



SCUOLA
NORMALE
SUPERIORE

Classe di Lettere e Filosofia
PhD Thesis

Una tragedia musicale

Musica e filosofia nel *Doctor Faustus* di Thomas Mann

Candidate:

Andrea Luigi Mazzola

Supervisor:

Prof. Michele Ciliberto

(a. a. 2018/2019)

Indice generale

Introduzione.....	3
Parte prima.....	9
A guisa di prologo.....	10
Parte seconda.....	33
Premessa.....	34
I simboli del romanzo.....	40
Le conferenze di Kretzschmar.....	52
La Dodecafonia.....	63
Conclusione.....	72
Bibliografia.....	78

«Le opere d'arte hanno un'esistenza intersoggettiva che è un bene comune... Un'arte che vuol essere arte per gli artisti è un'arte anomala - del resto l'uso originario di un'opera d'arte è quello per cui nella comprensione di essa si viene "innalzati" si attinge l'Erlebnis del "godimento artistico" e perciò si è innalzati in quanto uomini - non per farne qualche cosa, e tanto meno per creare, in base ad essa, altre opere d'arte»

E. Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, trad. it. di E. Filippini, Milano 1961, Appendice XXVII (§ 73), pp. 533 e 534

Introduzione

Nel presente lavoro ci proponiamo di affrontare un'analisi filosofica degli elementi musicali nel *Doctor Faustus* di Thomas Mann. Com'è noto in questo romanzo, uscito nel 1947, Mann mette in scena il dramma della corruzione della cultura tedesca, da poco uscita dalla barbarie del nazionalsocialismo; e specificamente narra la vita dell'immaginario compositore Adrian Leverkühn, il quale decide di stipulare un patto col demonio per avere in cambio 24 anni di intensa attività creativa, durante i quali otterrà il successo e comincerà ad esplorare dei nuovi orizzonti compositivi attraverso il progressivo abbandono dei rapporti tonali *consonanti*, verso una tecnica compositiva che invece puntava mettere in risalto l'elemento *costruttivo e intellettualistico della costruzione armonica*. Il compositore tenterà dunque una rifondazione della cultura spirituale e musicale dopo la lenta decadenza della cultura borghese, ma questa *nuova musica* (chiaramente ispirata alla dodecafonia, la *Neue Musik* di cui parlava Adorno) non può avere altro esito che il rovesciamento nel suo opposto: essa diviene *totalitaria* e foriera di barbarie. Il destino della musica di Leverkühn è al contempo, dunque, il destino della cultura borghese e della sorte della Germania. Thomas Mann, per la stesura del romanzo, si servirà delle teorie musicali di Theodor Adorno: la sua dialettica immanente alla composizione dodecafonica come *estrinsecazione* della dialettica sociale verrà incorporata nell'opera letteraria per tentare di spiegare il processo storico su due piani, che verranno infine a convergere. Se da un lato in Mann, come in Adorno, è presente il problema della decadenza dell'arte borghese, di quell'arte ottocentesca che, benché fondata su rapporti di classe, poteva ancora mantenere una certa autonomia, non ancora così avvilita nei processi della produzione e riproduzione di massa, dall'altro Mann trasferisce la sua riflessione al problema della decadenza della Germania. La razionalità livellatrice, la *libertà totalitaria* della dodecafonia che per Adorno rifletteva il rovesciamento dialettico della razionalità illuministico-occidentale, per Mann diventa paradigma della parabola discendente del *popolo tedesco*: quel popolo, la cui vitalità anti-borghese e anti-

progressista veniva esaltata nelle *Considerazioni di un impolitico* (1918)¹, e che attraverso un processo di decadenza rovescia la propria vitalità nell'oscura e irrazionale *volontà di potenza* nazista. Tuttavia si farebbe un errore a considerare il romanzo di Mann come una riproposizione letteraria delle teorie filosofiche del pensatore francofortese: se è vero che in certi punti del romanzo vi è una ripresa quasi puntuale delle riflessioni adorniane, è pur vero che esso rimane inserito saldamente nell'immaginario teorico e artistico dell'autore. Thomas Mann non ha mai smesso di parlare *ai* tedeschi e *dei* tedeschi, e il *Doctor Faustus* non fa eccezione. La tragedia della seconda guerra mondiale, il nazionalsocialismo, la decadenza dei valori borghesi e il loro rivolgimento in barbarie, sono per Mann intrinsecamente con il *destino* dell'uomo tedesco, quell'uomo votato alla morte, la cui cultura è impregnata della filosofia di Schopenhauer, di Nietzsche, e delle note wagneriane del *Tristano*. Per Mann la tirannia distruttrice dei valori borghesi non è tanto la massificazione post-capitalistica; la solitudine dell'uomo, piuttosto che manifestarsi davanti il devastante panorama di una società di prodotti uguali e massificati, in Mann è invece la solitudine di chi è restato a guardare lo sfacelo e le macerie di una nazione decaduta. Vale la pena sottolineare ciò in quanto si può correre il rischio di *separare* nel romanzo ciò che è intimamente connesso: il *Doctor Faustus* non è un romanzo a cui è stata apposta la riflessione di un filosofo, ma è un romanzo *esso stesso filosofico*. In esso la figura di Adorno viene inglobata e viene letterariamente trasfigurata (Mefistofele avrà le sue fattezze), e lo stesso accade alla sua filosofia. Essa si amalgama al romanzo e ad esso si accompagna fino a rendersi indistinguibile: separare i due piani (letterario e filosofico), sebbene corretto da un punto di vista di ricerca delle fonti, sarebbe scorretto da un punto di vista di fedeltà di interpretazione al testo. La dialettica adorniana, infatti, venendo a

¹ «“Finis musicae”: questa espressione compare in un punto del libro e vale solo come simbolo onirico della democrazia. Il progresso dalla musica alla democrazia: questo sottintende il libro dovunque parla di 'progresso'. Quando però il libro sostiene e si sforza di dimostrare che la Germania si sta muovendo davvero e rapidamente e senza più freni nella direzione di tale progresso, questo va di certo *anzitutto* inteso come una forma retorica di difesa. È evidente infatti che il libro si batte contro quel progresso, gli contrappone una resistenza conservatrice. In realtà tutto il suo conservatorismo altro non è che opposizione in questo senso; tutta la sua malinconia e la sua rassegnazione per metà simulata, tutto quel suo buttarsi fra le braccia del romanticismo e anche la sua "simpatia con la morte", altro non sono che questo. Esso nega qualunque progresso per negare in ogni caso *questo* progresso [...]». (cfr. T. MANN, M. MARIANELLI (a cura di), *Considerazioni di un impolitico*, Adelphi, Milano 2005, p. 59)

contatto con la letteratura, traspone la sua immanente critica distruttrice dal piano del reale storico «offeso» a quello dell'*allegoria*. E quando la dialettica passa nelle mani di Mann essa viene spinta fino alle sue più estreme conseguenze. Se in Adorno essa non poteva che arrestarsi al momento negativo della constatazione dell'inevitabilità della reificazione, in Mann essa invece non può che condurre al momento della *nullificazione nell'annientamento dello spirito*: l'esito finale è la follia. L'*allegoria* manniana, dunque, non può che concludersi con un macabro *trionfo della morte* (una delle ultime opere di Adrian Leverkühn sarà proprio un' *Apocalypsis cum figuris*)². Se Adorno rivolge la dialettica contro se stessa mettendone sempre in risalto il momento *negativo* Mann mostra che una tale dialettica è di per sé insostenibile: essa è destinata a spezzarsi e a crollare. Egli denuncia il fallimento dell'intelletto (la musica di Leverkühn – la dodecaфония – doveva proprio sancire il trionfo del momento razionale e costruttivista sul «calore animale» dell'opera d'arte), il suo rovesciamento in mistica, in occultismo, e infine il suo soccombere. Ed è attraverso l'*allegoria* che la tragedia ritorna nuovamente sul piano della storia: il destino dell'uomo tedesco, paradigma del destino di una nazione intera, torna nuovamente alla critica immanente. La *follia* di Leverkühn è la *follia* della Germania, che per eccesso di *spirito* ha permesso che esso si rovesciasse prima nell'*estasi* e infine nella *morte*. Se è vero che tutti i personaggi manniani sono degli affratellati con la *morte* è pur vero che, nel caso del *Doctor Faustus* essa si accompagna a una tragedia collettiva. Se la morte del piccolo Hanno, nei *Buddenbrook*, sanciva l'impossibilità dello spirito artistico di restare in vita nella dimensione borghese e proclamava la sua imperitura *inattualità*, nel *Doctor Faustus* lo *status* dell'arte di contro alla borghesia, la sua ricerca verso una rivoluzionarietà che potesse permetterle il superamento della *decadenza* dipende dall'incontro e dal patto col Demonio, un patto che, per Mann, i tedeschi avevano stipulato da tempo. Ogni figura del romanzo può essere considerata una figura allegorica, e proprio per questo trascende ogni individualità, ed è grazie a questa ritrovata universalità (raggiunta non

² «L'apocalisse della "rivoluzione nazionalsocialista" ha bruciato le ultime vestigia oggettive di quel mondo ottocentesco, al quale Mann affidava il compito di provocare una resurrezione "storica" dei principi umanistici della Kultur e dell'arte» (cfr. A. ASOR ROSA, *Thomas Mann o dell'ambiguità borghese*, De Donato, Bari 1971, p. 142)

attraverso il *concetto*, ma attraverso la dimensione fittizia della letteratura) che il romanzo di Mann può parlare ad ogni uomo.

Romanzo filosofico, dunque, ma musicale al contempo. Il *Doctor Faustus* assomma in sé diversi piani di significato che trovano il loro senso solo se considerati come un insieme³. Il compositore Adrian Leverkühn li porta tutti quanti in sé: egli è sia Nietzsche⁴ che lo stesso Mann⁵, ma al contempo è anche lo spirito della natura tedesca, il *progresso* e la *reazione*, fusi insieme in un'inseparabile unità dialettica.

Questa breve introduzione possa servire per non sviare e non ridurre la necessità *analitica* a quella *interpretativa*. Nella seguente tesi si è volutamente deciso di separare i due piani (letterario e filosofico) al fine di tentare un'indagine sulle *fondamenta teoriche* su cui il romanzo è stato concepito e scritto. È fin troppo noto il ruolo che ebbe Adorno nella stesura del romanzo, vero e proprio consigliere e "informatore" dello scrittore di Lubeca⁶, così come è noto che il romanzo contenga diverse rielaborazioni, quando non proprio citazioni da *Filosofia della musica moderna*. Di conseguenza, questo ci autorizza a tentare una ricognizione delle fondamenta teoriche, una vera e propria "indagine epigenetica", senza dimenticare, tuttavia, che il senso unitario del romanzo manniano non può essere ricondotto, come abbiamo testé affermato, ad una mera ed estrinseca *giustapposizione* di piani. Non si tratta di vedere dove Mann citi Adorno, né si tratta soltanto di individuare riprese più o meno puntuali del testo di *Filosofia della musica moderna*. Se certo questo lavoro è necessario da un

³ In una lettera a Schönberg Mann dirà che il *Doctor Faustus* è «esso stesso musica costruttiva» (cfr. lettera di Thomas Mann a Schönberg del 13 ottobre 1948, in A. SCHÖNBERG – T. MANN, E. R. SCHOENBERG (a cura di), *A proposito del Doctor Faustus. Lettere 1930-1951*, Archinto, Milano 2008, p. 57)

⁴ «[...] Adrian Leverkühn si identifica con Friedrich Nietzsche? La sua biografia ha accolto molti particolari della vita di Nietzsche, anzitutto il genere della sua malattia e anche il modo in cui egli la contrasse. Persino il giorno della morte è lo stesso [...]» (cfr. H. MAYER, *Thomas Mann*, C. BOVERO (trad.), Einaudi, Torino 1955, p. 249)

⁵ «Il *Doctor Faustus* è stato definito un romanzo ispirato alla figura di Nietzsche, e in effetti il libro, contiene molti riferimenti alla sua tragedia intellettuale, e anche dirette citazioni della storia della sua malattia. È stato anche detto che io mi sarei diviso in due nel romanzo, e che narratore e protagonista rappresentano una parte di me. Anche questo contiene un elemento di verità [...]». (cfr. A. SCHÖNBERG – T. MANN, *A proposito del Doctor Faustus. Lettere 1930-1951*, cit., p. 65).

⁶ In *Romanzo di un romanzo* Mann scrive: «Romanzo della musica? Sì, ma inteso come romanzo della civiltà e dell'epoca [...]. L'aiuto, il consigliere, il mentore affezionato si trovò [...], e fu per eccezionale competenza e per altezza spirituale proprio quello giusto» riferendosi ad Adorno, che viene descritto come un «uomo di [...] mentalità tragico-savia, scontrosa e selvatica» (cfr. T. MANN, *Romanzo di un romanzo*, E. POCAR (trad.), Mondadori, Milano 1952, pp. 92-93)

punto di vista dell'esposizione analitica del testo, bisogna tuttavia ricordare come il pensiero adorniano, così come la ricerca artistica di Mann, si muovono come mondi in se conchiusi e proprio per questo necessitano di essere indagati compiutamente da un punto di vista complessivo: essi si muovono costantemente sul filo della *contraddizione*, essendone di continuo attraversati: In Adorno essa viene teoreticamente concettualizzata, mentre in Mann si presenta sempre al livello della contraddizione interna al suo profondo spirito borghese (meravigliosamente esemplificata nel personaggio di Serenus Zeitblom – «l'uomo del mezzo» e «l'unico *medium* capace di tentare un'interpretazione e restituire un ordine razionale nell'impenetrabile, misteriosa vicenda vitale di Leverkühn»⁷). La tragedia dell'opera d'arte borghese è al contempo, dunque, la tragedia dello sprofondare nella barbarie nazista: è il fallimento della forma borghese, la «scomparsa oggettiva del “grande mondo”»⁸ che apre le porte alla risurrezione del più profondo irrazionalismo, affine al demoniaco, a quella «porzione dello spirito sottratta alla storia e da cui s'irradia una forza misteriosa»⁹.

La presente tesi si divide in due parti. La prima è un capitolo unico in cui si tenta un'analisi della filosofia della musica adorniana, con particolare attenzione agli scritti *Filosofia della musica moderna* e *Dialettica dell'Illuminismo*. L'obiettivo di questa prima parte è di definire, quanto più compiutamente possibile, il manifestarsi dell'aporia dialettica dell'opera d'arte musicale e come essa viene da Adorno riferita alle contraddizioni della realtà sociale alienata. L'analisi della prima parte della *Filosofia della musica moderna*, dunque, sarà costantemente attraversata da rimandi a tutta la principale produzione filosofica di Adorno, nella convinzione dell'impossibilità di trattare di un sistema filosofico isolandone soltanto alcune parti. In Adorno, filosofo anti-sistematico ma quanto mai organico e compatto, è possibile ravvisare sempre e comunque un'impostazione metodologica *forte*, e quest'ultima si è tentato di far risaltare nelle pagine che seguiranno. La trattazione della musica di Schönberg, del

⁷ A. ASOR ROSA, *Thomas Mann o dell'ambiguità borghese*, cit., p. 145

⁸ G. LUKÁCS, *Thomas Mann e la tragedia dell'arte moderna*, G. DOLFINI (trad.), Feltrinelli, Milano 1970, p. 71

⁹ A. ASOR ROSA, *Thomas Mann o dell'ambiguità borghese*, cit., p. 135

rapporto tra *composizione e materiale musicale*, dunque, benché affini con l'analisi *estetica* verranno sempre considerati dal punto di vista della *critica immanente* della filosofia di Adorno. Ciò che premeva, dunque, era mettere in risalto, oltre ai contenuti della sua riflessione filosofica, il *metodo*: esso rivela l'impalcatura entro cui si dispiegano i concetti *estetico-etici* del pensatore francofortese.

La seconda parte della tesi, invece, sarà divisa in capitoli che andranno a toccare alcuni temi centrali dell'analisi del romanzo di Thomas Mann. In questa parte, dal carattere più analitico – d'altronde quasi inevitabile vista la natura letteraria del testo, in cui la coerenza logico-concettuale è per ovvie ragioni differente rispetto al testo filosofico – si tenterà di analizzare gli elementi simbolici del romanzo, di evidenziarne i rimandi a riferimenti culturali specifici, così come di interrogare il testo direttamente “dall'interno”, soprattutto per quanto riguarda l'esposizione delle teorie musicologiche e compositive. Si tenterà dunque di fare emergere i riferimenti espliciti ed impliciti, nonché di far emergere il significato complessivo dell'opera a partire dall'analisi di alcuni suoi momenti più caratteristici, in particolar modo tenendo conto delle esposizioni musicologiche esposte nei capitoli VIII e XXII.

Parte prima

A guisa di prologo

La *Filosofia della musica moderna* di Adorno

Nel 1949 Theodor W. Adorno scrive *Filosofia della musica moderna*¹⁰, che nella nota introduttiva di Luigi Rognoni dell'edizione italiana viene definita come un'opera che «parla al filosofo in termini musicali e al musicista in termini filosofici». La sua analisi, ben lontana dall'essere un'estetica musicale, che tenta di delineare una *logica filosofica* dell'opera d'arte, è al contempo lontana dallo scritto musicologico *tout-court*. Esso è piuttosto un tentativo da parte dell'autore di riflettere su alcuni aspetti urgenti della nostra civiltà, della società, attraverso una penetrazione filosofica dell'oggetto musicale. In questo senso la *musica* si fa filosofia e la filosofia parla attraverso il linguaggio della musica e, in ottemperanza al carattere *dialettico* della sua riflessione, egli tenta attraversare le contraddizioni della società attraverso le mediazioni concesse dalla riflessione filosofica. La musica, in Adorno, non è lo *specchio* della società ma, alla pari del concetto hegeliano¹¹, porta in sé le contraddizioni del mondo che cerca di comprendere e, al contempo, di in-formare. In un suo scritto successivo¹², parlando della *sociologia musicale*, egli ebbe a dire che «i problemi estetici e sociologici della musica sono intrecciati tra loro indissolubilmente, costitutivamente. [...] Nulla vale esteticamente in musica che non sia anche vero socialmente, sia pure come negazione del non vero, e nessun contenuto sociale della musica vale se non si oggettivizza esteticamente»¹³. Questa doppia implicazione di verità – estetica e sociologica – è tuttavia *reale* solo se considerata dialetticamente, ovvero nella sua mediazione concreta, cioè se in essa raccoglie le esperienze storiche e le sue oggettivazioni estetiche considerate però non dal punto di vista astratto, bensì attraverso il concreto

¹⁰T. W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, G. MANZONI (trad.), Einaudi, Torino 2002

¹¹«[...] lo Spirito è [...] necessariamente questa differenziazione entro sé» (cfr. G. W. F. HEGEL, V. CICERO (a cura di), *Fenomenologia dello Spirito*, Rusconi, Milano 1995, p. 1053

¹²T. W. ADORNO, *Introduzione alla sociologia della musica*, G. MANZONI (trad.), Einaudi, Torino 2002

¹³*Ibid.*, p. 240

manifestarsi dello *spirito oggettivo* nel materiale musicale. Nello scritto testé citato Adorno continua affermando che «lo spirito è di natura sociale, è un comportamento umano che per un motivo sociale si è separato dall'immediatezza sociale e si è reso autonomo. La natura della società si impone attraverso di esso nella produzione estetica, sia come natura degli individui che producono di volta in volta, sia come natura dei materiali e delle forme che stanno di fronte al soggetto e con i quali questo si adopera, determinandoli e venendone a sua volta determinato. [...] Prive di finestre, senza esser cioè cosce della società e comunque senza che questa coscienza le accompagni sempre e necessariamente, le opere musicali, e soprattutto la musica assoluta, presentano la società, tanto più profondamente – si potrebbe pensare – quanto meno guardano ad essa»¹⁴. Le opere musicali sarebbero dunque per Adorno delle vere e proprie *figure dello spirito*, incarnazioni dello *spirito oggettivo* di una formazione sociale. In questo senso, *Filosofia della musica moderna* è uno scritto eminentemente filosofico, paragonabile alla *Fenomenologia* hegeliana, in cui nelle diverse *figure concrete dello spirito* la ragione universale di un'epoca si manifesta nella sua incarnazione più piena: di conseguenza la riflessione sulla musica di Schönberg non è da intendersi come un'indagine musicologica o come un trattato di estetica musicale: Adorno sta al contrario facendo *filosofia pratica*, in quanto strettamente intrecciata alla mediazioni del reale: Schönberg è una *figura dello spirito oggettivo della civiltà capitalistica*, l'*exitus* della crisi del reale, di quelle fratture che la lacerano e che ne mostrano le profonde ferite.

L'analisi dialettica della musica di Schönberg, dunque, prende le mosse innanzitutto dal concetto di totalità concreta¹⁵ (che trova la sua radice nella filosofia hegeliana). Alla luce di essa vengono considerate le diverse sfere del sociale e delle categorie estetico-musicali: è solo perché la società viene intesa dialetticamente come articolata nelle sue diverse determinazioni, che l'opera d'arte musicale viene colta nel suo complesso e *integrale* svolgimento. La categoria di *totalità* serve ad Adorno per

¹⁴*Ibid.*, p. 252

¹⁵«Questa considerazione dialettica della totalità, che in apparenza si allontana così nettamente dalla realtà immediata, che in apparenza costruisce la realtà in modo così “non scientifico”, è l'unico modo per cogliere la realtà e riprodurla nel pensiero. La totalità concreta è quindi la categoria autentica della realtà» (cfr. G. LUKÁCS, *Storia e coscienza di classe*, G. PIANA (trad.), Mondadori, Milano 1973, p. 14)

smascherare la *falsa totalità conciliante* della società borghese, quella «falsa identità di universale e particolare»¹⁶ in cui le determinazioni vengono confuse e separate arbitrariamente e astrattamente, nell'oggetto musicale come nella società. Se nella musica reificata della società capitalistica «il piacere dell'attimo e quello della facciata variopinta diventano un pretesto per sgravare l'ascoltatore dal pensiero del tutto, sempre presente e necessario in un ascolto esatto»¹⁷ nella società i momenti si scindono per nascondere la trama dei rapporti mediati di potere (sia nella "struttura" dei rapporti di produzione, che nella sovrastruttura ideologica e culturale). Ed è in questo senso, dunque, che la musica diventa espressione spirituale delle contraddizioni della società. La forma musicale (beethoveniana e poi eminentemente brahmsiana) dello *sviluppo*¹⁸ si fa, ad esempio, «imitazione del lavoro sociale: [...] essa produce incessantemente il nuovo e il potenziamento dei fattori di origine, annientandoli nel loro aspetto quasi naturale, la loro immediatezza. Ma nel loro insieme queste negazioni – come nella teoria del liberalismo di cui d'altronde la prassi sociale non corrispose mai – devono dar luogo a un'affermazione»¹⁹. Il rapporto tra musica e società, dunque, non è giustapposizione concettuale tra due sfere differenti; non è il *concetto* che viene applicato all'oggetto musicale, ma è l'oggetto musicale stesso che reca in sé le *determinazioni del concetto*. Al pari del concetto, dunque, anche la musica porta in sé le sue antinomie, ed è in base di esse che da essa va dedotto il suo *valore di verità* ed è per questo che essa va considerata *di per se stessa*. Per questo Adorno può affermare che «la trattazione filosofica dell'arte riguarda proprio questa, e non ci concetti di stile, per quanto con essi possa venire in contatto. La verità o non-verità di Schönberg non si può cogliere discutendo categorie come atonalità e dodecafonia, ma

¹⁶M. HORKHEIMER – T. W. ADORNO, *Dialettica dell'illuminismo*, R. SOLMI (trad.), Einaudi, Torino 2010, p. 127

¹⁷T. W. ADORNO, *Il carattere di feticcio nella musica e il regresso dell'ascolto*, in G. MANZONI (a cura di), *Dissonanze*, Feltrinelli, Milano 1990, p. 13

¹⁸Nella forma-sonata la composizione musicale si dispiega attraverso tre momenti: l'*esposizione*, lo *sviluppo* e la *ripresa*. Il primo momento corrisponde alla presentazione del *tema*, lo *sviluppo* invece rappresenta un'elaborazione dei materiali tematici. Ha un percorso tonale *divagante* ma è orientato verso un ritorno della tonalità d'impianto. La *ripresa* ripropone il tema, modulandolo attraverso diverse sezioni, fino al riposo sulla tonica fondamentale attraverso un andamento *cadenzante*. Adorno si riferisce alla modalità di trattare lo *sviluppo* attraverso la *variazione*, che implica la riproposizione di temi già noti ma in forma mutata, secondo delle precise regole.

