

# La gaia apocalisse. Gustav Mahler e Thomas Mann

Chiara Sandrin

[...] die Weisheit einer Seele, die den Untergang ahnt und ihn hinnimmt. Trotzdem aber war es Operetten-Weisheit, und unter dem Schatten des nahenden Unterganges wurde sie geisterhaft, wurde sie zu Wiens fröhlicher Apokalypse.\*

Hermann Broch, *Hofmannsthal und seine Zeit*

Kennen Sie eine lustige Musik?\*\*\*

Franz Schubert a Josef Dessauer

Kennen Sie ein trauriges Kunstwerk? Kunst ist ja doch im tiefsten Grunde immer heiter.\*\*\*

Thomas Mann, lettera a Félix Bertaux, 26 ottobre 1946

Nella prospettiva dell'osservazione di un passaggio cruciale della storia del secolo scorso concentrata sul momento subito precedente la catastrofe bellica, l'incontro tra il "Bücherfresser",<sup>4</sup> il divoratore di libri Gustav Mahler e l'attento ascoltatore Thomas Mann, lo "Ohrenmensch",<sup>2</sup> può essere collocato su

\* [...] la saggezza di un'anima che presagisce il tramonto e l'accetta. Era però una saggezza da operetta, e, sotto l'ombra del prossimo tramonto, si fece spettrale, divenne la gaia apocalisse di Vienna.

\*\* Lei conosce una musica divertente?

\*\*\* Lei conosce un'opera d'arte che sia triste? Nel suo profondo l'arte è indubbiamente sempre lieta.

<sup>1</sup> CONSTANTIN FLOROS, *Gustav Mahler*, 3 voll.: I, *Die geistige Welt Gustav Mahlers in systematischer Darstellung*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1987<sup>2</sup>, p. 41.

<sup>2</sup> È lo stesso Thomas Mann, rispondendo, nel dicembre del 1913, sul «Berliner Tageblatt», alla domanda su quale fosse il pittore cui la propria opera potesse ricollegarsi, a definirsi come un *Ohrenmensch*, vale a dire come una persona il cui rapporto col mondo è legato principalmente all'udito, ricordando, con un – almeno apparentemente – rammaricato «leider», come i concetti basilari della propria formazione artistica fossero stati determinati dall'opera di Wagner e dalla relativa critica nietzschiana. «Ich bin ein "Ohrenmensch", bin durch Musik und Sprache gebildet, und meine Vorstellung von künstlerischer *Komposition* besonders ist

un'analoga zona di confine, temporale, tra passato e futuro, e formale, tra suono e parola. Il carattere consapevolmente conclusivo, epigonico, della loro opera, aperta tuttavia a una ricerca senza fine, ha come matrice comune lo studio, un'attività dell'intelletto la cui intensità va colta nel suo carattere etico, come impegno esistenziale imprescindibile.

Se la musica, in tutte le sue espressioni, è presente, nella vita e nell'opera di Thomas Mann, in una misura difficilmente rintracciabile in altri scrittori, la lettura, come sottolineano tutti i suoi maggiori biografi,<sup>3</sup> ha accompagnato ogni momento della vita di Mahler, sempre, senza interruzione, fino agli ultimi giorni di vita, quando, per leggere senza troppe difficoltà l'ultimo libro, *Das Problem des Lebens* di Eduard von Hartmann, aveva fatto suddividere il volume di oltre quattrocento pagine in piccole sezioni più maneggevoli.<sup>4</sup> Leggeva soprattutto testi filosofici, di filosofia della scienza, filosofia della natura, biologia, e testi poetici, soprattutto i classici, e soprattutto Goethe,<sup>5</sup> cui era legato proprio dallo stesso interesse per una poesia aperta alla scienza naturale. L'interesse per Goethe, come pure l'interesse per Dostoevskij, è mosso anche dalla centralità dell'istanza religiosa nella vita di Mahler, e proprio la dimensione panteista, universale, extraterritoriale, in cui il tema religioso compare all'interno dell'opera goethiana, potrebbe forse contribuire a porre in una luce più laico il dibattito su quale sia la tradizione, ebraica o cristiano-cattolica, cui Mahler farebbe riferimento, rendendo comprensibile anche la sua dichiarazione di estraneità a una precisa identità nazionale come aderente all'apertura cosmopolita delle sue scelte esistenziali. Dalla vastità di tale prospettiva, come il risultato più compiuto della profonda sintonia con l'impianto poetologico goethiano, deriva il progetto dell'*Ottava Sinfonia*, quel suono dei pianeti e dell'orbita dei soli, come Mahler stesso la definiva.<sup>6</sup> La sinfonia si apre e si chiude nel segno di Goethe, con l'inno *Veni*

musikalischer Herkunft. Genauer: es war – ich muß wohl sagen: leider – das Werk Richard Wagners, das mir, zusammen mit Nietzsches leidenschaftlich-skeptischer Kritik dieses Werkes, alle meine Grundbegriffe von Kunst und Künstlertum in entscheidenden Jahren einprägten», THOMAS MANN, *Maler und Dichter*, in ID., *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Frankfurt am Main, Fischer, 1990: XI, *Reden und Aufsätze* 3, p. 740.

<sup>3</sup> Cfr. C. FLOROS, *Gustav Mahler*, cit.; HENRY-LOUIS DE LA GRANGE, *Gustav Mahler*, 4 voll.: I, New York, Doubleday, 1973; II-IV, Oxford - New York, Oxford University Press, 1995-2008; JENS MALTE FISCHER, *Gustav Mahler. Der fremde Vertraute*, München, Bärenreiter - dtv, 2010.

<sup>4</sup> Cfr. J. M. FISCHER, *Gustav Mahler*, cit., p. 845.

<sup>5</sup> Cfr. BRUNO WALTER, *Gustav Mahler. Ein Porträt*, a cura di Ekkehart Kroher, Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1981, p. 102.

<sup>6</sup> «Ich habe eben meine 8. vollendet. – Es ist das Größte, was ich bis jetzt gemacht habe. Und so eigenartig in Inhalt und Form, dass sich darüber gar nicht schreiben lässt. Denken Sie sich, dass das Universum zu tönen und klingen beginnt. Es sind nicht mehr menschliche

*Creator Spiritus*, che Goethe nelle *Maximen und Reflexionen* definisce «molto evidentemente un richiamo al genio»,<sup>7</sup> ponendo l'accento non tanto sulla santità dello spirito, quanto su una forza creativa condivisa, suscitata in generale, come ideale di un'umanità attiva, in particolare, *pars pro toto*, nell'artista.<sup>8</sup> In una ideale polarità, la conclusione della sinfonia, che riprende la conclusione del secondo *Faust*, espone l'interpretazione goethiana, molto cara a Mahler, del concetto di entelechia: il principio immanente, la potenzialità di compimento contenuta in ogni cosa.

L'incontro, reale e ideale, con Gustav Mahler può essere seguito attraverso diverse tappe, segnalate con attenzione nell'opera di Thomas Mann.

