktor Faustus*, in “Cultura Tedesca”, 1 (1994), pp. 35-49.
- Alessandro Cecchi, *Adorno e la musica del Doktor Faustus*, in “Civiltà musicale”, anno XVIII, gennaio-agosto 2003, pp. 95-126.
- Alessandro Cecchi, *Teologie negative nel Doktor Faustus: la costellazione Adorno-Kierkegaard-Benjamin*, in “Religione e società”, 44, settembre-dicembre 2002, pp. 42-49.
- A. Corbineau-Hoffmann, *Umkehrung. Beethoven, Leverkühn und Thomas Manns "Doktor Faustus"*, in “Arcadia”, 30 (1995), pp. 225-247.
- Margherita Cottone, *Thomas Mann e Adorno: l'arte moderna tra "progresso" e "reazione"*, in *Adorno in Italia* [Atti del Convegno di Palermo del 1982], a c. di Aurelio Angelini, Siracusa, Ediprint, 1987, pp. 19-26.
- Carl Dahlhaus, *Fiktive Zwölftonmusik – Thomas Mann und Theodor W. Adorno*, in *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung – Jahrbuch 1982*, 1, pp. 33-49.
- Hermann Danuser, *Erzählte Musik. Fiktive Poetik in Thomas Manns "Doktor Faustus"*, in Werner Röcke (Hg.), *Thomas Mann: Doktor Faustus 1947-1997*, Lang, Bern 2001.
- Giorgio De Maria, *Adrian Leverkühn e la filosofia della nuova musica di Adorno*, in “Questioni”, 5 (1957), n. 4/5, pp. 18-23.
- Wilhelm Dobbek, *Thomas Manns Weg zu einer humanen Musik*, in *Vollendung und Größe Thomas Manns – Beiträge zu Werk und Persönlichkeit des Dichters*, a c. di Georg Wenzel, Halle 1962, pp. 72-86.
- V. C. Dörr, *“Apocalipsis cum figuris”. Dürer, Nietzsche, Doktor Faustus und Thomas Manns “Welt des ‘Magischen Quadrats’*, in “Zeitschrift für Deutsche Philologie”, 112 (1993), pp. 251-270.

- Hansjörg Dörr, *Thomas Mann und Adorno. Ein Beitrag zur Entstehung des "Doktor Faustus"*, in "Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres Gesellschaft", 11 (1970), pp. 285-322.
- Johannes Elema, *Thomas Mann, Dürer und Doktor Faustus*, in "Euphorion" Heidelberg n. 1/2 (1965), pp. 97-117.
- Hans Engel, *Musik der Krise, Krise der Musik oder Dr. Faustus. Zu Thomas Manns Roman*, in "Neue Musikzeitschrift", 3 (1949), pp. 336-342.
- Tamara S. Evans, *Thomas Mann, Anton Webern, and the Magic Square*, in Claus Reschke, und Howard Pollack (a. c. di), *German Literature and Music. An Aesthetic Fusion: 1890-1989*, München, W. Fink, 1992, pp. 159-172.
- J. F. Fetzer, *Changing Perceptions of Thomas Mann's "Doktor Faustus". Criticism 1947-1992*, Columbia, 1996.
- Wolf-Dietrich Förster, *Leverkühn, Schönberg und Thomas Mann. Musikalische Strukturen und Kunstreflexion im "Doktor Faustus"*, in "Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte", 49 (1975), pp. 694-720.
- Anna Macchi Giubertoni, *Strawinsky ovvero la parodia come "solitudine alternativa" nel Doktor Faustus di Thomas Mann*, in "Aion. Studi tedeschi" XXI, 1 (1978), pp. 107-127.
- Sergio Givone, *Il musicista romantico e i suoi eredi*, in "Civiltà musicale", anno XVIII, gennaio-agosto 2003, pp. 85-94.
- Bodo Heimann, *Thomas Manns "Doktor Faustus" und die Musikphilosophie Adornos*, in "Deutsche Vierteljahresschrift", 38.2 (1964), pp. 248-266.
- Heller, Erich: *Doktor Faustus und die Zurücknahme der Neunten Sinfonie*, in *Thomas Mann 1875-1975. Vorträge in München - Zürich - Lübeck*, a. c. di B. Bludau, E. Heftrich, E. Koopmann, Frankfurt am Main 1985).
- U. Hermanns, *Thomas Manns Roman "Doktor Faustus" im Lichte von Quellen und Kontexten*, Frankfurt a. M. 1994.
- Klaus-K. Hübler, *"Musik" und "deutsches Schicksal". Thomas Manns "Dr. Faustus" und seine problematische Paradigmatik*, in "Musik und Bildung", 17 (1985), pp. 769-776.
- Stephan Keppler, *Literatur als Exoterismus. Analogie und Gebet in Thomas Manns Doktor Faustus*, in "Thomas Manns Jahrbuch" 2005, pp. 77-195.
- H. Kesting, *Krankheit zum Tode. Musik und Ideologie*, in "Text&Kritik", Sonderband. *Thomas Mann*, a. c. di H. L. Arnold, München 1976², pp. 27-44.