¹⁹T. W. ADORNO, *Introduzione alla sociologia della musica*, cit., p. 251

solo cristallizzando concretamente tali categorie nella compagine della musica in sé»²⁰. Ed è per questo che Adorno scende proprio nelle pieghe della musica stessa, ne sviscera strutture ed elementi – rivelando in questo una competenza quasi artigiana²¹ – vivificandole filosoficamente fino a mostrare il concetto che si cela tra le righe del pentagramma.

La ricerca di Adorno prende le mosse da alcune constatazioni di carattere generale in cui il fenomeno estetico viene strettamente messo in relazione con il manifestarsi storico della sua ricezione: il problema storico della ricezione delle *dissonanze* da parte del pubblico rappresenta il tentativo da parte della grande arte colta occidentale di trovare una risposta estetica all'isolamento che la storia stava ad essa riservando. Il problema dell'emancipazione dalla *tonalità*, com'è noto, ha avuto un ruolo considerevole per lo sviluppo della musica post-romantica. Attraverso due diversi approcci, che condividevano tuttavia la stessa radice, la musica tardo ottocentesca comincia ad emanciparsi dalle strutture armoniche basate sulla necessità di ruotare attorno alla tonica, detta anche *fondamentale*. Da un lato le ricerche coloristiche di Debussy (che rifuggivano dall'armonia ormai consolidata anche attraverso l'uso di scale diverse dalla diatonica o al ricorso di artifici armonici arcaici – ad esempio le *quinte vuote* delle prime battute della *Cathédrale Englutée*) che avrebbero poi condotto al neo-oggettivismo di compositori come Hindemith e Strawinsky, dall'altro le ricerche espressionistiche della scuola di Vienna, inaugurate da Mahler e da Strauss, che avrebbero condotto alle sperimentazioni di Schönberg e dei suoi allievi, rappresentano gli estremi di quella «antitesi che caratterizza [il] primo mezzo secolo di musica contemporanea»²². Concentriamoci dunque adesso sul compositore viennese.

Nel suo *Manuale di armonia* Schönberg tenta di definire il concetto di *consonanza* e di *dissonanza* attraverso la teoria degli armonici. È noto che un suono è formato, oltre che dalla fondamentale, dai suoi armonici naturali. Per Schönberg la

²⁰T. W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, cit., p. 10

²¹Com'è noto, Adorno a Vienna studierà composizione con Alban Berg (1885-1935) nel biennio 1925-26, facendo contemporaneamente la conoscenza di Arnold Schönberg.

²²L. ROGNONI, *La scuola musicale di Vienna. Espressionismo e dodecafonia*, Einaudi, Torino 1966, p. 5

consonanza è definita dal risuonare delle frequenze armoniche più vicine, mentre la *dissonanza* si avvertirebbe per effetto della lontananza che intercorre tra la fondamentale e le frequenze armoniche più distanti; di conseguenza sembrerebbe che «[gli armonici] più vicini contribuiscano, in maggior misura o con elementi più sensibili, a quello che abbiamo indicato come il fenomeno generale del suono in quanto fenomeno atto ad effetti d'arte, mentre quelli più lontani sembrano contribuirvi in misura minore. [...] [S]e quelli più lontani possono non arrivare a essere analizzati dall'orecchio, essi vengono però percepiti con il timbro, il che significa che l'orecchio musicale in questo caso non tenta più di analizzare con esattezza il fenomeno, ma annota comunque l'impressione che gliene deriva. Percepiti dall'inconscio, essi vengono analizzati quando salgono alla superficie della coscienza, e allora ne viene stabilita la relazione con la sonorità nel suo insieme. [...] La differenza è dunque tra loro graduale e non sostanziale, e come si nota anche nelle cifre che esprimono il numero delle vibrazioni, essi non sono in antitesi [...]; e le espressioni "consonanza" e "dissonanza", che indicano un'antitesi, sono errate: dipende solo dalla crescente capacità dell'orecchio di familiarizzarsi anche con gli armonici più lontani, allargando in tal modo il concetto di "suono atto a produrre un effetto d'arte" in modo che vi trovi posto tutto il fenomeno naturale nel suo complesso»²³. In un suo scritto successivo (*Problemi di armonia*, conferenza tenuta alla Berliner Akademie nel 1927, poi riveduta a New York nel 1934, riportata in traduzione italiana in L. ROGNONI, *La scuola musicale di Vienna. Espressionismo e dodecafonìa*, Einaudi, Torino 1966, pp. 402–418) precisa ulteriormente che «siamo in grado di affermare, e in gran parte di provare, che tutti i fenomeni musicali possono essere riferiti alla serie degli armonici, cosicché tutto risulta derivare dal rapporto più semplice o più complesso di questa serie»²⁴, di conseguenza «è certo che gli armonici più percettibili suonano più familiari all'orecchio di quelli che si odono solo debolmente; questi ultimi, perciò, risultano strani all'orecchio. Per questa ragione la scala cromatica è una forma tonale più complicata della scala maggiore. [...] Nella scala maggiore la relazione reciproca delle

²³A. SCHÖNBERG, *Manuale di armonia*, il Saggiatore, Milano 2008, p. 24

²⁴A. SCHÖNBERG, *Problemi di armonia*, in L. ROGNONI, *La scuola musicale di Vienna*, Einaudi, Torino 1966, p. 404

note è fissa e costante per la loro relazione con la nota fondamentale; nella scala cromatica, invece, la relazione è variabile e dipende interamente dal fatto che una delle note sia considerata o no fondamentale. Ma ricordiamo che la scala cromatica deriva dalla stessa fonte di quella maggiore: dagli elementi costitutivi di ogni nota. La differenza è soltanto che l'una segue il suono naturale fino al sesto armonico, mentre l'altra va quasi il doppio più in là, fino al tredicesimo armonico; in altre parole, la scala cromatica inserisce nella possibilità di relazione gli armonici più lontani»²⁵. Il problema dell'antitesi tra *consonanza* e *dissonanza* viene dunque analizzato da Schönberg da un duplice punto di vista. Da un lato egli rintraccia le radici, potremmo dire, naturali del materiale musicale e riconduce ad un fenomeno di familiarità acustica il discrimine tra ciò che viene chiamato *consonanza* e ciò che viene invece chiamato *dissonanza*. Da un altro punto di vista nel momento in cui egli enuncia la naturalità del materiale musicale (per cui tutta la musica di per sé sarebbe *tonale* in quanto avente a che fare con dei *suoni*) enuncia la storicità dell'intervento umano sul materiale naturale²⁶. In questa prospettiva, dunque, la natura e la storia si incontrano in Schönberg nella relazione tra materiale e compositore, relazione che ha il suo centro nella *costruzione* musicale, in cui «il suono non cessa perciò di essere nota musicale nella sua determinazione storica (il temperamento equabile)²⁷: «soltanto, ogni

²⁵ *Ibid.*, p. 405

²⁶ «Il materiale musicale non sta dunque di fronte al compositore nella sua pretesa natura ontologica, bensì come il risultato di differenti dimensioni storiche che si sono sovrapposte, via via, entro un determinato campo di esperienza» (cfr. L. ROGNONI, *La musicologia filosofica di Adorno*, in *Fenomenologia della musica radicale*, Laterza, Bari 1966, p. 46).

²⁷ I successivi sviluppi delle avanguardie musicali metteranno fortemente in crisi anche la supposta "naturalità" della scala temperata, in quanto con l'avvento della musica elettronica negli anni '50 il materiale sonoro a disposizione del musicista si è fatto ancora più originario (seppur di un'originarietà mediata dalla storicità dell'artista). Non più le dodici note della scala cromatica bensì il suono *puro*. Il compositore si trova davanti alle frequenze pure, alle onde sinusoidali, e può controllare attraverso l'analisi ottica nello spettrogramma la resa del timbro in ogni sua variabile. A differenza di quanto avveniva in passato, in cui il compositore scriveva musica "con le note", adesso «il musicista "scrive" direttamente col suono: sceglie dapprima il materiale sonoro (frequenze pure) e lo registra su un nastro magnetico, manipolandolo attraverso filtri (che gli permettono di "colare" il suono), mescolandolo polifonicamente, strutturandolo ritmicamente, ecc. e allargando le dimensioni dello spazio sonoro da melodia (orizzontale), armonia (verticale) e ritmo (struttura del tempo) a quelle di timbro, intensità e durata» (L. ROGNONI, *Fenomenologia della musica radicale*, Laterza, Bari 1966, p. 26, nota). È interessante sottolineare come nella dodecafonia è possibile assistere al superamento della dimensione *verticale* e *orizzontale* della musica (la "serie" dodecafonica incorpora entrambe le dimensioni) mentre il *ritmo* assume tratti coloristici volti a conferire dinamicità alle costruzioni musicali. Se nella dodecafonia, quindi, si assiste alla compenetrazione profonda di tutte le dimensioni

nota musicale è ora “vista” nella sua “essenza”, essa appare autonoma in uno spazio sonoro libero e aperto, in relazione reciproca con le altre undici note che formano la costellazione di questo nuovo spazio sonoro»²⁸. Il carattere di storicità, dunque, non risiederebbe nel materiale musicale – in questo senso la musica composta “con tutte le dodici note” non sarebbe differente dal contrappunto bachiano – bensì solo l’artista sarebbe un *ente storico* e questo giustificerebbe la ricerca artistica di Schönberg che definisce la sua tecnica compositiva come un *metodo* e non come un *sistema*, perché l’unico elemento universale che si sottrae al giudizio della storia è semplicemente il materiale sonoro e non le modalità plasmatrici del soggetto artistico: un “sistema musicale” sarebbe *fuori* dalla storia, mentre un *metodo* vi starebbe dentro e, hegelianamente, sarebbe il *medium* tra l’io e il mondo, tra l’uomo e la natura, sarebbe insomma *strumento* della trasformazione del materiale naturale in opera d’arte in quanto il substrato sonoro non sarebbe altro che «suolo vergine» e il compito dell’artista non si troverebbe di fronte al «culmine di un’arte antica, ma piuttosto di una nuova»²⁹.

musicali tradizionali (armonia, melodia, e ritmo) con la musica elettronica si assiste al loro vero e proprio superamento: vi subentrano timbro, intensità e durata che sono alla base della costruzione di tutti i sintetizzatori moderni, dove il timbro viene definito dalle *onde sonore* generate dall’oscillatore (tradizionalmente sinusoidale, triangolare, quadra e dente di sega – tutte ricavabili dalla sovrapposizioni di sinusoidali semplici) e dall’utilizzo di particolari filtri, mentre intensità e durata vengono ottenuti dalla combinazione di amplificatori e involuppi. È utile notare come, una volta fissati i limiti “dimensionali” del suono elettronico, la capacità di riprodurre la costruzione attraverso i circuiti dei moderni sintetizzatori ha permesso che quest’ultimo venisse riassorbito nelle tre dimensioni tradizionali della musica occidentale, ovvero armonia, melodia e ritmo. La reificazione tecnica di un procedimento compositivo (la sintesi sonora riprodotta nel sintetizzatore) ha fatto sì che essa ha perso la sua autonomia ed è tornata al servizio dei canoni tradizionali della composizione musicale: il sintetizzatore è diventato uno *strumento* tanto quanto quelli tradizionali. Sembra dunque che il processo di creazione e reificazione della forma attraverso tutto lo sviluppo musicale a partire dalla crisi della forma tonale tardo-romantica. Per rispondere alla sempre crescente reificazione delle avanguardie musicali, così così come di quella del processo compositivo elettronico, si è ricorsi di volta in volta alla ricerca di nuovi linguaggi. Dal *suono puro* delle forme d’onda si è passati quindi al campionamento e alla tecnica del *loop* – nuovo artificio per spezzare la linearità del discorso musicale – ma, anch’esso, si è ritrovato feticizzato e reificato in forme musicali sempre più compromesse con l’industria di consumo. Anche il *loop*, dunque, ha conosciuto la stessa dialettica “impossibilitante” dei linguaggi artistici precedenti. Di fronte all’industria del consumo nella società massificata sembrerebbe dunque che ogni linguaggio musicale è costretto ad avvizzire nello stesso momento in cui compie il suo ingresso nel mondo sociale: anche il *loop* dunque decade a mera musica di consumo e l’unico modo per adoperarlo ancora è decretarne la morte e la sublimazione nel decadimento fisico dei nastri dei *Disintegration Loops* (2002/2003) di William Basinski (1958-).

²⁸L. ROGNONI, *La scuola musicale di Vienna*, cit., p. 95

Nella prefazione a *Filosofia della musica moderna* l'autore precisa che il saggio «va inteso come digressione alla *Dialektik der Aufklärung*»³⁰, ciò significa che la riflessione adorniana sulle categorie estetico-musicali va a configurarsi come una riflessione *immanente* alla stessa dialettica tra società e categorie filosofiche, dialettica che contraddistingue tutto lo sforzo del pensatore francofortese. La riflessione musicologica di Adorno, dunque, non si potrebbe considerare, in senso stretto, un'*estetica*: non è dunque possibile tracciare una linea di demarcazione tra il pensiero *teoretico* e quello *estetico*, così come non sarebbe corretto considerare la riflessione adorniana sulla musica come una specifica articolazione del *sistema*, dato che la sua stessa riflessione si sottrae a qualsiasi reificazione oggettivante di tipo idealistico. La dialettica del filosofare, dei fenomeni sociali, della storia e delle manifestazioni concrete dello «spirito oggettivo» si assommano nel processo stesso e nella sua immanenza. L'oggetto specifico della riflessione musicale, dunque, è la musica di Schönberg colta nel suo carattere *filosofico*: non in quanto *rappresentazione* e *mimesi* del concetto, né in quanto sua concrezione oggettiva. Essa in quanto *segno del tempo*, in quanto *mezzo di conoscenza* è il *concetto stesso* nella sua determinazione oggettiva. Va dunque istituito un rapporto non tanto tra *musica* e *filosofia*, quanto tra *musica* e *società* (borghese) come concrezioni oggettive del concetto. La musica dunque rappresenterebbe nel senso più proprio il processo di *alienazione*³¹ a cui è condannato l'uomo all'interno del progresso del pensiero illuministico.

Il concetto di *Illuminismo*, com'è noto, non indica in Adorno un particolare periodo storico, bensì un'attitudine del pensiero, un suo *movimento* e una sua *tensione interna*: esso «nel senso più ampio di pensiero in continuo progresso, ha perseguito da

²⁹A. SCHÖNBERG, *Problemi di armonia*, cit., p. 418

³⁰T. W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, cit., p. 5

³¹Nella lingua tedesca esistono due parole per indicare ciò che in italiano viene definito come *alienazione*: *Entäusserung* ed *Entfremdung*. Mentre la prima significa letteralmente alienazione nel senso di *trasferimento in altri il dominio dei propri beni* la seconda invece – contenente la radice *fremd* che di per sé indica ciò che è *straniero* – significa *straniamento*, *estraneazione*, nel senso di *rendere qualcosa come estraneo a sé*. (Sull'importanza di questa distinzione si veda M. D'ABBIERO, «*Alienazione*» in Hegel: *usi e significati di Entäusserung, Entfremdung, Veräusserung*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1970). Come anche fa notare Rognoni (L. ROGNONI, *La musicologia filosofica di Adorno*, cit., pp. 40–41) Adorno sceglie quasi sempre usare *Entfremdung* e il verbo corrispondente *entfremden* per indicare come «la musica, l'arte in generale, che agli inizi del secolo difende la propria posizione soggettiva e rifiuta di lasciarsi industrializzare, cade nell'isolamento, nello straniamento, tende al solipsismo» (*Ibid.*, p. 41).

sempre l'obiettivo di togliere agli uomini la paura e di renderli padroni. [...] Il programma dell'Illuminismo era di liberare il mondo dalla magia»³². Ovvero, di permettere all'uomo di poter dominare, attraverso il pensiero, la ciclicità ineluttabile della natura, per affermare il Sé come Sé, di contro al *fato* che disintegra ogni individuo. La natura, per sua intrinseca costituzione, non conosce la *storia* (non nel senso che l'uomo occidentale assegna a questo concetto) e tende all'*autoconservazione* (la stabilità dell'ecosistema dipende da questa capacità rigeneratrice e *circolare* del mondo naturale). Il tempo della natura scorre in *circoli*, sempre uguale a se stesso; il suo fine è la conservazione della *totalità*. Essa è l'assolutamente altro dal Sé del soggetto, «qualcosa di estraneo in cui lo spirito non si ritrova»³³, e mai potrebbe, proprio perché l'integrità del processo naturale, la sua forza e il suo *fato* cieco dipendono dalla soppressione dell'individualità e del *per-sé*. Solo l'indifferenza rispetto a ciò che è individuato può garantire la vita eterna (e sempre uguale) delle forze naturali, solo così il *sistema* conserva se stesso. L'uomo, dunque, si trova di fronte a questo Proteo³⁴, e di fronte ad esso si trova smarrito: il *fato* della natura (d'altronde mai del tutto ineluttabile) prende il sopravvento sull'individualità e rischia di distruggerla completamente: così l'uomo cerca di penetrare la natura con il *sapere*, che ne rappresenta la qualità più intima³⁵, e penetrare la natura significa *apprenderla nel pensiero*, farla propria, «utilizzarla ai fini del dominio integrale della natura e degli uomini»³⁶. «L'uomo si rapporta *praticamente* alla natura», scriveva Hegel, «come qualcosa di immediato ed esterno e con ciò stesso sensibile, che quindi a buon diritto anche si comporta come *fine* rispetto agli oggetti della natura. La considerazione degli oggetti della natura secondo questo rapporto dà luogo al punto di vista *teleologico finito*»³⁷. Ciò significa che la natura viene interpretata dal *pensiero* in termini *teleologici*, ovvero, utilitaristici. È importante che l'uomo si rapporti con l'*esterno*, con l'*altro da sé*, per capire *che cosa fare* di questo esterno, per appropriarsene attraverso la

³²M. HORKHEIMER – T. W. ADORNO, *Dialettica dell'illuminismo*, cit., p. 11

³³G. W. F. HEGEL, V. VERRA (a cura di), *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio: Filosofia della natura*, UTET, Torino 2002, p. 79

³⁴*Ibid.*, p. 80

³⁵M. HORKHEIMER – T. W. ADORNO, *Dialettica dell'illuminismo*, cit., p. 11

³⁶*Ibid.*, p. 12

³⁷G. W. F. HEGEL, *Filosofia della natura*, cit., p. 80

mediazione pratica: «il primo, immediato porre nello scopo è il porre un interno, vale a dire un determinato come posto, e insieme un mondo oggettivo che è indifferente rispetto alla determinazione di scopo»³⁸. Il determinato è l'interno del sé, l'interiorità del sé individuale il quale ha bisogno di porre l'altro da sé come indifferente allo scopo: il *fato* della natura non si cura degli scopi umani, essa è indifferente alla conservazione dell'individuo, di conseguenza lo scopo non può che essere *posto* come qualcosa che non fa parte dell'ordine naturale. Da ciò deriva una doppia implicazione: a) l'applicazione dello scopo sull'*altro*, che è la *natura*, non può essere un'applicazione immediata. Proprio perché esiste sempre uno scarto tra la forza immutabile del corso naturale e lo sviluppo teleologico dell'individuo «questo porre non è ancora lo scopo stesso realizzato, ma è soltanto il *cominciamento* per realizzarlo»³⁹: affinché questo *cominciamento* possa portare all'effettiva realizzazione dello scopo abbisogna che vi sia il potere mediante del *mezzo*, dello *strumento*⁴⁰. b) In secondo luogo lo scarto che sussiste tra la teleologia individuale (l'uomo in quanto Sé è capace di darsi uno scopo, ma si tratta di una teleologia *lineare e conservativa* – l'uomo per conservare se stesso come individuo pone degli scopi di tipo funzionale e sempre *finalizzati linearmente*) e la *sussistenza* circolare della legge naturale, impone che l'uomo, per poter *usare* la natura al fine di soddisfare i suoi scopi, deve necessariamente esercitare un qualche tipo di *dominio*. Il *dominio* e l'esercizio del potere dell'uomo sulla natura è dunque sempre servito per allontanare proprio la *paura* della perdita del sé: il ciclo di trasformazioni della natura, che include la *morte*, mal si adatta con la sopravvivenza dell'individuo. Primigenia espressione del *dominio* è il *mito*, la cui funzione era quella di scacciare via la paura nei confronti del *fato* primigenio, della circolarità mortale. Il mito – versione “potenziata” del pensiero magico, che è già sulla via dell'Illuminismo – secondo Adorno, si sviluppa per render *fisso, controllabile* la fluidità del *mana*, vera e

³⁸G. W. F. HEGEL, *Scienza della logica*, A. MONI (trad.), Vol. 2, Laterza, Bari 2004, p. 844

³⁹*Ibid.*

⁴⁰«Lo scopo si connette per opera di un mezzo coll'oggettività ed in questa si collega con se stesso. Il mezzo è il termine medio del sillogismo. Per essere condotto a termine, lo scopo, essendo finito, abbisogna di un mezzo, – di un mezzo, vale a dire di un termine medio, il quale ha insieme la figura di un esistere *esterno*, indifferente rispetto allo scopo stesso e alla realizzazione sua» (cfr. *Ibid.*). Si noti che il *mezzo*, viene definito come *indifferente* rispetto allo scopo stesso: si ravvisa già qui, da un lato, il carattere *estraniante* del mezzo nella società capitalistico-borghese ma, dall'altro, la possibilità di un suo rovesciamento in uno strumento di emancipazione.

propria espressione della forza primordiale della natura. Il mito assegna alle forze oscure dei *nomi*: «il *mana* fluido, eterogeneo, viene consolidato e materializzato con violenza dagli uomini. [...] Essi sviluppano, col mondo degli spiriti e le sue caratteristiche, il proprio sapere professionale e la propria autorità. Il sacro si trasmette ai maghi che sono in rapporto con esso»⁴¹. Il rapporto che i maghi intessono con la natura ha una doppia valenza: da un lato esso è un rapporto di *dominio*, essi hanno bisogno di esercitare la loro forza per dominare il *mana*, dall'altro lato, invece, intessono un rapporto *mimetico*. Essi *riproducono* ciò di cui hanno paura, e la riproduzione di ciò si concretizza nel rito, e con esso i suoi simboli. Il *rito*, assieme alle sue *parole*, cerca di riprodurre la natura per dominarla⁴²: le cose hanno un *nome*. In questo modo il *rito*, il *mito*, attraverso l'assegnare *nomi* alle cose le strappano al *mana*, al vortice della circolarità – l'*Illuminismo* che voleva scacciare via i miti alla fine trova le sue radici nel mito stesso: «l'illuminismo come nominalistico, si arresta davanti al *nomen*, al concetto inesteso, puntuale [...]»⁴³. Nominare le cose significa strapparle fuori dall'indistinto, rendere uguale ciò che è diverso, rendere le cose nominabili significa renderle *definibili*, in un certo senso significa assegnar loro un posto nel *concetto*: nel *nome* e nella *lingua* il Sé esercita il suo potere discriminatorio nei confronti della natura: vi crea un'ordine e una successione. I *nomi hanno bisogno di un linguaggio per poter essere nominati*, se non vogliono restare simboli isolati e irrelati, e quindi solo nel *dominio* attraverso il *linguaggio*, ovvero, *attraverso la sussunzione del reale nello spirito* il Sé può affermarsi. Solo attraverso il linguaggio i nomi possono essere *ordinati*, smettono di essere simboli magici e cercano di riprodurre il *mondo*, il fato del *mana*, ad un livello in cui il Sé può riconoscersi come sé⁴⁴. Il linguaggio

⁴¹M. HORKHEIMER – T. W. ADORNO, *Dialettica dell'illuminismo*, cit., p. 28

⁴²«I fanciulli vagliono potentemente nell'imitare, perchè osserviamo per lo più trastullarsi in assemblare ciò, che son capaci d'apprendere. Questa Dignità dimostra, che 'l Mondo fanciullo fu di nazioni poetiche, non essendo altro la Poesia, che Imitazione» (cfr. G. VICO, P. CRISTOFOLINI – M. SANNA (a cura di), *La Scienza Nuova 1774*, Centro di Umanistica Digitale dell'ISPF-CNR, 2015, p. 72)