Nel settembre del 1910, il protagonista del romanzo *Doktor Faustus*, il compositore Adrian Leverkühn, allora un giovane venticinquenne, si trovava a Monaco. Aveva lasciato Lipsia per un breve viaggio e adesso meditava di trasferirsi definitivamente nella città bavarese. Non possiamo affermarlo con certezza (il romanzo non dà informazioni in proposito), siamo però liberi di supporre che il 12 settembre di quello stesso 1910, quando l'*Ottava Sinfonia* di Gustav Mahler, diretta dall'autore, fu eseguita a Monaco per la prima volta, anche Adrian Leverkühn fosse tra il pubblico, insieme ad Alfredo Casella, Bruno Walter, Siegfried Wagner, Anton von Webern, Alban Berg, Wilhelm Mengelberg, Leopold Stokowski e Thomas Mann, che proprio in ricordo di quell'occasione scrisse a Mahler la nota lettera in cui dichiarava di riconoscere in lui «la volontà artistica più seria e più sacra del nostro tempo».<sup>9</sup> In ogni caso, il successo straordinario di

Stimmen, sondern Planeten und Sonnen, welche kreisen», *Gustav Mahler. Briefe*, a cura di Herta Blaukopf, Wien - Hamburg, Zsolnay, 1996<sup>2</sup>, p. 335, lettera del 18 agosto 1906 a Willem Mengelberg.

<sup>7</sup> «Der herrliche Kirchengesang "Veni Creator Spiritus" ist ganz eigentlich ein Appell ans Genie; deswegen er auch geist- und kraftreiche Menschen gewaltig anspricht», WOLFGANG GOETHE, *Maximen und Reflexionen*, in ID., *Werke*, Hamburger Ausgabe, a cura di Erich Trunz, 14 voll.: XII, München, Beck, 1981, p. 472.

<sup>8</sup> Cfr. ANNETTE KREUTZIGER-HERR, *Mahler und die Literatur*, in *Gustav Mahler und die Klassische Moderne*, a cura di Arnold Jacobshagen, Stuttgart, Steiner, 2011, p. 231.

<sup>9</sup> *Tutte le opere di Thomas Mann*, a cura di Lavinia Mazzucchetti, 13 voll.: XIII, *Epistolario 1989-1936*, trad. di Italo Alighiero Chiusano, Mondadori, Milano, 1963, pp. 131-132 (ed. orig. *Briefe 1889-1936*, 3 voll., a cura di Erika Mann: I, Frankfurt am Main, Fischer, 1961, p. 88); cfr. anche ALMA MAHLER, *Gustav Mahler. Ricordi e lettere*, a cura di Luigi Rognoni, trad. di Laura Dallapiccola, Milano, il Saggiatore, 1960, pp. 386-386 (ultima ristampa 2015; ed. orig. *Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe*, rev. Ausgabe, a cura di Donald Mitchell, Frankfurt am Main - Berlin, Ullstein - Propyläen, 1971). Il particolare interesse di Thomas Mann per Gustav Mahler è testimoniato fin dal 1904, in coincidenza, anche se indipendentemente da questa, con la conoscenza di Katia Pringsheim, che nel 1906 diventerà sua moglie. Il fratello gemello di Katia, Klaus Pringsheim, era allievo di Mahler e dal 1906

quella leggendaria esecuzione era stato tale da condizionare assolutamente in quel momento la vita musicale della città.

In quello stesso mese di settembre del 1910, durante una passeggiata pomeridiana con il suo amico e futuro biografo Serenus Zeitblom, Adrian Leverkühn espone i tratti fondamentali della sua teoria dello *strenger Satz*, il componimento rigoroso, che egli definisce come «la completa integrazione di tutte le forme musicali, la loro indifferenza reciproca in virtù di una perfetta organizzazione».<sup>10</sup> Negli stessi giorni dunque in cui la sinfonia cosmica, l'universo sonoro mahleriano è risuonato per la prima volta, Adrian Leverkühn ne espone teoricamente la confutazione. Un possibile confronto sul significato della dimensione “cosmica” del *Faustus* manniano rispetto alla concezione dell'*Ottava Sinfonia* di Gustav Mahler è stato esplicitamente indicato da Ernst Osterkamp,<sup>11</sup> che propone una lettura basata sulla categoria dell'“inversione”, costitutiva dell'opera tarda di Adrian Leverkühn, intesa come “rovesciamento”, come sottrazione di quella celebrazione, o promessa, di gioia che nel romanzo viene simboleggiata dalla *Nona* di Beethoven, e che proprio l'*Ottava* di Mahler potrebbe riproporre.<sup>12</sup>

divenne suo assistente. In casa Pringsheim Mahler era accolto come ospite e venerato come maestro. Sul rapporto tra Klaus Pringsheim e Mahler cfr. *Gustav Mahler. Il mio tempo verrà. La sua musica raccontata da critici, scrittori e interpreti* a cura di Gastón Fournier-Facio, Milano, il Saggiatore, 2010, p. 379 sgg. Le prime importanti indicazioni sulla presenza di Mahler nel *Doktor Faustus* si trovano in HANSPETER BRODE, *Musik und Zeitgeschichte im Roman. Thomas Manns “Doktor Faustus”*, «Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft», XVII (1975), p. 462. Brode individua, oltre a particolari biografici e a importanti riferimenti tematici che Mann poteva ricavare dalla *Mahler-Prager-Rede* di Schönberg, del 1912, alcune fondamentali analogie tra l'opera di Mahler e di Leverkühn.

<sup>10</sup> THOMAS MANN, *Doctor Faustus*, trad. di Ervino Pocar, Milano, Mondadori, 1971<sup>5</sup>, p. 237 (ed. orig. *Doktor Faustus*, in ID., *Gesammelte Werke*, cit., VI, p. 255: «[...] die vollständige Integrierung aller musikalischen Dimensionen, ihre Indifferenz gegeneinander kraft vollkommener Organisation»).

<sup>11</sup> ERNST OSTERKAMP, “*Apokalipsis cum figuris*”. *Komposition als Erzählung*, in *Thomas Mann. “Doktor Faustus” 1947-1997*, a cura di Werner Röcke, Bern, Lang, 2011, p. 323. L'*Ottava Sinfonia* non è facilmente riconoscibile come possibile citazione all'interno del romanzo, diversamente da altre composizioni mahleriane ricordate da Mann nei diari dell'epoca. Le opere mahleriane citate nei diari coevi alla composizione del *Faustus* sono quelle incise sui dischi che Thomas Mann aveva la possibilità di ascoltare in quel periodo: i *Kindertotenlieder*, i *Wunderhornlieder*, la *Nona sinfonia* e il *Lied von der Erde*. La prima incisione dell'*Ottava Sinfonia*, sotto la direzione di Leopold Stokowski, risale al 1950.

