

**Comparatismi 7 2022**

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20222064>

## **Il *Doktor Faustus*: l'arte in tempo di guerra**

Silvia Ferretti

**Abstract** • Questo articolo cerca di leggere il *Doktor Faustus* di Thomas Mann dal punto di vista di un romanzo il cui sfondo è rappresentato dalle due guerre mondiali del secolo scorso. Questo accade per una doppia dimensione temporale, quella in cui vive il protagonista narratore e quella del protagonista musicista, che è soggetto a un patto col diavolo. Egli deve comporre una nuova musica, secondo una struttura innovativa, libera dall'influenza del recente passato romantico e barocco, legata solo alle antiche musiche liturgiche. L'articolo rileva anche, nel romanzo, la descrizione di una pericolosa tendenza della cultura tedesca del primo novecento verso l'estremismo e la morte.

**Parole chiave** • Parodia; Fede/Cultura; Narrazione della guerra; Demoniac; Dodecafonìa

**Abstract** • This paper is trying to read *Doktor Faustus* by Thomas Mann, as a historical novel. It is a novel which takes place on the background of the First and Second World-Wars. There is in the novel a double time dimension: that of the first protagonist who is the story-teller, and that of the second protagonist who is the musician, subjected to an agreement with the devil. The musician commits himself to compose a new music, free from the recent past (Romantic and Baroque), and only related to the ancient liturgical music. The paper is also pointing out, in the novel, the dangerous attitude of the German culture in the first half of 1900, towards extremism and death.

**Keywords** • Parody; Religion/Culture; Tale of the war; Demoniac; Twelve-note system

**Ledizioni** 

# Il *Doktor Faustus*: l'arte in tempo di guerra

Silvia Ferretti

## I. Introduzione

Nel *Doktor Faustus* Thomas Mann elabora un nuovo stile di scrittura: vi si accentua con qualche fatica il metodo simbolico già presente, ma là in modo più fluido, nella tetralogia biblica e la tecnica del montaggio, in alternativa alla citazione o spesso come incremento di complessità del racconto. In Mann, infatti, il racconto, pur fondamentale, non basta più a sé stesso. Questa distrazione dalla centralità della trama, la quale vigeva ancora schiettamente nei *Buddenbrooks* e in racconti e romanzi fino alla *Montagna incantata*, e l'allontanarsi dalla monumentale prova poetica della storia di Giuseppe, fanno ora di lui un autore intelligente ma non proprio geniale: secondo il giudizio di uno dei primi critici del *Faustus*, Hans Egon Holthusen,<sup>1</sup> Mann è troppo attratto dalla descrizione delle circostanze intellettuali e dalla documentazione storica della vicenda per fornire una narrazione genuina. Già il continuo scambio tra simbolo e parodia, che nel *Faustus* diventa una definitiva acquisizione della parodia anche nei personaggi maggiori e minori, è una scelta elaborata intellettualmente che non trova più con continuità la vitalità poetica del momento letterario.

La parodia è una difesa costante contro l'aggressività della realtà, che rende così intensa la letteratura americana ed europea dell'Ottocento e dei primi decenni del Novecento. Soprattutto la parodia serve a dare una concezione dell'arte contemporanea in termini caricaturali, quasi una presa di distanza costruita ad artificio. L'insistenza sull'atmosfera medievale e poi luterana è una parodia amara del nazionalismo tedesco. Parodistica è anche la 'sofferta' compitazione della biografia di Adrian Leverkühn da parte di un modesto ma sensibile osservatore della sua vita. L'autore stesso, Thomas Mann, trasferisce in modo caricaturale nel biografo Serenus Zeitblom tutti i limiti che vengono imposti a quest'ultimo dalla fedeltà al compito e insieme dall'angoscia per il presente vissuto nel dramma della guerra mondiale e in un crescendo di disperazione per la tragedia tedesca.<sup>2</sup>

I personaggi manniani hanno sempre sofferto di qualche forma di estenuazione e di sintomi chiari di decadenza, fin dal sottotitolo emblematico del primo grande romanzo, *Buddenbrooks. Dekadenz einer Familie* (1901). Seguono le esitazioni e la solitudine di Hans Castorp, definito dal suo autore «un uomo semplice», benché in fondo persino lo scrittore si renda conto a un certo punto del romanzo che il suo pupillo non è poi tanto semplice. Tonio Kröger, assediato dalla sua smania di diversità dai suoi simili, che però lo tortura. Almeno lo salva il viaggio in Italia con un pensiero folgorante: «*Diese ganze Bellezza macht mich verrückt*». E poi c'è la sorte tragica dell'austero Aschenbach, tradito proprio dalla fatuità di una adolescenziale bellezza. Solo il figlio di Giacobbe, il giovane Giuseppe è un sognatore astuto e ottimista. Lo stesso Zeitblom è tristissimo, sia perché soffre

*Questo intervento riprende la relazione presentata al seminario "Mann, Heidegger e l'opera d'arte", che si è svolto a Venezia presso l'Università Ca' Foscari (Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati), il 9 giugno 2022. Il seminario è stato organizzato da Massimo Stella.*

<sup>1</sup> Hans Egon Holthusen, *Die Welt ohne Transzendenz, Eine Studie zu Thomas Manns "Dr. Faustus" und seinen Nebenschriften*, Hamburg, Verlag Heinrich Ellermann, 1949.

<sup>2</sup> Gennaro Sasso, *Serenus Zeitblom e Adrian Leverkühn*, «La Cultura», 1, 2018, pp. 5-64.

la decadenza e la fine della sua Germania. Adrian è debole e sembrerebbe un decadente – ma in lui, come in Schönberg, emerge uno sforzo del superamento della decadenza, un concetto cui sono entrambi ostili, e in questo si accompagnano a Heidegger, perché tutti loro detestano l'uso di quella parola come giustificazione del decadimento della 'grande arte', e quindi come conferma che esiste una grande arte e non invece un'arte in assoluto.

## 2. Tecnica del montaggio

Il *montaggio*, la tecnica di cui si è tanto parlato da parte dello stesso Mann e dagli interpreti, si manifesta in una sovrapposizione di personaggi reali e immaginari finemente descritti, come già aveva sperimentato a partire dalla *Montagna incantata*.<sup>3</sup> Ma nel *Faustus* questa tecnica, che sostituisce la citazione, si complica, disponendosi su molteplici piani temporali e in situazioni storiche diverse: prima e seconda guerra mondiale, antichità classica contrapposta ad antichità medievale nella descrizione della città del protagonista, cattolicesimo e luteranesimo, e transizione tra musica classica e musica moderna o contemporanea, in un costante conflitto di udibilità, soprattutto quando si affrontano i temi della composizione dodecafonica, tra i momenti più difficili, prudenti e ben documentati della scrittura maniana, come si vede dall'accurata scelta di citazioni da Adorno nelle note di Luca Crescenzi.

Risuona a questo proposito la questione dell'opera d'arte come *apparenza* certo suggerita da Adorno anche in riferimento a Heidegger, sul quale Mann avrà spesso ascoltato in California proprio Adorno, anche se non certo in particolare sull'*Origine dell'opera d'arte* (1950), concepita e riscritta più volte negli anni Trenta, ma che ancora non era stata pubblicata quando il *Faustus* fu composto, e di cui forse, a causa dell'esilio, non si conoscevano neppure le versioni esposte in Germania nel corso di conferenze. In ogni caso siamo qui di fronte a una costellazione di autori che si esprimono in toni simili e su problemi tra loro analoghi, fra il 1935 e il 1949: facciamo solo i nomi di Heidegger, Benjamin, Adorno, Rudolf Otto (ma molti anni prima, nel 1917), Karl Löwith, Paul Tillich, e lo stesso Mann.

Non si tratta però solo del montaggio di epoche storiche che si succedono o si sovrappongono, bensì del confronto tra un primitivismo, visto non più come barbarie ma come recupero di valori originari – su questo non concordava Heidegger, che distingueva con chiarezza tra un primitivismo che non evolve e un'apparenza originaria che elabora forme – e il modo di rapportarsi ad esso della modernità.<sup>4</sup>

Dobbiamo ricordare il legame che, nella prima metà del Novecento, le arti, nelle loro varie forme espressive, stabiliscono ormai saldamente con le nuove discipline che si erano scientificamente consolidate sin dall'Ottocento: la storia comparata delle religioni, i nuovissimi studi di antropologia, le interpretazioni delle fiabe popolari, la psicologia sociale e, non certo ultima, la psicoanalisi freudiana.

In questa mutata attitudine culturale, tra Ottocento e Novecento, uno storico dell'arte come Aby Warburg compì un viaggio presso le tribù dei nativi americani alla ricerca di un rapporto col primitivo nella forma più autentica, e in questo senso molto diretta, di una

<sup>3</sup> Theodor W. Adorno, Thomas Mann, *Il metodo del montaggio. Lettere 1943-1955*, trad. di C. Mainoldi. Gunilla Bergsten, Milano, Archinto, 2003, *Thomas Manns Doktor Faustus. Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans*, Tübingen Niemeyer, 1974. Nelle citazioni dal *Faustus* mi riferisco alla recente traduzione e attenta cura e commento puntuale di Luca Crescenzi, Milano, Mondadori (Meridiani), 2016.