⁴³M. HORKHEIMER – T. W. ADORNO, *Dialettica dell'illuminismo*, cit., p. 31

⁴⁴«Il linguaggio, infatti, è l'esistenza del puro Sé in quanto Sé. Nel linguaggio, la vera e propria *singularità essente-per-sé* emerge nell'esistenza ed è *per gli altri*. Oltre al linguaggio, non c'è altro luogo in cui l'*Io* esista come *Io puro*. [...] Il linguaggio contiene l'*Io* nella sua purezza. Solo il linguaggio enuncia *Io*, l'*Io* stesso. Questa *esistenza* dell'*Io* è, in quanto *esistenza*, un'oggettività che ha in se stessa la propria vera natura. *Io* è *questo Io* particolare e, insieme, *Io universale*». Cfr. G. W. F. HEGEL, *Fenomenologia dello Spirito*, cit., p. 683

dunque è costituito da simboli relati tra di loro, inseriti in un ordine logico: la ripetizione mimetica della natura deve donarle un senso, un significato logico, e per far ciò deve trovare un'ordine anche in se stessa. In questo modo il *mito*, il *rito*, il *nome* e, infine, l'*ordine logico*, sono tutte manifestazioni di quell'*Illuminismo* che, nato per scacciare l'*oscurità del mito* si configura come suo successore: il mito nasce come *dominio* nei confronti della natura, l'*ordine logico dell'Illuminismo* invece si configura come *estraniazione* dell'uomo, e infine come *dominio* dell'uomo sull'uomo: «I simboli prendono l'aspetto di feticci. Il loro contenuto, la ripetizione della natura, si rivela poi sempre, in seguito, come la permanenza – da essi in qualche modo rappresentata – della costrizione sociale. Il brivido oggettivato in un'immagine fissa diventa l'emblema del dominio consolidato di gruppi privilegiati. Ma tali restano anche i concetti generali, anche quando si sono liberati da ogni aspetto figurativo⁴⁵». L'opera di *imitazione* della natura, il tentativo di sottometterla al controllo del Sé spettava ai *detentori del rito*, ovvero, ai maghi: «Il *mana* fluido, eterogeneo, viene consolidato e materializzato con violenza da uomini. Presto i maghi popolano ogni località di emanazioni e coordinano, alla molteplicità dei dominî sacrali, quelli dei riti. Essi sviluppano, col mondo degli spiriti e le sue caratteristiche, il proprio sapere professionale e la propria autorità. Il sacro si trasmette ai maghi che sono in rapporto con esso»⁴⁶. Fin dal suo inizio, dunque, la sussunzione delle forze cieche della natura ha interessato solo una casta di uomini: la razionalizzazione del *mana* procedeva di pari passo con la *razionalizzazione* (divisione e sussunzione sotto rapporti determinati) dello stesso consorzio umano: «[...] l'intero ordine logico – dipendenza, connessione, estensione e combinazione di concetti – è fondato sui rapporti corrispondenti della realtà sociale, della divisione del lavoro»⁴⁷. In questo modo, ecco che *mito*, *concetto* e soprattutto *linguaggio* costituiscono un tutt'uno nell'espressione della società umana fondata su *rapporti di dominio*: «l'enfasi metafisica, la sanzione mediante idee e norme, non era che l'ipostasi della durezza esclusiva che i concetti dovevano necessariamente

⁴⁵M. HORKHEIMER – T. W. ADORNO, *Dialettica dell'illuminismo*, cit., p. 29

⁴⁶*Ibid.*, p. 28

⁴⁷*Ibid.*, p. 29

assumere ovunque la lingua univa la comunità dei signori nell'esercizio del comando»⁴⁸. Attraverso il passaggio dai *simboli*, quindi ai *nomi*, e infine attraverso l'uso dei *concetti astratti*, alla *matematizzazione del linguaggio* – procedimento attraverso il quale l'Illuminismo pensa di aver scalzato via il vecchio feticismo simbolico del rito – l'intero mondo naturale viene *compenetrato* dal pensiero nello stesso momento in cui si trova nella condizione di massima estraneazione rispetto al pensiero stesso. La *matematizzazione* del linguaggio conduce dunque a una vera e propria ridefinizione del concetto stesso di *mondo*: come nella dialettica hegeliana esposta nella *Scienza della Logica*, in cui l'*indifferenza assoluta* – ovvero la riduzione del mondo a rapporti *quantitativi*, che rendono uguale ciò che è per natura diverso⁴⁹ – si rivolgeva dialetticamente nell'*essenza*, «in cui tutte le determinazioni dell'essere son risolte e contenute»⁵⁰, portando avanti il discorso metafisico-gnoseologico verso un approfondimento del reale sempre più vicino alla conoscenza attraverso le *negazioni determinate*, procedimento che lo stesso Adorno definisce “illuministico”⁵¹, la razionalizzazione del mondo viene compiuta e con essa il ritorno del mito: «Identificando in anticipo il mondo matematizzato fino in fondo con la verità, l'illuminismo si crede al sicuro dal ritorno del mito. Esso identifica il pensiero con la matematica. Essa viene, per così dire, emancipata, elevata ad istanza assoluta»⁵². L'unità delle opposizioni si annullano così entrambe: soggetto e oggetto, spirito e mondo finiscono infine per elidersi a vicenda⁵³. L'esito di questo processo non può

⁴⁸ *Ibid.*, p. 30

⁴⁹ «La pura quantità è l'indifferenza come capace di tutte le determinazioni, in modo però che queste le sono estrinseche e ch'essa non ha di per se stessa con loro alcun nesso. L'indifferenza poi, che può essere chiamata indifferenza assoluta, è quella che media sé con sé a semplice unità per mezzo della negazione di tutte le determinatezze dell'essere, della qualità e della quantità [...]» (cfr. HEGEL, *Scienza della logica*, A. MONI (trad.), Vol. 1, Laterza, Bari 2004, p. 418).

⁵⁰ *Ibid.*, p. 426

⁵¹ «Nel concetto di negazione determinata, Hegel ha indicato un elemento che distingue l'Illuminismo dalla corruzione positivista a cui egli lo assegna. Ma in quanto finì per elevare ad assoluto il risultato conosciuto di tutto il processo della negazione – la totalità sistematica e storica –, contravvenne al divieto e cadde a sua volta nella mitologia». (cfr. M. HORKHEIMER – T. W. ADORNO, *Dialettica dell'illuminismo*, cit., p. 32)

⁵² *Ibid.*

⁵³ «Soggetto e oggetto si annullano entrambi. Il Sé astratto, il diritto di registrare e sistemare, non ha davanti a sé che l'astratto materiale, che non possiede altra proprietà che quella di fungere da sostrato a questo possesso. L'equazione di spirito e mondo finisce per risolversi, ma solo perché i due membri di essa si elidono reciprocamente. Nella riduzione del pensiero ad apparato matematico è implicita la consacrazione del mondo a misura di sé medesimo». (cfr. *Ibid.*, p. 34)

essere che l'*estraneazione* dello spirito nei confronti del mondo e dato che, come abbiamo visto, l'ordine concettuale riflette i rapporti di subordinazione e dominio della *divisione del lavoro*, il risultato finale è la completa *estraneazione dell'uomo nei confronti dell'uomo*: «l'estraneazione degli uomini dagli oggetti dominati non è il solo prezzo pagato per il dominio: con la reificazione dello spirito sono stati stregati anche i rapporti interni fra gli uomini, anche quelli di ognuno con se stesso. Il singolo si riduce a un nodo o crocevia di reazioni e comportamenti convenzionali che si attendono praticamente da lui. *L'animismo aveva vivificato le cose; l'industrialismo reifica le anime* [corsivo mio]. L'apparato economico dota automaticamente, prima ancora della pianificazione totale, le merci dei valori che decidono del comportamento degli uomini. [...] [L'uomo] si determina ormai solo come una cosa, come elemento statistico, come *success or failure*»⁵⁴. E così si riaffaccia il problema del pensiero *funzionale*: la mediazione tra *Sé*, natura, scopo e mezzo. In un mondo in cui lo spirito e la natura vivono estraniati l'un l'altro, il pensiero funzionalista ricade sullo stesso *Sè* che l'ha creato: il *rito* che era sempre *mimesi* dell'autoconservazione naturale si è trasferito adesso al regno dei concetti. L'autoconservazione dell'insieme è adesso patrimonio del mondo alienato a cui gli uomini devono sottostare, e l'individuo, il *Sé* che ha tentato di strapparsi dall'oblio del *fato* ricade adesso nuovamente sotto lo stesso destino – l'individuo soccombe alla potenza autoconservatrice dell'apparato concettuale illuministico, e «quanto più il processo dell'autoconservazione si realizza tramite la realizzazione borghese del lavoro, e tanto più esso esige l'autoalienazione degli individui, che devono modellarsi, anima e corpo, secondo le esigenze dell'apparato tecnico»⁵⁵. In questo modo l'*estraniamento* è totale, l'apparato mitologico riversatosi nelle subordinazioni concettuali del pensiero funzionalista ha trasferito l'orrore per il *mana ineluttabile* all'interno della stessa società autoalienata, e le primitive strutture di dominio si sono moltiplicate e accresciute attraverso il carattere violento e totalitario dell'*Illuminismo*, per cui nulla può esistere che non possa essere da esso conosciuto, e così esso si è fatto un tutt'uno con la natura: «moltiplicando la

⁵⁴*Ibid.*, pp. 35–36

⁵⁵*Ibid.*, p. 37

violenza attraverso la mediazione del mercato, l'economia borghese ha moltiplicato anche i propri bene e le proprie forze al punto che non c'è più bisogno, per amministrarle, non solo dei re, ma neppure dei borghesi: semplicemente di tutti. Essi apprendono, dal potere delle cose, a fare infine a meno delle cose»⁵⁶. E così è questa *seconda natura* che la società capitalistico-borghese di massa – che ha persino superato l'individuazione del Sè del primo liberalismo – questo orrendo mito della riproduzione a qualunque costo che attanaglia, secondo Adorno, l'uomo contemporaneo, l'uomo che non può sopravvivere nella circolarità del fato del mito rinnovato dell'*Illuminismo* il quale, in nome della dialettica del *mezzo* e *dello scopo*, ha fatto del pensiero un apparato funzionale di dominio che, a partire dall'originaria opposizione tra *per-sé* e *altro da sé*, definisce già questo rapporto come un'imposizione su ciò che di per sé è estrinseco. A differenza del marxismo classico, dunque, per Adorno la società come rapporto di dominio (di cui il modo di produzione capitalistico è ovviamente l'espressione storicamente più avanzata) risiede già nell'atto di rapporto dell'uomo con la natura: non è un determinato modo di appropriazione del mondo naturale in un contesto di formazione sociale che determina i rapporti di dominio, bensì è l'appropriazione stessa che conduce la dialettica al suo disfacimento, alla sua più completa alienazione ed estraneazione: forse qui Adorno è più conseguente di Marx nei confronti dei presupposti della dialettica hegeliana. Si potrebbe dunque dire che mentre per Marx, che individua la tendenza storica dell'accumulazione capitalistica «nell'espropriazione dei produttori immediati, cioè la dissoluzione della proprietà privata fondata sul lavoro personale»⁵⁷, il risultato dell'autoestraneazione dell'uomo è il risultato di un processo storico determinato, per Adorno è più vicino all'*exitus* di una vera e propria *filosofia della storia*, una filosofia della storia che non conduce, come in Kojève⁵⁸, a una rivalutazione rivoluzionaria del momento del *servo*,

⁵⁶ *Ibid.*, p. 49

⁵⁷ K. MARX, *Il Capitale*, D. CANTIMORI (trad.), Vol. 1, Editori Riuniti, Roma 1980, p. 283

⁵⁸ «Solo il servo può trascendere il Mondo dato (asservito al Signore) senza perire. Solo il Servo può trasformare il Mondo che lo forma e lo fissa nella servitù, e creare un Mondo fondato da lui, in cui egli sarà libero. E il Servo perviene a questo solo mediante il lavoro forzato e angosciato, effettuato al servizio del Signore. Certamente, questo lavoro, sa solo, non lo libera. Ma, trasformando il Mondo mediante il lavoro, il Servo trasforma se stesso e crea così le condizioni oggettive nuove che gli permettono di riprendere la Lotta liberatrice per il riconoscimento che, all'inizio, per il timore della morte ha rifiutato». (Cfr. A. KOJÈVE, F. FRIGO (a cura di), *Introduzione alla lettura di Hegel. Lezioni sulla*

ma che proprio nell'alienazione del lavoro, ovvero, nel processo alienante dell'appropriazione della natura, riconosce già il destino dell'uomo, quasi *condannato* a divenire individuo massificato. Ed è solo alla luce di questa terribile dialettica che si può dunque comprendere il rilievo che Adorno conferisce all'arte come vero e proprio *elemento conoscitivo*. Sempre nella *Dialettica dell'Illuminismo* il filosofo commenta il mito di Ulisse e delle Sirene come *paradigma* del nesso di mito, dominio e lavoro⁵⁹, e inserisce un inciso rilevante, accennando alla *posizione* dell'arte all'interno della società massificata. Egli scrive infatti che «finché l'arte rinuncia a valere come conoscenza, escludendosi così dalla prassi, è tollerata dalla prassi sociale come il piacere»⁶⁰. Ed è proprio a questo proposito che bisogna ricordare come per Adorno, piuttosto, la funzione conoscitiva dell'arte, che ha evidentemente ancora qualcosa di premoderno⁶¹ – che la avvicina più a una concezione etico-filosofica ben antecedente alla società industrializzata di massa – risiede nel suo essere una cosa sola intrinsecamente legata alla storia. Questa sua implicazione dialettica la pone in una posizione paradossale. Da un lato essa è *solo in quanto prodotto della storia*, e solo *nella storia* trova la sua ragion d'essere, d'altro canto però essa ha subito a sua volta un doppio processo di estraneazione: è stata *estraniata* nella sfera del *godimento* che risponde alle regole del mercato e, per reazione, si è *autoestraniata* invece nella sfera autonoma dell'arte, che di per sé la sconfessa come storica: essa si è praticamente rivoltata contro se stessa⁶². Di conseguenza la sua posizione non può che essere

«*Fenomenologia dello Spirito*» tenute dal 1933 al 1939 all'École Pratique des Hautes Études raccolte e pubblicate da Raymond Queneau, Adelphi, Milano 2010, p. 43)

⁵⁹Nella spiegazione fornita da Adorno il mito di Ulisse e delle sirene vorrebbe mostrare l'articolazione tra la figura del *signore*, che è colui che non gode del proprio lavoro, ma rappresenta il *dominatore*, che si presenta come «ingegnere della storia universale» (cfr. M. HORKHEIMER – T. W. ADORNO, *Dialettica dell'illuminismo*, cit., p. 45), che manifesta l'impotenza della classe dominante a penetrare e a contrastare l'apparato di dominio sociale («i superiori sperimentano la realtà, con cui non hanno più direttamente a che fare, solo come substrato, e s'irrigidiscono interamente nel Sé che comanda. Cfr. *Ibid.*, p. 42); e i *lavoratori* – rappresentati dai rematori – che invece «prendono come necessaria e intoccabile l'evoluzione», dato che la loro impotenza «non è solo un alibi dei padroni, ma la conseguenza logica della società industriale, in cui, nello sforzo di sottrarvisi, si è infine trasformato il fato antico» (cfr. *Ibid.*, pp. 44–45

⁶⁰M. HORKHEIMER – T. W. ADORNO, *Dialettica dell'illuminismo*, cit., p. 40

⁶¹A. SERRAVEZZA, *Musica, filosofia e società in Th. W. Adorno*, Dedalo libri, Bari 1976, p. 145

⁶²«La previsione di Hegel di un possibile perire dell'arte è conforme all'essere-divenuta di questa. Che egli la pensasse come transitoria, e nondimeno l'assegnasse allo spirito assoluto, è in armonia con il carattere ancipite del suo sistema, ma induce a una conseguenza che egli non avrebbe mai tratto: il contenuto dell'arte, il suo assoluto stando alla concezione hegeliana, non è assorbito nella dimensione

antinomica: le opere d'arte rappresentano «quel che esse non sono»⁶³. Ma il carattere di problematicità dell'arte investe dunque interamente il tema della problematicità dell'esistenza nella società industrializzata di massa, ed è proprio parlando dell'arte in quanto arte che, per Adorno, è possibile parlare della società in quanto tale: il rapporto tra *arte*, soggetto creatore e contesto sociale è dunque per Adorno ineludibile, egli mette sempre in risalto come non sia possibile in alcun modo isolare nessuno di questi tre momenti, e così, quando egli prova a mostrare la dialettica dell'estrema *soggettività oggettiva* della musica schönbergiana egli prova a tenere assieme le contraddizioni inerenti all'oggetto stesso dell'indagine: «nessuna opera d'arte, neppure la più soggettiva, si risolve nel soggetto che costituisce tale opera e il suo contenuto. Ciascuna comprende dei materiali che si contrappongono eterogeneamente al soggetto, dei procedimenti che derivano tanto da quei materiali quanto dalla soggettività; il suo contenuto di verità non si esaurisce nella soggettività, ma è dovuto a un'oggettivazione che se abbisogna del soggetto come del suo esecutore, in virtù del rapporto immanente con suddetto elemento altro va al di là del soggetto»⁶⁴. Ed è a partire da assunti come questo che, sebbene posteriori di diversi anni rispetto alla *Filosofia della musica moderna*, si può leggere il tentativo filosofico di Adorno di leggere le contraddizioni del reale attraverso le estrinsecazioni artistiche e, nello specifico, nella *grande musica occidentale*. Il filosofo tenta dunque di abbracciare «la potenza della totalità sociale anche in sfere che, come quella musicale, sembrano appartate»⁶⁵. Di conseguenza l'esposizione del filosofo della *dodecaфония* schönbergiana non va intesa dal punto di vista della critica dello *stile*, che anzi «la

del vivere e morire di essa. Essa potrebbe avere il proprio contenuto nella sua propria transitorietà. È concepibile, e non è una possibilità meramente astratta, che la grande musica – qualcosa di tardo – sia stata possibile solo in un periodo circoscritto dell'umanità. La rivolta dell'arte contro il mondo storico, teleologicamente implicata dalla sua “posizione nei confronti dell'obiettività”, è diventata la sua rivoluta contro l'arte; ozioso profetizzare se essa sopravviverà. [...] Ma arte e opere d'arte, non solo in quanto eteronomamente dipendenti ma anche una volta avviata la costituzione della loro autonomia che ratifica l'assetto sociale di uno spirito basato sulla divisione del lavoro e scisso, sono caduche perché oltre a essere arte sono anche qualcosa di estraneo, contrapposto a quest'ultima. Al loro proprio concetto è mescolato il fermento che lo dissolve» (cfr. T. W. ADORNO, F. DESIDERI – G. MATTEUCCI (a cura di), *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 2009, pp. 6–7).

⁶³*Ibid.*, p. 9

⁶⁴T. W. ADORNO, *Parva aesthetica. Saggi 1958-1967*, E. FRANCHETTI (trad.), Feltrinelli, Bari 1979, p. 178

⁶⁵T. W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, cit., p. 3

trattazione filosofica dell'arte riguarda proprio questa, e non i concetti di stile»⁶⁶: la trattazione filosofica della musica d'arte, invece, riguarda proprio le forme immanenti della forma musicale che solo considerate nella loro assoluta *intrinsecità* possono allora parlare di ciò che esse riflettono e di ciò da cui sono determinate. La *storia* e la *musica* sono in questo caso strettamente connessi ma non è quasi possibile distinguere l'una dall'altra, quasi che fossero un rispecchiamento esterno. La possibilità della nascita della *musica radicale* risiede per Adorno proprio nel degrado a oggetto consumistico sia della musica "colta" occidentale⁶⁷, sia del patrimonio *popolare* della canzonetta. E dunque può essere solo per *contrasto* che la musica d'arte può ritagliarsi uno spazio di conoscibilità nel mondo dilaniato, nel capitalismo post-borghese, e «tanto più l'arte si pone come contrario alla falsa chiarezza, [tanto] oppone all'onnipotente stile attuale della luce al neon configurazioni di quell'oscurità che si vuole eliminare» e tanto più allora «serve alla chiarificazione solo in quanto convince coscientemente il mondo, apparentemente così luminoso, della propria tenebrosità»⁶⁸. Ecco che dunque la musica porta dentro se stessa le ferite e le contraddizioni della società di massa: Schönberg, come figura dello spirito, rappresenta la concretezza dell'isolamento musicale. Il *radicalismo solipsistico* (che, dialetticamente, si risolve nella denuncia dell'*universale solitudine* dell'uomo contemporaneo) risponde quindi al carattere oramai disumanizzato dell'essere sociale. Ma per giungere a queste conclusioni, che sono al contempo filosofiche, estetiche e musicologiche, Adorno si serve di una critica *immanente all'oggetto artistico*. In ciò egli si mantiene sempre fermamente hegeliano⁶⁹, ma questa immanenza non porta alla "quiescenza

⁶⁶*Ibid.*, p. 10

⁶⁷«Il principio della *star* è diventato universale. Sembra che le reazioni dell'ascoltatore abbandonino il processo di integrazione attiva nell'ascolto musicale riferendosi solo e direttamente al successo accumulato dai pezzi musicali; questo a sua volta non può più essere spiegato a sufficienza in base alle trascorse spontaneità dell'ascolto ma risale all'imperioso volere degli editori, dei magnati cinematografici e dei padroni della radio. Ormai non sono *stars* solo le celebri personalità: le opere stesse cominciano ad acquistare questa funzione, e gradualmente si edifica un pantheon dei *best-sellers*» (Cfr. T. W. ADORNO, *Il carattere di feticcio nella musica*, cit., p. 18).

⁶⁸T. W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, cit., pp. 20-21

⁶⁹«La conoscenza filosofica [...] comporta il rimettersi alla vita dell'oggetto, vale a dire: essa esige che ci si ponga dinanzi all'oggetto e se ne esprima la necessità interna. Assorbita così profondamente nel proprio oggetto, la conoscenza dimentica quel sorvolare sul Tutto, quell'astratta visione d'insieme che è solo la riflessione del sapere entro se stesso al di fuori del contenuto. Ma una volta immersa nella materia, e procedendo secondo il movimento proprio di questa materia, la conoscenza filosofica

speculativa” della filosofia dello spirito assoluto, al *puro contemplare*, «che promette la verità solo in quanto la concezione di identità di soggetto e oggetto è il fondamento del tutto»⁷⁰, ma anzi è proprio scandagliando a fondo questa problematica identità che essa appare nella sua impossibile configurazione, e il sapere così non trova più «nessun sostegno nella trascendenza positiva»⁷¹, ma solo la paradossalità della propria *contraddizione determinata*.

Nel caso della dodecafonia, la dialettica che si instaura tra il compositore, il materiale musicale e il contesto sociale, determina in maniera preminente la posizione musicale di Schönberg nell’economia dell’analisi filosofica adorniana: il compositore viennese aveva infatti portato alle estreme conseguenze il cammino *espressionista* in cui *la manifestazione* dell’interiorità assumeva un aspetto preminente. Ma questa esigenza si scontrava al contempo con la sedimentazione storica del materiale musicale che si presentava al compositore: «le esigenze poste al soggetto dal materiale provengono piuttosto dal fatto che il “materiale” stesso è spirito sedimentato, qualcosa di socialmente preformato dalla coscienza stessa dell’uomo: e tale spirito oggettivo del materiale, inteso come soggettività primordiale e dimentica della sua natura, ha le sue leggi di moto. Avendo la stessa origine del processo sociale, ed essendo costantemente compenetrato dalle tracce di questo, ciò che sembra puro e semplice automovimento del materiale scorre nello stesso senso della società reale [...]. Per questo la lotta dialettica del compositore con il materiale è anche la lotta con la società, proprio nella misura in cui quest’ultima ha migrato nell’opera e non sta più di fronte alla produzione artistica come un fattore puramente esteriore o eteronomo, nella veste di consumatore o di oppositore»⁷². In queste poche dense righe appare chiaramente come l’intreccio che il filosofo istituisce tra musica, realtà e conoscibilità concettuale è saldamente ancorata a premesse di tipo dialettico-storico, e l’elemento che più di tutti

ritorna entro se stessa; e questo ritorno entro sé, comunque, non avviene prima che il riempimento o contenuto si sia ripreso entro sé e sia divenuto determinatezza semplice, abbassandosi esso stesso a un unico lato della propria esistenza ed elevandosi quindi nella propria superiore verità. Allora il Tutto riabbraccia se stesso nella sua semplicità, riemergendo proprio da quella ricchezza in cui la riflessione sembrava essersi smarrita» (cfr. G. W. F. HEGEL, *Fenomenologia dello Spirito*, cit., p. 115).