- Thomas Klugkist, *Sehnsuchtskosmogonie. Thomas Manns "Doktor Faustus" im Umkreis seiner Schopenhauer-, Nietzsche- und Wagner-Rezeption*, Königshausen und Neumann, Würzburg 2000.
- Eberhard Kneipel, *Thomas Manns Version der Schönbergischen Zwölftontechnik im Doktor Faustus: Zur Stellung von Kunst und Künstler in der spätbürgerlichen Gesellschaft*, in *Werk und Wirkung Thomas Manns in unserer Epoche*, a. c. di H. Brandt und H. Kaufmann, 1978, pp. 273-283.
- H. Koopmann, *Brüderlichkeit auf große Distanz. Zu Thomas Manns "Doktor Faustus" und Hermann Hesses "Glasperlenspiel"*, in K. F. Auckenthaler (a. c. di), *Ein Leben für Dichtung und Freiheit. Festschrift zum 70. Geburtstag von Joseph. P. Strelka*, Tübingen 1997, pp. 351-369.
- Klaus Kropfinger, *"Montage" und "Composition" im "Faustus" – Literarische Zwölftechnik oder Leitmotiv?*, in Werner Röcke (a. c. di), *Thomas Mann: Doktor Faustus 1947-1997*, Lang, Bern 2001.
- G. Lukács, *Faust und Faustus. Vom Drama der Menschengattung zur Tragödie der modernen Kunst. Ausgewählte Schriften II.*, Reinbeck 1967.
- Michael Maar, *Der Teufel in Palestrina: Neues zum "Doktor Faustus" und zur Position Gustav Mahlers im Werk Thomas Manns*, in "Literaturwissenschaftliches Jahrbuch im Auftrage der Görres-Gesellschaft", 30 (1989), pp. 211-216.
- Micael Mann, *The musical Symbolism in Thomas Mann's Doktor Faustus*, in "Music Review", 4 (1956), pp. 314-322.
- F. Mann, *"Echo" zwischen Tod und Leben. Betrachtungen zum Verhältnis von Figur und Modell in Thomas Manns Roman "Doktor Faustus"*, a. c. di L. Dräger, W. Tschechne, Lübeck 1998.
- Giacomo Manzoni, *Dimensionen des Neuen. Anmerkungen zum "Doktor Faustus" von Thomas Mann*, in "Musik und Gesellschaft", 35 (1985), pp. 303-308.
- Klaus Matthias, *Die Musik bei Thomas Mann und Hermann Hesse. Eine Studie über die Auffassung der Musik in der modernen Literatur*, Diss., Kiel 1956.
- R. Mayer, *Fremdlinge im eigenen Haus. Clemens Brentano als Vorbild für Adrian Leverkühn und Clemens der Ire in der Romanen "Doktor Faustus" und "Der Erwählte" von Thomas Mann*, New York 1996.
- Maria E. Müller, *Die Gnadewahl Satans. Der Rückgriff auf vormoderne Pakttraditionen bei Thomas Mann, Alfred Döblin und Elisabeth Langgässer*, in Werner Röcke (a. c. di), *Thomas Mann: Doktor Faustus 1947-1997*, Lang, Bern 2001.