<sup>4</sup> Martin Heidegger, *Dell'origine dell'opera d'arte e altri scritti*, a cura di Adriano Ardovino, Palermo, Aesthetica Preprint, 2004, pp. 44-45.

comprensione di ciò che può essere comune alla ritualità popolare e all'informazione culturale occidentale greca. Warburg osserva nelle danze dei Navajos un'esperienza caratteristica universale, l'essersi impresse nella manifestazione di formule (*Pathosformeln*) che permangono, anche a distanza di secoli e di diverse culture, costitutive di un principio, comune a tutta l'umanità, di una organizzazione artistico-propedeutica alla vita, come quella che appare nella tragedia che sta per compiersi nella visione della statua di Laocoonte.<sup>5</sup>

Nell'idea che sia necessario diventare barbari per essere di nuovo civili, che è sottesa in un'ideologia della prima metà del secolo scorso e di molti di questi autori, e che ricorre anche nel protagonista Adrian,<sup>6</sup> c'è molto di Friedrich Schiller, delle sue *Lettere sull'educazione estetica dell'umanità* (1795-96), dove la riflessione si compie a partire dalla sua particolare lettura della *Critica del giudizio* (1790) di Kant, e viene articolata filosoficamente come un 'passo indietro' rispetto al razionalismo conseguito dall'Illuminismo (si ricordi Horkheimer e Adorno, *La dialettica dell'Illuminismo* (1940), letta da Thomas Mann proprio negli anni Quaranta). Il 'passo indietro' è un ritorno al sensibile dopo l'esperienza strettamente razionale, per completare il conseguimento dell'interezza della natura umana. Mann scrisse dei due saggi di Schiller, quello sull'*Educazione estetica* e quello sulla *Poesia ingenua e sentimentale* (1796), che erano i due prodotti più importanti per la cultura europea dei secoli successivi.<sup>7</sup>

Il *Faustus* è pervaso da una grande tensione storica. Nella terribile criticità delle due guerre mondiali, che riempie di pathos il racconto, pur dimesso, di Serenus Zeitblom, i sentimenti dei protagonisti sono contrastanti. L'umanista Serenus non apprezza il progresso scientifico-tecnologico, che secondo lui ci allontana sempre più dalla tradizione classica e dal contatto vitale col passato, mentre Adrian esalta le possibilità conoscitive che i nuovi strumenti di visione astronomica e di calcolo matematico consentono, ad esempio nell'esplorazione degli abissi marini e dell'universo nei suoi indefinibili confini.

Tuttavia nell'anti-umanesimo, che via via diventa una connotazione essenziale del protagonista Adrian, c'è anche un'irrisione per il mondo attuale, per l'organizzazione economicistica e pubblicitaria dell'arte stessa, così lontana da un sentimento dell'arte come fatto collettivo e originario. Un po' nel senso del concetto di autenticità nell'Heidegger di *Essere e tempo*, Adrian vive in modo del tutto astratto e indifferente il contemporaneo,<sup>8</sup> e riflette sulla possibilità del ritorno a una musica più ordinata e regolata rispetto all'imponente frattura con la tradizione antica, imposta dalla musica romantica. Un tipo di ordine che in Adrian si configura talvolta come il ritorno a una musica culturale. O, per meglio dire, a una musica che, invece di organizzarsi mondanamente in un'estetica, si ritragga in sé stessa, quasi sia possibile che non venga mai ascoltata: «Quando sento parlare di ascolto! A mio parere è del tutto sufficiente che una cosa sia stata sentita *una volta*, e precisamente quando

<sup>5</sup> Aby Warburg, *Il rituale del serpente* [1923, pubblicato postumo nel 1939], trad. di Gianni Carchia e Flavio Cuniberto, Milano, Adelphi, 1998. Sulla statua del Laocoonte come una tragedia, si veda p. 51. In generale, per questi concetti, cfr. Silvia Ferretti, *Il demone della memoria. Simbolo, mito e cultura in Aby Warburg, Ernst Cassirer, Erwin Panofsky*, Casale Monferrato, Marietti, 1984.

<sup>6</sup> Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 90.

<sup>7</sup> Mann su Schiller, in *Nobiltà dello spirito* [1945], trad. di Bruno Arzeni, Lavinia Mazzucchetti, Ervino Pocar, Milano, Mondadori, 1953, pp. 793 e ss.

<sup>8</sup> *Doctor Faustus* [1947], Milano, Mondadori (Meridiani), 2016, trad. e commento di Luca Crescenzi, p. 193, sulla decisione di Adrian per la composizione musicale: «mi stancherò del cattivo gusto, della struttura portante del bene comune, della cultura che ad esso è sottesa, delle abitudini finalizzate al conseguimento del bello...».

il compositore l'ha immaginata». E ancora di seguito: «Come se la gente potesse udire ciò che è già stato udito».<sup>9</sup>

Invece l'umanesimo un po' bigotto ma realistico di Serenus individua nella barbarie nazista e nelle possibili conseguenze della guerra un esito sconcertante e alla lunga negativo della grande tradizione culturale tedesca, un pensiero che tormenta da tempo lo stesso Mann, anche se, come è stato detto, in modo più propagandistico che approfondito.<sup>10</sup>

Adrian non condivide il sentimento di decadenza inarrestabile della modernità, né l'inutile tentativo autocritico delle avanguardie, e in generale disprezza il concetto di decadenza, un disprezzo che ritroviamo in Heidegger, Adorno e nello stesso Schoenberg.<sup>11</sup> Serenus vede invece nella decadenza, di cui è consapevole e sofferente, un declassamento politico e civile, una colpa storica dell'occidente, un amaro declino della civiltà<sup>12</sup>. Entrambi, Adrian e Serenus, sono molto diversi dal professor Cornelius del racconto manniano *Disordine e dolore precoce* (1925), che avverte il distacco tra i problemi del presente (l'enorme inflazione della Repubblica di Weimar e la crescita, che lo lascia attonito, della figlioletta e dei suoi sentimenti) e il rifugio che egli trova nello studio e nell'interpretazione del passato, un mondo concluso e quindi appartenente all'impossibilità del mutamento, alla certezza di essere custodito dalla morte.

Al dolore, da lui non compreso, per il decadimento dell'elemento tedesco, Adrian contrappone, come Arnold Schönberg nel suo *Manuale di armonia*, una indifferenza sprezzante per la nozione stessa di decadenza, che è patrimonio degli storici e priva di consistenza e fondamento nella realtà.

### 3. Il patto col diavolo e la solitudine

La pretesa del diavolo da Adrian è la solitudine dell'uomo e dell'artista. L'isolamento dell'artista dalla società è tema consueto di Mann fin dai suoi inizi di scrittore, ed è il complesso problema dell'artista borghese. Ma in Adrian è una necessità di distacco dal mondo per concentrarsi solo sulla creatività di un'arte nuova, e d'altronde Adorno ha suggerito che l'isolamento è un prodotto della società stessa e dei suoi comportamenti sempre più massificati.<sup>13</sup> Si noti, ad esempio, come Mann ci presenti, con parodistica e acuta precisione, la società monacense frequentata dai due protagonisti tra le due guerre mondiali. Ne descrive i particolari minuti in personaggi che potremmo dire, con linguaggio filmico, 'caratteristi' della rappresentazione narrativa, esponenti di diverse tendenze politiche, economiche e culturali spesso estremistiche. Bizzarri talvolta, sono però crudi rappresentanti dell'epoca, delle sue frustrazioni e delle sue vacue aspirazioni, un mondo che Serenus teme mentre Adrian lo sfiora appena, astraendosi da ogni realtà mondana per lavorare solo alla sua musica, come gli viene imposto dal suo demone interiore. L'espedito del narratore interno al romanzo (ritentato con successo nell'*Eletto*, 1950), consente a Serenus di richiamarlo a quel mondo sociale, ma Adrian gli risponde con ironia o ne coglie persino parodisticamente i tratti in alcune sue opere musicali.

<sup>9</sup> *Faustus*, cap. XXVII, p. 381.

<sup>10</sup> Holthusen, *op. cit.*, p.18

<sup>11</sup> Arnold Schönberg, *Manuale d'armonia* [1911 e dedicato a Gustav Mahler], a cura di Luigi Rognoni, Milano, Il Saggiatore, 1973, p. 120 e nota 1: «non credo nemmeno dell'inevitabile decadenza dei popoli». «La 'decadenza' certa di una civiltà è un tipico concetto da storici, che non ha alcun fondamento di pensiero».

<sup>12</sup> *Faustus*, cap. XIV. Importanti al riguardo le note di Crescenzi dalla 13 alla 16.

<sup>13</sup> Cfr. Adorno, *Filosofia della musica moderna* [1950], Torino, Einaudi, 1959, con un saggio introduttivo di Luigi Rognoni, p. 57.

Per Serenus la solitudine della Germania nella seconda guerra mondiale è un controcanto alla solitudine di Adrian. Entrambe, la guerra e la creazione artistica, si rivestono di connotati diabolici nella mente del narratore infelice.

Adrian ha però un felice insegnante e poi critico della sua musica in Wendell Kretzschmar (nella grafia del nome ognuno vede che si nasconde il personaggio, mai nominato altrimenti nel romanzo, ma a lui e alla sua vita per molti aspetti evidenti dedicato, Friedrich Nietzsche). Il racconto delle lezioni di storia della musica occupa forse le pagine più belle e interessanti del romanzo, e soprattutto Adrian ne trae la concezione della sua creazione artistica come esperienza musicale in assoluto. La balbuzie del docente, che è come un inciampo, una zopperia del linguaggio, la sua vitalità e originalità di storico, alquanto eccentrico ma di precisione storica, del pensiero musicale, ne potrebbero fare una delle tante epifanie del diavolo nel romanzo. Egli accompagnerà con i suoi consigli e il suo giudizio tutta la creazione musicale di Adrian.

Il capitolo VIII è interamente dedicato alle conferenze di Kretzschmar, che spiega come in Beethoven il soggettivo e il convenzionale entrino in reciproca relazione, così come il regno del mito e l'ambito della collettività. In tal senso Beethoven è da considerare il primo grande maestro dell'innovazione musicale e soprattutto del forzato isolamento della creazione.

Adorno parla di un rigetto dell'apparenza nell'arte. Siamo di fronte a differenti interpretazioni dell'apparenza nell'arte in Adorno, Schoenberg, Heidegger e Mann. Per Heidegger l'apparenza (sempre *Schein*, che non si deve dimenticare significa anche splendore) è un portare alla luce il nascosto, è un modo di apparire più forte e più evidente, e ne è autentica la negazione, la non verità. In Heidegger uscire dalla cultura, che replica il quotidiano, significa trovare l'essenza dell'opera nel suo apparire da un presidio di ciò che non è abituale: per questo l'opera deve emergere isolata.<sup>14</sup>

Il docente di Adrian e del piccolo gruppo di adepti fa confronti con Wagner e la sensualità nella musica di cui è protagonista indiscussa la Kundry del Parsifal. E giunge a quella definizione della musica che deve aspirare a non essere nemmeno udita.<sup>15</sup>

In seguito Kretzschmar si addentra nel territorio degli accordi iniziali e della musica primordiale: musica dell'inizio e inizio della musica, mostrando una genialità particolare nel fondere il mito della musica e quello dell'universo, che aveva già percorso nelle pagine su Wagner. Ma cosa significa legare la musica alla *cosa*?<sup>16</sup> Cita Bach, la suite IV per violoncello in mi bemolle maggiore, costruita su accordi primitivi. Si svela qui la tendenza della musica a reimmergersi nei primordi e nell'elementare. Brückner costruisce spesso la sua musica in una successione di accordi primordiali semplici e ostinati.