⁷⁰T. W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, cit., p. 32

⁷¹*Ibid.*

⁷²*Ibid.*, p. 39

bisogna mettere in evidenza è proprio la *storicità* del materiale. Ciò permette ad Adorno di indagare i significati di *autenticità* e *inautenticità* di un dato materiale d'arte: tali concetti, infatti, sono impensabili in un'ottica che prenda in considerazione soltanto l'*in-sé* dell'espressione artistica (che sarebbe da questo punto di vista assolutamente inconcepibile), ma diventano più chiari se ad essi ci si rivolge attraverso una serrata analisi storica. L'*arte* stessa, e quindi la musica, ha una sua storia interna e «non solo forme, ma innumerevoli materie sono oramai morte»⁷³; questo vale soprattutto per quanto riguarda il materiale primordiale delle composizioni musicali, ovvero le relazioni tra i singoli suoni. La rottura della *tonalità* dichiarava l'*inautenticità* delle relazioni di consonanza e degli accordi che da esse derivavano. Tuttavia «nessun accordo è sbagliato “in sé”, già per il fatto che non esistono accordi “in sé” e che ciascun accordo porta seco l'insieme e anche tutta la storia»⁷⁴; ecco che dunque l'accordo consonante risulta *inautentico* solo se lo si considera dal punto di vista del «rapporto con lo stadio generale della tecnica»⁷⁵, tecnica che a sua volta corrisponde a uno stadio generale dello sviluppo storico della totalità sociale. Dunque è per ciò che la musica “autentica” deve rifuggire la conciliazione dell'accordo *tonale*: in una società in cui prevale la disumanizzazione, in cui l'*Aufklärung* dispiega la sua furia totalitaria, in cui l'individuo è al contempo universalmente massificato e reso sempre più solo e monadico, nessun ammiccamento è possibile. Ed ecco che l'*espressionismo* compie un ulteriore passo: non è più la rappresentazione dell'*emozione* che lo interessa, ma quella dello *choc*⁷⁶. E nel far questo il compositore deve assumere su di sé l'eredità storica del materiale musicale, ma a questo punto «egli non è un creatore. L'epoca in cui vive e la società non lo delimitano dal di fuori ma proprio nella severa pretesa di esattezza che le sue stesse immagini gli pongono»⁷⁷. Ed è dunque la pregnanza di queste immagini che può rendere comprensibile sul piano euristico e sociologico il tentativo musicale di Schönberg. Le immagini che gli si

⁷³T. W. ADORNO, *Teoria estetica*, cit., p. 7

⁷⁴T. W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, cit., p. 41

⁷⁵*Ibid.*, p. 40

⁷⁶«Non son più passioni ad essere simulate, ma sono piuttosto moti corporei dell'inconscio, *chocs*, traumi, nella loro realtà non deformata, che vengono registrati nel *medium* musicale» (cfr. *Ibid.*, p. 44

⁷⁷*Ibid.*, p. 41

presentano sono le immagini di un'umanità oramai condannata allo stato patologico dell'alienazione totalitaria, di conseguenza «ciò che la musica radicale “conosce” è il dolore non trasfigurato dell'uomo, la cui impotenza è aumentata tanto da non permetter più né gioco né apparenza»⁷⁸. Questo dunque, in prima istanza, il significato storico della dissonanza: in accordo al suo carattere di materiale storico, di «contenuto precipitato»⁷⁹; essa ha il compito di rendere nella forma musicale l'alienazione della forma sociale, di *esprimere* appunto la solitudine dell'uomo⁸⁰. Ma come è possibile *esprimere* la solitudine quando è proprio il concetto di individuo che è venuto a mancare? In una società massificata, in cui ognuno è solo con se stesso, il concetto di individuo non è più pensabile: la *potenza del Sé* reificata nell'*Illuminismo* fattosi cosa viva è andata perduta e il fato ha preso il sopravvento. Non resta dunque che il paradosso di un oggettivismo della solitudine, di un'identità formale, di una *cattiva totalità* che invece di unire, divide. In ciò, secondo Adorno, risiede la forza storico-filosofica dello stile compositivo di Schönberg: egli avrebbe portato a compimento un processo che è iniziato a partire da Beethoven – attraverso l'approfondimento della *forma sonata* e della *variazione*⁸¹: così come il compositore non è un *creatore* in senso romantico (non lo è più, proprio per via di un mutamento irreversibile dell'autenticità

⁷⁸*Ibid.*, p. 46

⁷⁹*Ibid.*, p. 47

⁸⁰In un aforisma di *Minima Moralia* Adorno scrive: «Per l'intellettuale, la solitudine più scrupolosa è la sola forma in cui può conservare un'ombra di solidarietà. Ogni collaborazione, ogni umanità di rapporti e di partecipazione non è che una maschera per la tacita accettazione dell'inumano. Non si deve simpatizzare con gli altri che nella sofferenza: il più piccolo passo verso le loro gioie è un passo verso l'indurimento della sofferenza» (cfr. T. W. ADORNO, *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, R. SOLMI (trad.), Einaudi, Torino 1994, p. 17). Il filosofo, come il musicista, può dunque soltanto *esprimere* l'isolamento completo.

⁸¹«Teoria della *forma della variazione* beethoveniana: con un minimo di mezzo compositivo raggiungere un massimo di caratteri diversi. Il trattamento del tema è simile alla parafrasi, non propriamente incisivo: lo scheletro del basso continuo è sempre mantenuto [...]. Eppure non nasce *mai* l'impressione del mero rivestimento. Oltre che dai profili molto plastici di ogni singola variazione, ciò dipende che la successione delle armonie è costante, non è però la melodia che viene “sfiorata”, bensì vengono conservati melodicamente suoni *angolari* che di volta in volta rientrano nell'armonia, e non la linea armonica in quanto tale. Per lo più, rispetto a un tema melodico-lirico, le var[iazioni] sono caratterizzate ritmicamente, in modo dinamico-sinfonico. Spesso il tema contiene *un* elemento molto caratteristico [...] che viene poi mantenuto rigorosamente e organizza la forma per mezzo della sua particolarità» (cfr. T. W. ADORNO, R. TIEDEMANN (a cura di), *Beethoven. Filosofia della musica*, Einaudi, Torino 2001, p. 103). Nell'approfondimento della *variazione* in Beethoven, Adorno ravvisa già il processo di *oggettivismo-soggettivista* che poi sarà quello della dodecafonia. Beethoven rifugge nella sua ultima produzione le leggi soggettive delle composizioni di tipo *melodico* per recuperare una forma arcaica (la *variazione*), riaffermandola come veicolo *oggettivo* della soggettività.

storica ed estetica del materiale musicale e del contesto), ma sottraendosi al processo di affermazione del Sé ritrova una più autentica soggettività in quanto individuo alienato, allo stesso modo egli si comporta nei confronti delle forme musicali. La tecnica compositiva diventa un «protocollo dell'espressione», «non è più "espressiva", su di essa non si libra più in un'incerta lontananza ciò che viene espresso a conferirle il riflesso dell'infinito. Non appena la musica fissa rigidamente, univocamente, ciò che esprime, vale a dire il proprio contenuto soggettivo, questo si irrigidisce sotto il suo sguardo, trasformandosi appunto in quell'elemento oggettivo la cui esistenza vien rinnegata dal puro carattere espressivo della musica: in altre parole la musica, nella relazione protocollare con il suo oggetto, diviene anch'essa "oggettiva" (*sachlich*)»⁸². Nell'oggettivismo il compositore perde il privilegio romantico dell'esaltazione dell'io, il Sé della società borghese, e così viene a definirsi dialetticamente il rapporto tra *soggetto* e *oggetto* in musica⁸³. Ma solo questo *rapporto* può assicurare alla musica d'arte la sua *oggettività*. Se una musica in cui «gli accordi sono pensati in funzione delle insostituibili necessità del loro impiego concreto»⁸⁴ riesce a raggiungere quell'*oggettivismo* della *cosa stessa* (che è poi, secondo Adorno, il compito ultimo dell'opera d'arte) allora è come se la musica si sia a sua volta estraniata dal dominio sociale per rientrare nuovamente nel regno della *natura*. Essa segue dunque il destino dell'*Illuminismo*. La volontà del Sé di dominare il materiale si rovescia così nel dominio del materiale. Ecco, dunque, che attraverso la dodecafonia si compie il rivolgimento dialettico dell'espressionismo: il soggetto soccombe di fronte alla sua piena espressione. E non potrebbe essere altrimenti, visto che la musica (e l'arte in generale) segue lo stesso destino dell'essere sociale: «il soggetto della musica nuova, che essa registra fedelmente, è quello reale, emancipato, abbandonato nel suo isolamento della fase tardo-borghese»⁸⁵. Dunque le regole della dodecafonia riflettono le astrazioni

⁸²T. W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, cit., p. 54

⁸³«[...] nel rapporto soggetto-oggetto in musica vi è una dialettica nel senso *più rigoroso* – non un tirare del soggetto e dell'oggetto ai due capi della fune, bensì una dialettica *oggettiva*, sciolta dalla logica della forma in sé, il movimento del concetto della cosa in sé, che ha bisogno del soggetto per così dire solo come organo esecutivo, il quale compie il necessario liberamente (ma *soltanto* il soggetto libero può compierlo). E questa è nel contempo la conferma suprema della mia concezione – *tendente all'oggettività* [corsivo mio] – del processo musicale» (cfr. T. W. ADORNO, *Beethoven*, cit., pp. 93–94)

⁸⁴T. W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, cit., p. 55

⁸⁵*Ibid.*, p. 60

dell'intelletto illuministico, la subordinazione delle note riflette la subordinazione dei concetti, ma al pari di questi le concatenazione delle serie dodecafoniche si risolvono nel fato mitico: «il gioco numerico della dodecaфония e la costrizione che esso opera richiama l'astrologia»⁸⁶. Ecco che dunque la musica e l'*Illuminismo* sono entrambi determinazioni dialettiche del *concetto*: «la musica, caduta in balia della dialettica storica, prende parte a questo processo: e la dodecaфония è realmente il suo destino. Essa incatena la musica nel liberarla. Il soggetto impera sulla musica mediante il sistema razionale, ma a questo soccombe»⁸⁷. La *progressività* di Schönberg dunque per Adorno risiede nella sua capacità di essere effettivamente *elemento critico interno* alla dialettica del reale. La dialettica della tecnica dodecafonica è la dialettica della tecnica del *logos illuministico*, e in entrambi i casi la risoluzione è la medesima: un piombare nell'illibertà totalitaria, e solo in questa illibertà il soggetto realmente soggetto, ma in quanto sua negazione; ecco che così l'arte, espressione massima dello spirito umno, si rovescia nella più alta disumanizzazione, ma «l'inumanità dell'arte deve sopravanzare quella del mondo per amore dell'umano»⁸⁸.

⁸⁶*Ibid.*, p. 68

⁸⁷*Ibid.*, p. 69

⁸⁸*Ibid.*, p. 129

Parte seconda

Premessa

La musica nell'opera di Thomas Mann: presenza costante nella sua produzione letteraria che abbraccia la prima metà del secolo ventesimo e che ne esprime le profonde contraddizioni, ne mette in luce le ombre più nascoste, lascia le sue profonde ferite allo sguardo indagatore e implacabile della critica (e dell'autocritica). La musica come entità “quasi” ontologica dunque, come manifestarsi incessante delle inesauribili auto-negazioni di un'epoca: la fine della società borghese. La musica come divenire del tempo e nel tempo, come espressione mutevole di una società prossima al collasso che si avvede di tale decadenza solo esperendone poco per volta i caratteri principali. E così la decadenza diventa un *auto-rivelarsi* dell'imminenza della fine, un *auto-riconoscimento* della propria impotenza di fronte all'avanzare della barbarie, che viene sempre trasfigurata e ipostatizzata in categoria dominatrice venendo a creare un inevitabile sprofondamento nel baratro del disgregarsi della modernità borghese. Barbarie dominatrice, ma si badi bene, dominatrice *estetica*, in quanto proprio l'arte, e in particolar modo la musica, si rende complice di questo gioco di riscoperta della barbarie, ma si configura al contempo come denuncia ed elogio, come critica e propaganda, come compagna e avversaria di quest'ultima. L'arte – e quindi la musica – porta su di sé le cicatrici di una battaglia per il dominio sul caos della natura, è l'espressione stessa della lotta dell'uomo contro l'irrazionale e il privo di senso, che, arrivata al suo apice, si rovescia nel caos che cercava di combattere. La musica indossa dunque una duplice maschera, essa è espressione e vessillo della critica e al contempo è la grande traditrice che smaschera il carattere ambigualmente caotico di un'era che si avvia alla totale perdita del senso, ma che nello smascherarla, non riesce a far nulla per donare una nuova logica, una nuova essenza al materiale sociale che ha perso il suo fondamento. La fine dell'era borghese avanza nella sua auto-coscienza del disfaccimento e al pari di essa la musica ne esprime i tratti salienti, e non solo in riferimento alla determinata condizione socio-culturale, ma anche alla stessa

personalità di Mann. Essa rappresenta infatti non solo il cammino di un'epoca ma anche l'evolversi della *teoria musicale* manniana che, usando un linguaggio dialettico, nel negare i propri contenuti a favore di una progressiva presa di coscienza sempre più compiuta e consapevole, lascia che queste negazioni siano sempre *negazioni determinate*, in quanto contengono in se stesse anche l'elemento positivo che determina il successivo svolgersi del processo evolutivo di auto-coscienza della personalità artistica dello scrittore. Così la musica, nelle prime opere manniane, ad esempio *I Buddenbrook*⁸⁹ (1901) o *Tristano*⁹⁰ (1903), rappresenta il manifestarsi dei caratteri mortiferi dell'espressione artistica, che viene ad assumere il ruolo di sintomo della decadenza. L'arte musicale è mortale per tutti coloro che vengono in contatto con essa, e li condanna ad una morte al contempo ignobile e gloriosa: ignobile perché rappresenta il manifestarsi dell'ineluttabilità del destino degli *spiriti musicali*, ne

⁸⁹ «Il romanzo descrive la progressiva perdita di volontà di una stirpe, e questo tema, insieme con quello della ricostruzione del costume e dell'ambiente, nel quale Mann eccellerà sempre, è così profondo, radicato e centrale da espellere dalla trama ogni presenza dell'eros: benché sul suo sfondo si odano di continuo le armonie cromatiche del *Tristano*. [...] La prospettiva nietzscheana dalla quale viene contemplata la vicenda dei *Buddenbrook* comporta una sottile trasvalutazione di tutti i valori che costituiscono il romanzo. I suoi vocaboli-chiave provengono dal campo di Wagner e Schopenhauer: mutano però di senso per una sostituzione che altera l'intero sistema. Dalla filosofia della Volontà siamo passati alla filosofia della volontà di potenza. Morte, questa parola ch'è il centro del primo romanzo di Mann, anzi di tutta la sua produzione, significa ora perdita di potenza, estenuazione, sensualità, decadenza. [L]'influsso di Nietzsche conduce Mann alla seguente concezione: lo Spirito è corrosione e malattia, ripiegamento su se medesima di quella irriflessa, impietosa volontà di potenza che costituisce la salute e la vita. Lo Spirito supremamente si manifesta attraverso l'arte; il sommo delle arti è la musica. Il *tertium* del sillogismo è dunque che la musica è la più letale delle malattie» (cfr. P. ISOTTA, *Il ventriloquo di Dio; Thomas Mann, la musica nell'opera letteraria*, Rizzoli, Milano 1983, pp. 31-32)

⁹⁰ «[...] quella donna incantevole suona il pianoforte, [...] è un'anima intimamente musicale. Oh, suoni per lui! Ma no, è impossibile, gliel'hanno vietato i medici [...]. Spinell insiste. E a un certo momento la Klöterjahn, che in fondo non desidera altro, cede. E suona un notturno di Chopin. Poi un altro, e un terzo. Basta così, meglio non sfidare il destino. Ma salta fuori qualcosa che sembra un oracolo, o un'arma, o un veleno: meglio, un irresistibile filtro d'amore. La versione per pianoforte del *Tristano* di Wagner. Ormai non ci sono più resistenza. E la donna suona il preludio di quell'opera tremenda. Lo suona lei, ma lo suona anche Thomas Mann, dandone una trascrizione in parole che, seppur cade in qualche eccesso, è pur sempre un pezzo di bravura, preannuncio di quel *non plus ultra* di verbalizzazione d'un pezzo musicale che è la sonata n. 111 di Beethoven "raccontata" dal di dentro nel *Doctor Faustus*. Qui l'incidenza del brano musicale è diretta, spinge avanti e fa correre l'azione. Sentiamo che quello sfogo pianistico, tra il ridicolo di un'estasi alla moda e il tragico di un'infrazione che fa rischiare la morte, dà a tutta la vicenda la svolta decisiva. Lo stregone Wagner ha colpito ancora, e proprio dove le resistenze – snobismo decadentistico in Spinell, fragilità fisica e nervosa della Klöterjahn – sono pressoché nulle. Quando la donna suonerà anche la morte di Isotta, il danno sarà ormai irreparabile. I sonagli delle slitte in arrivo, più che tintinnaboli natalizi o infantili, sembrano funebri segnali lanciati dal mondo dei morti» (cfr. I. A. CHIUSANO, *La perfidia terapeutica di Tristan*, «Cultura Tedesca», 1 (10/1994), p. 76)

conferma la fratellanza con la morte, e agli occhi della società *non musicale* li presenta come individui nocivi alla produttività e al carattere pragmatico e positivistico della società borghese, li presenta, in poche parole, quasi come delle morti giustificate. Gli eroi manniani muoiono in quanto segnati dalla *maledizione* artistica, ma al contempo in questa sfera estetica trasfigurano se stessi e la loro condizione di affratellati con la morte rendendosi immagine sublimata di un inevitabile destino, rendendo tale inevitabilità, proprio in quanto giustificata esteticamente, sopportabile e anzi persino indispensabile al manifestarsi artistico. Non si intenda tuttavia la musica unilateralmente come mera espressione di *decadenza*, essa può parimenti mutare i suoi caratteri per rovesciarsi nel proprio opposto, nell'espressione *vitale* del popolo tedesco, del popolo *musicale* per eccellenza. Nelle *Considerazioni di un impolitico* (1918) Mann rivolge, per così dire, l'arte contro se stessa, ovvero, fa dei caratteri mortiferi l'espressione massima della vitalità di un popolo. Un popolo, quello tedesco, che porta in se stesso i tratti distintivi di quella stessa fratellanza con la morte che contrassegnava i primi eroi manniani, un popolo strettamente legato ai concetti di "croce-morte-sepolcro"⁹¹, ineluttabilmente segnato dal destino intellettuale di Nietzsche, Schopenhauer e Wagner, trinitaria costellazione a cui Mann fa costantemente riferimento e da cui non riuscirà mai a separarsi: un popolo dunque, *impolitico* per antonomasia, proprio perché è la *musica*, quindi la morte trasfigurata esteticamente, e non la *letteratura* occidentale, vessillo della democrazia e della politica di stampo francese, che alberga nel suo cuore e nella sua cultura⁹². Ed ecco la *negazione determinata* dell'evoluzione del pensiero musicale manniano: la musica non abbandona i suoi caratteri originari, ma li conserva e conservandoli li nega in se stessi

⁹¹«Quel che mi piace in Wagner è quel che mi piace in Schopenhauer: l'aura morale, quel faustiano sentore misto di croce, di morte e di sepolcro. (cfr. lettera a Erwin Rohde del giovane Nietzsche, ottobre del 1868. Pubblicata in F. NIETZSCHE, *Epistolario 1850-1869*, M. L. PAMPLONI FAMA (trad.), Vol. 1, Adelphi, Milano 1976, pp. 628–631). Questo passo prefigura di sicuro il mondo di Mann; l'aura morale è qualcosa che egli, da un certo punto della sua carriera, s'impose per il suo proposito d'incarnare in ogni senso lo spirito del suo paese, di divenire un non sempre desiderato *praeceptor Germaniae*; la croce fu da lui adottata nel suo estetismo d'incredulo, o per la retorica filantropica suscitata dall'"aura morale"; la morte e il sepolcro sono sempre stati fra i suoi temi preferiti» (cfr. P. ISOTTA, *Il ventriloquo di Dio*, cit., p. 25).

⁹²«Se si guarda a che punto è stata condotta la Francia dai suoi politici, si ha in mano, mi pare, la prova che a volte *con* la 'politica' le cose non vanno affatto; il che è una specie di riprova che in fondo si potrebbe andare avanti anche *senza* 'politica'» (cfr. T. MANN, *Considerazioni di un impolitico*, cit., p. 50)

per approdare ad un nuovo risultato: e questo risultato è la *vitalità mortale* del tedesco, la contraddizione mai risolta e mai risolvibile dei binomi *Kultur-Zivilisation* e *Bürger-Bourgeois*⁹³, che si identificano inevitabilmente nello stesso dualismo che è poi indice di unità, unità disgregata e contraddittoria, unità scissa in se stessa: e quest'unità è l'uomo tedesco, l'uomo a cui non è stato concesso il riposo nel quietarsi dell'incessante lotta che attanaglia il suo cuore, che viene poi trasfigurata ed estesa al contesto bellico internazionale come la lotta del tedesco contro gli attacchi a tutto ciò che *rimane di tedesco*. Una lotta contro la “stedeschizzazione” della Germania, una lotta contro la propria stessa tendenza a “stedeschizzarsi”. Ed è proprio a partire da queste premesse che si sviluppano i temi musicali di uno degli ultimi romanzi manniani: la *neue Musik*, la dodecaфонia, l'arte come malattia, il demoniaco nell'arte, la fine di un'era, la speranza di una rinascita; tutti questi temi possono essere raccolti ed espressi con due sole parole, anzi, con un titolo: *Doctor Faustus*.

Il *Doctor Faustus* è infatti il romanzo della crisi, della crisi musicale, della crisi politica e sociale, della crisi della stessa civiltà post-borghese. Esso è l'espressione trasfigurata della situazione europea dilaniata dagli orrori della seconda guerra mondiale, dilaniata non solo politicamente e culturalmente, ma scossa nello suo stesso *spirito* che, glorificando l'innalzarsi della suprema razionalità ha fatto sì che essa si rovesciasse nell'orrore della barbarie, una barbarie non più *immediata*, non più momento naturale nel corso della storia, non più un *innocente medioevo*, bensì una barbarie *mediata* dalla ragione stessa, e per questo motivo tanto più pericolosa e devastante. Come la ragione si rovescia in follia così l'arte si rovescia in misticismo: la matematica è tramutata in numerologia, la musica in occultismo. La crisi dell'uomo musicale diventa così la crisi di un popolo che a sua volta è la crisi di un'epoca.

⁹³«La differenza fra spirito e politica implica quello fra cultura e civilizzazione, fra anima e società, fra libertà e diritto di voto, fra arte e letteratura; ora la 'germanicità' è cultura, anima, libertà, arte, e *non* civilizzazione, società, diritto di voto, letteratura. La differenza fra spirito e politica, per fare un altro esempio, è quella che passa fra il concetto di cosmopolitico e quello di internazionale. Il primo deriva dalla sfera della cultura ed è tedesco; l'altro nasce da quella della civilizzazione e della democrazia ed è qualcosa di completamente diverso. Internazionale è il bourgeois democratico, per quanto si ammanti un po' dovunque di patriottismo; il *Bürger* invece [...] è cosmopolita, *giacché* è tedesco, più tedesco dei principi e del 'popolo': questo tipo umano quale punto di mezzo, geografico, sociale e spirituale è stato sempre e rimane il portatore della spiritualità, dell'umanità, dell'anti-politicità tedesche» (cfr. *Ibid.*, p. 51).