<sup>12</sup> Nel saggio su Mahler di Bruno Walter, del 1936, molto apprezzato da Thomas Mann, l'*Ottava Sinfonia* è indicata come l'opera in cui, più che in qualsiasi altra composizione di Mahler, è presente lo spirito dell'assenso («Kein Werk Mahlers ist so vom Geist feurigen Jasagens erfüllt wie dieses»), B. WALTER, *Gustav Mahler*, cit., p. 93; cfr. anche E. OSTERKAMP, “*Apokalipsis cum figuris*”, cit., p. 324.

L'anno successivo, verso la fine di giugno del 1911, «sul far dell'estate, in una stagione dunque turisticamente insolita»,<sup>13</sup> Adrian Leverkühn deciderà di recarsi in cerca di aria aperta, di un ambiente profondamente estraneo, in cui dedicarsi completamente alla composizione. Attraversava allora un periodo molto difficile, di grande inquietudine: del brano cui stava lavorando aveva scritto solo l'abbozzo delle prime scene e il lavoro «s'era incagliato. Non era facile mantenere l'artificiosità della parodia stilistica».<sup>14</sup> «Sto cercando», scriveva all'amico Serenus Zeitblom, «il mio cuore va interrogando il mondo e aspettando il suggerimento di qualche luogo dove io possa seppellirmi e discorrere indisturbato con la mia vita, col mio destino».<sup>15</sup> Non è difficile individuare in questa dichiarazione di Leverkühn la stessa inquietudine che impediva a Thomas Mann, nello stesso anno 1911, di dar corso alle opere che attendevano, nella loro forma solo abbozzata, di essere portate a compimento.<sup>16</sup> Per Adrian Leverkühn, come per Thomas Mann, il viaggio conduce in Italia.

Alla fine di maggio del 1911 Thomas Mann si trova infatti a Venezia e qui decide di riprendere la stesura di un racconto che progetta fin dal 1905. La spinta decisiva per la ripresa della materia era venuta nei giorni immediatamente precedenti, durante il soggiorno nelle isole Brioni, dove, il 18 maggio, lo aveva raggiunto la notizia della morte di Gustav Mahler, un evento la cui risonanza mondiale risuscitò l'idea originaria della composizione del racconto: la rappresentazione della fase conclusiva di un'esistenza, la senescenza e la fine di un artista celebre. Per questo, come lo stesso Thomas Mann confermerà dieci anni più tardi nel 1921, in una lettera a Wolfgang Born,<sup>17</sup> il protagonista di *Der Tod in Venedig*, Gustav von Aschenbach, ricorda nel nome e nei tratti somatici Gustav Mahler:

Gustav von Aschenbach era di statura lievemente inferiore alla media, bruno, sbarbato. La testa risultava un po' grande rispetto alla corporatura quasi minuta. I capelli spazzolati all'indietro, alquanto radi sul cocuzzolo, folti e molto brizzolati alle tempie, incorniciavano una fronte alta, segnata da rughe profonde come cicatrici. L'arco degli occhiali d'oro, dalle lenti non cerchiato, s'infossava nella radice del naso forte e nobilmente aquilino. La bocca era grande, a volte rilassata, a volte improvvisamente sottile e contratta; le guance magre e scarne, il mento ben modellato e morbidamente diviso nel mezzo.<sup>18</sup>

<sup>13</sup> TH. MANN, *Doctor Faustus*, cit., p. 260 (ed. orig. cit., p. 280).

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> Cfr. MICHAEL MAAR, *Der Teufel in Palestrina. Neues zum Doktor Faustus und zur Position Gustav Mahlers im Werk Thomas Manns*, «Literaturwissenschaftliches Jahrbuch», Neue Folge, XXX (1989), pp. 211-247: 217.

<sup>17</sup> Cfr. TH. MANN, *Briefe 1889-1936*, cit., pp. 184-186.

<sup>18</sup> THOMAS MANN, *La morte a Venezia*, trad. di Emilio Castellani, Milano, Mondadori,



Gustav Mahler

L'attenzione che Thomas Mann dedica nel 1911 allo spinoso problema dell'attualità e della grandezza dell'opera d'arte che intende trattare in *Der Tod in Venedig* è testimoniata anche dagli importanti rivolgimenti nella concezione estetica e poetologica contenuti nella coeva opera saggistica. Allo stesso soggiorno veneziano della tarda primavera del 1911 risale infatti, per esempio, il saggio su Wagner *Über die Kunst Richard Wagners*,<sup>19</sup> scritto al Lido, e la constatazione che vi è contenuta riguardo alla perdita di rappresentatività, al declino del significato dell'opera wagneriana nel nuovo secolo, sulla base di un giudizio generale, condiviso in questo momento dallo stesso Mann, che testimonia una crisi epocale, un mutamento radicale dei paradigmi estetici, orientati ora nel senso di una nuova classicità.

Che *Der Tod in Venedig* rappresenti con esemplare compiutezza il risultato del fondamentale rivolgimento dei presupposti storici, poetologici ed esistenziali in

2010, pp. 15-16 («Gustav von Aschenbach war etwas unter Mittelgröße, brünett, rasiert. Sein Kopf erschien ein wenig zu groß im Verhältnis zu der fast zierlichen Gestalt. Sein rückwärts gebürstetes Haar, am Scheitel gelichtet, an den Schläfen sehr voll und stark ergraut, umrahmte eine hohe, zerklüftete und gleichsam narbige Stirn. Der Bügel einer Goldbrille mit randlosen Gläsern schnitt in die Wurzel der gedrungenen, edel gebogenen Nase ein. Der Mund war groß, oft schlaff, oft plötzlich schmal und gespannt; die Wangenpartie mager und gefurcht, das wohlausgebildete Kinn weich gespalten», *Der Tod in Venedig*, in *Gesammelte Werke*, cit.: VIII, *Erzählungen*, pp. 456-457).

<sup>19</sup> Cfr. THOMAS MANN, *Über die Kunst Richard Wagners*, in ID., *Gesammelte Werke*, cit.: X, *Reden und Aufsätze* 2, pp. 840-842.

cui Thomas Mann era in quel periodo impegnato, risulta comunque dall'accostamento contraddittorio dei diversi riferimenti, anche formali, relativi alla prima ideazione della novella, come l'argomento sempre ricordato riguardo all'abbandono dello «stile innico» che Mann avrebbe inizialmente prescelto per la composizione, a favore dello stile sobrio e composto, anche se non privo di spunti ironici e parodistici, della redazione finale, che appare come il risultato di una trasformazione della materia e dello stile nella prospettiva della ricerca di una nuova classicità.