Ma l'emancipazione dell'arte dal culto è solo un fatto temporaneo, perché la cultura è transitoria. Così si esprime Adrian: «noi parliamo di cultura ma intendiamo la costumatezza, il comfort, la tecnica e con ciò non possediamo cultura. Cultura e barbarie sono contrari interni al sistema della cultura ma al di fuori di questo il contrario della cultura può essere tutt'altro, e niente affatto barbarie».<sup>17</sup>

<sup>14</sup> Heidegger, *Dell'origine dell'opera d'arte e altri scritti*, Palermo, Aesthetica Preprint, 2004, p. 45, a cura di Adriano Ardovino. Si tratta della prima stesura della conferenza collocata nel 1931-32.

<sup>15</sup> *Doctor Faustus*, cit., pp. 86-87.

<sup>16</sup> Ivi, p. 91.

<sup>17</sup> Ivi, p. 87.

#### 4. Culto e cultura

Credo che un chiarimento essenziale alla questione della differenza tra culto e cultura sia dato nell'introduzione di Friedrich Creuzer al suo *Simbolica e mitologia*.<sup>18</sup> Egli vede, negli inizi della cultura e della storia greca, il porsi del simbolo come segno originario, e avvertito come autentico da coloro che lo venerano, della presenza immediata del Dio. Invece, il mito compare in un momento successivo con la funzione di *narrare nell'estensione di un racconto* ciò che nel simbolo e nel suo carattere istantaneo resta puramente intuitivo. Mentre il simbolo non riguarda l'aspetto estetico, o più precisamente artistico, dell'oggetto di culto, il mito appartiene al tempo, si riveste di fattori di immaginazione e di attrattive, segue i mutamenti storici, bellici, politici e sociali dei popoli, ed è una forma centrale di arte, ma anche di un allontanamento dalle origini e di un'evoluzione della religione rispetto all'immediatezza della fede. Come è noto, il Romanticismo ha variamente adottato o contestato questo punto di vista, che però ha posto una pregiudiziale sul rapporto tra l'immagine sacra e la religione da una parte e l'arte e la storia culturale dall'altra. Heidegger nello scritto del 1953 sulla tecnica, e anche altrove, non esclude un'evoluzione e una storia dell'arte, intesa come tecnica, come la considerava Kant nella terza *Critica* contrapponendola e insieme apparentandola, in ipotesi, alla regola intrinseca della natura. Quando Heidegger critica la tecnica che saccheggia le energie prodotte dalla terra, e considera il mondo come oggetto di consumo, termina il saggio con la riproposizione veloce della sola tecnica che è ancora in grado di attuare la nostra presenza e il nostro essere-nel-mondo, ed è appunto l'opera d'arte considerata come una produzione che non impoverisce, ma aggiunge senso alla Terra.<sup>19</sup>

Una diversa dimensione del tema della differenza tra culto e cultura riguardo all'opera d'arte (in questo caso si tratta in particolare dell'arte poetica) è nel poeta e drammaturgo Schiller. Nel suo *Poesia ingenua e sentimentale* (1795), Schiller, che ha meditato a fondo la *Critica del giudizio* di Kant (1790), considera l'ingenuo come l'identificazione del poeta con la natura, quindi una sorta di istantanea e immediata espressione artistica dall'interno della natura. Il sentimentale invece appartiene alla modernità, dopo che la frattura tra l'uomo e la natura, conseguente a una razionalizzazione di tipo tecnico-scientifico del rapporto col mondo, e all'abbandono, tanto celebrato poeticamente da Hölderlin, degli dei della Grecia, ha generato una nostalgia del passato storico e un tormentoso e improbabile tentativo di tornare a un rapporto intrinseco tra poeta e natura. Nella prosa di Schiller c'è, però, una dialettica tra i due generi poetici, così da scoprire già in Pindaro il sentimentale e in Goethe l'ingenuo, il che non inficia l'impostazione del lento ma ineluttabile abbandono per una ricerca intellettualmente elaborata del poetico in una natura irrecuperabile nella sua autenticità.<sup>20</sup>

In Adorno, la non-verità è ciò cui storicamente vengono sospinte anche le opere più intransigenti per cancellare ogni traccia di ripetizione dal passato, e in questo il filosofo e musicologo vede un cedimento alla regressione verso l'antico rispetto all'assoluta novità creativa. In Heidegger solo nell'essenza dell'origine dell'arte c'è un inizio storico, eppure non si dà importanza alla storia se non per reinterpretarla attraverso nuove categorie: verità, esserci, mondo, terra, i nuovi concetti o meglio le essenze in sé immutabili.

<sup>18</sup> Friedrich Creuzer, *Simbolica e mitologia* [1821], in *Dal simbolo al mito*. Alfred Baeumler, Fr. Creuzer, Johann J. Bachofen, Milano, Spirali Edizioni, 1983, a cura di Giampiero Moretti, vol. I.

<sup>19</sup> Heidegger, *La questione della tecnica* [1953], in Id., *Saggi e discorsi*, a cura di Gianni Vattimo, Milano, Mursia, 1986 (dall'edizione tedesca 1954), pp. 5-27.

<sup>20</sup> Id., *Introduzione all'estetica. Le lettere sull'educazione estetica dell'uomo di Schiller* (1795-96), seminario di Heidegger su Schiller (1936), a cura di Adriano Ardovino, Roma, Carocci, 2008, cfr. p. 119, dove si afferma che Schiller è l'ultimo autore che abbia capito la *Critica del giudizio* di Kant.

## 5. I tempi della narrazione in Mann e gli eventi storici

Nella *Montagna incantata* (1924), storia che si svolge in un tempo 'remoto', prima della prima guerra mondiale, un evento «da cui hanno avuto inizio cose che non hanno ancora cessato di cominciare», come scrive l'autore nell'introduzione, quasi vedesse nel più lontano futuro della storia europea. Più le storie sono passate, più è facile il ruolo del bisbigliante evocatore del passato remoto. Il tempo del narratore è qui in realtà molto vicino al tempo della storia narrata, e tuttavia chi può stabilire il sentimento di lontananza o vicinanza che percepiamo rispetto agli eventi storici?

In *Giuseppe e i suoi fratelli* (1940) l'*incipit* è ironicamente inquietante: «profondo è il pozzo del passato, dovremmo forse dirlo insondabile?». Eppure Mann si immerge e immerge i suoi lettori in quel passato di storie piene di meraviglie e dolori.

Nel *Doktor Faustus* i tempi della narrazione si complicano: c'è il tempo del narratore-protagonista che vive la seconda guerra mondiale con la pena di un osservatore interno alla Germania nazista (cosa che Mann non era, essendo già in esilio dal 1933); il tempo della narrazione che si inizia intorno ai primi decenni del Novecento e vive la prima guerra mondiale; il tempo del lettore che si auspica possa leggere in un'epoca pacificata (e non è ancora così oggi, perché le cose che hanno avuto inizio con la prima guerra mondiale non hanno ancora cessato di cominciare). Il 1944 è qui avvertito però come più grave del tempo di Adrian, che peraltro vive in una completa estraneità gli eventi storici.

Nell'*Eletto* (1950), il narratore della storia, dietro cui si camuffa Thomas Mann, è un monaco che nel settimo secolo d. Cr. racconta una storia del secolo precedente dopo aver raccolto notizie da numerosi testimoni. Il narratore conosce quindi già tutta la storia quando inizia a scrivere, e trasmette al lettore continui presentimenti e anticipazioni vere e proprie della storia stessa in forma marcatamente parodistica. Forse in questo romanzo si rivela in parte quella trascendenza che si è detto manchi nel *Faustus*.

## 6. Il sacro e il demoniaco

Rudolf Otto, ne *Il sacro* (1917), introduce una nozione del divino che parte da un'esperienza diretta del religioso, o piuttosto da una predisposizione al religioso, l'essere disponibili a sentire qualcosa di oggettivo e universale fuori di noi. Il che corrisponde piuttosto a una fede originaria, rispetto alla religione positiva. Per questo vi è affinità tra religione e creazione artistica: entrambe sono costruzioni umane, in certo modo razionalizzazioni, che tentano di ridimensionare il sentimento, l'energia del sacro o del demoniaco. Otto si richiama alla religione dei primitivi e in questo non troverebbe il consenso di Warburg, che ignorava consapevolmente il concetto di primitivo, ritenendolo una costruzione intellettuale esteriore e tanto meno moderna, e neppure il consenso di Heidegger, che negava che il primitivo fosse suscettibile di progresso, essendo il progresso un'invenzione della ragione moderna.<sup>21</sup> Per Otto, al contrario, è il numinoso a non essere suscettibile di progresso come invece lo è il primitivo, e ciò è coerente col suo pensiero: il numinoso, il sacro non è razionalizzabile e quindi non ha storia. Il sacro è piuttosto un'idea complessa in cui confluono elementi razionali e irrazionali. Zona intermedia che si può interpretare meglio attraverso il sentimento.<sup>22</sup>

Importante è, per comprendere la scelta di Mann come tema del suo romanzo, l'inserirsi del pensiero di Paul Tillich nella concezione del rapporto tra realtà e demonicità in *Il*

<sup>21</sup> Id., *Dell'origine dell'opera d'arte e altri scritti*, cit., sul *Dichtieren*, pp. 46 ss.

<sup>22</sup> Rudolf Otto, *Il sacro* [1917], trad. di Ernesto Buonaiuti, Milano, SE, 2009.