- Martin Müller, *Walter Benjamin und Thomas Manns Dr. Faustus*, in "Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen", 125 (1973), pp. 327-330.
- Joseph Müller-Blattau, *Die Musik in Thomas Manns "Doktor Faustus" und Hermann Hesses "Glasperlenspiel"*, in Id., *Von der Vielfalt der Musik*, 1966, pp. 337-350.
- Elisa Oberti, *La musica nel Doktor Faustus di Thomas Mann*, in "Vita e Pensiero", 58 (1975), n. 6, pp. 218-229.
- Ernst Osterkamp, "Apocalipsis cum figuris". *Komposition als Erzählung*, in Werner Röcke (a c. di), *Thomas Mann: Doktor Faustus 1947-1997*, Lang, Bern 2001.
- Tobias Plebuch, *Vom Musikalisch-Bösen. Einemusikgeschichtliche Annäherung an das Diabolische in Thomas Manns "Doktor Faustus"*, in Werner Röcke (a c. di), *Thomas Mann: Doktor Faustus 1947-1997*, Lang, Bern 2001.
- Boris Porena, *Thomas Mann e la musica contemporanea*, in "Musica d'oggi", 1 (1958), n. 2, pp. 91-95.
- Boris Porena, *Musica e morale nell'opera di Thomas Mann*, in "Letteratura", 4 (1958), n. 31/32, pp. 42-53.
- Boris Porena, *Musica e ideologia nel Doctor Faustus di Thomas Mann*, in "Antologia Vieussieux", 11 (1976), n. 1/2, pp. 73-99.
- Rosemarie Puschmann, *Magisches Quadrat und Melancholie in Thomas Manns "Doktor Faustus". Von der musikalischen Struktur zum semantischen Bezugsnetz*, Bielefeld 1983.
- Walther Rehm, *Thomas Mann und Dürer*, in Id., *Späte Studien*, Bern, 1964, pp. 344-358.
- Werner Röcke (a c. di), *Thomas Mann: Doktor Faustus 1947-1997* (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik 3) Lang, Bern 2001.
- S. von Rohr Scaff, *The duplicity of the devil's pact: intimations of redemption in Mann's "Doktor Faustus"*, in "Monatshefte der kunstwissenschaftlichen Literatur" 87 (1995), pp. 151-169.
- H. Rundloff, *Hetaera esmeralda. Hure, Hexe, Helferin. Anklänge ans "Märchenhafte" und "Sagenmäßigen" in Thomas Manns Roman "Doktor Faustus"*, in "Wirkendes Wort" 47 (1997), pp. 61-74.
- L. Saariluoma, *Nietzsche als Roman. Über die Sinnkonstituierung in Thomas Manns "Doktor Faustus"*, Tübingen 1996.
- Hans-Joachim Sandberg, *Die Kierkegaard-Komplex in Thomas Manns Roman "Doktor Faustus". Zur Adaption einer beziehungsreichen Thematik*, in "Text&Kontext", 6 (1978), nn. 1-2, pp. 257-274.

- Hans-Joachim Sandberg, *Kierkegaard und Leverkühn. Zum Problem der Verzweigung in Thomas Manns Roman "Doktor Faustus"*, in "Nerthus", 4 (1979), pp. 93-107.
- Karol Sauerland, "Er wusste noch mehr...". *Zum Konzeptionsbruch in Thomas Manns "Doktor Faustus" unter dem Einfluss Adornos*, in "Orbis Litterarum", 34 (1979), pp. 130-145.
- Michael Schädlich, *Thomas Mann und das Christliche Denken: Eine Untersuchung über den Zusammenhang von Theologie und Musik in Doktor Faustus*, Berlin, A. Kietz, 1963.
- Giulio Schiavoni, *Thomas Mann e la musica di Leverkühn*, in "Nuova Corrente", 75 (1978), pp. 29-41.
- Eva Schmidt-Schütz, *Doktor Faustus zwischen Tradition und Moderne, eine quellenkritische und rezeptionsgeschichtliche Untersuchung zu Thomas Manns literarischem Selbstbild*, Klostermann, Frankfurt am Main 2004.
- Matthias Schulze, *Immer noch kein Ende. Wagner und Thomas Manns Doktor Faustus*, in "Thomas Manns Jahrbuch", 2005.
- Matthias Schulze, *Die Musik als Zeitgeschichtliche Paradigma: zu Hesses Glasperlenspiel in Thomas Manns Doktor Faustus*, Peter Lang, Frankfurt am Main 1988.
- Egon Schwarz, *Leverkühn und Alban Berg*, in "Modern Language Notes", 102 (1987), pp. 663-667.
- E. Seiwert, *Beethoven-Szenarien. Thomas Manns "Doktor Faustus" und Adornos Beethoven-Projekt*, Metzler, Stuttgart/Weimar 1995.
- T. Sprecher (a. c. di), *Vom "Zauberberg" zum "Doktor Faustus"*, Die Davoser Literaturtage 1998, Frankfurt a. M. 2000.
- Dietmar Strauss, Ruth Strauss, *Sprache eines unbekanntes Sterns: Adorno und die Musik im "Doktor Faustus"*, Saarbrücken, Saarbrücken 1993.
- R. Tiedemann, "Mitdichtende Einfühlung". *Adornos Beiträge zum "Doktor Faustus" - noch einmal*, in: Frankfurter Adorno Blätter I (1992), pp. 9-33.
- Hans-Rudolf Vaget, *Philosophisch-alarmierende Musik. Noch einmal: Thomas Mann und Adorno*, in "Musik und Ästhetik", 32 (2004), pp. 9-42.
- Lieselotte Voss, *Die Entstehung von Thomas Manns Roman "Doktor Faustus". Dargestellt anhand von unveröffentlichten Vorarbeiten*, Niemeyer, Tübingen 1975.
- Harald Wehrmann, *Thomas Manns "Doktor Faustus". Von den fiktiven Werken Adrian Leverkühns zur musikalischen Struktur des Romans*, Frankfurt am Main 1988.