Ancora una volta Mann affida alla musica il compito di significare questa tragedia; è la musica infatti il medium attraverso cui ci è possibile percepire lo spirito del periodo bellico, lo spirito di una Germania sconfitta, piegata sotto il peso delle sue stesse estenuanti e titaniche imprese, imprigionata nella sua stessa *tedeschità*, in quella *Kultur* che, avendo perso qualsiasi traccia di *humanitas*, cerca se stessa nell'arcaico *Kultus*. Non più la Germania di Beethoven, di Wagner e di Schopenhauer, piuttosto quella di Lutero e dell'austero canto luterano; la Germania dove la musica non si colora dell'inganno romantico, non cela se stessa dietro il manto del soggettivismo, ma celebra mestamente le lodi di Dio, e, in quanto arte divina e legata al *Kultus*, le lodi di se stessa⁹⁴. Una musica dove il *divino*, il *sovrasensibile* si rende manifesto. È questa la musica che Adrian Leverkühn cerca di far rivivere, la musica della *sovraindividualità* e, proprio per questo, espressione del massimo soggettivismo: soggettivismo collettivo, in quanto la tragedia dell'arte, la tragedia della borghesia, la tragedia dell'uomo novecentesco, si presenta nel mondo come tragedia universale. Ma oggi, nella barbarie mediata, e proprio in quanto mediata, *ironicamente* trasfigurata, non è più Dio che si manifesta agli uomini, ma la sua forza primordiale: la forza stessa dell'irrazionalità della natura, la forza del caos ostile alla ragione, la forza contro cui l'uomo ha dovuto ergere le barriere della scienza e dell'arte, barriere che, protagoniste di un gioco dialettico, sono state generate dalla stessa forza che le ha scatenate. Non sarà più Dio quindi a rappresentare l'appiglio e il rifugio dell'uomo in cerca della verità, prenderà il suo posto «lo 'mperador del doloroso regno»⁹⁵, il Demonio, che, resosi ormai superfluo il suo intervento diretto nel mondo, si limita a prendere atto della condizione infernale dell'era post-borghese, dell'era bellica: «[...] l'inferno non sarà nulla di essenzialmente nuovo, ma una cosa consueta, anzi, orgogliosamente consueta. In fondo esso è soltanto la continuazione della vita stravagante»⁹⁶ rivela il Diavolo a Adrian Leverkühn

⁹⁴«Da quando la cultura si è staccata dal culto e si è fatta un culto di se stessa non è altro che un'apostasia, e dopo soli cinquecento anni tutto il mondo ne è stanco e sazio come se, *salva venia*, l'avesse ingoiata a marmite [...]» (cfr. T. MANN, *Doctor Faustus*, E. POCAR (trad.), Mondadori, Milano 1998, pp. 297-298)

⁹⁵D. ALIGHIERI, *Divina Commedia*, Inferno, canto XXXIV, v. 28

⁹⁶T. MANN, *Doctor Faustus*, cit., p. 301

durante il loro colloquio, e più avanti Adrian risponderà: «Evidentemente voi mi preparate già l'inferno su questa terra»⁹⁷.

Musica infernale dunque, musica imparentata col Demonio, lontana dall'inganno borghese della quieta apparenza, scissa dalla falsità della soggettività lirica, bensì lucidamente *oggettiva*, *ironica* nel suo sconcertante formalismo: una musica non più legata alla vita (sia pur essa una vita consacrata alla morte come quella del tedesco), bensì alla *malattia*. Ed ecco il punto d'arrivo del dispiegarsi della concezione manniana dell'arte musicale: il suo ultimo momento è la *follia*. La musica nega di nuovo se stessa per giungere ad un ultimo stadio, al punto di non ritorno: non c'è più scampo per la possibilità di esistenza di un'arte conciliata con se stessa: l'arte è non-conciliazione, mediatezza, contraddizione in sé; ed un'arte destinata alla morte non può sopravvivere se non nella pazzia, nella malattia del genio consapevole della sua sconfitta, nell'estraniamento completa e patologica dalla società, ultimo baluardo di salvezza della sua arte, che si rivela però un baluardo effimero, illusorio, inefficace, in quanto è proprio quest'apparente salvezza che condanna l'arte, la musica, nel baratro dell'impossibilità di esistenza.

L'unica speranza che si profila per l'umanità è quella di ricominciare. Senza musica, o meglio, con una *nuova musica*, non più la *neue Musik* di cui parlava Adorno, ma una musica che sia espressione di una nuova *humanitas*, di un nuovo avvenire non ancora sperimentato, forse ancora nemmeno immaginabile. Dalle ceneri della musica consumata e smentita dalla storia può rinascere una musica nuova, una musica finalmente conciliata con se stessa e con la società, una musica che sia finalmente *immediatezza* e che riscopra in se stessa l'unità, che possa essere espressione completa dell'identità tra *forma* e *materia*, tra caos e razionalità, tra uomo e mondo: una musica che sia espressione di un'era dove non ci sarà più posto per opere come la *Lamentatio Doctoris Fausti*, un'era dove la *Nona Sinfonia*, la *sinfonia dell'umanità*, cessi di essere falsa e risuoni in tutta la sua concreta veridicità.

⁹⁷*Ibid.*, p. 304

I simboli del romanzo

Il *Doctor Faustus* può essere considerato, ed è lo stesso Mann che ci offre quest'interpretazione⁹⁸, come il *Parsifal* della sua opera letteraria. L'idea del romanzo è presente fin dall'inizio dell'attività dello scrittore, risale infatti al 1901 l'appunto di tre righe contenente il primo abbozzo di un possibile *Faust*, appunti che non verranno ritrovati prima del 1943, cioè quarantadue anni dopo, durante gli anni dell'esilio americano. È come se il progetto del *Faustus* sia rimasto sopito per tutti questi anni soltanto per poi potersi compiere sotto le opportune condizioni, sia quelle personali dello scrittore, sia quelle storico-sociali in cui la genesi del romanzo si inserisce. Citando le parole di Thomas Mann: «Quarantadue anni erano passati da quando avevo preso un appunto sul patto di un artista col diavolo come possibile argomento di lavoro, e questa ricerca, questo ritrovamento fu accompagnato da una commozione, per non dire uno sconvolgimento che mi fa capire chiaramente come intorno al nocciolo povero e vago del tema aleggiasse fin dall'inizio un senso di vita, un'atmosfera biografica che predestinava la novella, progredita più di quanto non credessi, a diventar romanzo»⁹⁹. Il ritrovamento degli appunti risale al 27 marzo 1943, passeranno circa due mesi, durante i quali Mann lavorerà alle *Confessioni del cavaliere d'industria Felix Krull*, prima che egli cominci a scrivere il *Doctor Faustus*, il che avverrà precisamente «una domenica mattina, il 23 maggio 1943 [...]»¹⁰⁰.

È significativo il fatto che il romanzo veda la luce soltanto durante gli anni d'esilio dello scrittore, in quanto esso si configura come paradigma letterario di una condizione concreta e reale, la condizione cioè in cui si è venuto a trovare il popolo tedesco durante la seconda guerra mondiale. L'opera può infatti essere considerata una grandiosa *allegoria* del mondo a Mann contemporaneo, un raffigurazione *simbolica* della tragedia della Germania, tragedia in cui Mann si sente pienamente coinvolto. La struttura del romanzo è anch'essa significativa in quanto non svolge una funzione

⁹⁸T. MANN, *Romanzo di un romanzo*, cit., p. 76

⁹⁹*Ibid.*, p. 74

¹⁰⁰*Ibid.*, p. 83

puramente formale, ma si fa portavoce di significati intrinseci all'opera, in modo che *forma e contenuto* vengono a coincidere. Fondamentali sono anche i rimandi simbolici, le citazioni e corrispondenze numeriche all'interno del romanzo che, come vedremo, sono tutt'altro che esteriori.

Ciò che balza subito agli occhi, fin dalla lettura del titolo (*Doctor Faustus. Das Lebens des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*, ovvero *Doctor Faustus. La vita del compositore tedesco Adrian Leverkühn narrata da un amico*), è che Mann non è il narratore diretto della storia, ma inserisce tra sé e Leverkühn un intermediario, il biografo e amico del compositore Serenus Zeitblom. Questo comporta uno sdoppiamento del piano temporale: il tempo del narrare e il tempo della narrazione. Implicitamente è anche contenuto un terzo piano, ovvero il tempo in cui Mann scrive, che avrà un'influenza non di certo secondaria per la comprensione dei piani temporali precedenti; infatti, la divisione triadica dei tempi del romanzo rispecchia tre differenti *Weltanschauungen*: l'Europa al crepuscolo della società borghese del XIX secolo, il superamento dell'ex società borghese e il preludio alla barbarie imminente, infine la realizzazione concreta della barbarie. Il tempo in cui scrive Mann, ovvero il tempo della disillusione, racchiude in sé i piani precedenti e ne offre un'adeguata chiave di lettura. Mann, per introdurci alla comprensione delle svariate sfaccettature che caratterizzano l'intero romanzo e il suo messaggio si serve di elementi simbolici, sparsi lungo tutta l'opera.

Per rappresentare il mondo luterano pre-borghese lo scrittore si serve di una città immaginaria: *Kaisersaschern* che, con le sue architetture gotiche, tutta pervasa da atmosfere medievali, si fa metafora dell'era del *Kultus*, che Leverkühn aspira a far rivivere con la sua opera. Gli stessi protagonisti sono due *simboli*, proprio per questo di essi non viene riportata alcuna descrizione fisica: sono piuttosto dei *caratteri*, le incarnazioni di un dualismo, che può essere letto come la doppia faccia della stessa medaglia. Leverkühn rappresenta infatti il tentativo artistico di fuga dalle rovine di un'epoca, l'ottocento, in cui l'arte era pervasa dalla parvenza soggettivistica, dove la creazione artistica tradiva se stessa mettendo in risalto un soggetto troppo presente (l'artista) a scapito delle qualità formali dell'opera d'arte. Riguardo ciò, non si può

ovviamente omettere l'influenza sul pensiero manniano del saggio su Wagner di T. W. Adorno¹⁰¹. Esso infatti analizza l'opera wagneriana alla luce della condizione dell'arte nella seconda metà del XIX secolo, condizione che, secondo Adorno, era caratterizzata da un atteggiamento nei confronti del fare artistico eccessivamente *lirico*; questo ha comportato un indebolimento della struttura *unitaria* dell'opera d'arte, un infrangersi della *grande opera compiuta*, preparando la via a quella che sarebbe stata l'*arte frammentaria* del novecento, arte di cui Wagner e la sua opera sarebbero incoscientemente precursori. Mann stesso riconoscerà quest'influenza, si può leggere infatti ne *La genesi del "Doctor Faustus"*: «Adorno mi fece leggere allora il suo intelligentissimo trattato su Wagner, la cui profondità critica e la cui avversione, che non scivola mai del tutto nella negazione, non mancano di affinità col mio saggio su "Dolore e grandezza di Riccardo Wagner"¹⁰²»¹⁰³. Ma Leverkühn cerca una musica totalmente diversa da quella wagneriana, egli è l'incarnazione del *compositore dialettico* (come Adorno definì Arnold Schönberg) che porta su di sé il peso delle contraddizioni dell'arte moderna: così la fitta rete di rimandi simbolici comprende in se stessa anche delle personificazioni, simboliche a loro volta. La biografia di Adrian Leverkühn è affine a quella di Nietzsche, e le teorie musicali da lui enunciate nel corso del capitolo XXII sono in realtà proprietà spirituale del compositore Arnold Schönberg: sembra quasi che il protagonista sia privo di connotati fisici per accogliere in sé il significato simbolico delle personificazioni. Sarebbe però ingenuo identificare automaticamente Leverkühn con Nietzsche e con Schönberg, in quanto anch'essi sono trattati al pari di caratteri. Soprattutto per quanto riguarda il "caso Schönberg" è opportuno individuare l'uso strumentale che Mann fa della teoria dodecafonica, e di come essa assuma, calata nel contesto narrativo, caratteristiche che sembrano renderla proprietà intellettuale di Mann. Essa infatti viene adattata al substrato teorico che funge da base per l'intera opera. Le cose si complicano se pensiamo che esistono ben *tre* figure di Arnold Schönberg: quello reale, quello adorniano e quello manniano.

¹⁰¹T. W. ADORNO, M. BORTOLOTTO (a cura di), *Wagner*, Einaudi, Torino 2008

¹⁰²T. MANN, *Dolore e grandezza di Riccardo Wagner*, L. MAZZUCCHETTI (trad.), in *Saggi*, Mondadori, Milano 1946

¹⁰³T. MANN, *Romanzo di un romanzo*, cit., p. 133

Vedremo infatti come, nonostante Mann si sia servito ampiamente della consulenza di Adorno e della lettura del saggio su Schönberg del filosofo (poi confluito nella *Filosofia della musica moderna*¹⁰⁴), giunga a conclusioni che a volte risultano antitetiche rispetto alle posizioni adorniane. Vedremo in seguito, in che senso Mann si allontani da Adorno.

Un dato storico interessante è rappresentato dalla reazione di Schönberg di fronte alla notizia che le sue teorie fossero state *prese in prestito* da Mann. Egli manderà infatti, il 13 novembre del 1948, una lettera di protesta¹⁰⁵ proprio per rimarcare la sua totale estraneità nei confronti del protagonista del *Faustus*: «Leverkühn è rappresentato dall'inizio alla fine come uno squilibrato. Io conto ora settantaquattro anni e non sono affatto turbato di spirito; né mi sono mai presa la malattia, che provoca quella sorta di follia. Considero questo come un'offesa, per cui sarò forse costretto a chieder conto»¹⁰⁶. Fu proprio a causa di questo diverbio che nell'edizione inglese del romanzo apparirà una nota che riconosce la paternità intellettuale della teoria dodecafonica a Schönberg, anche se Mann non fu mai totalmente convinto da questo accorgimento: «Lo faccio un po' contro la mia convinzione, non tanto perché questa delucidazione apre una piccola breccia nella sfera conchiusa del mio mondo romanzesco, quanto perché l'idea della tecnica dodecafonica assume, nella sfera del mio libro, in questo mondo di patti col diavolo e di negromanzia, un colore e un carattere che per sua natura (dico bene?) essa non possiede e che in realtà ne fanno una proprietà mia, cioè del libro. Il pensiero di Schönberg e la mia visione ad hoc sono totalmente staccati che, prescindendo dalla stonatura stilistica, mi sembrerebbe quasi parso un'offesa citare il nome di lui nel testo»¹⁰⁷.

Co-protagonista del romanzo, altro personaggio/carattere è Serenus Zeitblom, biografo di Leverkühn, rappresentate dell'*umanesimo borghese*. Esso incarna l'atteggiamento rivolto al passato che non è capace di adattarsi al presente, e che,

¹⁰⁴T. W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, cit.

¹⁰⁵Riprodotta poi in *Der Monat*, anno I, fascicolo VI, 1949

¹⁰⁶Testo riportato in: L. TRAVERSO, *Thomas Mann, Schönberg e le teorie musicali del «Doctor Faustus»*, «Studi Urbinati di Storia, Filosofia e Letteratura», XLV/1-2 (1971), pp. 348-351

¹⁰⁷T. MANN, *Romanzo di un romanzo*, cit., pp. 87-88

proprio a causa di questa sorta di appiglio nostalgico, non riesce a modificarne le direttive. Zeitblom infatti contempla impotente la tragedia della Germania, esprime considerazioni su di essa, si allontana spiritualmente dal ritorno della barbarie, ma nondimeno non riesce ad apportare nessun contributo volto a cambiare lo stato delle cose, limitandosi la sua critica al disincantato distacco solitario dell'*esule in patria*: esempio chiarissimo di tale atteggiamento è rappresentato dal fatto che i figli del quieto insegnate di ginnasio facciano parte della gioventù hitleriana, e che quest'ultimo non faccia nulla per impedirlo, limitandosi ad accettare passivamente la situazione.

Quello che però rende Leverkühn e Zeitblom facce della stessa medaglia è la loro *inattualità*: l'una, quella del primo, si esplica nella ricerca del superamento dello stallo paralizzante che atrofizza l'arte moderna, la quale, in accordo con le teorie di Adorno, si rende espressione stessa delle contraddizioni sociali del reale, delle aporie della società di massa, rappresentandone lo specchio *estetico*; quindi, transitivamente, Leverkühn, con la musica, cerca una via di uscita al non-senso della modernità, ma nell'eccessiva razionalità della sua ricerca, rovescia quest'ultima e la sua opera nell'espressione della barbarie: in quest'atteggiamento Leverkühn è indissolubilmente legato al DemONIO. L'inattualità di Zeitblom invece, è un inattualità paralizzata nel passato, e per questo anch'essa complice della barbarie imminente, in quanto proprio nella sua staticità si rende spettatrice passiva di un rovesciamento di valori che non riesce a contrastare.

Altro personaggio simbolico è chiaramente il DemONIO, essenza ai limiti del reale che farà la sua apparizione nel romanzo soltanto per un capitolo, il XXV, che cade esattamente a metà dell'opera (il simbolismo numerico è un altro carattere distintivo dell'opera). Esso appare a Leverkühn a Palestrina, durante il suo viaggio in Italia. È significativo che Mann decida di far comparire il Diavolo proprio in questa cittadina, in quanto in essa Mann iniziò a lavorare ai *Buddenbrook*: la città di Palestrina (antica Praeneste, patria del compositore Pierluigi da Palestrina) si fa quindi scenario dell'inizio dell'attività letteraria di Mann e di quella musicale di Leverkühn.

Ma chi è il Demonio nel *Doctor Faustus*? Esso è innanzi l'uomo tedesco, o meglio la sua indole. Mann, nella conferenza *La Germania e i Tedeschi*¹⁰⁸, afferma «[...] il diavolo, il diavolo di Lutero e di Faust, mi sembra essere figura tedeschissima, il patto con lui, il vendere la salute dell'anima per acquistare per un certo tempo i tesori e la potenza mondana, mi pare qualcosa di particolarmente vicina all'indole tedesca»¹⁰⁹. E Leverkühn, incarnando egli stesso l'aspetto demoniaco del popolo tedesco, può essere considerato come un raffigurazione del demoniaco, se non come il demonio stesso, non soltanto perché è plausibile che la sua apparizione sia una proiezione mentale del compositore, ma anche perché, prescindendo da qualsiasi *interpretazione razionale* del loro incontro, l'affinità tra i due è rimarcata dal fatto che il Demonio non è venuto per stringere un patto con Leverkühn, o almeno non in senso stretto, bensì per confermare l'esistenza stessa del patto, che sussiste fin dall'infanzia del musicista: «Non dovresti fare a rimpiattino come se non mi avessi aspettato da un pezzo. Lo sai anche tu che i nostri rapporti esigono una buona volta un chiarimento»¹¹⁰, afferma risoluto il Diavolo. Leverkühn è quindi da sempre proprietà del Diavolo, e nella sua vita l'esistenza del demoniaco si è sempre manifestata sotto le più svariate forme: nella sua infanzia, negli esperimenti del padre, che cercava di carpire alla natura le sue leggi, immaginando che anche la materia inorganica possedesse una vita propria: descrizione metaforica dell'animismo che è tipico di qualsiasi visione magica del mondo. E già durante la sua vita d'infanzia Leverkühn si imbatteva nella sua maledizione: prima una farfalla, poi una donna, infine un tema musicale: *Hetaera Esmeralda*. Dietro questo nome si cela una fitta rete di rimandi simbolici: innanzi tutto l'*Hetaera Esmeralda* è una farfalla che sulle ali ha «soltanto una macchiolina scura, d'un rosa violaceo, che in volo, poiché non se ne vede altro, la fa assomigliare ad un petalo rapito dal vento»¹¹¹. Viene mostrata a Leverkühn dal padre, il quale, affascinato dalla capacità di mimetizzarsi di quest'animale, si chiedeva di sovente: «Come fa l'animale? [...] o come fa la natura mediante l'animale? Non si può infatti attribuire il

¹⁰⁸T. MANN, *La Germania e i Tedeschi*, in L. MAZZUCCHETTI (a cura di), *Scritti storici e politici (Tutte le opere di Thomas Mann)*, Vol. XI, Milano, Mondadori 1957, pp. 541-562

¹⁰⁹Ibid. p. 545

¹¹⁰T. MANN, *Doctor Faustus*, cit., p. 278

¹¹¹Ibid., p. 32

trucco all'osservazione e al calcolo dell'animale stesso»¹¹². Dunque essa è un animale subdolo, in quanto è soltanto una *bellezza* invisibile, indistinguibile dalla bellezza dei petali in cui si confonde. Essa è il simbolo stesso dell'apparenza e dell'inganno, sotto cui si cela la sua maledizione: la *malattia*; la seconda incarnazione dell'*Hetaera Esmeralda*, una donna, nello specifico una prostituta, ne è l'allegoria. Leverkühn la incontra in un bordello, dopo esservi stato condotto da un losco facchino (probabilmente un incarnazione del Diavolo stesso) durante un suo soggiorno a Lipsia (l'episodio è ricalcato su una vicenda biografica di Nietzsche¹¹³). Qui egli, evidentemente imbarazzato, si siede al pianoforte, passando in mezzo a ragazze «in scarse vesti trasparenti di tulle e garza e lustrini, capelli sciolti, mezzi globi incipriati, bracciali ai polsi»¹¹⁴, e tocca «senza sedersi [...] due o tre accordi»¹¹⁵, una ragazza gli si avvicina, «una brunetta in giubbotto spagnolo, con la bocca larga, il naso schiacciato e gli occhi a mandorla, un'*esmeralda* (corsivo mio)»¹¹⁶, dopodiché si alza di colpo ed esce, allontanandosi dalla casa di piacere. Ma Leverkühn avrebbe conservato nel cuore quest'esperienza, tanto che, come scrive l'immaginario biografo Zeitblom, «Adrian doveva tornare nel luogo dove l'imbrogliatore l'aveva condotto»¹¹⁷. Il compositore infatti, si sentì enormemente attratto da «quella brunetta in giacchetta e dalla bocca larga che gli si era avvicinata presso il pianoforte e che egli aveva chiamato Esmeralda»¹¹⁸, e dopo circa un anno dal loro primo incontro, decise di ritornare nel luogo dove l'aveva condotto il “losco facchino”, ma non la trovò. Si informò del soggiorno della donna e, col pretesto di dover intraprendere un viaggio musicale piuttosto lungo, per assistere alla rappresentazione della *Salomè* nella città di Graz, si dirisse a Presburgo, «città che in ungherese è chiamata Poszony»¹¹⁹, per incontrare la sua Esmeralda. Ella aveva dovuto lasciare il bordello a Lipsia a causa di cure mediche, in quanto aveva con sé “il contatto”, cioè la sifilide, si stabilì quindi a Presburgo, e qui

¹¹²*Ibid.*

¹¹³T. MANN, *La filosofia di Nietzsche alla luce della nostra esperienza*, B. ARZENI (trad.), in *Nobiltà dello Spirito e altri saggi*, Mondadori, Milano 1997, p. 1305

¹¹⁴T. MANN, *Doctor Faustus*, cit., p. 178

¹¹⁵*Ibid.*

¹¹⁶*Ibid.*

¹¹⁷*Ibid.*, p. 186

¹¹⁸*Ibid.*, p. 192

¹¹⁹*Ibid.*

«il perseguitato riuscì a trovarla»¹²⁰. La donna lo invitò a «*guardarsi dal suo corpo*»¹²¹, ma Leverkühn decise di possederla comunque, conscio del rischio che stava correndo. Il vero patto col diavolo può essere considerato quest'amplesso, l'unione di Leverkühn con la malattia, che secondo l'impianto teorico del romanzo rappresenta l'unica salvezza dell'arte moderna. Il Diavolo, durante il loro colloquio, dirà: «[...] la malattia creatrice, la malattia che elargisce la genialità, che scavalca gli ostacoli e nell'ebbrezza temeraria balza di roccia in roccia, è mille volte più benvenuta nella vita di quanto non sia la salute che si trascina ciabattando. Non ho mai udito una cosa più sciocca dell'affermazione che dai malati possa venir soltanto una cosa malata. La vita non è schifiltosa e di morale non ne sa un accidente. Essa abbranca l'ardito prodotto della malattia, lo ingoia, lo digerisce e appena se lo prende a cuore quello diventa salute. Di fronte al fatto dell'efficacia vitale, mio caro amico, crolla ogni distinzione fra malattia e salute»¹²². Come vedremo in seguito infatti, per Mann la malattia rimane l'ultima forza rimasta all'uomo per fare di se stesso creatore di opere d'arte, essendosi questa paralizzata in due estremi contrapposti: da una parte l'eccessivo intellettualismo dell'arte formale del novecento, dall'altra l'ingenuo soggettivismo neoromantico, che rinchiude l'arte in categorie estetiche superate: solo attraverso la malattia si può creare l'opera d'arte *coerente* con l'era moderna e la sua società, un'opera d'arte che può trovare la sua salvezza solo nell'ironia. Ultima personificazione dell'*Hetaera Esmeralda* è la musica: essa infatti diviene per mano di Leverkühn un tema musicale: si, mi, la, mi, mi bemolle; nella notazione tedesca: h, e, a, e, es. Il tema appare per la prima volta nell'immaginario *lied* "O bimba cara, come sei cattiva" (O lieb Mädel, wie schleck bist du) appartenente ai *Canti di Brentano*, una delle prime opere del compositore, e nella *Lamentatio Doctoris Fausti*. Intorno a questo tema musicale si è svolto un curioso dibattito in cui si sono espressi, con opinione contrastante, Hans Mayer e Paolo Isotta, il primo sostenendo che il tema dell'*Hetaera Esmeralda* sia l'«*a solo*» del corno inglese nel terzo atto del *Tristano*¹²³, mentre il secondo nega questa ipotesi e lamenta un

¹²⁰*Ibid.*

¹²¹*Ibid.*, p. 193

¹²²*Ibid.*, p. 297

¹²³H. MAYER, *Thomas Mann*, cit., p. 278

errore di scrittura musicale di Mann (il re diesis scritto come mi bemolle)¹²⁴. Attraverso l'inserimento del tema musicale dell'*Esmeralda* nelle sue opere, Mann sconfessa il *carattere patologico* della sua arte, e quindi, dell'arte moderna: un'arte *malata*, che reca in sé come ultima meta la follia¹²⁵.