*demoniaco* (1926)<sup>23</sup>. La creatività umana, estranea alla perfezione del divino, è pensata in Tillich come inevitabilmente demoniaca, poiché produce una realtà in cui l'elemento distruttivo è agente e operante,<sup>24</sup> e in cui dall'ossessione razionalistica illuminista si distingue un fondamento distruttivo nettamente in contrasto con il fine stesso della ragione.

Il motivo dell'apparizione del diavolo al povero Adrian deve essere essenziale alla novità della sua musica. Come afferma Luca Crescenzi nell'introduzione alla sua edizione del libro di Tillich, la riflessione di quest'ultimo sulla presenza del demoniaco nell'arte è fondamentale per capire come Mann abbia ripreso questo antico tema del cosiddetto patto col diavolo. In un contesto forse davvero privo di relazioni col trascendente, l'apparizione del diavolo è una sorta di dichiarazione di impotenza dell'artista di fronte al compito cui si sente chiamato. Adrian pensava in un primo momento di studiare teologia all'università, e Mann scrisse a Tillich per chiedere delucidazioni sui programmi degli studi teologici. Del resto, vi è un'analogia di formazione intellettuale che riguarda la teologia nel giovane Adrian e nel primo Heidegger,<sup>25</sup> così come in modo molto diverso vi sono analogie tra gli studi di Tillich e la formazione teologica di Karl Löwith. Entrambi inoltre avevano frequentato la fenomenologia husserliana, con una sottolineatura molto critica da parte di Tillich.

Per Tillich anche l'eterno ha tensione e dinamismo: egli ritiene che l'eterno non debba essere associato a essenze immutabili, ma che nell'eterno abbia origine l'evento che orienta la storia, e che per il teologo è in primo luogo l'apparire di Cristo nella storia. Similmente in Heidegger, *Origine dell'opera d'arte*, elaborato negli anni Trenta del secolo, ma pubblicato in *Sentieri interrotti* nel 1950, l'opera d'arte è vista come superamento della semplice cosalità, dell'abitudine cui affidiamo o abbandoniamo la nostra esistenza, e nel suo essere evento, un apparire che permane presso la Terra e nella sua indistinzione di fondamento e nello stesso tempo si fa luce nel Mondo e nella storia.<sup>26</sup> Questa nozione di *apparenza* (*Schein*), che è ragionata nelle *Lettere sull'educazione estetica dell'umanità* pubblicate nel 1795-96 da Friedrich Schiller, accompagna, come da lui stesso fortemente voluto e creduto, i due secoli successivi alla sua lettura di Kant, sull'arte e la sua manifestazione storica, ed entra nella riflessione di tutti questi autori di cui qui si parla.<sup>27</sup>

Tillich vede nell'artista una capacità formativa radicale, e per questo coglie nell'arte, in modo simile a Rudolf Otto, un'esigenza assoluta come il sacro. Il genio è legato al demoniaco e all'irrazionale (forse solo perché non lo comprendiamo? E non possiamo comprenderlo perché nel genio è unica e incomunicabile la regola che la natura dà all'arte)<sup>28</sup>, anzi l'arte porta alla luce il sacro e il divino. È lo *stile* che rende comprensibile il senso dell'arte come destino. E insieme il mutare degli stili rende conto del divenire storico.

<sup>23</sup> Concetti simili sono espressi in Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 1966, trad. di Lionello Vinci, soprattutto il cap. sul *Concetto di illuminismo*, p. 12 e ss., importante qui perché fu letto da Mann in manoscritto nel 1944, cfr. Luca Crescenzi, *Introduzione al Doctor Faustus*, cit., p. XXX.

<sup>24</sup> Holthusen, *op. cit.*, cfr. Crescenzi in Paul Tillich, *Il demoniaco. Contributo a un'interpretazione del senso della storia*, trad. e cura di Crescenzi, Pisa, ETS, 2018, p. 19.

<sup>25</sup> Si veda a questo proposito l'interessante ricerca di Alberto Caracciolo, *Heidegger e la meditazione contemporanea sul religioso*, in Id., *Studi heideggeriani*, Genova, Tilgher, 1989, pp. 149-173.

<sup>26</sup> Heidegger, *Origine dell'opera d'arte*, cit., p. 45: «è questo l'isolamento dell'opera, quando le cose quotidiane usate come mezzi o scopi si diradano e si scopre un apparire più forte, più evidente, non abituale».

<sup>27</sup> Friedrich Schiller, *L'educazione estetica*, a cura di Giovanna Pinna, Palermo, Aesthetica Edizioni, 2005.

<sup>28</sup> Immanuel Kant, *Critica del giudizio* [1790], §46.

Il demoniaco è ciò che, nelle opposizioni che in esso si dibattono, rende possibile la creatività umana: da questo punto di vista l'equivalente religioso dell'artista è il profeta, che prevede e in certo modo sconfigge il potere del demoniaco.<sup>29</sup> Tillich tenta di spiegare questa realtà, ed essenza, del demoniaco anche attraverso le varie manifestazioni che esso ha avuto nella storia e che in parte si sono rivelate secondo lui soprattutto nelle civiltà estranee a quella tradizionalmente umanistica. Egli ne riconosce l'immagine nelle forme che il demoniaco ha assunto presso i popoli primitivi, nei feticci, nelle maschere, nei rituali che sono sia realtà artistiche che religiose. E pensa che tutto ciò abbia una continua influenza sulla nostra situazione spirituale, che la tensione espressa da questi oggetti li renda grandiose creazioni dell'umanità, che descrive con accenti anche di crudezza e violenza.<sup>30</sup>

In effetti il diavolo nel suo discorso ad Adrian assume un atteggiamento profetico nel giudizio che dà sulla storia attuale della musica e le sue prospettive, che sono quelle che devono convincere l'artista a fare il patto per produrre opere fondamentali e del tutto nuove. Il diavolo si propone dunque come saggio interprete della storia, una sottigliezza intellettuale che per lui non è un ingrediente irrilevante, se non altro perché senza questa astuzia gli verrebbe sottratto il materiale incandescente delle anime corrotte e quindi creatrici, in Mann come già in Dostoevskij. Egli è il demone che abita in tutti noi ed è sempre pronto a corromperci.

I tormenti giacciono nell'inconscio collettivo dell'umanità, delle sue paure primordiali e delle reazioni crudeli a queste paure. Questa teologia liberale di Tillich mira al recupero delle tradizioni estranee a quella classica, come rivelazione del fondo oscuro della manifestazione sacra e anche artistica comune a tutta l'umanità. Si dovrebbe però riconoscere come le contraddizioni e gli abissi che si rivelano in modo distruttivo, ma anche altamente artistico e profetico di storicità, nelle origini della mitologia greca esprimano con ancora maggior forza il demoniaco. Questo Nietzsche ci ha rivelato e trasmesso, ed è quel che con Kant si potrebbe chiamare «il substrato soprasensibile comune a tutta l'umanità»,<sup>31</sup> pensiero che in Kant però non ha alcun riferimento al demoniaco.

Vi è una violenza esercitata dall'uomo sul legame organico dato in natura: esiste una realtà positiva che si oppone alla forma. «*Non esiste solo la mancanza di forma, esiste pure la forma di ciò che si oppone alla forma, e non esiste solo il meno positivo, esiste anche ciò che si oppone al positivo*».<sup>32</sup> Se non vogliamo assolutizzare la cultura classica e considerare con pari interesse le altre manifestazioni religiose non artistiche, dobbiamo riconoscere in queste ultime la potenza del demoniaco che si rivela in forma sensibile. Tillich cita culti naturali vitalistici o religioni etico-sociali: il demoniaco sacro.<sup>33</sup> La distruzione della potenza creativa e le offerte di energie alla divinità, i sacrifici cruenti. Ma vi è anche un pensiero del demoniaco attuale che riguarda la guerra e il potere politico: «*la forma pervasiva che unisce in sé un elemento figurativo e uno teso a distruggere la figura, un elemento opposto alla positività e uno positivo, la negazione della forma che crea forma*» (corsivo nel testo).

Ma cosa può accadere se ciò che si oppone alla forma è il puramente negativo? Vorrei rispondere con una considerazione di Plotino sulla materia, che si oppone a quella parvenza e similitudine di forma che si estende, in un sovrappiù di energia, dall'Uno al mondo intellegibile, poi all'anima del mondo e al mondo sensibile che vediamo e tocchiamo, sempre più contaminandosi con la sensibilità. Solo la materia vi si oppone, dunque è un puro nulla,

<sup>29</sup> Tillich, *op.cit.*, p. 23.

<sup>30</sup> Ivi, p. 27.

<sup>31</sup> Kant, *Critica del giudizio*, §29.

<sup>32</sup> Ivi, p. 26, corsivo nel testo.

<sup>33</sup> Ivi, p. 27.

è esente da potenza formatrice o che riceva forma, tuttavia è pensabile o anche solo pronunciabile come avesse anch'essa una qualche forma, senza questo residuo formale non potremmo neppure pensarla.<sup>34</sup> Non sappiamo se qualche traccia di questa constatazione, che entra con forza nella teologia negativa successiva al neoplatonismo, sia stata recepita e fatta propria da Tillich.

C'è dunque nel demoniaco una tensione fra creazione e distruzione della forma, e infatti c'è un demoniaco sacro, in cui appare la divinità, e anche un demonismo politico, in cui una manifestazione del potere può insieme proporsi come costruttiva o provocare invece guerre e distruzioni.<sup>35</sup>

Adorno esprime questo processo costruttivo-decostruttivo nel crollo di tutti i criteri di giudizio su musica buona o cattiva che si erano acquisiti sin dagli albori della musica borghese.<sup>36</sup> E in proposito si pensi all'inganno, determinatosi nella contemporaneità, tra musica comprensibile (Beethoven) e incomprensibile (Schönberg).<sup>37</sup> Adorno individua nel principio del giudizio sulla udibilità del contemporaneo una grossolanità che è legata all'«io non capisco» dell'ascoltatore medio, che manifesta l'ira come criterio di giudizio.<sup>38</sup> A questo Mann si ispira per il personaggio di Adrian Leverkühn che nel romanzo è spesso sprezzante verso tutte le manifestazioni di semplicismo o convenzionalismo che lo circondano.