Quando, nel luglio del 1911, si accinge a scrivere *Der Tod in Venedig*, Thomas Mann ha dunque raggiunto la convinzione che la grande arte del futuro, quel “capolavoro” col quale egli intende rispondere alle attese del pubblico nei suoi confronti, debba avere un impianto neoclassico e ha in mente di costruire il personaggio di Aschenbach secondo tale modello, come il tipo dell'artista etico, rappresentante di un ideale di rigore da riconoscere come ideale nazionale. Il problema relativo al superamento del decadentismo lo assilla da tempo e nel *Tonio Kröger* ha proposto una soluzione plausibile, rendendo inoltre riconoscibile l'analogia tra le scelte del protagonista e le proprie stesse scelte attraverso una rappresentazione autobiografica molto evidente. Se Tonio Kröger, coetaneo di Thomas Mann all'epoca della stesura del racconto, offre dunque la spiegazione e la soluzione di un problema esistenziale allo stato attuale, l'ultracinquantenne Aschenbach, che, pur presentando inconfondibili tratti manniani, è tuttavia osservato nella prospettiva di una distanza temporale che lo rende futuro rispetto all'autore, allora trentaseienne, rappresenta solo uno dei possibili sviluppi di un'esistenza, ed è quindi costruito come ipotesi, come “esperimento”.<sup>20</sup> Proprio la pratica della scrittura, il confronto con la realizzazione di un personaggio che avrebbe dovuto incarnare l'ideale dell'artista neoclassico, ha però condotto a un esito diverso da quello progettato. Confrontandosi con la possibile evoluzione delle scelte esistenziali e poetologiche di cui era in quel momento convinto, nel processo di autoconoscenza che la scrittura gli proponeva anche in questa occasione, Mann deve infine riconoscere l'errore e il pericolo della scelta esistenziale che Aschenbach ha realizzato. Anche in questo caso egli deve constatare che «nessuno resta come è, quando si sottopone a un processo di conoscenza»,<sup>21</sup> e deve infine ammettere la fragilità delle premesse su cui fondava la sua decisione di aderire allo spirito del tempo, a quel vento salutista ed energico con cui il nuovo secolo intendeva spazzare via quell'«amaro e pungente assillo del conoscere»<sup>22</sup> di cui la sua stessa opera era espressione. È infatti proprio l'*ethos*

<sup>20</sup> Cfr. TERENCE JAMES REED, *Tod eines Klassikers*, in *Liebe und Tod in Venedig und anderswo. Die Davoser Literaturtage 2004*, a cura di Thomas Sprecher, Frankfurt am Main, Klostermann, 2005, p. 174.

<sup>21</sup> THOMAS MANN, *Pariser Rechenschaft*, in ID., *Gesammelte Werke*, cit., XI cit., p. 90.

<sup>22</sup> TH. MANN, *La morte a Venezia*, cit., p. 11 (ed. orig. cit., p. 454).

neoclassico, o meglio il falso atteggiarsi alla posa neoclassica di Aschenbach, che viene smascherato come la causa stessa della sua rovina, e lo smascheramento è raggiunto come esito compiuto di un'arte della parodia, di scuola nietzschiana, estranea ad Aschenbach e invece magistralmente utilizzata da Thomas Mann anche e soprattutto in *Der Tod in Venedig*.

Quello che per Aschenbach è presentato come un'evoluzione naturale, per Thomas Mann si manifesta invece come un'interferenza esterna, che egli sente provenire da una società politica e intellettuale in trasformazione. A lui, il cronista della decadenza, come pure a Hugo von Hofmannsthal, la nuova generazione manifesta ormai segnali di insofferenza, accusandoli di un eccesso di indagine psicologica, di intellettualismo analitico, e preannuncia un orientamento diverso del gusto, a favore della descrizione plastica, della rappresentazione della bellezza sensibile. Animato dall'intenzione di seguire il nuovo orientamento antidecadente, Thomas Mann segue il suo personaggio per un tratto di strada, indulgiando su descrizioni plastiche dedicate alla bellezza del giovane Tadzio, della città nella laguna, del mare. Nel nuovo clima culturale egli avverte però probabilmente quello che ancora non si manifestava come fenomeno politico, ma che in quanto tale sarebbe sopravvissuto ad Aschenbach: quella semplificazione psicologica, quell'anti-intellettualismo sempre più intransigente e volgare che avrebbe progressivamente condotto a esiti catastrofici.

*Der Tod in Venedig* si conclude con la vittoria del caos sull'ordine, dell'informe sulla forma, della seduzione mortale di Dioniso sul principio apollineo dell'individuazione e della misura, con la conferma dell'insopprimibile istanza del patologico nel pensiero estetico manniano. Sebbene presentandosi dunque come decisivo punto di svolta, come linea di demarcazione tra l'opera giovanile e l'opera della maturità, *Der Tod in Venedig* conferma i punti di riferimento fondamentali e le fonti della poetica di Thomas Mann, benché ampliati e precisati attraverso il consueto studio che sempre accompagnava le sue composizioni. Se la lettura del *Fedro* e del *Convivio* di Platone, o dell'*Erotikos* di Plutarco, cui Aschenbach ricorre per confermare l'ascendenza classica della sua attrazione per la bellezza efebica di Tadzio, è suggerita da *Die Seele und die Formen* di Lukács, del 1911,<sup>23</sup> è da Nietzsche che Mann ricava il tratto ctonio, oscuro e sfrenato, della greicità, che si mostra nei sogni di Aschenbach.

La lettura di Nietzsche, e il nesso musica-tragedia, restano fondamentali anche per la ripresa e la variazione dello stesso tema della crisi dell'opera d'arte e dell'ineludibilità della sua trasformazione che troviamo al centro del *Doktor*

<sup>23</sup> Sull'importanza della lettura dei saggi di Lukács per la riflessione sui temi platonici nella *Morte a Venezia* cfr. tra gli altri TERENCE JAMES REED, *Thomas Mann. The Uses of Tradition*, Oxford, Clarendon Press, 2002<sup>3</sup>, soprattutto p. 164 sgg.

*Faustus*. La scelta di fare del «Roman meiner Epoche», come Thomas Mann definiva il *Doktor Faustus*, un romanzo sulla musica deriva dalla convinzione, espressa nel 1945 nel discorso *Deutschland und die Deutschen*, che «se Faust deve essere il rappresentante dell'anima tedesca, egli debba essere musicale, poiché musicale, cioè astratto e mistico, è il rapporto del tedesco con il mondo».<sup>24</sup> La crisi della creazione musicale diventa il paradigma della crisi dell'epoca, e se naturalmente è dallo stretto rapporto con Adorno e dall'attenta lettura del dattiloscritto della *Philosophie der neuen Musik*<sup>25</sup> durante la stesura del romanzo che Thomas Mann ricava gran parte delle informazioni e degli stimoli indispensabili sul piano storico e teorico-musicale per la sua composizione, si deve aggiungere che il discorso critico di Adorno per molti aspetti non faceva che confermare riflessioni già ampiamente elaborate da Thomas Mann, soprattutto in rapporto alle letture nietzschiane, e soprattutto, di nuovo, riguardo al fondamentale significato e alla crisi dell'opera di Wagner messa in luce anche dall'interpretazione di Nietzsche. In un passo dello scritto *Nietzsche contra Wagner*, intitolato significativamente *Musik ohne Zukunft*, musica senza futuro, si legge:

Ogni vera musica, ogni musica originale, è un canto del cigno. Forse anche la nostra ultima musica, sebbene sia dominatrice e assetata di dominazione, ha ormai dinnanzi a sé soltanto un breve tratto di tempo: essa infatti è scaturita da una civiltà il cui terreno sta rapidamente sprofondando – una civiltà che sarà presto *sommersa*. [...] L'epoca delle guerre nazionali, del martirio ultramontano, tutto questo carattere di intermezzo che oggi è proprio della situazione europea, può in realtà procurare a un'arte come quella wagneriana una gloria improvvisa, senza garantirle con ciò un *avvenire*. Gli stessi tedeschi non hanno un *avvenire*...<sup>26</sup>

<sup>24</sup> «Soll Faust der Repräsentant der deutschen Seele sein, so müßte er musikalisch sein; denn abstrakt und mystisch, das heißt musikalisch, ist das Verhältnis des Deutschen zur Welt», THOMAS MANN, *Deutschland und die Deutschen*, in ID., *Gesammelte Werke*, cit., XI cit., pp. 1131-1132.