Ma perché, proprio la musica deve assurgere a simbolo di questa *patologia artistica*? Per rispondere è opportuno citare le parole di Mann, pronunciate nella già citata conferenza *La Germania e i Tedeschi*: «È grave deficienza della leggenda e del poema non mettere Faust in rapporto con la *musica*. Egli dovrebbe essere musica e musicista. La musica è sfera demoniaca: ce lo ha esposto nel modo più convincente Sören Kierkegaard, un grande cristiano, nel suo saggio dolorosamente entusiasta sul *Don Giovanni*, la musica è arte cristiana col segno negativo, è ad un tempo calcolatissimo ordine e antiragione germinatrice del caos, ricca di gesti incantatori e di scongiuri, di magie e di cifre, è l'arte più remota dalla realtà, la più appassionata, mistica ed astratta a un tempo. Perché Faust sia il rappresentante dell'anima tedesca, dovrebbe essere musicale, giacché il rapporto del tedesco col mondo è astratto e

¹²⁴P. ISOTTA, *Il ventriloquo di Dio*, cit., p. 174

¹²⁵Ci sembra più che doveroso riportare che, di recente, è stata avanzata una nuova ipotesi sul tema dell'*Haetera Esmeralda*. Nell'ultima traduzione italiana del *Doctor Faustus*, a cura di L. Crescenzi si afferma che il tema *H E A E ES*, in realtà, non significherebbe affatto *Haetera Esmeralda*, bensì rappresenterebbe il nome di Serenus Zeitblom e Adrian Leverkühn. Crescenzi sviluppa quest'ipotesi a partire dal fatto che, allineando i nomi di Zeitblom e Leverkühn, e leggendoli all'inverso (in riferimento alla capacità di Adrian di essere un abile contrappuntista, abile nel trattamento cancrizzante dei temi musicali, ovverosia, nella loro inversione) si incontrerebbero le lettere del tema ogni volta intervallate esattamente da sette lettere (**SERENUS ZEITBLOM ADRIAN LEVERKUEHN**), e per di più, le prime lettere dei nomi Adrian e Serenus darebbero l'intervallo A – ES, cioè la – mi bemolle. Questo intervallo costituirebbe un tritono, ovvero un intervallo dato dalla distanza di sei semitoni esatti, ovvero l'intervallo che già la tradizione medievale aveva definito di natura diabolica. A partire da questa suggestiva ipotesi, Crescenzi sosterebbe dunque la *malafede* e l'*incompetenza* di Zeitblom nel riportare la vita del suo amico compositore – egli traviserebbe del tutto, ad esempio, il manoscritto di Adrian sul suo incontro col demonio, il quale sarebbe invece un abbozzo della composizione dell'oratorio su *Faust* –, e identificherebbe il demoniaco non tanto nel patto di Adrian con la prostituta, bensì negli stessi Zeitblom e Leverkühn, due lati differenti del temperamento tedesco, entrambi ambigui: e in questa ambiguità risiederebbe il demoniaco del romanzo. Attraverso quest'interpretazione Crescenzi inserisce dunque il romanzo nel panorama della letteratura modernista, piuttosto che considerarlo come *ultima propaggine* del romanzo ancora ottocentesco (cfr. T. MANN, L. CRESCENZI (a cura di), *Doctor Faustus*, Mondadori, Milano 2017, pp. XIX-XXI) Quest'interpretazione, sicuramente suggestiva, andrebbe dunque a riportare ad un piano *più profondo* l'allegoria del romanzo. Non più una corrispondenza più o meno esatta dei vari personaggi (chi è Zeitblom? E chi rappresenta Adrian?), bensì una sorta di *fictio* in cui, sostanzialmente, ogni personaggio rientra in quel *chiaroscuro* tra luce e ombra che rappresenterebbe, sempre secondo Crescenzi, la vera presenza del demonio.

mistico, vale a dire musicale [...]»¹²⁶. Ritornano qui i temi delle *Considerazioni di un impolitico*¹²⁷, in cui la natura musicale del tedesco assumeva gli stessi connotati: «L'educazione musicale dei tedeschi alla musica incominciò con Martin Lutero che fu pedagogo di piglio provocatorio per la sua carica nazionale, teosofo, catechista e musicista, il tutto fuso nella stessa persona, e fuso a tal punto che in lui si stenta a distinguere la musicalità dalla religiosità, perché nell'anima sua l'una cosa vale l'altra: e così è rimasto ancora per i tedeschi»¹²⁸; o ancora: «[...] la musica tedesca, da Bach a Reger, il punctum contra punctum, la grande fuga, non sono stati soltanto l'espressione sonora dell'etica protestante, ma anche, per il loro possente e polifono intricarsi di ordine e di impulso caparbio, il ritratto e il riflesso artistico-spirituale della stessa vita tedesca»¹²⁹: sembrerebbe che il tedesco è *condannato* al faustismo per sua stessa natura, sospesa tra il mondo dell'uomo e il mondo dello spirito. Dunque se il tedesco è Faust, allora Faust è Leverkühn, rappresentante dell'eterno dualismo contraddittorio dell'uomo tedesco, che si manifesta nella sua visione estetico-spirituale del mondo; visione rappresentata e incarnata da Mefistofele.

Il Diavolo, in questa prospettiva, rappresenta la personificazione della visione artistica di Leverkühn (quindi del popolo tedesco), del suo mondo interiore, che si presenta ai suoi occhi come qualcosa di terribile: «Se tu potessi almeno tacere, bifolco che sei!»¹³⁰, urla il compositore al Demonio, per esorcizzare la paura per la sua stessa *Weltanschauung*: una visione del mondo foriera della folle barbarie, dell'oscurità della magia e della numerologia, dove la scienza e la ragione sono piegate di fronte alla razionalità trasfigurata in non-senso. Non è un caso che il Demonio porti in sé anche i tratti somatici di Adorno, in quanto proprio le teorie adorniane, nella visione manniana, si fanno portatrici del demoniaco; Adorno stesso si era accorto dell'insufficienza della dodecafonia nel panorama artistico a lui contemporaneo¹³¹, ma

¹²⁶T. MANN, *La Germania e i Tedeschi*, cit., pp. 545–546

¹²⁷T. MANN, *Considerazioni di un impolitico*, cit.

¹²⁸*Ibid.*, p. 326

¹²⁹*Ibid.*, p. 327

¹³⁰T. MANN, *Doctor Faustus*, cit., p. 283

¹³¹Nella *Filosofia della musica moderna* infatti Adorno afferma che «l'indifferente materiale dodecafonico diventa ora indifferente per il compositore. Egli si sottrae così al fascino della dialettica del materiale. La sovranità con cui lo tratta non solo ha tratti amministrativi, ma contiene la rinuncia alla necessità estetica, a quella totalità che si insedia in maniera del tutto esteriore con la dodecafonia. Anzi, la sua

non fa il passo che invece Mann compie con risolutezza: il filosofo si limita a registrare che l'insufficienza artistica, le sue aporie, sono proiezioni delle aporie sociali, delle contraddizioni della logica del dominio, ma la sua dialettica si arresta alla presa di coscienza della vuotezza di significato dell'era moderna: Mann riempie questa vuotezza, conferendole i caratteri del demoniaco. Quasi non si profila salvezza per l'arte, quindi per la società, a meno che la stessa arte, la *musica moderna*, il *vecchio mondo* non perisca: senza la sua morte le forze del demoniaco non possono essere sconfitte.

Altro elemento significativo del romanzo è, come accennato, il simbolismo numerico. Ad esempio, il capitolo XIII, numero legato, com'è noto, al mondo della magia e della superstizione, è dedicato alle lezioni di "psicologia della religione" del professor Schleppfuss, che, stando alle pagine del romanzo, sono delle vere e proprie lezioni di demonologia¹³² (da notare anche il simbolismo insito nello stesso nome del professore, in quanto Schleppfuss letteralmente vuol dire *piede trascinato*, richiamo all'andatura strascinante delle zampe di Satana, spesso rappresentato con fattezze caprine); altro esempio è il capitolo dedicato al colloquio con il Demonio, il cui numero è il XXV, che cade esattamente a metà dell'opera. A rimarcare l'atmosfera occulta che aleggia sulle pagine del romanzo, e che caratterizza l'opera musicale di Leverkühn, in quanto governata dal calcolo, dalla ragione dominatrice, che si rovescia in numerologia e pratica magica, è la presenza del quadro di Albrecht Dürer *Melancholia I* sul pianoforte di Adrian Leverkühn, nella sua stanza a Halle. In essa, come è risaputo, è contenuta una raffigurazione del "quadrato magico", ovvero un quadrato formato da numeri la cui somma, in verticale, in orizzontale, o secondo le

esteriorità stessa diviene un mezzo di rinuncia. Appunto perché il materiale, trattato superficialmente, non gli dice più nulla, egli lo costringe a dire quello che vuole, e le fratture, specie l'apodittica contraddizione di "meccanica dodecafonica" ed "espressione", diventano simboli di questa enunciazione. Anche così egli resta in una tradizione che assimila tra loro le ultime opere della musica classica» (cfr. T. W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, cit., pp. 117–118. Come si vede, dunque, anche la dodecaфония rischia di essere inglobata nel processo di reificazione delle opere d'arte.

¹³²«Ho già detto che per sua natura la teologia tende, e in determinate deve tendere, a diventare demonologia. Un esempio ne era Schleppfuss, anche se un esempio di qualità molto progredita ed intellettuale, dato che la sua demoniaca concezione del mondo e di Dio era illuminata psicologicamente e resa quindi accettabile, anzi gustosa alla sensibilità moderna e scientifica» (cfr. T. MANN, *Doctor Faustus*, cit., p. 130).

diagonali, è sempre uguale. Questa funzione *occulta* del numero è una raffigurazione simbolica della stessa tecnica dodecafonica, che, nella visione manniana, si serve della serie allo stesso modo in cui la numerologia si serve del numero: ovvero non per fini razionali, ma esoterici¹³³. La musica diviene così espressione completa della barbarie: la costruzione artistica smarrisce il suo significato e si fa portatrice di vuotezza di valori, un *nichilismo* artistico, che ha la tendenza in mostrare l'altra faccia della vuotezza di senso: l'*irrazionalità*. La musica, la dodecaфонia, sono strumenti del Diavolo, e come sostenuto da Adorno, proprio perché si ritirano e si appartano nel solipsismo dell'intellettualismo formale, esprimono il disagio, l'angoscia dell'uomo contemporaneo, compagno prediletto della *malattia*. In ultima analisi è questo il senso della personificazione di Nietzsche nel personaggio di Leverkühn: come il filosofo ha pagato con la sua stessa salute lo sforzo di caricarsi sulle spalle le contraddizioni e le tragedie di un'intera epoca, così anche Leverkühn, per poter esprimere in maniera compiuta le dilanianti aporie dell'era moderna, deve pagare con la sua stessa ragione, che, in un mondo dominato dalla folle barbarie, si fa simbolo stesso di regresso e di irrazionalità.

¹³³Cfr. p. 22

Le conferenze di Kretzschmar

Musica e Kultus

Parlando più specificamente delle teorie musicali nel *Doctor Faustus*, un rilievo fondamentale è da attribuire all'interpretazione del tardo stile di Beethoven, attraverso la quale Thomas Mann, parafrasando Adorno, espone un problema musicale d'importanza nodale per la comprensione della successiva interpretazione e lettura che viene data alla dodecafonia: questo problema riguarda la contraddizione, nata con l'affacciarsi del soggettivismo in musica, tra *forma* e *contenuto*, tra *convenzioni* e *materiale musicale*. Mann, per la stesura dei capitoli riguardanti tale problematica, si è servito ampiamente del breve ma intenso saggio di Adorno *Lo stile tardo di Beethoven*¹³⁴, ed è proprio a questo che faremo riferimento nel commentare il capitolo VIII, dedicato alle conferenze di Wendell Kretzschmar, organista di Kaisersaschern e insegnante di musica di Adrian Leverkühn.

La teoria di fondo è che nell'opera tarda beethoveniana, in particolar modo nelle ultime sonate per pianoforte, la soggettività è talmente sviluppata che le “convenzioni” musicali, prima così audacemente infrante, ritornano a comparire nella loro imperante presenza, ma non più come *essenze formali* della composizione musicale, bensì nella loro *nudità*, ovvero in forma pura: «[...] la prima norma di ogni condotta “soggettivistica” è di non avere alcuna indulgenza per le convenzioni, rimodellando sotto la spinta dell'espressione quelle inevitabili. In questo modo, proprio il Beethoven maturo ha sempre trascinato nella dinamica soggettiva le usuali figure di accompagnamento, trasformandole secondo la sua intenzione [...]. Tutt'altra cosa per l'ultimo Beethoven. Ovunque nel suo linguaggio formale, anche là dove si serve di una sintassi così singolare come nelle ultime cinque sonate per pianoforte, le formule e le

¹³⁴T. W. ADORNO, *Spätstil Beethovens*, «Der Auftakt Blätter für die tschechoslowakische Republik», XVII/5–6 (1937), ristampato in T. W. ADORNO *Moments musicaux. Neu gedruckte Aufsätze 1928-1962*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1964; traduzione italiana T. W. ADORNO, *Il tardo stile di Beethoven*, «Aut Aut», 225 (1988), pp. 87–90

locuzioni della convenzione sono incluse. In queste sonate, piene di catene decorative di trilli, cadenze e fioriture, spesso la convenzione si rende visibile nella sua nudità, senza veli e fuor d'ogni metafora [...]»¹³⁵. Vediamo come Mann cita quasi letteralmente Adorno: «Non tócca né modificata dalla soggettività, la convenzione affiora piuttosto spesso nelle ultime opere, in una nudità, o si dica pure, un'estinzione, un abbandono dell'io che a sua volta esercita un'azione più paurosamente maestosa di ogni arduo personale. In queste composizioni, diceva l'oratore, gli elementi soggettivi e la convenzione combinavano un nuovo rapporto, un rapporto caratterizzato dalla morte»¹³⁶. Vediamo che qui Mann aggiunge all'argomentazione di Adorno un nuovo elemento, la morte; argomento che Adorno tratterà subito dopo, in relazione al carattere *formale* delle opere tarde: «L'arte in ogni caso ha semplicemente nell'apparenza il proprio contenuto. Il rapporto tra convenzioni e soggettività stessa deve venire inteso come la legge formale da cui scaturisce il contenuto delle opere ultime, supposto che queste debbano significare ben più di commoventi reliquie. Questa legge formale diventa evidente proprio nel pensiero della morte. Se i diritti dell'arte svaniscono di fronte alla realtà della morte, allora questa non riesce certo ad entrare senza mediazioni nell'opera d'arte come suo "oggetto". Essa pesa unicamente sulle creature, non sui prodotti, e perciò da sempre appare in tutta l'arte in forma spezzata: come allegoria. Questo smentisce l'interpretazione psicologica. Mentre esplica la soggettività mortale come sostanza dell'opera ultima, spera al contempo di avvedersi senza fratture della presenza della morte nell'opera d'arte; questa resta l'illusoria corona della sua metafisica. Certo s'accorge della forza dirompente della soggettività nelle opere ultime, ma la cerca nella direzione opposta a quella verso cui essa preme: la cerca nell'espressione della soggettività stessa. Questa tuttavia, in quanto mortale e in nome della morte, scompare in verità dall'opera d'arte. La forza della soggettività nelle opere ultime è il gesto ascendente col quale essa abbandona l'opera d'arte. La fa esplodere non per esprimersi, bensì per liberarsi inesprensivamente dall'apparenza dell'arte»¹³⁷. Dunque, è proprio il carattere mortifero delle ultime opere

¹³⁵T. W. ADORNO, *Il tardo stile di Beethoven*, cit., p. 88

¹³⁶T. MANN, *Doctor Faustus*, cit., p. 74

¹³⁷T. W. ADORNO, *Il tardo stile di Beethoven*, cit., p. 89

d'arte che spazza via la soggettività per assurgere ad un grado di soggettività più alta, una soggettività che può essere chiamata sovra-soggettività, che porta in sé i caratteri di un'oggettività potenziata, un'oggettività non più *formalmente* priva di contenuti soggettivistici, ma, proprio perché è un'oggettività risultante dal movimento dialettico dello sviluppo musicale, è mediata dal superamento del soggettivismo, che in essa è contenuto, traducendo in linguaggio oggettivo contenuti di carattere soggettivistico, epurati però dall'elemento dispotico del *lirismo* tipico dell'arte romantica : «Dove la grandezza e la morte s'incontrano [...], nasce un'oggettività favorevole alla convenzione, una oggettività che per spirito sovrano precorre di molto il più dispotico soggettivismo, perché la personalità esclusiva, che pure è già stata il superamento d'una tradizione portata fino alla vetta, sopravanza ancora una volta se stessa entrando grande e spettrale nel regno del mito, della collettività»¹³⁸. Massima espressione di questo connubio è la sonata Op. 111, che si compone soltanto di due tempi. In essa, la semplicità del tema del secondo tempo significa il trionfo delle convenzioni, della ripetitività musicale, usata a fini “catartici”, ovvero, parvenza, formalismo, portato ai massimi livelli per epurare l'opera d'arte dal formalismo stesso: «– I trilli a catena! Le fioriture e le cadenze! Sentite la convenzionalità che vi è mantenuta? Qui... la lingua... non è più... liberata dalla retorica... ma la retorica... dalla parvenza... del suo dominio soggettivo, infine la parvenza dell'arte... è eliminata... *L'arte elimina sempre... la parvenza dall'arte* [corsivo mio]. Lillala! Vi prego ascoltate... come la melodia... sia sopraffatta dal peso degli accordi... nel passo imitato. Diventa statica... diventa monotona... ecco due volte il re, tre volte il re di seguito... ci pensano gli accordo... lillala... Vi prego di badare a questo punto...»¹³⁹. Giunti a questo punto per Kretzschmar è banale la risposta alla domanda sul perché la sonata per pianoforte Op. 111 abbia soltanto due tempi: «– Un terzo tempo? Una nuova ripresa... dopo questo addio? Un ritorno... dopo questo commiato? – Impossibile. Tutto era fatto: nel secondo tempo, in questo tempo enorme la sonata aveva raggiunto la fine, la fine senza ritorno. E se diceva “la sonata” non alludeva soltanto a questa, alla sonata in do minore, ma

¹³⁸T. MANN, *Doctor Faustus*, cit., p. 75

¹³⁹*Ibid.*, p. 76

intendeva la sonata in genere come forma artistica tradizionale: qui terminava la sonata, qui essa aveva compiuto la sua missione, toccato la meta oltre la quale non era possibile andare, qui annullava se stessa e prendeva commiato – quel cenno d'addio del motivo re-sol sol, confortato melodicamente dal do diesis, era un addio anche in questo senso, un addio grande come l'intera composizione, il commiato della sonata»¹⁴⁰. La fine della sonata significa la fine di un'era musicale, un'era che ha i suoi albori in Clementi, Haydn, Mozart, un'era, quella della musica *classica*, che con Beethoven ha trovato il suo punto di rottura; un'era che presagisce i suoi sviluppi futuri, presagisce il dispotismo della soggettività, e in Beethoven, conscio dei limiti della poetica romantica, in quanto non soltanto anticipatore di essa, ma quasi *plasmatore*, trova uno scudo a questa “degenerazione” (stando alle teorie di Adorno di cui Mann si appropria). Il Beethoven tardo sembra quasi voler correggere le degenerazioni del Beethoven maturo, il Beethoven della Quinta Sinfonia, o della sonata per pianoforte n. 14 *Al chiaro di luna*, per portare la musica ad una consapevolezza più alta del soggettivismo distruttore delle regole musicali. Egli si impone nuovamente delle regole, le mette a nudo, le mostra nel loro puro manifestarsi, e così facendo così le bandisce dal mondo dell'apparenza per far sì che siano momenti integranti dell'atto *conoscitivo* dell'opera d'arte; un'arte libera dal soggetto, tesa verso l'oggettività mediata, frutto del cammino dialettico della musica. Il Romanticismo smentirà queste premesse. Mi sembra corretto precisare però, che una tale lettura delle ultime opere di Beethoven trova riscontri soltanto all'interno della teoria adorniana, e che svincolata da questo contesto, non riesce a sussistere come interpretazione storico-estetica indipendente. È emblematico in tal senso addurre come esempio l'interpretazione che Alfred Einstein, nel suo saggio *La musica nel periodo romantico*¹⁴¹, propone in relazione proprio alle ultime opere di Beethoven: «I romantici ritennero che nelle sue ultime opere – le sonate per pianoforte dall'op. 101 all'op. 111, e specialmente gli ultimi quartetti – egli avesse “mandato in frantumi la forma”, e da tanto illustre esempio avevano tratto il convincimento che fosse ammissibile e

¹⁴⁰*Ibid.*, p. 77

¹⁴¹A. EINSTEIN, *La musica nel periodo romantico*, A. BARTALINI (trad.), Sansoni, Firenze 1952

giustificabile che essi stessi a loro volta potessero trattare la forma in tutta libertà»¹⁴². Come si vede è una visione del tutto antitetica a quella adorniana, in cui il tardo Beethoven è, ben lungi dal rappresentare la ritrattazione del soggettivismo, proprio il promotore dell'atteggiamento romantico, dell'atteggiamento innovatore e sovvertitore di regole, di creatore di forme musicali nuove.