Interessante in Tillich è che il satanico sia diverso dal demoniaco: vi è – egli dice – una maggiore positività nel demoniaco. Satana tentatore ha un elemento demoniaco perché è radicato nel desiderio di conoscenza come energia creativa. Nel demoniaco e nella sua dialettica Tillich vede invece qualcosa di più formativo: «l'unità del principio formale creativo con il principio formale distruttivo» (corsivo nel testo). Che è forse come dire unità di forma e di opposto della forma.<sup>39</sup>

Qualcosa di simile accade in Adorno: «nei movimenti concettualmente più discutibili e inarticolabili della coscienza universale si cela, con la menzogna, la traccia di quella negatività della cosa di cui non si può fare a meno nella determinazione dell'oggetto».<sup>40</sup> In seguito Adorno critica nella musica contemporanea e nella sua ricezione la presenza di «categorie di forma pensate dal romantico che sono già defunte»,<sup>41</sup> ritenendo che un ostacolo alla libera comprensione dei mutamenti artistici contemporanei sia l'ombra del progresso, «il cui motivo negativo predomina così visibilmente nella fase attuale che ci si appella ad esso come antidoto all'arte». E ancora: «la strapotente industria culturale ... corrompe il principio chiarificatore in una manipolazione dell'umanità, per far durare a lungo l'"oscuro", tanto più l'arte si pone come contrario della falsa chiarezza... e mostra la propria tenebrosità».<sup>42</sup>

<sup>34</sup> Plotino, *Enn.*, II, 4.

<sup>35</sup> Ivi, p. 28.

<sup>36</sup> Adorno, *op.cit.*, p. 13.

<sup>37</sup> Ivi, p. 14.

<sup>38</sup> Ivi, p. 16.

<sup>39</sup> Si vedano in proposito le considerazioni di Giovanni Bottiroli nel suo recente volume *La prova non ontologica. Per una teoria nel nulla e del "non"*, Milano-Udine, Mimesis, 2020, in particolare lo scritto su *La morte a Venezia di Thomas Mann: un viaggio verso il legame tra gli opposti*, pp. 39-58.

<sup>40</sup> Adorno, *op.cit.*, p.18. La prima parte, costituita dallo studio su Schönberg, della *Filosofia della musica* è stata letta da Thomas Mann in manoscritto nel 1943.

<sup>41</sup> Ivi, p. 19.

<sup>42</sup> Ivi, pp. 20-21.

Su questo si esprime anche Heidegger in quegli stessi anni riguardo all'origine dell'opera d'arte, e in particolare al grado di evoluzione culturale che oggi si determina tra Esserci e coscienza.

Per tornare a Tillich e alla sua definizione della «profondità del demoniaco», egli parla di un principio della distruzione dell'immagine che scaturisce dal fondo dell'immagine stessa, come dell'essenza metafisica del demoniaco. Nell'immagine si instaura un legame della cosa, come pura esistenza, con il mondo. Ma vi è un fondo dell'essere delle cose su cui il pensiero si innalza e che quindi non può indagare, perché elude tale profondità.<sup>43</sup> La profondità delle cose è inesauribile, è l'*abisso*, è quello che Tillich chiama il «fuoco divoratore» nell'essere, l'abisso di ogni forma. Il demoniaco è l'emergere dall'abisso in cui il legame divino con ogni forma è separatezza. Questa nozione di abisso delle forme sembrerebbe legata a un caos originario in cui la forma resta ancora separata dal divino che le deve dare pensabilità e visibilità.

Il demonismo si inserisce in quest'energia diveniente della forma come tensione tra la forma stessa e la sua consunzione: esso è «l'emergere in ogni cosa di quel fondo creativo che si oppone alla forma», cioè si oppone al limite della forma compiuta e rivelata. Kant a questo punto direbbe che il soggetto si riflette su sé stesso e invece di andare verso l'esibizione dell'oggetto crea una rappresentazione priva di oggetto, una pura e *semplice* (termine quest'ultimo amatissimo da Kant, proprio quanto più il suo pensiero si fa oscuro) rappresentazione. Schiller, che voleva a pieno diritto esprimersi con un linguaggio suo proprio, avrebbe detto che il soggetto fa un 'passo indietro', per riappropriarsi di una sensibilità nuova, e da quell'apparenza (che è una realtà) trarre la forma che permane nella storia.

Ma qual è per Tillich il luogo del demoniaco? Il demoniaco consegue la sua nitidezza solo all'interno di forme spirituali.<sup>44</sup> Lo spirito è il luogo in cui la contraddizione giunge alla sua piena esistenza (per questo l'aperto manifestarsi dell'intima contraddizione umana nella tragedia greca rendeva così ostile Platone a questa forma d'arte): l'individuo cosciente e pensante contraddice sé stesso e cade nel demoniaco, che si realizza in lui come uno stato di possessione e una scissione della persona, così Tillich, che forse pensa si realizzi una sorta di schizofrenia tra la persona e il suo negativo nel demoniaco. Infatti, secondo lui emergono dal negativo della forma (tra cui pensiamo si trovi l'opera d'arte) elementi dell'inconscio che non si esprimono nelle immagini.<sup>45</sup> E questo pensiero ci riporta a quel punto del *Faustus* di Mann in cui Adrian ha appreso dal maestro Kretzschmar che l'ideale sia il formarsi di una musica che non debba essere ascoltata se non nella sola scrittura del compositore una volta sola.

Il demoniaco si presenta dunque come forza vitale di emersione dell'inconscio ma anche come abisso che rompe i limiti vitali e abitudinari dell'individuo.<sup>46</sup> Si concretizza così una distruzione dell'individuo nel contesto sociale ad opera del demoniaco: esso appare alla teologia liberale di Tillich come una possibilità di soluzione del malessere sociale, e in questo è di nuovo riconducibile al pensiero di Adorno, che certo aveva ben presente il testo di Tillich, e che si poneva in concreto il problema del rapporto attuale dell'artista con la società. Molto oscura, forse perché ancora fortemente critica, rimane in questi autori la proposta di una soluzione sulla sorte dell'individuo, che, o resta ai margini del contesto sociale, oppure ha in quest'ultimo il suo potenziamento.

<sup>43</sup> Tillich, *op.cit.*, p. 30.

<sup>44</sup> Ivi p. 31.

<sup>45</sup> Ivi, p. 34.

<sup>46</sup> Ivi, p. 35.

L'accadere, e il suo apparire nel tempo, genera un contrasto tra progresso e creatività dell'istante.<sup>47</sup> La storia deve essere interpretata anche a partire dalla coscienza mitica, come storia della salvezza. Il senso della storia diventa immagine cosciente della spiritualità del tempo.<sup>48</sup> Per questo bisogna studiare il simbolo religioso e la sua evoluzione. Infatti la storia delle religioni è stata anche una lotta contro il demoniaco. Per quanto Tillich distingue tra demoniaco sacro e profano, e ritenga impossibile, certo per il prevalere in lui del teologo, un'equivalenza del divino con il demoniaco, nonostante ci si mostrino divinità colme di demoniaco, in un evidente dualismo o pluralismo religioso.<sup>49</sup> E ancora: il demoniaco raggiunge il suo compimento nello spirito, e in particolare nello spirito individuale, su cui esercita una vera e propria forza di possessione. Queste pagine devono aver ispirato molti tratti del misterioso e oscuro carattere di Adrian Leverkühn, ad esempio la sua freddezza e la tendenza ad annoiarsi.

Tillich vede la volontà demoniaca come necessità metafisica. Il demonismo è in definitiva nel tempo e non attinge l'eternità, il che ci riesce problematico, dato che esso è creatore di forma e quindi di qualcosa che permane.

*Il demone è dentro di noi per corromperci. Il demoniaco è il positivo opporsi alla forma creando una nuova forma.*<sup>50</sup>

In Adorno vi è un pensiero non troppo lontano da Tillich: si giunge a osservare e pensare l'esattezza del fenomeno come garanzia della sua verità in cui fermenta la non-verità, quello che in Tillich è detto essere la radice del negativo nella creazione umana. Le opere musicali, e in genere artistiche, in Adorno vengono sospinte verso la non-verità. Ad essa si dovrebbe opporre quell'autenticità che oggi non esiste più, a causa della ricaduta di ognuno, e soprattutto dell'artista, anche nel compositore e inventore della dodecafonìa, nella mondanità. Eppure anche l'isolamento sociale diventa un pericolo per la riuscita dell'opera,<sup>51</sup> e la colpa è di nuovo indicata da Adorno nella società borghese: dovremmo ipotizzare che nel *Faustus* l'opera di Adrian riesca ad altissimo grado perché l'isolamento è prodotto dal patto col diavolo ed è quindi totale l'alienazione di Adrian dalla contemporaneità e dalla storicità?

Fenomenologia e sociologia si compenetrano nell'analisi, precisa e consapevole, di Adorno sulla musica contemporanea: lo abbiamo già notato nell'esame dell'esattezza del fenomeno come garanzia della sua verità e insieme fermento della sua non-verità.<sup>52</sup> Il procedimento immanente nell'analisi della realtà, la ricostruzione del fenomeno in sé viene seguito da Adorno nei confronti con la sola musica veramente rapportabile alla dodecafonìa, cioè il contrappunto. In entrambi egli nota un'antinomia tra rapporto con la collettività e solitudine della composizione musicale. Entrambe le scuole musicali si immergono nella propria legge e per questo, nella coerenza ricercata, si accresce la loro non-verità come spinta creativa di forma.<sup>53</sup> Anche l'insistenza di Adorno sullo stretto legame tra materiale musicale e società ha determinato la ricorrente – e spesso pedante – ricostruzione manniana dell'ambiente storico e culturale e dei legami sociali nel *Faustus*. Mann conosceva bene l'ambiente di commistione culturale e sociale della Schwabing di Monaco di Baviera. La solitudine della Germania e del protagonista sono accostate in modo programmatico. La solitudine è un abisso (anche quest'ultima parola viene qui acquisita dalla filosofia

<sup>47</sup> Ivi, p. 41.