<sup>25</sup> Sul rapporto tra Adorno e Thomas Mann all'epoca della composizione del romanzo cfr. ANGELIKA ABEL, *Musikästhetik der Klassischen Moderne: Thomas Mann - Theodor W. Adorno - Arnold Schönberg*, München, Fink, 2003, soprattutto p. 163 sgg.; vedi anche THEODOR W. ADORNO - THOMAS MANN, *Briefwechsel 1943-1955*, a cura di Christoph Götde e Thomas Sprecher, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002. Tra gli studi italiani sul rapporto di Thomas Mann con Adorno si veda soprattutto ALESSANDRO CECCHI, *Adorno e la musica nel "Doktor Faustus"*, «Civiltà musicale», XVIII, 48/49 (gennaio-agosto 2003), pp. 95-129, cui si rimanda per ulteriori fonti bibliografiche in italiano sullo stesso argomento.

<sup>26</sup> FRIEDRICH NIETZSCHE, *Nietzsche contra Wagner*, in ID., *Opere*, edizione italiana diretta da Giorgio Colli e Mazzino Montinari, 8 voll.: VI, 3, Milano, Adelphi, 1970, pp. 397-398 («Vielleicht, daß auch unsre letzte Musik, so sehr sie herrscht und herrschsüchtig ist, bloß noch eine kurze Spanne Zeit vor sich hat: denn sie entsprang einer Kultur deren Boden im

Come osserva Eva Schmidt-Schütz, in queste parole è contenuto *in nuce* tutto il significato del *Doktor Faustus*: la visione apocalittica del destino della storia culturale e nazionale tedesca, come reciproco rispecchiamento l'una nell'altra.<sup>27</sup>

Nel 1911 dunque, come Thomas Mann, anche Adrian Leverkühn si trova in Italia, a Palestrina, dove – nel suo fatale incontro con il diavolo che, come viene ricordato in questa occasione, «dovrà ben intendersi di musica»<sup>28</sup> – elabora, proprio con l'intervento diabolico, il progetto di una radicale rifondazione dell'arte musicale, che prevede la rottura dei codici tradizionali e il *Durchbruch*, l'irruzione di un nuovo sistema. Annunciata dalla filosofia nietzschiana, ampiamente discussa con Adorno e declinata in diverse varianti all'interno del *Faustus*, la categoria del *Durchbruch* (sfondamento, irruzione), assume un significato fondamentale per la concezione compositiva di Adrian Leverkühn. Il *Durchbruch*, un termine che, applicato alle sinfonie di Mahler, è presente già nello studio del 1921 di Paul Bekker,<sup>29</sup> diventa per Adorno la categoria fondamentale dell'«idea di forma» mahleriana.<sup>30</sup>

raschen Absinken begriffen ist, einer alsbald versunkenen Kultur. [...] Das Zeitalter der nationalen Kriege, des ultramontanen Martyriums, dieser ganze *Zwischenakts*-Charakter, der den Zuständen Europas jetzt eignet, mag in der Tat einer solchen Kunst, wie der Wagners, zu einer plötzlichen Glorie verhelfen, ohne ihr damit *Zukunft* zu verbürgen. Die Deutschen selber haben keine Zukunft...», *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, 15 voll.: VI, München - Berlin - New York, dtv - de Gruyter, 1980, p. 424).

<sup>27</sup> Cfr. EVA SCHMIDT-SCHÜTZ, "*Doktor Faustus*" zwischen Tradition und Moderne. Eine quellenkritische und rezeptionsgeschichtliche Untersuchung zu Thomas Manns literarischem Selbstbild, Frankfurt am Main, Klostermann, 2003, p. 221.

<sup>28</sup> TH. MANN, *Doctor Faustus*, cit., p. 296 («Es sollte der Teufel wohl was von Musik verstehen», ed. orig. cit., p. 322). L'affermazione del diavolo fa riferimento a quanto egli stesso riprende dalla filosofia di Kierkegaard, il «cristiano innamorato dell'estetica»: «Quello se ne intendeva – continua il diavolo – e sapeva i miei particolari rapporti con questa bell'arte, la più cristiana di tutte le arti, secondo lui... naturalmente alla rovescia, istituita bensì dal cristianesimo e sviluppata, ma negata ed esclusa in quanto territorio del demonio», *ibidem*.

<sup>29</sup> PAUL BEKKER, *Gustav Mahlers Sinfonien*, Berlin, Schuster & Loeffler, 1921. L'importanza di Bekker come fonte per Thomas Mann, soprattutto per il *Doktor Faustus*, è attestata da numerose testimonianze indirette, anche se non è possibile rintracciare direttamente il riferimento alla lettura del volume su Mahler del 1921.

<sup>30</sup> THEODOR W. ADORNO, *Gesammelte Schriften*, a cura di Rolf Tiedemann, 20 voll.: XIII, *Die musikalischen Monographien*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977, p. 190. Sul concetto di *Durchbruch* applicato alla musica mahleriana cfr. anche BERNDT SPONHEUER, *Der Durchbruch als primäre Formkategorie Gustav Mahlers. Eine Untersuchung zum Finalproblem der Ersten Symphonie*, in *Form und Idee in Gustav Mahlers Instrumentalmusik*, a cura di Klaus Hinrich Stahmer, Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1980, pp. 117-164; JAMES BUHLER, "*Breakthrough*" as Critique of Form: The Finale of Mahler's First Symphony, in

Nella monografia su Mahler del 1960, Adorno, che ha affermato comunque di aver concepito la maggioranza dei suoi studi musicali già prima del 1933,<sup>31</sup> espone a più riprese un'interpretazione di quella «*Idee des Durchbruchs*», da cui Mahler non si sarebbe mai allontanato.<sup>32</sup>