Altra espressione del contrasto oggettivismo-soggettivismo è il rapporto di Beethoven con la *fuga*. Kretzschmar ricorda, durante una conferenza intitolata proprio *Beethoven e la fuga*, che «gli invidiosi e gli avversari del temerario innovatore avevano asserito che Beethoven non era capace di scrivere una fuga. “Inutile, non ci riesce” avevano detto sapendo quel che dicevano, poiché questa veneranda forma artistica godeva allora molta stima e non c'era compositore che trovasse grazia davanti il tribunale della musica, né soddisfacesse i potenti e i grandi mecenati dell'epoca, se non sapeva eccellere in essa»¹⁴³. Ma si tratta di un giudizio veritiero? Secondo Kretzschmar lo è in parte, in quanto il compositore ha dimostrato di aver evitato la fuga in composizioni dove invece tale forma sarebbe stata necessaria (un esempio che adduce Mann è l'oratorio *Cristo sul monte Oliveto*, op. 85), oppure il risultato dei suoi tentativi di composizione di fughe non furono soddisfacenti (in alcuni passi della marcia funebre dell'*Eroica*, nell'Allegretto della *Sinfonia n.7 in la maggiore*, o nell'ultimo tempo della *Sonata in re* per violoncello, op. 102); altre volte ancora trattò la fuga con libertà, ad esempio in quella presente nella *Sonata per lo Hammerklavier* (n. 29, op. 106), alla quale aveva aggiunto la didascalia: “con alcune licenze”. Probabilmente un tentativo per far intendere che egli conosceva molto bene le regole contro cui era andato. Kretzschmar esprime dei dubbi su questo punto. Egli è infatti del parere che la controversia risieda nel «quesito se quegli intrecci meritassero il nome di fughe in senso rigoroso: troppo conformi alla stile della sonata parevano, troppo preoccupati dell'espressione, e anche di carattere troppo armonico con la mira agli accordi, e poco adatti ad assolvere il loro autore della taccia d'incapacità contrappuntistica»¹⁴⁴. Abbiamo però detto in precedenza che il giudizio secondo cui Beethoven sarebbe stato

¹⁴²*Ibid.*, p. 97

¹⁴³T. MANN, *Doctor Faustus*, cit., p. 78

¹⁴⁴*Ibid.*, p. 79

un cattivo contrappuntista è vera solo in parte. Si può ad esempio rammentare la Grande Ouverture fugata op. 124, o le fughe del Gloria e del Credo nella *Missa Solemnis* op. 123 e gli ultimi quartetti per archi, per renderci conto che, seppur atipico, l'atteggiamento di Beethoven nei confronti della fuga non è mai stato né di totale rifiuto, né tanto meno una *costrizione*, dettata dai canoni stilistici dell'epoca. La fuga è legata al *Kultus*, appartiene all'era in cui la musica non era ancora separata dalle lodi divine, quando ancora non si era emancipata nella *Kultur*. Una musica, quindi, che prendeva a piene mani dalla polifonia fiamminga, in cui Lutero scorgeva «l'ideale della musica»¹⁴⁵; essa è stata la regina incontrastata nella musica sacra a partire dal periodo barocco, per cui, una rinascita del fugato, o del contrappunto in genere, significa un riavvicinarsi a quel *Kultus*, inabissatosi sotto le coltri del “prepotente” romanticismo. Alla luce di tali considerazioni risulta dunque chiara l'affermazione di Kretzschmar: «[...] gli immani sforzi di Beethoven per dominare la fuga furono la lotta di un grande dinamico e suscitatore di commozioni al fine di raggiungere la forma freddamente artistica del tempo di sonata, la quale, in un al di là delle passioni, rigoroso, altamente astratto, governato dal numerico e dalla sonora divisione del tempo, si è buttata in ginocchio a lodare Iddio, ordinatore del cosmo dalle molte vie»¹⁴⁶. Risalta subito all'occhio la vicinanza di tale affermazioni intorno al carattere della musica ricercata dall'ultimo Beethoven con la musica dodecafonica che, come vedremo, cercherà proprio di essere fredda, astratta, rigorosa, al di là di ogni soggettivismo: «il distacco dell'arte dalla liturgia, la sua emancipazione ed elevazione alla solitudine personale e all'autonomia culturale, le hanno imposto un peso di solennità e serietà assoluta che, [...] non deve però necessariamente essere il suo destino costante, la sua perpetua disposizione d'animo»¹⁴⁷. Da notare le parole *solitudine personale*, che in questo caso sono significanti della poetica romantica. Vedremo come in altro contesto assurgono anche a caratteri della poetica dodecafonica dove, in accordo con le teorie adorniane, la solitudine e l'isolamento della *neue Musik*, sono massima espressione dell'alienazione dell'individuo nei confronti dei rapporti di dominio imperanti nella

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 82

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 83

¹⁴⁷ *Ibid.*

società. Leverkühn auspica un ritorno alla polifonia, proprio perché riesce a fissare in forme artistiche il rigore che la musica ha perduto, ma non più in riferimento ad un *Kultus* cristiano, ma di natura ancora sconosciuta: «[...] egli fantasticava a vuoto e con parole saccenti prevedendo il probabile ritorno dell'odierna funzione dell'arte a un compito più modesto, più felice, al servizio di una comunità, che non dev'essere proprio, come una volta, la Chiesa. Quale dovesse essere questa comunità egli non sapeva dire. Che però l'idea della cultura sia un fenomeno storicamente transitorio; che possa perdersi in qualcos'altro; che l'avvenire non le appartenga di necessità: questo pensiero egli l'aveva decisamente tratto dalla lezione di Kretzschmar»¹⁴⁸.

Ancora, riguardo al carattere meramente *oggettivistico* della *neue Musik*, è da mettere in evidenza che essa, secondo le teorie adorniane, deve riuscire a fare a meno dell'udito, riducendosi a *musica per gli occhi*. Facendo a meno dell'esecuzione si elimina dalla musica un elemento fondamentale che l'ha contraddistinta per tutto il romanticismo: *la sensualità*. Riducendo il creare musicale al combinare accordi, serie, melodie, costruite sapientemente sulla carta, tanto che l'occhio può godere esteticamente anche solo di questo, cioè del loro essere scritte e non suonate, rende le composizioni a-sentimentali, avvicinandole alla spiritualità pura: «Difatti la musica è la più spirituale di tutte le arti, come già dimostra la circostanza che forma e contenuto vi si comprendono come in nessun'altra e sono anzi la medesima cosa»¹⁴⁹, tanto che il godimento *visivo* dell'opera d'arte viene considerato come un *preludio* ad una nuova era di godimento musicale, ovvero godere della musica in se stessa, cioè in forma pura, al di là dei sensi.

Mettendo in risalto gli elementi *puri* dell'opera d'arte musicale, la si sveste di tutte le finzioni storiche, e di tutti i substrati socio-ideologici, per mostrarla infine nuda nella sua spiritualità, connessa al primitivismo. Infatti, come è detto chiaramente nel capitolo VIII, durante una conferenza chiamata appunto "I primordi della musica": «[...] fra tutte le arti proprio la musica, per quanto salita nel corso dei secoli a un complicatissimo, riccamente evoluto, meraviglioso edificio di creazioni storiche, non si

¹⁴⁸*Ibid.*, pp. 83–84

¹⁴⁹*Ibid.*, p. 86

è mai sbarazzata della pia tendenza a ricordare con effetto la sua situazione iniziale e ad evocarla solennemente, a esaltarne insomma gli elementi. Con ciò, diceva Kretzschmar, essa celebra la sua solitudine cosmica»¹⁵⁰. La musica insomma si fa portavoce degli elementi primordiali del mondo, come in Richard Wagner l'accordo iniziale in mi bemolle maggiore all'inizio del preludio del *Rheingold* rappresenta sia l'inizio del dramma musicale, sia l'inizio del mondo, in quanto è con l'atto creativo del preludio che il mondo mitico e primordiale wagneriano prende vita; o come nel preludio della *Suite per violoncello n. 4 BWV 1010* di Johann. S. Bach, anch'essa in mi bemolle maggiore, «costruita su accordi primitivi toccando solo le più vicine tonalità affini, nella quale la voce del violoncello non esprime altro che le cose più semplici e addirittura fondamentali, la pura verità, si direbbe, in modo schiettamente primordiale»¹⁵¹. Ma qual'è l'elemento musicale che più di altri porta in sé i caratteri della primordialità? Secondo Mann, riprendendo Adorno, è la struttura “pura” della musica, epurata anche dall'armonia, dove ogni suono si fa portavoce di se stesso e del suo significato, senza implicare così costruzioni derivate da convenzioni. In questo ordine d'idee si inserisce da dodecafonia, la quale, proprio rigettando l'armonia tradizionale, cerca di spezzare la *linearità* dell'opera musicale, la cui massima espressione è ravvisabile nella forma sonata. Ma non si tratta soltanto di interrompere una linearità formale, quanto bensì una linearità *ontologica*, la significazione stessa della musica in relazione ai primordi del mondo: «la natura stessa di quest'arte singolare fa sì che ad ogni istante essa possa ricominciare dal nulla, sgombra di qualsiasi nozione della storia già percorsa nel mondo civile e delle conquiste fatte nei secoli, e riscoprirsi e riprodursi»¹⁵². Dunque, non solo si spezza la linearità intrinseca nello sviluppo dell'opera musicale, si infrange anche la linearità storica, per cui la musica rinnega se stessa in nome di un compito più alto, che è quello della riscoperta. Con la dodecafonia, infatti, entra in gioco una nuova *grammatica* e una nuova *sintassi*, che, nel tentativo di spazzar via il convenzionale, dovrebbe mettere in risalto la “purezza” dell'opera d'arte musicale. Inutile dire che è proprio questo suo carattere di

¹⁵⁰*Ibid.*, p. 88

¹⁵¹*Ibid.*

¹⁵²*Ibid.*, p. 89

radicalismo che la condanna a quella *dialettica dell'illuminismo* che consegna nelle mani del dominio anche i tentativi di sfuggire ad esso. Ma, come vedremo dal seguente esempio, esso è considerato da Leverkühn preferibile ad un soggettivismo sfrenato.

Kretzschmar riporta un curioso esempio di storia della musica: ovvero la musica di una comunità tedesca anabattista in auge verso la metà del XVIII secolo, guidata da un uomo di nome Johann Conrad Beissel¹⁵³. Egli scriveva versi, che poi venivano cantati nella comunità, sopra melodie già esistenti, poiché Beissel non era un compositore. Un giorno tuttavia decise di avvicinarsi al mondo della musica ed elaborò una personale teoria musicale: «Egli decretò che in ogni scala ci dovessero essere “padroni” e “servi”. Considerando l'accordo come centro melodico di ciascuna tonalità dichiarò padroni i suoni formanti l'accordo, servi gli altri suoni della scala. Ora le sillabe di un testo erano rappresentate, se avevano l'accento, da un padrone, se erano atone da un servo. Passando all'armonia ricorse a un procedimento sommario. Costruì tabelle di accordi per tutte le tonalità possibili, in base alle quali ognuno poteva trascrivere comodamente le sue melodie per quattro o per cinque voci [...]. Il ritmo era l'ultima parte della teoria che a quell'uomo gagliardo rimanesse ancora da sbrigare. Lo fece col miglior successo. Con la composizione seguì attentamente la cadenza delle parole dando alle sillabe accentate note più lunghe, alle atone note più brevi. Non gli passò per la mente di stabilire un rapporto fisso tra i valori, e appunto così mantenne al suo metro una considerevole duttilità. Che quasi tutta la musica del suo tempo fosse scritta in misure ripetute di uguale durata, cioè in battute, o non lo sapeva o non gli importava. Questa ignoranza però o indifferenza gli riuscì utile quanto mai, poiché il ritmo sospeso rendeva straordinariamente efficaci talune composizioni, specialmente quelle in prosa»¹⁵⁴. Ora risulta chiaro come questa teoria musicale sia totalmente arbitraria e non tenga minimamente conto dei rapporti armonici esistenti nel sistema temperato. L'impressione che si doveva avere nell'udire una musica composta seguendo tali norme doveva per forza essere caratterizzata da un senso di stupore, misto al sentimento di essere di fronte ad una musica *disumana*, proprio perché

¹⁵³Johann Conrad Beissel (1691-1768) è stato un leader religioso di origine tedesca che fondò nel 1732 la *Comunità di Ephrata*, in Pennsylvania.

¹⁵⁴T. MANN, *Doctor Faustus*, cit., p. 92

distante dalla nostra stessa percezione dell'armonia. Non v'è però dubbio, che doveva essere estremamente efficace in ambito culturale: «Le note del coro avevano imitato la soavità della musica strumentale facendo sull'uditorio l'impressione di una dolcezza religiosa e divina. Tutto era cantato in falsetto, e si può dire che i cantori non aprivano quasi la bocca né movevano le labbra pur ottenendo i più strani effetti acustici. La voce era mandata in su contro il basso soffitto dell'oratorio sicché pareva che i suoni, contrariamente all'uso normale, contrariamente in tutti i casi a ogni canto ecclesiastico conosciuto, ne discendessero e si librassero come angeli sopra la testa dei presenti»¹⁵⁵. Dunque, essa era una musica legata al *Kultus*, una musica che, nonostante falsificata da una teoria armonico-musicale arbitraria, ritrovava la sua verità nella sua funzione, nella sua essenza più ultima, ovvero l'essere partecipe della dimensione divina. Non più personale, ma universalmente religiosa, espressione della fede e dell'introspezione culturale. Leverkühn non può che essere affascinato da una tale musica: «[...] egli teneva a riservarsi, nell'ironia, la libertà del riconoscimento – il diritto dunque, per non dire il privilegio, di tenere una distanza che comprendesse in sé la possibilità d'una benevola concessione, d'una approvazione relativa, d'una mezza ammirazione unita al motteggio e alla risata. [...] – Lascialo stare – diceva mentre, le mani nelle tasche del soprabito, in mezzo alla nebbia invernale che avvolgeva i fanali a gas, andavamo su e giù fra la sua e la mia casa – lasciamelo stare quell'originale: a me non dispiace. *Se non altro aveva il senso dell'ordine, e anche un ordine sciocco è sempre meglio che niente* [corsivo mio]»¹⁵⁶. Questo è il punto nodale della questione: un ordine a qualsiasi costo. Ma perché l'ordine nella musica era così importante? Continua Leverkühn: « – [...] [quelle musiche] non facevano un effetto sentimentale – replicò – ma del tutto regolare, e questa mi pare cosa lodevole»¹⁵⁷. E ancora più chiaramente: «la legge, ogni legge, ha effetti refrigeranti, e la musica possiede tanto calore proprio, *calore di stalla, calore vorrei dire di mucca* [corsivo mio], da aver bisogno del refrigerio delle norme: infatti lo ha sempre desiderato»¹⁵⁸. In questo passo, la citazione dalla

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 93

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 98

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 95

¹⁵⁸ *Ibid.*

Filosofia della musica moderna è quasi letterale: «Schönberg parlò una volta contro il calore animale della musica e contro la suscettibilità»¹⁵⁹. Dunque, in tal senso l'opera di Leverkühn è assimilabile a quella di Schönberg: ovvero, opera intesa come lotta per eliminare il *calore animale* dalla musica; lotta combattuta in nome dell'*ascetismo*: uno svestire la musica per renderla di nuovo astratta, ma non per questo vuota, bensì un'astrazione concreta, una purezza riportata alle sue origini, e proprio per questa più vera di tanti contenuti inessenziali: una musica riportata a se stessa, alla sua intima essenza originaria, una musica unita all'uomo non più sentimentalmente, ma intimamente nell'animo, nell'esperienza mistica della fede. Ma per fare tutto questo, per raggiungere tale intima comunione ascetica con il materiale musicale, bisogna abbandonare l'*amore*, l'amore sentimentale, forza troppo volubile, effimera e incostante: «– Secondo te, l'amore sarebbe il sentimento più forte? – Ne sai tu uno più forte? – Sì, l'interessamento. – Che sarebbe, immagino, un amore al quale sia sottratto il calore animale, vero? – Restiamo pure d'accordo su questa definizione! – esclamò ridendo [...]»¹⁶⁰. Per questo Leverkühn, non potrà mai amare; la freddezza del protagonista non è il prezzo pagato al diavolo per suggellare il patto, essa fa già parte della vita di Leverkühn, e la sua musica porterà i segni di tale freddezza, di tale gelo, lo stesso gelo che caratterizzerà il diavolo durante il loro incontro.

In questo intenso capitolo sono stati anticipati tutti i tratti principali che poi assumerà l'opera del compositore: la freddezza, il rigore, l'ordine, l'ascetismo, la forma rivelatrice di una verità mistificata dal soggettivismo, il trionfo della polifonia sull'omofonia, del contrappunto sull'armonia. Tutti elementi, ovviamente, presi in prestito dall'analisi di Adorno, che viene però utilizzata a fini diversi da quelli originari del filosofo: il *Kultus* così non è più soltanto un *momento necessario* nella dialettica delle opere d'arte, ma un vero e proprio rovesciamento barbarico, l'inizio della fine dell'arte, di un'epoca intera.

¹⁵⁹T. W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, cit., p. 117

¹⁶⁰T. MANN, *Doctor Faustus*, cit., p. 96

La Dodecafonia

Dialettica musicale e «finis musicae»

Ora è opportuno soffermarci sull'analisi della tecnica dodecafonica, così com'è presentata nel capitolo XXII del romanzo, senza dimenticare i rimandi più o meno puntuali alla *Filosofia della musica moderna* di Theodor W. Adorno, in particolar modo in relazione al saggio su Schönberg. Dedichiamoci quindi ad alcune premesse di carattere tecnico, indispensabili per seguire l'intrecciarsi della teoria musicale con l'idea del romanzo, e il significato che essa assume nell'opera di Leverkühn. La dodecafonia è una tecnica di composizione che prevede l'uso di tutti e dodici i suoni della scala cromatica. Ciò che la distingue dall'*atonalismo*, cioè l'abolizione della tonalità e la parificazione della gerarchia dei suoni, è la presenza di regole ben precise nell'uso dei dodici suoni, che conferiscono un carattere di *rigore* e *necessità* alla composizione¹⁶¹. La tecnica dodecafonica infatti prevede la creazione di una *serie*, cioè la successione di tutti e dodici le note, fino ad esaurire il materiale cromatico; la serie si distingue dalla scala cromatica dei dodici suoni perché l'ordine di successione delle note viene conferito dal compositore, in relazione alle necessità della composizione. La serie può essere a sua volta suddivisa in *microserie*. Il compositore può usare la serie in quattro modi differenti: «come serie originale, come rovescio, sostituendo cioè ad ogni intervallo della serie quello nella direzione opposta [...]; come serie “retrograda”, nel senso dell'antica prassi contrappuntistica, in modo che la serie cominci con l'ultima nota per terminare con la prima; e come rovescio del retrogrado»¹⁶². Ma ciò che rende veramente peculiare la tecnica dodecafonica è il tentativo di rendere indifferenti *melodia* e *armonia*. Vediamo, attraverso le parole di Adorno, in che senso: «La serie non deve presentarsi solo in forma melodica, ma anche in forma armonica, ed ogni suono della composizione, senza eccezione di sorta, ha il suo posto e il suo valore nella

¹⁶¹Queste sono espone in maniera molto chiara nel piccolo saggio *Composizione con dodici note* (da una lettura tenuta all'Università di California di Los Angeles, il 26 marzo 1941. Fu rivista nel 1945), ora pubblicato in A. SCHÖNBERG, *Stile e Idea. Saggi critici di musicologia*, PGreco, Milano 2012.

¹⁶²T. W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, cit., pp. 64–65

serie o in uno dei derivati; e ciò garantisce la “indifferenza” tra melodia e armonia»¹⁶³. Introdotti questi questi essenziali elementi, passiamo adesso all'analisi del capitolo XXII.

In esso è narrato un colloquio tra Zeitblom e Leverkühn, avvenuto in occasione delle nozze della sorella del compositore. Dopo alcuni brevi interventi riguardanti la natura dell'amore in relazione alla sessualità (la tesi di fondo di Leverkühn è che l'interpretazione religiosa del matrimonio, esplicita massimamente nella formula: “e saranno una sola carne”, in realtà priva la relazione amorosa dall'amore stesso, dato che, come nota il compositore, il vero piacere, quindi la fonte dell'amore, è possibile soltanto quando le carni sono due, e ciascuno trova piacere nell'altro¹⁶⁴), la conversazione si sposta su tematiche musicali, in relazione allo stile compositivo di Johann Conrad Beissel¹⁶⁵. Infatti esso, nonostante rivelasse un profondo diletantismo e una certa ingenuità, non smise mai di affascinare Leverkühn: «Ti ricorderai – disse – come [...] io abbia preso le difese della sua puerile tirannide, coi suoni padroni e i suoni servi, contro le obiezioni che tu facevi a quello sciocco razionalismo. Ciò che mi piaceva per istinto in tutta la faccenda era a sua volta una cosa istintiva e ingenuamente concordante con lo spirito della musica: era la comica volontà di costituire una specie di legge, di componimento rigoroso. Sopra un altro piano meno puerile avremmo bisogno oggi di uomini come lui, allo stesso modo che allora ne avevano bisogno le sue pecorelle: avremmo bisogno di un padrone sistematico, d'un

¹⁶³*Ibid.*, p. 65

¹⁶⁴«E devono essere un'unica carne” – riprese a dire. – Non ti pare una benedizione curiosa? [...] È piuttosto penoso ascoltarla alla presenza degli sposi. Ma è intesa in senso buono ed è precisamente quello che si chiama addomesticamento. È chiaro che con ciò si tende a far scomparire dal matrimonio l'elemento del peccato, della sensualità, del piacere malvagio in genere. Poiché il piacere esiste solo quando le carni sono due, non una; e che debbano essere una carne sola è una pacifica assurdità. D'altro canto, non ci si meraviglierà mai abbastanza all'idea che una carne ha piacere dell'altra. Questo è un fenomeno, si capisce: il fenomeno del tutto eccezionale dell'amore. Naturalmente, sensualità e amore non si possono scindere in nessun modo. Si libera l'amore dal rimprovero di sensualità specie quando si dimostra viceversa l'amore nella sensualità. Il piacere della carne altrui significa un superamento delle resistenze che altrimenti sono dovute al fatto che l'io e il tu sono estranei come lo sono il proprio e l'altrui. Di norma, la carne – per conservare il termine cristiano – è non antipatica soltanto a se stessa; con l'altrui non vuol avere a che fare. [...] [O]gni atto sensuale significa tenerezza, è un dare nell'accettare il piacere, una felicità attraverso il dono della felicità e attraverso la fonte dell'amore. Una sola carne gli amanti non sono stati mai, e questo precetto vuole scacciare dal matrimonio l'amore insieme col piacere» (cfr. T. MANN, *Doctor Faustus*, cit., p. 213).