<sup>48</sup> Ivi, p. 43.

<sup>49</sup> Ivi, p. 45.

<sup>50</sup> Ivi, p. 55.

<sup>51</sup> Adorno, *op.cit.*, p. 22.

<sup>52</sup> Ivi, p. 32.

<sup>53</sup> Ivi, p. 41.

contemporanea) – il gelo intorno a Adrian è dovuto alle esplicite richieste del diavolo, ma anche adeguato al suo personaggio. Come in Heidegger viene concepita la fonte della solitudine dell'artista nell'isolamento dell'opera: «Il non-familiare che si addensa attorno a ogni opera è quell'isolamento nel quale l'opera stessa – proprio e soltanto disponendo il suo mondo – si ripone. Esclusivamente in questa solitudine, all'opera riesce di ergersi-fuori all'aperto, inaugurandolo, e di procurarsi la sua dimensione pubblica». <sup>54</sup> «Tutto quello che diventa qualcosa una volta non c'era». <sup>55</sup>

L'isolamento dell'artista si manifesta come indifferenza alla storia che sta vivendo, ma anche alla storia come consequenzialità di progressi o regressi nell'arte. Per Adrian la storia della musica è fatta apparentemente solo di alcuni episodi che lo colpiscono e attirano la sua attenzione nell'opera che sta componendo. La sua stessa decisione di intraprendere lo studio della musica abbandonando la teologia risponde a una necessità interiore di credere nell'espressione creatrice. Ma in questa scelta vi è la traccia dell'asprezza e ritrosia del carattere di Adrian e della sua determinazione: l'arte deve trascendere lo schema prestabilito dalla tradizione, il consenso esteriore, la tradizione, tutto quello che riporterebbe Adrian al pericoloso senso di noia. <sup>56</sup> Mann, camuffato da Serenus, critica certamente la decadenza come etichetta che investe in modo arbitrario e incongruo anche la filosofia di Nietzsche. Nel paragonare il diavolo che appare ad Adrian e la visione del diavolo in Ivan Karamazov, Holthusen usa il termine «sensibilità sismografica», che è poi il sintomo novecentesco di un intelletto nervoso. <sup>57</sup> La stessa attitudine al riso e alla parodia in Adrian è espressione del senso del suo scostarsi dal mondo. Sono i sintomi classici dell'umore malinconico, come l'emicrania persistente (cui sono assimilati i dolori delle gambe della Sirenetta di Andersen) e la propensione alla matematica, e anche una certa arroganza intellettuale. Egli mostra di riconoscere i sintomi, quando dice che gli artisti sono come i contadini, perché vivono sotto il segno di Saturno. <sup>58</sup>

Holthusen osserva che le parti più notevoli del romanzo riguardano la nuova creazione musicale. Così c'è un'urgenza in Holthusen della domanda sulla possibilità dell'arte nell'età della fine. «Come può infatti la critica ridiventare arte?». <sup>59</sup> Holthusen critica il carattere delle invenzioni manniane sulla musicalità dell'epoca. Egli sottolinea come la parodia rappresenti in Mann un rovesciamento dei valori, diversa in questo dalla teologia negativa. E ne deduce che Mann sia scrittore di talento ma privo di genialità. Su questo dobbiamo in parte dare ragione a Holthusen almeno per quanto riguarda il *Faustus*, per quanto sia troppo facile per un critico contestare la ricerca di radicalità da parte di un artista o di un poeta.

Per Adorno la composizione musicale deve dare alla tecnica una risposta continua, inesausta. <sup>60</sup> Per questo l'anticonvenzionalismo viene interpretato come *barbarico*. <sup>61</sup> Schönberg è costretto a una polemica continua contro gioco e apparenza, per stabilire invece i due modi di intendere l'apparenza: o come pura manifestazione esteriore, oppure il rendersi visibile della forma nella sua profondità e radicalità. Da questa analisi si sviluppa un'osservazione che certo ha colpito l'attenzione di Mann, quella cosiddetta dialettica della

<sup>54</sup> Heidegger, *Dell'origine dell'opera d'arte*, cit., p. 38.

<sup>55</sup> *Faustus*, cit., p.166.

<sup>56</sup> Ivi, p. 194.

<sup>57</sup> Holthusen, *op. cit.*, p. 36.

<sup>58</sup> *Faustus* e Raymond Klibansky, Erwin Panofsky e Fritz Saxl, *Saturno e la melanconia, Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, trad. di Renzo Federici, Torino, Einaudi, 1983.

<sup>59</sup> Holthusen, *op. cit.*, pp. 44-46.

<sup>60</sup> Adorno, *op.cit.*, p. 44

<sup>61</sup> Ivi, p. 47.

solitudine su cui medita il compositore. Nel *Faustus*, più semplicemente,<sup>62</sup> la musica seriale parte dall'annullamento delle regole precedenti e si volge a una sorta di nichilismo intellettuale, formula ricorrente in quel tempo, e dà forma a un surrealismo che scompone i nessi logici: la macchina inutile, il sogno ecc. Il surreale si trova ad agire affinché si impari a fare a meno dello strumento dell'arte. E ancora, quale rapporto rimane tra la convenzione e la morte dopo che è nata una oggettività favorevole alla convenzione? L'avversione di Adorno al romanticismo, al chiacchiericcio culturale e a parole come arte, artista, ispirazione, ha una non casuale risonanza del clima contemporaneo in Heidegger, e nel suo disprezzo per la cultura come meccanismo sociale. In Adorno si pensa invece con severità al giudizio moderno sull'arte di facile ascolto e non di ricerca/avanguardia, benché poi egli stesso ritenga retrogrado persino l'intento avanguardistico e metta sotto osservazione la negazione per guardare avanti, per veder nascere dalla contraddizione l'opera nuova.<sup>63</sup>

Adorno parla in proposito di un'angoscia in forma di presentimenti (*Vorgefühle*) che si avvertono nei *Cinque pezzi per orchestra op. 16* appartenenti al periodo espressionista di Schönberg. Anche nella *Erwartung* si evoca una simbolica dell'inconscio, di pazzia e solitudine,<sup>64</sup> e nell'analisi di questa che è forse l'opera forse più famosa e ascoltabile di Schönberg si percepisce con chiarezza una «registrazione sismografica di choc traumatici», che diventa legge tecnica della forma musicale, e ne proibisce ogni continuità e sviluppo. Il termine *sismografo*, che torna anche altrove in Adorno ogni volta che si registri una tensione creata da un trauma, forse deriva da Aby Warburg, o da un uso corrente del termine che è stato accettato nel Novecento soprattutto nella storia dell'arte. Warburg ha usato questo termine scientifico-positivista per indicare uno choc prodotto in natura o nella psiche, che l'arte rende evidente in una forma assimilabile e che dà stabilità alla percezione del trauma. Per questo le forme dell'arte registrano la storia dell'umanità più dei documenti. Il sismografo per lo storico dell'arte è la registrazione di uno choc che acquista così forma percepibile e possibilmente chiara.<sup>65</sup>

In Adorno la polarizzazione dell'espressione tra choc e irrigidimento distrugge la 'mediazione' musicale, la differenza tra tema e sviluppo, la linea melodica ininterrotta, la continuità del flusso armonico. Ne emerge l'angoscia dell'uomo solitario come canone estetico e in questa solitudine si manifesta il limite della dodecafonìa, la sua illibertà per negazione del confronto. Naturalmente nella visione sociologica di Adorno tutto ciò accade per contrasti tra soggetto umano e società industriale.<sup>66</sup>

Passando all'opera forse più astrusa di Schönberg, *Die glückliche Hand*, il caos compositivo che ne emerge lascia oscuro ciò che è oscuro, dice Adorno. Si ricordi in proposito l'oscurità della forma in Tillich. Ma il caos è la funzione del cosmo: *le désordre avant l'ordre*, dove si rivela l'onestà intellettuale contro gioco e apparenze, e Adorno torna ancora a *Erwartung*, in cui il tema della *solitudine come stile* diventa determinante per l'opera d'arte contemporanea e per la posizione dell'artista in una società di massa.

Nel *Lied Am Wehgrand*, sull'orlo della vita, si replica un senso di solitudine collettiva in cui nessuno sa più alcunché dell'altro. Il poeta espressionista esterna la solitudine come

<sup>62</sup> *Faustus*, p. 60.

<sup>63</sup> Su queste tesi di Adorno cfr. Jean-François Lyotard, *L'inudibile* [1991], ora in Id., *Rapsodia estetica. Scritti su arte, musica e media (1972-1993)*, a cura di Dario Cecchi, Milano, Guerini, 2012, pp. 117-128.

<sup>64</sup> Ivi, p. 49.

<sup>65</sup> Sul termine *sismografo* si veda l'ampia delucidazione in Georges Didi-Huberman, *L'immagine sopravvive. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 117 e ss.

<sup>66</sup> Adorno, *op.cit.*, p. 50.

estraneità e la esprime nella citazione da parte dell'uomo solitario: esempio in Alban Berg, nella suite lirica *Lulu*, dove la solitudine espressionista è universalizzata, fatta oggetto.<sup>67</sup> E nei *Cori per voci maschili*, op. 35 di Schönberg, in cui la tarda dodecafonia è risolta in un sistema di contrasti, come integrazione di ciò che è isolato, in una sorta di ambiguità nella scelta tra espressione ed esattezza.