- Ruprecht Wimmer, *Form contra Tod. Thomas Manns und Adrian Leverkühns Credo*, in Thomas Sprecher (a. c. di), *Lebenszauber und Todesmusik. Die Davoserliteraturtage 2002, Thomas-Mann-Studien*, 29 (2004), pp. 133-148.
- Hans Wisskirchen, *Zeitgeschichte im Roman. Zu Thomas Manns "Zauberberg" und "Doktor Faustus"*, Francke, Bern 1986.
- H. Wisskirchen, T. Sprecher, "Und was werden die Deutschen Sagen??". *Thomas Manns Roman "Doktor Faustus"*, Lübeck 1997.
- Uwe Wolff, *Thomas Mann – Der erste Kreis der Hölle: Der Mythos im "Doktor Faustus"*, Stuttgart 1979.
- F. Zeder, *Studienratsmusik. Eine Untersuchung zur skeptischen Reflexivität des "Doktor Faustus" von Thomas Mann*, Frankfurt am Main 1995.

Altri testi:

- *Des Knabe Wunderhorn. Alte deutsche Lieder*, raccolte da L. Achim von Arnim e C. Brentano, Darmstadt 1991.
- Angelika Abel, *Die Zwölftontechnik Weberns und Goethes Methodik der Farbenlehre: Zur Kompositionstheorie und Ästhetik der Neuen Wiener Schule*, in "Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft", Beihefte 19 (1982).
- Theodor Wiesengrund Adorno, *Die Funktion des Kontrapunkts in der Neuen Musik*, in "Mercur", 12 (1958), pp. 27-48.
- Theodor Wiesengrund Adorno, *Gesammelte Schriften*, a. c. di Rolf Tiedemann, Frankfurt a M., Suhrkamp, 1962.
- Theodor Wiesengrund Adorno, *Alban Berg. Il maestro del minimo passaggio*, a. c. di Paolo Petazzi, Feltrinelli, Milano 1983.
- Theodor Wiesengrund Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik*, a. c. di Rolf Tiedemann, Frankfurt a M., Suhrkamp, 1993.
- Theodor Wiesengrund Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, Einaudi, Torino 2001.
- Theodor Wiesengrund Adorno, *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino 2002.
- Theodor Wiesengrund Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen, Mohr, 1949.
- Theodor Wiesengrund Adorno, Thomas Mann, *Briefwechsel 1943-1955*, a. c. di Christoph Gödde e Thomas Sprecher, Frankfurt a M., Suhrkamp, 2002.
- Theodor Wiesengrund Adorno, *Kierkegaard. La costruzione dell'estetico*, tr. it. di Alba Burger Cori, Longanesi, Milano 1962.