Oltre che come categoria estetica, l'idea del *Durchbruch*, proprio in relazione allo scoppio della Prima guerra mondiale, nel *Doktor Faustus* è trattata nella sua stretta connessione con la sfera politica. Si tratta di quella «*Psychologie des Durchbruchs*» su cui si sofferma Serenus Zeitblom nel capitolo XXX, il capitolo che si apre sullo scenario delle «prime ardenti giornate dell'agosto 1914».<sup>33</sup> Zeitblom riassume, in una successione di riflessioni, memorie e considerazioni sulla situazione intellettuale e generalmente storico-culturale della Germania allo scoppio della guerra, le ragioni di quello speciale coinvolgimento di quanti nella guerra individuavano allora, in una diffusa partecipazione psicologica, la svolta decisiva che avrebbe consentito alla «natura multiforme del nostro popolo»<sup>34</sup> di assumere i tratti del «carattere tedesco»,<sup>35</sup> conformemente a quella *Psychologie des Durchbruchs* che sembra agire come forza dominante.<sup>36</sup> Se altrove in Europa la guerra poteva essere avvertita come catastrofe, in Germania, ricorda Zeitblom, «essa faceva soprattutto un'esaltante impressione di orgoglio storico [...] in un entusiasmo rivolto all'avvenire [...] in una festa eroica».<sup>37</sup> Rievocando la situazione storico-culturale antecedente la guerra, Zeitblom riconosce che «la cultura era stata libera, aveva raggiunto un cospicuo livello e se da un pezzo era avvezza a non avere alcun rapporto col potere statale, i suoi giovani rappresentanti

«19th-Century Musik», XX, 2 (autunno 1996), pp. 125-143; KELLY DEAN HANSEN, *Gustav Mahler's Symphonies (Gustav Mahlers Sinfonien) by Paul Bekker (1921): A Translation with Commentary*, PhD diss., University of Colorado, 2012. La presenza del motivo mahleriano del *Durchbruch* all'interno del *Doktor Faustus* è sottolineato da H. BRODE, *Musik und Zeitgeschichte im Roman*, cit., p. 463.

<sup>31</sup> THEODOR W. ADORNO, *Moments musicaux*, in ID. *Gesammelte Schriften*, cit.: XVII, *Musikalische Schriften 4*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982, p. 7.

<sup>32</sup> THEODOR W. ADORNO, *Mahler. Una fisiognomica musicale*, a cura di Ernesto Napolitano, Torino, Einaudi, 2005 (ed. orig. *Gesammelte Schriften*, cit.: XIII cit., pp. 149-319).

<sup>33</sup> TH. MANN, *Doctor Faustus*, cit., p. 361.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 369.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 369: «In ultima analisi si trattava della psicologia di chi sente la necessità d'imporsi» («In letzter Analyse sei es die Psychologie des *Durchbruchs*, um die es sich dabei handle», ed. orig. cit., p. 408).

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 361 («In Deutschland wirkte [der Krieg] ganz vorwiegend als Erhebung, historisches Hochgefühl, [...] als Zukunftsbegeisterung, [...] kurz, als heroische Festivität», ed. orig. cit., p. 399).

potevano scorgere proprio in una grande guerra di popoli i mezzi per arrivare [zum *Durchbruch*] a una forma di vita nella quale lo Stato e la cultura fossero una cosa sola». <sup>38</sup> Ora dominava la «visione, per non dire l'idea», che «il tempo di una nuova avanzata [*ein neuer Durchbruch*] sembrava maturo per raggiungere la posizione di potenza mondiale [...]. Guerra dunque e, se occorreva, contro tutti, per convincere tutti e conquistare tutti. Questo aveva deciso il “destino”, e per questo partimmo con entusiasmo, compresi della certezza che l'ora secolare fosse giunta per la Germania; che la storia ci tenesse la mano sul capo; che dopo la Spagna, la Francia, l'Inghilterra toccasse finalmente a noi imprimere il nostro marchio sul mondo [...]». <sup>39</sup>

Le riflessioni di Zeitblom sono riassunte infine in una perorazione appassionata in favore della causa della Germania, pronunciata in presenza di Adrian, dal quale tuttavia egli «non si aspetta alcuna attenzione». <sup>40</sup> Nella sintesi estrema del suo modo di vedere, Zeitblom spiega che

in un popolo come il nostro, l'anima è sempre l'elemento primario, quello che costituisce la motivazione; l'azione politica invece viene al secondo posto, è un riflesso, un'espressione, uno strumento. Il più profondo significato della nostra ascesa [*Durchbruch*] a potenza universale, alla quale il destino ci chiama, è l'*irruzione* [*Durchbruch*] nel mondo, l'uscita da una solitudine della quale ci rendiamo conto con sofferenza, una solitudine che nessun legame con l'economia mondiale ha mai potuto spezzare fin da quando fu fondato il Reich. Ed è amaro constatare che il fenomeno empirico della campagna di guerra accoglie ciò che in realtà è nostalgia e sete di unione. <sup>41</sup>

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 363 («Die Kultur war frei gewesen, sie hatte auf ansehnlicher Höhe gestanden, und war sie von langer Hand an ihre völlige Bezugslosigkeit zur Staatsmacht gewöhnt, so mochten ihre jugendlichen Träger gerade in einem großen Volkskrieg, wie er nun ausbrach, das Mittel sehen zum Durchbruch in eine Lebensform, in der Staat und Kultur eines sein würden», ed. orig. cit., p. 400).

<sup>39</sup> *Ibidem* («Fällig erschien ein neuer Durchbruch: derjenige zur dominierenden Weltmacht [...]. Krieg also, und wenn es sein mußte, gegen alle, um alle zu überzeugen und zu gewinnen, das war's, was das “Schicksal” [...] beschlossen hatte, und wozu wir begeistert [...] aufbrachen, erfüllt von der Gewißheit, daß Deutschlands säkulare Stunde geschlagen habe; daß die Geschichte ihre Hand über uns halte; daß nach Spanien, Frankreich, England wir an der Reihe seien, der Welt unseren Stempel aufzudrücken [...]», ed. orig. cit., p. 401).

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 369.

<sup>41</sup> *Ibidem* («Bei einem Volk von der Art des unsrigen ist das seelische immer das Primäre und eigentlich motivierende; die politische Aktion ist zweiter Ordnung, Reflex, Ausdruck, Instrument. Was mit dem Durchbruch zur Weltmacht, zu dem das Schicksal uns beruft, im tiefsten gemeint ist, das ist der Durchbruch zur Welt – aus einer Einsamkeit, deren wir uns leidend bewußt sind, und die durch keine robuste Verflechtung ins Welt-Wirtschaftliche seit der Reichsgründung hat gesprengt werden können. Das Bittere ist, daß die empirische Erscheinung des Kriegszuges annimmt, was in Wahrheit Sehnsucht ist, Durst nach Vereinigung», ed. orig. cit., pp. 408-409).