Adorno torna sul confronto tra Wagner, il *Gesamtkunstwerk* e il suo compimento in Schönberg: vi è un identico sviluppo uguale di tutte le dimensioni, prodotte in modo talmente distinto da convergere insieme. E si arriva alla *Klangfarbenmelodie* e alla sua dimensione cosmica, che tanto colpisce e incuriosisce Adrian. Adorno è alla ricerca di un denominatore comune per tutte le forme musicali, e lo trova nell'origine della tecnica dodecafonica per superare il contrasto tra la polifonia (fuga) e l'omofonia (sonata) con un'attenzione che si accentua nella creatività di Adrian per il contrappunto. In Webern, nell'ultimo quartetto per archi, c'è un tentativo di ristabilire il contrappunto che, però «tramonta in utopia». L'essenza del contrappunto – relazione con un *cantus firmus* prestabilito – diventa labile. Dell'ultimo Webern Adorno parla come di «lapidi della musica». Da qui comincia a farsi strada nella concezione di Adorno l'idea di una tendenza regressiva della musica contemporanea. Forse ne comprende la difficile praticabilità, oltre che l'esigenza di abbandonarne l'aspetto rivoluzionario. Infatti, la compiutezza organizzativa è stata soppiantata dalla «soggettività estetica autonoma che aspira a trasformare l'arte in libertà». E queste, da parte di Adorno, sono davvero parole come pietre sulla musica contemporanea, essendo lui legato all'esattezza come norma di fondo della musica.

Lo sviluppo diventa centro dell'intera forma e si rammenta della variazione. La fedeltà all'esigenza posta dal tema significa che esso viene profondamente mutato ad ogni istante: il che conduce a una non identità nell'identità. Il concetto di *classico* nella musica è definito da un paradossale rapporto con il tempo, il mantenimento di una unità e un'infinita possibilità di variare, come se le forze dinamiche dell'espressione soggettiva fossero distruttive dei residui convenzionali e aggredite da un tempo vuoto.

Adorno ripensa a Brahms e alla sua capacità di conciliare identità di sviluppo e varietà, e dice che Schönberg eredita questi tratti della musica borghese. E come non potrebbe farlo? pensiamo noi, specie leggendo quel libro fondamentale e speciale del passaggio da una musica ancora legata a una tradizione a una musica del tutto basata su leggi nuove, che è il *Manuale di armonia* di Schönberg (1911), dedicato alla memoria di Gustav Mahler, morto in quell'anno.

L'accordo singolo, che si opponeva alla polifonia, viene riconosciuto nella sua polifonia interna. La dissonanza diventa il mezzo estremo della soggettivazione romantica.

Così si perviene, passo dopo passo, all'invenzione dodecafonica. La musica (il jazz in specie) traccia l'immagine di una costituzione del mondo che, per il bene o per il male, non conosce più la storia.<sup>68</sup> Regole non arbitrarie ma come configurazioni della costrizione storica riflesse nel materiale e schemi di adattamento a questa necessità. La serie razionalizza ciò che è familiare al compositore: la suscettibilità di fronte al ritorno prematuro dello stesso suono.<sup>69</sup> Caduto lo schema della tonalità, con la sua preponderanza di alcuni suoni su altri, la serie manifesta la sua urgenza. Ne risulta un sistema di dominio sulla natura in musica e si risolve l'essenza magica della musica in razionalità umana. Adorno ricorda che Benjamin contro l'apparenza (*Schein*), il superfluo, si diceva a favore del gioco. Qui siamo di fronte a una esattezza della serie in luogo dell'idea, e a un gioco numerico della

<sup>67</sup> Ivi, p. 55.

<sup>68</sup> Ivi, p. 64.

<sup>69</sup> Ivi, p. 69.



dodecafonica. Il problema che si pone al compositore di musica dodecafonica non è come possa essere organizzato un senso musicale, ma piuttosto come possa l'organizzazione acquistare un senso.

In questa illibertà e costrizione della musica, essa cade vittima della sua stessa razionalità. Il carattere gnoseologico della dodecafonica è un sintomo dell'allontanamento dall'arte.<sup>70</sup> Certo Mann raccoglie molto bene queste indicazioni, anche se evidentemente non si prende cura del pensiero antiborghese di Adorno, o per dir meglio, lo riassume in un'idea, persistente nella sua opera, di decadenza della borghesia, che però appare nel *Faustus* in modo più contorto e ormai meno elaborato verso una soluzione positiva o creativa. La guerra sembra aver tolto ogni senso alla ricerca di una via d'uscita possibile dalla crisi, e la dannazione di Adrian è parte integrante di questa disperazione, anche se le vicende storiche sembrano non toccarlo.

## 6. Testimonianze

Karl Löwith, nel suo libro autobiografico *La mia vita in Germania* (1940),<sup>71</sup> dedica in modo molto interessante e letterariamente bello molte pagine a i suoi incontri in Germania e in esilio. Ricordiamo che fu allievo attento e amico di Heidegger, sul quale proprio in questo libro dà un giudizio netto e feroce, che riprende dal precedente *Il nichilismo europeo* (1939).<sup>72</sup> Egli lo definisce «piccolo-borghese radicale contro le élites aristocratiche» e in tal modo ci introduce alla complessità del mondo intellettuale nella Germania nazista. A pagina 33 del testo autobiografico, Löwith scrive che «questa Germania è nemica di tutta l'umanità». Egli dà riscontri molto precisi sugli intellettuali della Germania nazista, in cui lui, pur essendo ebreo, poté per qualche tempo restare nell'università dove insegnava in quanto decorato al valore militare nella prima guerra mondiale, che combatté dalla parte della Germania. Interessante è come introduce la cerchia di Stefan George e i suoi adepti. Si trattava in gran parte di intellettuali di notevole livello e di grande cultura. Tutti loro odiavano l'intelletto esangue del mondo cristiano-borghese. Distinguevano con perizia tra cultura e spontaneità, enfatizzando la loro appartenenza a un'élite, nel culto idolatrico del corpo, incarnando un nazismo elitario proprio come dopo la guerra ci fu un comunismo elitario. George però rifiutò di restare nella Germania nazista: dei nazisti diceva: «nur viele Untergänge ohne Würde», è il giudizio sprezzante di George sui nazisti.<sup>73</sup>

Anche Löwith torna sul tema della decadenza senza futuro nel *Doktor Faustus*, ma non la riscontra in altre opere di Mann. Anzi egli distingue nettamente tra intellettuali tedeschi in cui la decadenza rappresenta un preciso concetto storico e coloro che invece seguivano Spengler in un'idea di decadenza declassata a ricercarne le colpe nella decadenza dell'occidente.<sup>74</sup>

<sup>70</sup> Ivi, p. 125.

<sup>71</sup> Karl Löwith, *La mia vita in Germania. Prima e dopo il 1933*, prefazione di Reinhart Kosellek, postfazione di Ada Löwith, trad. di Enzo Grillo, Il Saggiatore, Mondadori, Milano, 1988. Vorrei segnalare la mia recensione e discussione su questo libro in «Studi Germanici», 1986-88, pp. 591-597.

<sup>72</sup> Löwith, *Il nichilismo europeo. Considerazioni sugli antefatti spirituali della guerra europea*, a cura di Carlo Galli, trad. di Furio Ferraresi, Bari, Laterza, 1997. Scritto nel 1939 e pubblicato in giapponese nel 1940, fu pubblicato in Germania nel 1983.

<sup>73</sup> Löwith, *La mia vita in Germania*, cit., p. 41.

<sup>74</sup> Ivi, p. 47.

Löwith parla tra gli altri di Karl Barth e della sua negazione di una evoluzione del Cristianesimo, e di Husserl. E viene il momento di parlare di Heidegger, del pensiero della morte come istanza insormontabile, ed effettualità della storia, rispetto alla vita borghese. Per Löwith vi è in Heidegger un concetto di decadenza come presupposto dell'impoliticità: l'esistenza impugna lo spirito del tempo, cioè lo mette da parte.<sup>75</sup>

Un altro intellettuale di estrazione opposta, marxista, ci trasmette un diverso aspetto della tragedia di Adrian e del *Faustus*. Si tratta di Georg Lukács, e del suo *Thomas Mann e la tragedia dell'arte moderna*.<sup>76</sup>

Lukács crede nella contraddizione dell'esistenza borghese, ma con una visione non pessimistica, e vede in Mann il tipo del 'grande borghese', che ci rivela gli intimi problemi della società borghese. Per questo lo ritiene un grande educatore e rappresentante della società del suo tempo. Occorre cimentarsi con le fonti dei gravi problemi epocali per raggiungere un'universalità di carattere e di conoscenze. Lukács vede un incremento di interesse per le caratteristiche sociali-storiche dei personaggi descritti nella vecchiaia di Mann. In una cosa il filosofo ha ragione, quando esamina Goethe e Mann in parallelo, e ritiene che entrambi studiano e promuovono il progresso umano e insieme lo trovano contraddittorio.<sup>77</sup>

Il tema dello stile è visto nell'impegno di Mann a elevare a un livello universale i problemi che fin dall'inizio lo hanno occupato, e ciò ha un riscontro nel confronto con gli scritti giovanili piuttosto astratti dal tempo storico con scritti più consapevoli del contesto storico e sociale. Vi sarebbe, insomma, un'evoluzione dei personaggi nel rapporto tra arte e vita. Curioso è, in questa veloce rassegna dell'interpretazione di Lukács, come egli veda in *Giuseppe e i suoi fratelli* un romanzo di formazione e nel personaggio di Giuseppe nel suo progredire in Egitto, la terra della morte, proprio quel fattore di sentirsi irresistibile e onnipotente che lo stesso Lukács vede come causa della tragedia tedesca.<sup>78</sup>

Il filosofo esalta la forza realistica di Mann nel delineare il carattere del popolo tedesco, e insieme il suo modo ironico e riservato di trattare il mito, quasi si trattasse di una critica dall'esterno della condizione mitica, anche se ci chiediamo se possa esistere una critica dall'interno della condizione del mito vissuto.

## 7. Stile

Vi sono cose che nello stile di Mann non si possono dire in un linguaggio letterario del quotidiano abituale: il balbettio di Mut, che si morde la lingua per potersi rivolgere a Giuseppe in un impeto di passione disperata, il francese di Castorp che solo così può dichiarare il suo amore a madame Chauchat, il linguaggio medievale dell'*Eletto*, nell'incestuosa unione di fratello e sorella, il tedesco della riforma che usa Adrian nella confessione sull'episodio di Esmeralda e nel discorso finale sulla sua esistenza segnata dal patto col diavolo. Come se il linguaggio dovesse sempre riappropriarsi di una sua particolare realtà espressiva originaria per il momento sincero della sua confessione di realtà. Ma l'ossessione di fondo qui è per la distruzione, rivolta a una Germania europea, che ha voluto sostituire a sé stessa un'improbabile Europa germanizzata.<sup>79</sup> A questo proposito nel cap. XIX

<sup>75</sup> Ivi, p. 67.