- Theodor Wiesengrund Adorno, *Minima moralia*, trad. di Renato Solmi, Einaudi, Torino 1979 e 1994.
- Ernest Ansermet, *I fondamenti della musica nella coscienza dell'uomo*, Campanotto, 1995.
- Julius Bahle, *Eingebung und Tat im musikalischen Schaffen*, Leipzig 1939.
- C. Baudelaire, *Su Wagner*, Feltrinelli, Milano 1983.
- W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Band, a c. di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1974.
- W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1999.
- W. Benjamin, *Angelus Novus*
- G. Benn, *Lo smalto sul nulla*, Adelphi, Milano 1992.
- Ernst Bertram, *Nietzsche. Versuch einer Mythologie*, Berlin 1922.
- H. Blüher, *Die Rolle der Erotik in der männlichen Gesellschaft*, Diederichs, Jena 1919.
- C. Dahlhaus, *I drammi musicali di Richard Wagner*, Marsilio Editori, Venezia 1984.
- C. Dahlhaus, *L'idea di musica assoluta*, La Nuova Italia, Scandicci (FI) 1988.
- C. Dahlhaus, *Alte Musik: Musiktheorie des 17. Jahrhundert-18. Jahrhundert*, Laaber, 2001.
- C. Dahlhaus, *Schoenberg and the new music*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.
- Ugo Duse, *Gustav Mahler*, Einaudi, Torino 1973.
- H. Eisler, *Musica della rivoluzione*, a c. di L. Lombardi, Feltrinelli, Milano 1978.
- Marsilio Ficino, *Sulla vita, Libro I*, Rusconi, Milano 1995.
- Enrico Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Einaudi, Torino 2001.
- Claudio Gallico, *Monteverdi. Poesia musicale, teatro e musica sacra*, Einaudi, Torino 1979.
- Annibale Gianuario, *L'estetica di Claudio Monteverdi attraverso quattro sue lettere*, Fondazione Centro Studi Rinascimento Musicale, Sezze Romano 1993.
- W. Goethe, *Faust*, Mondadori, Milano 1994.
- Rudolf Haase, *Hermann Hesse und die Harmonikale Tradition: Eine Studie zu den Quellen des 'Glasperlenspiels'*, in "Neue Zürcher Zeitung" 12/13 ottobre 1974.
- Eduard Hanslick, *Il bello musicale*, Aesthetica Edizioni, Palermo 2001.
- G.W.F. Hegel, *Estetica*, Einaudi, Torino 1997.
- E. Heller, *Lo spirito diseredato*, Adelphi, Milano 1965.
- Hermann Hesse, *Il giuoco delle perle di vetro*, Mondadori, Milano 1955.
- E.T.A. Hoffmann, *Poeta e compositore*, Discanto edizioni, Fiesole 1985.

- E.T.A. Hoffmann, *Schriften zur Musik*, a c. di F. Schnapp, München 1963.
- E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana: dolori musicali del direttore d'orchestra Giovanni Kreisler*, Milano 1984.
- A. Jacobson, *Nacklänge Richard Wagners im Roman*, Winter, Heidelberg 1932.
- H. R. Jauss, *Tempo e ricordo nella Recherche di Marcel Proust*, Le Lettere, Firenze 2003.
- Werner Jaeger, *Paideia. La formazione dell'uomo greco*, Bompiani, Milano 2003.
- S. Kierkegaard, *Enten-eller. Un frammento di vita*, a c. A. Cortese, 5 voll., Adelphi, Torino 1976-89.
- Heinrich von Kleist, *Il teatro delle Marionette*, trad. it. di Leone Traverso, Il Melangolo, Genova 2005.
- Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy*, London, New York 1964.
- E. Koppen, *Dekadenter Wagnerismus: Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*, De Gruyter, Berlin 1973.
- A. Lorenz, *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*, Berlin 1926.
- G. Lukàcs, *La distruzione della ragione*, Einaudi, Torino 1959.
- Elio Matassi, *Benjamin e la musica*, in AA. VV., *Metodologia delle scienze sociali. Musica e Filosofia*, a c. di Ferdinando Abbri ed Elio Matassi, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza 2000, pp. 131-155.
- Elio Matassi, *Hesse und die "Neuythagorische Musiklehre"*, in "Hermann-Hesse-Jahrbuch", Band 3 (2007), pp. 121-132.
- Elio Matassi, *Musica*, Guida, Napoli 2004.
- Elio Matassi, *L'idea di musica assoluta. Nietzsche-Benjamin*, Il Ramo, Rapallo 2007.
- Vittorio Mathieu, *La voce, la musica, il demoniaco*, Milano, Spirali, 1983.
- Vittorio Mathieu (a c. di), *Il demoniaco nella musica*, Torino, Giappichelli 1976.
- Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca dal realismo alla sperimentazione (1820-1970)*, II, Einaudi, Torino 1971.
- W. Müller, *Winterreise*, in F. Schubert, *Winterreise*, Deutsche Grammophon, 1995.
- Friedrich Nietzsche, *Ecce homo*, Adelphi, Milano 1969.
- Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, tr. it di Sossio Giametta, Adelphi, Milano 1977.
- Friedrich Nierzsche, *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, a c. di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, München 1980.