La declinazione politica del motivo del *Durchbruch* all'interno del romanzo, sebbene sviluppata in filoni diversi, tutti comunque comprensibilmente necessari ai fini della volontà compositiva del «*Roman meiner Epoche*», appare tuttavia secondaria rispetto all'esegesi dello stesso motivo nell'ambito della rappresentazione estetica, la cui crisi – epocale appunto, come si evince dalle parole del diavolo durante l'incontro di Palestrina – potrebbe trovare risposta proprio nella promessa di un *Durchbruch* risolutore della minaccia di una stasi artistica. Il diavolo, a questo punto della conversazione, ha preso l'aspetto di un «intellettuale, come quelli che scrivono d'arte e di musica [...] un teorico, un critico che compone musica fin dove il pensiero glielo consente».<sup>42</sup> Il ritratto di questo intellettuale è reso con grande precisione:

[...] aveva il colletto bianco, una cravatta annodata, portava sul naso curvo gli occhiali cerchiati di corno, dietro i quali brillavano due occhi vividi un po' infiammati; aveva sul viso un misto di purezza e di morbidezza: il naso duro, le labbra dure, ma il mento morbido con la fossetta, e un'altra fossetta sulle guance. La fronte pallida e arcuata, dalla quale i capelli erano scomparsi, mentre erano invece fitti ai lati, neri e lanosi.



A prescindere dal dettaglio della montatura in corno degli occhiali, che potrebbe confermare la convinzione di alcuni studiosi che l'intellettuale qui impersonato dal diavolo fosse Adorno,<sup>43</sup> non può non colpire la somiglianza dei

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 291 (ed. orig. cit., p. 317).

<sup>43</sup> «Tragen Sie überhaupt eine Hornbrille?», «Lei porta forse occhiali cerchiati di corno?»: con questo presunto ingenuo stupore Thomas Mann, il maestro degli scrutatori di dettagli, intende correggere l'ipotesi del modello adorniano per il diavolo di Palestrina proposta da Hans Mayer (*Thomas Mann. Werk und Entwicklung*, Berlin, Volk und Welt, 1950, p. 370) e

tratti di questo personaggio con quelli raffigurati nelle numerose fotografie che ritraggono Gustav Mahler in diverse occasioni con identico abbigliamento e identica espressione.<sup>44</sup> Con questo ritratto di intellettuale, presentato in un episodio che nel tempo della narrazione risale al 1911 ed è collocato nel centro ideale del romanzo, Thomas Mann torna quindi, e con evidente risalto, al proprio 1911, al soggiorno veneziano, alla composizione di *Der Tod in Venedig* e al ritratto di Gustav von Aschenbach, confermando la profonda affinità tematica della “tragedia” giovanile con l’ultima e definitiva riflessione manniana sulla figura dell’artista contenuta nel *Doktor Faustus*.<sup>45</sup>

Nella sua ricerca dell’opera di “rottura”, capace di consentire una libertà ulteriore, in grado di esprimere l’identità più autentica, Leverkühn continuerà a interrogarsi sul nesso tra innocenza e colpa, tra disperazione e redenzione. Qualche anno dopo l’incontro di Palestrina, e precisamente ancora all’interno del XXX capitolo del romanzo, prendendo la parola nella discussione sugli eventi, le cause, gli esiti della guerra, egli affronterà il fondamentale argomento del *Durchbruch* riconducendolo all’argomentazione centrale sviluppata nel saggio sul teatro delle marionette di Heinrich von Kleist, vale a dire alla relazione tra innocenza e coscienza, tra grazia (*Grazie*) e riflessione. Zeitblom ha appena affermato che «la guerra sarà breve [...]» e che i tedeschi pagano la «rapida ascesa con una colpa confessata» che essi dichiarano di voler scontare.<sup>46</sup> Leverkühn interviene a questo punto, ricollegandosi immediatamente all’argomento della colpa e definendo il *Durchbruch* come l’unico problema al mondo:

[...] e chi nega mai che una vera avanzata e ascesa non valga ciò che il mondo addomesticato chiama delitto! [...] In fondo al mondo non c’è che un solo problema, e questo problema si chiama avanzata. Come si fa ad avanzare? Come si fa a conquistare la libertà? Come si rompe la crisalide e si diventa farfalla? Tutta la situazione è dominata da questo problema.<sup>47</sup>

ampiamente discussa e condivisa dalla critica. La domanda è contenuta nella lettera di Thomas Mann ad Adorno (Zurigo, 11 luglio 1950), cfr. THEODOR W. ADORNO - THOMAS MANN, *Briefwechsel 1943-1955*, a cura di Christoph Gödde, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002, p. 76.

<sup>44</sup> Cfr. M. MAAR, *Der Teufel in Palestrina*, cit., p. 216.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> TH. MANN, *Doctor Faustus*, cit., p. 371 («Der Krieg wird kurz sein [...] Wir zahlen für den raschen Durchbruch mit einer Schuld, einer eingestanden, die wir gutmachen zu wollen erklären», ed. orig. cit., p. 410).

<sup>47</sup> *Ibidem* («Und wer leugnet denn, daß so ein rechter Durchbruch das schon wert ist, was die zahme Welt ein Verbrechen nennt! [...] Es gibt im Grunde nur *ein* Problem in der Welt, und es hat diesen Namen: Wie bricht man durch? Wie kommt man ins Freie? Wie sprengt man die Puppe und wird zum Schmetterling? Die Gesamtsituation ist beherrscht von der Frage», ed. orig. cit., *ibidem*).

È in questo momento che Leverkühn cita a memoria, ma con fedeltà letterale, il saggio di Kleist, appoggiato insieme ad altri libri sulla tavola:

Anche qui si parla di ascesa [*Durchbruch*] [...] ed è definita addirittura come «l'ultimo capitolo della storia del mondo». 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 tra lo zero e l'infinito uccide la grazia. La coscienza, pensa questo scrittore, deve essere passata attraverso un infinito affinché riappaia la grazia, e Adamo dovrebbe mangiare un'altra volta il frutto dell'albero della conoscenza per ritornare all'innocenza.<sup>48</sup>

La riflessione sulla grazia come possibile meta di un viaggio di conoscenza infinito si intreccia con il progetto di redenzione che Leverkühn intende applicare all'arte, che egli immagina in futuro come un'«arte senza sofferenza, spiritualmente sana, non solenne, non triste, ma fiduciosa, un'arte in piena confidenza con l'umanità».<sup>49</sup> Per raggiungere questo stato – una semplicità primitiva e tuttavia carica della riflessione più matura e complessa – si dovrebbe riuscire a compiere «l'irruzione e il passaggio dalla freddezza spirituale a un mondo di temerario sentimento nuovo».<sup>50</sup> Chi riuscisse a farlo dovrebbe essere chiamato «redentore dell'arte».<sup>51</sup>

Il motivo della redenzione, diramato all'interno del romanzo in molteplici variazioni connesse con il tema della luce, riconduce naturalmente a Mahler,<sup>52</sup> e si fissa nelle parole conclusive del romanzo, in cui, dalla più profonda disperazione, si invoca «la luce della speranza».<sup>53</sup>

<sup>48</sup> *Ibidem* («Hier wird *auch* vom Durchbruch gehandelt [...] und er wird darin geradezu "das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt" genannt. Dabei ist nur von Ästhetischem die Rede, von der Anmut, der freien Grazie, die eigentlich dem Gliedermann und dem Gotte, das heißt dem Unbewußtsein oder einem unendlichen Bewußtsein vorbehalten ist, während jede zwischen Null und Unendlichkeit liegende Reflexion die Grazie tötet. Das Bewußtsein müsse, so dieser Schriftsteller, durch ein Unendliches gegangen sein, damit die Grazie sich wiederefinde, und Adam müsse ein zweites Mal vom Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen», ed. orig. cit., *ibidem*).