<sup>76</sup> Georg Lukács, *Thomas Mann e la tragedia dell'arte moderna* [1953], trad. di Giorgio Dolfini, Milano, Feltrinelli, 1953.

<sup>77</sup> Ivi, pp. 56 e ss.

<sup>78</sup> Ivi, p. 62.

<sup>79</sup> *Doctor Faustus*, cit., p. 222.

il compito di narrare, e quindi la scelta stilistica, assume coscientemente in Serenus una sfumatura che discende «da strati della tradizione che non hanno niente a spartire con la serenità della tradizione classica».

La serie dodecafonica, che il diavolo suggerisce o impone a Adrian, è rappresentata come ordine e libertà insieme, una razionalità che lascia spazio alla spontaneità, superando così l'illuminismo e il suo lato oscuro.<sup>80</sup> Sul tema dell'autenticità di un'opera siffatta sorgono i problemi della composizione musicale, la cui creazione non tollera più l'autenticità.<sup>81</sup> L'arte emancipata rinnega la compiutezza dell'opera. Così Adorno e Mann impersonano il diavolo, pur mantenendo Mann la sua autonomia compositiva, per Adrian. Questo il significato di Wagner, in cui il mito è atto iniziale di ogni cosa che trova solo così la sua musica, questo il senso di legare la musica alle cose come fatti. Viene citato in proposito anche Bruckner in cui «elementare significa fatto di elementi primari, originari», come il contrappunto e la polifonia.<sup>82</sup> Mi fa piacere citare in proposito il *Quartetto per archi in fa minore* di Bruckner, dove l'esplorazione musicale in questione nella prima metà del Novecento è stata alla fine dell'Ottocento anticipatrice. Sembra che il diavolo si riesca a insinuare all'interno dei rapporti con la razionalità. Questo ci riporta al diavolo che colloquia con Ivan Karamazov e che ama gli uomini e il loro modo di pensare. E che li spinge a trovare esaltazione nella creatività e nel distacco comico-parodistico, il che riesce bene a Adrian. «Se c'è qualcosa che il diavolo detesta, se c'è qualcosa che al mondo gli è diametralmente opposto è la critica distruttiva. Quel che il diavolo vuole e dispensa è proprio il trionfale andar oltre quella critica, la sfavillante mancanza di esitazioni!».<sup>83</sup>

Anche un singolo suono è accordo, è in sé polifonia, la dissonanza è l'indice della sua qualità polifonica. Come possiamo immaginare direbbe Heidegger, la dissonanza è come una negazione dell'accordo e per questo è la sua conferma. Nella polifonia la dissonanza ha un valore per sé stessa. In ciò si crede di vedere una autonomia dell'arte, un rapporto creativo tra arcaismo e rivoluzione, che era l'idea di Schönberg: musica come energia in sé, energia che è concreta realtà. Questo è il vero significato dell'«in sé».<sup>84</sup>

L'opera di Adrian che avanza verso la nuova e antica forma musicale è l'Oratorio tratto dalle tavole di Dürer, la *Apocalypsis cum figuris*, su cui Erwin Panofsky ha scritto pagine importanti nel suo *The Life and Art of Albrecht Dürer*.<sup>85</sup> Dürer, malinconia e apocalissi, magia e scienza, nel puro stile warburghiano. Ma vi sono nell'opera di Adrian altri ingredienti, come chiarisce Crescenzi. Questo corrisponderebbe al superamento dell'impressionismo musicale secondo le teorie di Adorno e Schönberg. Adrian si esprime al riguardo contro la banalità del mondo dell'arte, condivisibile con Heidegger per il quale ogni discorso sull'arte è banale se non ci si misura con l'origine, con l'essenza dell'opera. Sull'apparenza Heidegger scrive: «La cerchia dell'opera è quella dell'apparenza; questo non deve significare 'dell'illusione grossolana' come certo sembra ovvio pensare[...]. L'opera è un'apparenza perché non è essa stessa quello che rappresenta. E tuttavia è un'apparenza legittima, giacché nella rappresentazione essa porta pur sempre alla luce un che di insensibilmente spirituale».<sup>86</sup> E oltre: «L'opera [...] è essa stessa il canone dell'essente e

<sup>80</sup> Si veda l'importante nota 62 di Crescenzi sul riferimento implicito in queste pagine al Nietzsche di *Ecce Homo*. E si ricordi ancora Schiller nel testo sul rapporto tra poesia ingenua e sentimentale del 1796, dove la modernità critica viene opposta a un'ingenuità primigenia dell'artista.

<sup>81</sup> Ivi, p. 348.

<sup>82</sup> Adorno, *op.cit.*, p. 91.

<sup>83</sup> *Doctor Faustus*, cit., p. 345.

<sup>84</sup> Adorno, *op.cit.*, pp. 108-115.

<sup>85</sup> Il libro di Panofsky è stato pubblicato dalla Princeton University Press nel 1954.

<sup>86</sup> Heidegger, *Origine dell'opera d'arte*, nell'edizione di Adriano Ardovino, cit., p.44.

dell'inessente». «Quella solitudine di ogni opera d'arte è il segno che essa, nella contenzione della contesa, si erge nel suo Mondo nel ri-posare nella sua Terra». E ancora «Quanto più tuttavia un'opera perviene a quella che si chiama la sua 'efficacia', tanto più deve restare isolata». <sup>87</sup> Il rapporto di Heidegger con l'opera è legato alla prossimità dell'opera stessa col destino e con l'unicità dell'evento: questa è la sua storicità e ci svela la nostra destinazione. L'opera è spaziale perché è radicata e custodita dalla Terra. Nell'opera la cosa riposa in sé stessa, non è un mezzo. Il mezzo nell'opera trova il suo spazio.

Il predominio della tecnica (ovviamente in senso novecentesco e non antico e neppure kantiano) nasconde l'origine e il significato delle cose, che si cela nel loro essere esteriormente mezzo di utilizzazione: nell'opera d'arte la cosa riposa in sé stessa. L'opera d'arte non vive nella temporalità, ma nella spazialità, ed è già qui l'Heidegger dell'*Origine dell'opera d'arte* nella sua edizione definitiva del 1950. Così si comprende l'origine intellettuale della solitudine creativa di Adrian, e l'ansia pedagogica tragicomica di Serenus verso Adrian come un espediente per dare dell'amico compositore una visione di grandezza che egli di per sé non riesce a comunicare. La musica nuova nella ricerca di Schönberg e Adorno non ammette apparenza e gioco: l'arte vuole essere conoscenza. Ma Serenus si chiede come possa vivere l'arte come conoscenza.

In Adorno, la dodecafonia può avere un significato demoniaco? Spesso torna il riferimento in Adorno alla non-verità, verso cui verrebbero sospinte persino le opere più intransigenti dal punto di vista dell'autonomia rispetto alla musica del recente passato. Si recupera un'idea di autonomia dell'arte nel suo realizzarsi come contrasto di arcaismo e rivoluzione. Sotto questo punto di vista Adorno trova anche Schönberg in parte regressivo.

Il diavolo rimprovera a Adrian un aristocratico nichilismo della parodia. Il diavolo suggerisce la creatività, ma suggerisce anche l'esempio della Sirenetta di Andersen e della sua scelta di sofferenza (rinunciando alla coda per avere due gambe femminili e conquistare il principe) e in definitiva di solitudine. Esempio toccante del sacrificio dei propri mezzi abituali di sussistenza per ottenere qualcosa che non si può ottenere.

Il genio e la malattia e sofferenza di Adrian vengono associati alla Sirenetta non solo come esempio di trasmissione di sentimenti tra mito e animale. Anche la Sirenetta desidera un'anima immortale e Adrian l'ammira e la sente come sorella nella sofferenza e nel fallimento che in entrambi il patto ha determinato.

Mentre la guerra continua e la Germania giunge alla capitolazione con lo sbarco in Normandia degli alleati e con i bombardamenti che devastano le città, nel capitolo XXXI Serenus parla di stragi di guerra, ed esprime l'opinione che non ci possano essere guerre circoscritte, prosegue anche il racconto sulla musica di Adrian per la *Apocalipsis cum figuris*, di Dürer, in cui Adrian cerca la dissoluzione parodistica del periodo artistico precedente.

Vi è qui una cultura visuale accostata al testo biblico. Non tutto è tratto dall'*Apocalisse* di Giovanni. Ma anche dall'esilio babilonese, dalle visioni di Ezechiele e Giovanni di Patmos. Adrian vi esprime una creatività ossessiva. <sup>88</sup>

Nella *Apocalipsis*, opera terminale prima della follia, il coro acquisisce il carattere di un'orchestra, e la dissonanza viene usata come rappresentazione della verità. Coro come orchestra e viceversa, l'orchestra usata come coro: questa era una vecchia ambizione di Adrian. La sua ironia e malinconia sembrano adagiarsi su una curvatura del mondo che permette alle cose più antiche di sovrapporsi alle più recenti. Serba il ricordo della lezione di Kretschmar su Conrad Beissel, le note serve e padrone: polifonia ed esattezza contro armonia. Tuttavia in questa musica c'è come una mancanza di anima. Si dispiega una

<sup>87</sup> Ivi, p. 45.

<sup>88</sup> Vedi nota 23 di Crescenzi a questo capitolo in *Doctor Faustus*, cit.

teologia negativa e spietata, opposta all'idea di Tillich, il Dio è assente e dilaga la ripresa di fonti visionarie. L'elemento visuale ha un suo inveramento nello spazio musicale. Suoni terribili, cori recitativi, arie come in Bach, discese all'inferno, rappresentazioni risalenti ai più antichi stadi primitivi e sciamanici, dal Cristianesimo fino a Dante. Fuga corale sulle parole di Geremia, *ricercari* di epoca prebachiana, ma come può essere così il desiderio di anima immortale della Sirenetta e del suo più caro amico, si chiede Serenus. O questa è l'unica possibile conclusione della fiaba di Andersen?