- Friedrich Nietzsche, *Scritti su Wagner*, tr. it, Sossio Giametta Ferruccio Masini, Adelphi, Milano 1979.
- Novalis, *Frammenti*, Rizzoli, 2001.
- E. Paci, *Sul significato dei "Maestri Cantori" di Richard Wagner*, in "L'approdo musicale", 2 (1958), pp. 85-104.
- Johannes Picht, *Beethoven und die Krise des Subjekts*, Teil I-IV, in "Musik&Ästhetik", n. 44 (2007), pp. 5-26.
- Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, tr. it. di Mario Ramous, Garzanti, 1995.
- Giovanni Piana, *Teoria del sogno musicale e dramma musicale: la metafisica della musica di Schopenhauer*, Guerini, Milano 1997.
- Platone, *Fedro*, Laterza, Bari 2000.
- Quirino Principe, *Mahler. La musica tra Eros e Thanatos*, Bompiani, Milano 2002/2003.
- Willy Reich, *Alban Berg. Mit Berg eigenen Schriften und Beiträgen von Th. Wiesengrund-Adorno und E. Křenek*, Wien 1937.
- Luigi Rognoni, *La musicologia filosofica di Adorno*, in Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino 2002.
- Luigi Rognoni, *Espressionismo e dodecafonia*, Einaudi, Reprints, Torino 1974.
- Ch. Rosen, *La generazione romantica*, a c. di Guido Zaccagnini, Adelphi, Milano 1997.
- Ch. Rosen, *Dobbiamo adorare Adorno?*, in "Studi musicali", Anno XXXIII, 1 (2004), pp. 185-204.
- Ch. Rosen, *Schönberg*, trad. di Roberto Ortensi, Mondadori, Milano 1975.
- A. W. Schlegel, *Die Kunstlehre*, Stuttgart 1963.
- F. Schlegel, *Lucinde*, tr.it. di M. E. D'Agostini, 1992.
- Arnold Schönberg, *Stile e idea*, trad it. di Maria Giovanna Moretti e Luigi Pestalozza, Feltrinelli, Milano 1975.
- Arnold Schönberg, *Manuale di armonia*, tr. it. di Giacomo Manzoni, a c. di Luigi Rognoni, Nuove edizioni tascabili, Milano 2002.
- Arthur Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Mursia, Milano 1991.
- Arthur Schopenhauer, *Scritti sulla musica e le arti*, Discanto edizioni, Fiesole 1981.
- W. Shakespeare, *Love's Labour's Lost*, Penguin Books, 1982.
- Oswald Spengler, *Il tramonto dell'Occidente*, tr. it. di Julius Evola, riveduta da Margherita Cottone e Rita Calabrese Conte, Ugo Guanda Editore, Parma 2005,
- I. Strawinsky, *Poetica della musica*, Milano, Curci, 1971.
- Alessandro Striggio, *L'Orfeo*, atto V, in Claudio Monteverdi, *L'Orfeo*, Naxos, 1997.

- Roman Vlad, *Demonicità e dodecafonìa*, in “Archivio di filosofia”, 1953, pp. 81-90.
- W. H. Wackenroder, *Werke und Briefe*, Heidelberg 1967.
- W. H. Wackenroder, *Fantasia sulla musica*, Discanto Edizioni, Fiesole 1981.
- Richard Wagner, *Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846, nebst Programm dazu in Schriften und Dichtungen. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden*, a c. di Dieter Borchmeyer, IX, Insel, Frankfurt 1983.
- Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Verlag der Buchhandlung Steiger, 1976.
- Richard Wagner, *L'opera d'arte dell'avvenire*, trad. it. di A. Cozzi, Milano 1983.
- Richard Wagner, *Tannhäuser*, Sansoni, Firenze 1947.
- P. Wapnewski, *Tristano, l'eroe di Wagner*, il Mulino, Bologna 1994.
- Anton Webern, *Il cammino verso la nuova musica*, tr. it. di Giampiero Taverna, avvertenza ed epilogo di Willi Reich, SE, Milano 2006.