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 386 («eine Kunst ohne Leiden, seelisch gesund, unfeierlich, untraurig-zutraulich, eine Kunst mit der Menschheit auf du und du...», ed. orig. cit., p. 429).

<sup>50</sup> *Ibidem* («Wem also der Durchbruch gelänge aus geistiger Kälte in eine Wagniswelt neuen Gefühls, ihn sollte man wohl den Erlöser der Kunst nennen», ed. orig. cit., p. 428).

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> Cfr. H. BRODE, *Musik und Zeitgeschichte im Roman*, cit., p. 462. Il motivo del passaggio dal buio alla luce e della funzione redentrice della musica si presenta quasi come uno stereotipo nell'interpretazione critica dell'opera di Mahler.

<sup>53</sup> TH. MANN, *Doctor Faustus*, cit., p. 593 (ed. orig. cit., p. 676).

L'ultima opera di Adrian Leverkühn, la *Lamentatio doctoris Fausti*, realizza finalmente il *Durchbruch* tante volte evocato. Si tratta, secondo le parole di Zeitblom, di un lamento senza esempio.<sup>54</sup> «Fino all'ultimo questo cupo poema musicale non ammette alcun conforto, o trasfigurazione».<sup>55</sup> Tuttavia, come si legge negli appunti preparatori del romanzo, questa estrema tristezza porta in sé la trascendenza a una speranza nuova, oltre il nulla.<sup>56</sup>

Il finale della *Cantata* è descritto da Zeitblom come lo spegnersi nel *pianissimo* di un ultimo suono, l'ultima parola, dopo che i gruppi di strumenti si sono ritirati l'uno dopo l'altro e quello che rimane è soltanto il sol sopra il rigo di un violoncello.<sup>57</sup> Nel silenzio che segue «l'ultima parola», si esprime il lutto più radicale, il lamento della perdita senza speranza, il capovolgimento dell'inno alla gioia beethoveniano. È un commiato definitivo, che tuttavia, in un ideale colloquio con altri eroi cercatori presenti nelle storie di Thomas Mann, sembra porsi in ascolto di «quel suono svanito che soltanto l'anima ancora ascolta [...] e ora muta di significato, è quasi un lume nella notte».<sup>58</sup> Il sol sopra il rigo del violoncello, *das hohe g*, con la sua allusione, tutta contenuta in una iniziale, alla grazia (*Gnade*, *Grazie*), e inserita nel contesto del grande gesto di commiato della *Cantata*, può forse richiamare, tra diverse altre suggestioni,<sup>59</sup> le ultime battute del *Lied von der Erde* di Mahler, già individuato come importante fonte per altri testi manniani, e in particolare per lo *Zauberberg*.<sup>60</sup> Anche nella solitudine in cui si conclude il

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 566 (ed. orig. cit., p. 643).

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 573 (ed. orig. cit., p. 651).

<sup>56</sup> Cfr. LIESELOTTE VOSS, *Die Entstehung von Thomas Manns Roman "Doktor Faustus"*. *Dargestellt anhand von unveröffentlichten Vorarbeiten*, Tübingen, Niemeyer, 1975, p. 201. Riprendo qui di seguito, con alcune modifiche e precisazioni, argomenti già esposti in CHIARA SANDRIN, «*La fine vene, viene la fine*», in *La tradizione dei moderni e la musica*, a cura di Giuliana Ferreccio, Torino, Stampatori, 2007.

<sup>57</sup> TH. MANN, *Doctor Faustus*, cit., p. 573 (ed. orig. cit., p. 651).

<sup>58</sup> *Ibidem* («der nachschwingend im Schweigen hängende Ton, [...] dem nur die Seele noch nachlauscht [...] ist es nicht mehr, wandelt der Sinn, steht als ein Licht in der Nacht», ed. orig. cit., *ibidem*).

<sup>59</sup> Ricordiamo tra altri possibili riferimenti i violini della *Zweite Nachtmusik*, nella *Settima Sinfonia* di Mahler, o, sempre tra le composizioni mahleriane, il finale della *Nona*, che Adorno accostava alla *Abschiedsymphonie* di Haydn, cfr. THEODOR W. ADORNO, *Aus dem Ersten Mahler-Vortrag*, in *Id.*, *Gesammelte Schriften*, cit.: XVIII, *Musikalische Schriften 5*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, p. 586.

<sup>60</sup> La prima rilevante indicazione dell'importanza del *Lied von der Erde* per *La montagna incantata* si trova in MICHAEL MANN, *Eine unbekannte 'Quelle' zu Thomas Manns "Zauberberg"*, «Germanisch-Romanische Monatschrift», Neue Folge, XV (1965), pp. 409-413; cfr. anche ANNA GIUBERTONI, *Un ignorato rapporto di Thomas Mann con la cultura austriaca: il "Lied von der Erde" di Gustav Mahler come 'Traumwort' nello "Zauberberg"*, «Nuova corrente», 79/80 (1979), pp. 279-308; si veda poi MICHAEL MAAR, *Geister und Kunst: Neuigkeiten aus dem Zauberberg*, München, Hanser, 1995.

*Lied von der Erde* si trova un cercatore in viaggio verso luoghi lontani, e le ultime parole del canto svaniscono nella promessa di un eterno azzurro luminoso. I diari coevi alla composizione del *Faustus*, tra il 1943 e il 1946, testimoniano, senza commento, l'ascolto ripetuto del *Lied von der Erde*, che sembra accompagnare un pensiero già formulato esplicitamente in un testo del 1922, in cui, osservando la situazione catastrofica dell'attualità storica, Mann contrappone al "fatalismo" di Oswald Spengler «ein einziges Werk der Liebe, wie Mahlers *Lied von der Erde*»,<sup>61</sup> un'unica opera d'amore come il *Lied von der Erde*. Intrecciata con il paradosso della "teologia del male" di Walter Benjamin, che Mann legge attentamente nell'ultima fase della composizione del *Faustus*,<sup>62</sup> il negativo può diventare allegoria della speranza, e se, come riferisce Zeitblom, la *Cantata* di Leverkühn è una risposta alla morte del piccolo Echo, non è una risposta nel segno della consolazione, bensì nel segno della trascendenza della disperazione, e dunque della speranza.

<sup>61</sup> TH. MANN, *Briefe aus Deutschland*, in ID., *Gesammelte Werke*, cit., XIII, *Nachträge*, p. 267.

<sup>62</sup> Cfr. DIETER BORCHMEYER, *Musik im Zeichen Saturns*, «Thomas Mann Jahrbuch», VII (1994), p. 142.