¹⁶⁵Cfr. capitolo precedente

maestro d'oggettività e di organizzazione che fosse abbastanza geniale per fondere gli elementi ricostruendi, e persino gli arcaici con quelli rivoluzionari. Si dovrebbe ... [...] Quante cose non si dovrebbero!»¹⁶⁶. Questa è dunque l'istanza di fondo che è alla base dell'opera musicale di Leverkühn: un componimento rigoroso, che riesca fondere tradizione e rivoluzione, che riesca a dare nuovamente vita a forme desuete, recuperandole dalla sedimentazione storica per presentarle nuovamente “*fresche*” e storicamente veridiche. Estremamente significativa è la risposta di Zeitblom: «Quello che tu dici [...] a proposito di un maestro arcaico-rivoluzionario, è una cosa molto tedesca»¹⁶⁷. In queste parole è riassunta la situazione culturale in cui la Germania si sarebbe trovata allo scoppio della seconda guerra mondiale. Infatti sarà proprio il concetto di *rinnovata tradizione* che costituirà la base teorica per lo nascita e la vittoria del nazionalsocialismo: esso è in ultima istanza proprio la barbarie *mediata* dalla storia dello spirito tedesco, la rinascita in chiave *intellettualistica* di concetti appartenenti all'irrazionalità, che, sotto la luce della ragione dominatrice, si rovesciano in barbarie distruttrice. Ancora più eloquente in tal senso è la replica di Leverkühn: «Suppongo – replicò lui – che tu voglia usare la parola non a titolo di elogio, ma soltanto, come si deve, in senso critico e descrittivo. Essa potrebbe però, oltre a ciò, indicare qualche cosa di necessario nel tempo, *una promessa di rimedio in un'epoca di convenzioni distrutte e di dissolvimento di tutti gli obblighi oggettivi* (corsivo mio): nel senso, insomma, d'una libertà che incomincia a depositarsi come golpe sull'ingegno e a rivelare indizi di sterilità»¹⁶⁸. In quest'affermazione è ravvisabile una consapevolezza da parte di Leverkühn dell'ambiguità della libertà da lui ricercata¹⁶⁹. Essa dovrebbe

¹⁶⁶T. MANN, *Doctor Faustus*, cit., p. 235

¹⁶⁷*Ibid.*

¹⁶⁸*Ibid.*

¹⁶⁹«A guardar bene, ci si accorge invece che la sua concezione dell'ordine appare, a certe condizioni, l'unico argine da opporre al disordine soggettivistico e allo scatenamento caotico di tutti gli impulsi individuali. *Adrian è, nella sostanza, un gran conservatore*. Egli, nella sua intelligenza, ha capito i limiti terribili attuali di una libertà tradizionalmente intesa, quella libertà che corrisponde all'anarchia dello spirito e da cui ormai non possono scaturire se non menzogne, mistificazioni e sul piano storico catastrofi. Solo da una libertà costretta in ceppi, ci si può aspettare ch'essa torni a splendere di luce pura, individualità non dimentica della dura oggettività, che è la sua matrice di sempre [...]. Mettendo la dodecafonica camicia di forza alla sua musica, Adrian Leverkühn restaura, al limite estremo delle possibilità fantastiche, l'*eterna* dialettica artistica di libertà e necessità, d'invenzione e di costrizione». (cfr. A. ASOR ROSA, *Thomas Mann o dell'ambiguità borghese*, cit., pp. 155–156).

rispondere ad un'esigenza di lunga data, presente nell'opera manniana fin dai tempi dei Buddenbrook, ovvero, il tentativo di dare una risposta alla perdita di valori e allo smarrimento nato a alla fine della società borghese del XIX secolo. Ma il pericolo è che tale tentativo si rovesci nel suo opposto, quindi, così come nella musica la libertà dodecafonica si rovescia in costrizione, nella società tedesca lo slancio *rivoluzionario* e *conservatore* a un tempo si rovescia nell'incubo del nazismo. Tale tema, come abbiamo visto, deve molto al saggio su Schönberg di Adorno. La dialettica storica dell'*Illuminismo*, di cui la dodecaфония ne sarebbe la concrezione artistica, si manifesta dunque proprio nel suo trapasso nel regno dell'illibertà. Ma mentre per Adorno tale trapasso è reso necessario dalla stessa dialettica interna dell'opera d'arte in relazione alla società, e in relazione a ciò costituisce lo stesso carattere di *verità* dell'opera d'arte, nel romanzo manniano esso è semplicemente il rovesciamento che prelude alla fine. Per sfuggire alla distruzione, come vedremo, sarà necessario rinnegare tutto, anche la musica, in quanto foriera di questa stessa necessità dialettica. Per Leverkühn, che in questo caso si fa portavoce delle idee adorniane, tale necessità è chiarissima: «La libertà tende sempre al rivolgimento dialettico»¹⁷⁰. Ciò che lo interessa maggiormente infatti è il rapporto tra *oggettività* e *soggettività* dell'opera d'arte. Le regole musicali, secondo il compositore, non sono sempre state un impedimento allo sviluppo musicale (si noti in ogni caso la contraddizione, tra un soggettivismo romantico troppo presente e il rimpianto di un rigore perduto, e la necessità di infrangere delle barriere, dei canoni, delle convenzioni musicali ormai resi sterili e falsi dal momento storico), in quanto trovavano nella storia la loro giustificazione. Ciò che deve essere il compito dell'artista è dunque quello di adeguare la propria opera, e soprattutto la *disposizione del materiale artistico*¹⁷¹, ai tempi correnti. Per cui, la dodecaфония è intrinsecamente necessaria, e il suo sviluppo deve necessariamente avvenire nel periodo in cui vive Leverkühn: «Le convenzioni musicali oggi distrutte non erano poi sempre così oggettive, così esteriormente imposte. Erano esperienze vive, consolidate e , come tali, attuarono per molto tempo un compito d'importanza vitale, il compito

¹⁷⁰T. MANN, *Doctor Faustus*, cit., p. 236

¹⁷¹«[Il materiale musicale] si restringe e si amplia nel corso della storia, e tutti i suoi tratti specifici sono risultanti del processo storico». T. W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, cit., p. 38

dell'organizzazione. L'organizzazione è tutto. Senza di essa nulla esiste, e men che meno l'arte. Ed ecco che la soggettività estetica si prese questo compito e si assunse di organizzare l'opera, per proprio impulso, in libertà»¹⁷². Proprio in ciò risiede la questione fondamentale: com'è possibile una libertà caratterizzata da imposizioni, una soggettività regolata da norme oggettive? Ebbene, è proprio la volontà di darsi delle regole, che rende libero il compositore, in quanto è egli stesso l'artefice dell'organizzazione sul materiale, per cui l'imposizione è un atto di libertà; la soggettività si è risolta in oggettività, la composizione musicale può diventare *componimento rigoroso*. A questo punto risulta chiaro cos'ha in mente Leverkühn quando parla di esso: «la completa integrazione di tutte le dimensioni musicali, la loro indifferenza reciproca in virtù di una perfetta organizzazione»¹⁷³; in altre parole, la dodecafonia, ovvero la coincidenza di *melodia* e *armonia*: «[...] si tratterebbe di abolire l'antitesi fra lo stile polifonico della fuga e la naturale monodia della sonata»¹⁷⁴. Zeitblom si chiede come ciò sia possibile, Leverkühn espone dunque i caratteri principali della dodecafonia, da noi accennati all'inizio del capitolo.

Ciò che ci interessa da vicino è il valore che tale teoria assume nel romanzo. L'aspetto più problematico della teoria dodecafonica, per Zeitblom, è l'effettiva possibilità di esistenza di una musica costruita secondo tali canoni; egli infatti si chiede: «Ma tu speri che tutto ciò si possa udire?»¹⁷⁵. Risponde prontamente Leverkühn: «Udire? [...] Non ricordi una certa conferenza al “Bene pubblico” che ci fu tenuta una volta, dalla quale risultava che non è affatto obbligatorio udire tutto nella musica? Se per “udire” tu intendi la precisa attuazioni dei mezzi nel singolo caso, dai quali si ottiene l'ordine più elevato e rigoroso, un ordine cosmico e una legge da sistema stellare, ecco, così no, non lo si udirà. Ma questo ordine si udirà o si udirebbe, e il percepirlo offrirebbe una soddisfazione estetica ancora ignorata»¹⁷⁶. Dunque, è questo il risultato della “dialettica della libertà”: una meta-composizione che precede la composizione stessa. Ogni cosa viene prestabilita, non c'è più spazio per la libertà

¹⁷²T. MANN, *Doctor Faustus*, cit., p. 236

¹⁷³*Ibid.*, p. 237

¹⁷⁴*Ibid.*, p. 238

¹⁷⁵*Ibid.*, p. 239

¹⁷⁶*Ibid.*, pp. 249–250

soggettiva; come conseguenza dell'*armonia complementare*¹⁷⁷ ogni nota della serie è fissata in un'immutabile necessità, ogni suono è al suo posto. Compito del compositore sarà pertanto scoprire l'ordine che egli stesso ha creato, ma l'ordine preesiste alla composizione, che si configura come l'estrinsecazione di un contenuto già dato. Nell'immenso materiale musicale, può anche capitare di trovare delle *forme logore*, già smentite dal fluire della storia, come l'accordo di settima diminuita, così abusato durante il romanticismo; in tal caso, esse vengono rivivificate dal rigore della composizione; la musica si fa così *conservatrice e rivoluzionaria* a un tempo: «Le forme di vita più interessanti [...] hanno sempre questo volto bifronte di passato e avvenire, sono sempre forme progressive e regressive ad un tempo. Esse rivelano l'ambiguità della vita stessa»¹⁷⁸. Come non rinvenire in queste parole un richiamo alla *Konservative Revolution*, che avrebbe preparato il terreno per l'avvento del nazionalsocialismo? È a questo punto che si inserisce la metafora della musica come *astrologia*, come *elemento magico*: «La razionalità che tu invochi ha una buona dose di superstizione, di fede nei demoni vaghi e irrefrenabili che si agitano nel giuoco d'azzardo, nel buttar le carte, nello scuotere le sorti, nell'interpretare i presagi. Al contrario di quel che tu dici, il tuo sistema mi sembra piuttosto adatto a risolvere la ragione umana in magia [...] – Religione e magia – disse – s'incontrano e diventano una cosa sola in quello che chiamiamo sapienza, iniziazione nella fede che abbiamo nelle stelle, nei numeri... »¹⁷⁹. Dunque, un'irrazionalità ipostatizzata a sapienza, una barbarie assurta a fede, a simbolo di venerazione; in altre parole: totalitarismo.

Una tale *sapienza*, una tale *iniziazione*, è possibile soltanto scendendo a patti col Demonio: «Un'ispirazione davvero beatificante, credente senza dubbi, e tale da rapire, – un'ispirazione nella quale non c'è scelta, non c'è modo di migliorare e ritoccare, ma tutto è concepito come una vasta imposizione, mentre il passo si arresta e sublimi brividi scuotono il soggetto da capo a piedi e un fiume di lacrime di felicità erompe dai suoi occhi. – non è possibile con Dio, il quale lascia troppo da fare all'intelligenza, ma

¹⁷⁷T. W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, cit., p. 82

¹⁷⁸T. MANN, *Doctor Faustus*, cit., p. 241

¹⁷⁹*Ibid.*

è possibile soltanto col diavolo, col vero signore degli entusiasmi»¹⁸⁰. Il Demonio è esplicito durante il suo colloquio col compositore: non c'è speranza che l'arte si salvi dalla dannazione, essa è dannata, appartiene all'inferno. Thomas Mann rovescia le premesse per approdare ad una conclusione che in Adorno manca: la dialettica di Adorno rimane sospesa prima della conclusione, quella Manniana invece vi giunge, ed essa è la morte e il silenzio. Il diavolo si fa portavoce delle esigenze artistiche di Leverkühn, egli sa bene verso cosa tende la ricerca musicale del compositore: «[...] tu coltivi l'illusione della solitudine e vuoi tutto per te, tutta la maledizione dell'epoca»¹⁸¹. La musica nuova, l'avanguardia, è necessariamente solitaria, isolata, alienata dalla società, proprio perché esprime le contraddizioni più profonde e laceranti, perciò è da essa rigettata in quanto le rammenta la sua condizione di dolore e di angoscia. Quindi, la musica è vittima di un processo dialettico, di un *dialettica della solitudine*: essa vorrebbe superare l'alienazione della società moderna attraverso la critica di carattere gnoseologico che la caratterizza, ma proprio portare su di sé le ferite di questa società la relega nella solitudine e nell'isolamento: «[...] il fatto che l'angoscia dell'uomo solitario divenga canone del linguaggio estetico delle forme, lascia trapelare in parte il segreto della solitudine»¹⁸². Il compito che la musica si vede assegnato, ovvero esprimere artisticamente l'angoscia e il dolore dell'uomo moderno, chiamato "solitario" perché vittima dell'alienazione del dominio, rende la musica stessa solitaria, e il compositore diventa un eroe isolato e alienato, e proprio in questo suo isolamento si fa specchio della situazione del reale.

Il farsi significato di un'epoca comporta anche una rivoluzione nel concetto di *opera d'arte*. Così come l'unità è spezzata, così come la società è dilaniata e scissa in se stessa, l'opera d'arte compiuta è diventata un falso: «[...] il capolavoro, l'opera compiuta in se stessa, appartiene all'arte tradizionale, mentre l'arte emancipata la

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 291

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 192. In questo passo sembrano riecheggiare le parole di Adorno: «Le forme dell'arte registrano la storia dell'umanità più esattamente dei documenti: e non c'è indurimento della forma che non si possa interpretare come negazione e durezza della vita. Ma il fatto che l'angoscia dell'uomo solitario divenga canone del linguaggio estetico delle forme, lascia trapelare in parte il segreto della solitudine» (cfr. T. W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, cit., p. 47).

¹⁸² T. W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, cit., p. 47

rinnega»¹⁸³. In questo modo l'unità dell'opera d'arte viene spazzata via, non v'è più posto per forme come la sinfonia o la sonata, proprio perché esse presuppongono una linearità temporale in sé conclusa. Le nuove composizioni sono invece frammentarie, spesso brevissime, abbandonando i concetti stessi di inizio e fine, esposizione del tema, sviluppo e ripresa, e tutto si risolve nell'immobilità: «[...] Non appena tutto si traspone indistintamente nella variazione senza che resti più un "tema", mentre tutto ciò che compare nella musica si determina indifferenziatamente come permutazione della serie, nulla si trasforma più nella universalità della trasformazione. Tutto rimane come prima, e la dodecaфонia si avvicina alla forma prebeethoveniana della variazione, che ruota senza scopo: si avvicina alla parafrasi»¹⁸⁴. Il tempo dell'arte diviene così un tempo vuoto, indifferenziato dove si muovono e si susseguono i suoi momenti, senza che essi riescano a giungere ad una conclusione. Ogni esteriorità viene bandita, rimane soltanto la musica pura, musica *astratta*, non più espressiva, ma critica.

Come già accennato, è necessario che il compositore si isoli dalla situazione storica, che si faccia da parte, per lasciare spazio alla sua ispirazione, alla sua attività creatrice, e per Mann questo è possibile soltanto grazie alla malattia, che si imprime come un marchio nell'artista, nell'artista che nella sua malattia si fa immagine della malattia universale. La Germania dilaniata dal nazionalsocialismo è malata, e Leverkühn non fa altro che significarla e rappresentarla. L'arte, emancipatasi dalla *Kultur* e riversatasi nel *Kultus*, si fa espressione e portavoce di contenuti del passato, rivivificati formalmente dall'inesorabilità della nuova tecnica compositiva: *L'Apocalypsis cum figuris*, la *Lamentatio Doctoris Fausti*, sono la prima un oratorio, la seconda una cantata, esse si esprimono attraverso forme musicali oramai desuete, riportate a nuova vita e significato dal terrore che esse esprimono: la dissonanza, il paradosso e l'orrore si manifestano attraverso canali consegnati alla storia, per strapparli ad essa e far sì che essa stessa diventi un arma nelle mani della critica. In particolare la *Lamentatio*, sembra suggellare lo stato di sfacelo in cui si è riversata la nazione tedesca. Per Faustus non c'è salvezza, non c'è redenzione. Egli sprofonda

¹⁸³T. MANN, *Doctor Faustus*, cit., p. 292

¹⁸⁴T. W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, cit., p. 102

nell'inferno, nel baratro, accompagnato da una musica *disumana*, proprio perché sovverte i significati stessi della musica: essa diventa l'annullamento di se stessa, e dopo l'orrore della dannazione non rimane che un «sol sopra il rigo di un violoncello»¹⁸⁵, che lentamente lascia il posto al silenzio. Lo stesso avviene per la tragedia della Germania; anch'essa non conosce redenzione, per lei la dannazione può condurre soltanto alla fine, alla fine della musica. Leverkühn piomba nel silenzio della follia, la sua vita intellettuale giunge al termine dopo la composizione della *Lamentatio Doctoris Fausti*: la dannazione di Faustus è la sua dannazione, la dannazione della nazione tedesca. Non v'è più musica capace di significare lo sfacelo della Germania nazista, la dodecafonia ha fallito, la dialettica ha divorato ogni speranza di rinascita. Unica flebile speranza è riposta nel ricominciare da capo, senza *neue Musik*, senza ritorno alla barbarie, senza isolamento dell'artista, senza solitudine dell'uomo, senza dominio. La musica ispirata dal Demonio deve lasciare il posto ai canti di lode a Dio, e tutto ciò che rimane, tutto ciò che può ancora costituire la salvezza, rimane la preghiera, la preghiera di chi ha visto con gli occhi l'orrore, e non può fare altro che invocare pietà.

«La Germania, coi pomelli accesi, traballava allora al colmo dei suoi orrendi trionfi, in procinto di conquistare il mondo in virtù del solo trattato ch'era disposta ad osservare e che aveva firmato col suo sangue. Oggi, avvinghiata dai demoni, coprendosi un occhio con la mano e fissando l'orrore con l'altro, precipita di disperazione in disperazione. Quando toccherà il fondo dell'abisso? Quando sorgerà dall'estrema disperazione, pari a un miracolo superiore a ogni fede, il nuovo crepuscolo di una speranza? Un uomo solitario giunge le mani e invoca: Dio sia clemente alle vostre povere anime, o amico, o patria!»¹⁸⁶.

¹⁸⁵T. MANN, *Doctor Faustus*, cit., p. 573

¹⁸⁶*Ibid.*, p. 593

Conclusione

In questo lavoro abbiamo analizzato, separatamente, il pensiero filosofico-musicale di Adorno e il *Doctor Faustus* di Thomas Mann. Nella prima parte della tesi, dedicata al pensiero del filosofo francofortese, ci siamo soffermati sugli aspetti non solo estetici del suo pensiero musicale, ma in accordo con l'impostazione metodologica dell'autore, abbiamo tentato di vederli in connessione con la sua critica filosofica e sociologica al reale storico. Punto di partenza dell'analisi, dunque, può essere già di per sé il materiale musicale, lo stile dodecafonico e la musica d'avanguardia, ma bisogna hegelianamente partire *dalla cosa stessa*: in questo caso la *cosa stessa* è l'opera d'arte colta nelle sue determinazioni storico-dialettiche di mediazione col reale. Senza di esse, nessuna *critica* sarebbe mai possibile. Si è affiancato dunque, all'analisi dei concetti di *Filosofia della musica moderna*, un tentativo di esporre il processo di alienazione esposto in *Dialettica dell'Illuminismo*, e si è tentato di far risaltare come il processo di affermazione del pensiero illuministico in realtà non faccia altro che riproporre sul piano concettuale e sociale il processo naturale di annientamento individuale. Dall'*Illuminismo*, come dalla natura, non vi è scampo alcuno. Se riportiamo questa riflessione sul campo dell'arte e della composizione musicale, possiamo assistere allo stesso destino. L'opera d'arte musicale, per essere *realmente* concrezione spirituale di una data situazione storica, deve portare in essa quelle contraddizioni e quelle lacerazioni che ne hanno determinato il sorgere. Nel nostro caso specifico, la *dodecafonia* rappresenta un'ulteriore reificazione del processo di alienazione del Sé: per sopravvivere nell'opera d'arte il Sé deve annullarsi. Così come non vi è scampo nella natura, né nella *seconda natura* offerta dal dominio razionale dell'uomo sull'uomo – e in ultima istanza dalla ragione stessa sull'uomo –, allo stesso modo non v'è scampo per il Sé individuale dell'artista di fronte alle rigide regole compositive della dodecafonia. In tal senso, il costruttivismo artistico sembrerebbe, ancora una volta, operare una scissione tra *io* e *opera*, tra *artista* e *opera d'arte*, in cui quest'ultima rappresenterebbe ciò che annulla il primo. Ma paradossalmente è proprio

grazie a questo anti-soggettivismo che si può raggiungere, secondo Adorno, l'espressione più autentica del *soggetto*. Allo stesso modo in cui il soggetto vive in una condizione di perenne *alienazione e solitudine* all'interno della società massificata capitalistico-borghese, nella sublimazione estetica dell'arte musicale esso rivive lo stesso processo di auto-separazione da ciò che egli chiama *mondo*. Di conseguenza, piuttosto che focalizzare la nostra attenzione sull'impiego della *dissonanza* come espressione della presa di coscienza dell'obsolescenza dell'accordo tonale (e della sua falsità storica) ci siamo maggiormente concentrati sul carattere *costruttivista* della dodecafonia intesa come «necessità oggettiva che spinge il musicista a ricercare le leggi costruttive del proprio linguaggio»¹⁸⁷. D'altronde, anche Adorno sembra più interessato a mettere in risalto il carattere *dialettico* della costruzione musicale piuttosto che insistere sulla rivendicazione dell'impiego della *dissonanza*. Si potrebbe semmai dire che l'impiego di quest'ultima sarebbe una conseguenza della progressiva *reificazione* del materiale musicale, della "falsificazione" del patrimonio musicale oramai entrato a far parte del patrimonio culturale borghese, ma non più una *borghesia* della "grande cultura", bensì uno stato post-borghese in cui l'estrema individualizzazione ha lasciato il campo ha un desolante panorama di alienazione e angoscia. In questo senso, la *dissonanza* potrebbe essere considerata appunto come un'espressione di questa disperazione, alla stregua dell'uomo il cui grido esce oramai strozzato, perché annichilito dal devastante totalitarismo della società di massa: ma non riteniamo sia affidato ad essa il carattere più eminentemente filosofico del saggio su *Schönberg*. Viene piuttosto dato risalto al carattere di *costruzione numerica* della composizione musicale, come espressione rovesciata della mai sopita dialettica tra *libertà e necessità* dell'arte. Ma così come nella società di massa non vi è più alcuna libertà dell'individuo, mentre al contempo le fanfare del razionalismo capitalistico dichiarano la massima presenza di libertà individuale, allo stesso modo la musica di Schönberg esprime questa contraddizione sul piano dell'arte. Tuttavia, qui è l'artista che afferma la propria individualità negandola. In questo processo egli non è parte *passiva* ma *attiva*. Ecco perché la scelta di dotare la propria musica di rigide regole di

¹⁸⁷L. ROGNONI, *La scuola musicale di Vienna*, cit., p. 85

costruzione armonica manifesta al contempo la sua doppia valenza: da un lato la musica rischia nuovamente di cadere nel processo di *reificazione* (le regole, se assolutizzate, ingabbiano il processo compositivo), ma al contempo l'artista in quanto reale e autentico interprete delle contraddizioni del reale, riscatta il Sé sul piano dell'arte.

Nella seconda parte ci siamo invece occupati di analizzare alcune parti di rilevante importanza del *Doctor Faustus* di Thomas Mann. In essa abbiamo tentato di mostrare come il problema del *costruttivismo* dodecafonico sia strettamente legato al problema manniano della *decadenza* e fallimento dell'arte di fronte all'avanzare della barbarie. La vicenda artistica di Adrian Leverkühn, il suo patto demoniaco, dunque, rappresenterebbero lo sprofondare della Germania nell'incubo della barbarie nazionalsocialista. Ciò che ci è sembrato però interessante mettere in evidenza, al di là del significato complessivo del romanzo, sono gli elementi strutturali della riflessione adorniana che vengono ripresi e ampliati nelle pagine dell'opera manniana. In particolar modo, il problema dello *sviluppo* e della *variazione* in Beethoven, così come il carattere dialettico e ambiguo della "tecnica" inventata da Leverkühn, riteniamo possa essere considerata la chiave di volta per un'interpretazione filosofica del *Doctor Faustus*. Se esso, come abbiamo visto, è «musica costruttiva»¹⁸⁸, si rende necessario risalire alle fondamenta di questa costruzione. Mann opera esattamente come un compositore, su un tema di fondo edifica i diversi temi del romanzo, intrecciandoli, variandoli tra di loro, ma lasciando inalterato il senso globale della costruzione. In questo senso, anche lui aspira alla *logica dell'unità*¹⁸⁹. Se il tema di fondo è il patto col *demonio*, l'intelaiatura essenziale che ricalca la vicenda del *Faustus* medievale, Mann vi intesse sopra numerosi arabeschi e temi. Innanzi tutto, la vicenda viene raccontata in terza persona da Serenus Zeitblom. Amico e biografo del compositore, egli racconta la sua storia dal punto di vista di un umanista, oppositore al regime, ma che dichiara di non aver nessun talento, nessun genio. Egli dunque rappresenta la cultura borghese, la

¹⁸⁸Cfr. nota 3.

¹⁸⁹«Un'idea musicale, dunque, pur essendo composta di melodia, ritmo e armonia, non è né l'una cosa, né l'altra, né l'altra ancora, ma le tre cose assieme. [...] [L]'unità dello spazio musicale richiede una percezione assoluta e unitaria» (cfr. A. SCHÖNBERG, *Stile e Idea*, cit., pp. 112-115).

quietezza conciliante della borghesia, che si arresta di fronte al demoniaco perché non può capirlo, vi è esclusa. E per questo resta nell'impotenza. Si potrebbe pensare che Zeitblom sia in realtà Mann stesso. Tuttavia, se ripensiamo al Mann delle *Considerazioni di un impolitico* viene difficile azzardare un parallelismo così stringente. Sicuramente Zeitblom è *anche* Thomas Mann, ma nella misura in cui Mann è l'ultimo esponente di una cultura in disfacimento, che non ha saputo porre argini allo scoppiare della barbarie e ha lasciato la Germania in balia dell'orrore nazista. Dunque non è Adrian che racconta se stesso, e nemmeno un narratore onnisciente. Si potrebbe pensare dunque che il primo *tema*, che balza immediatamente agli occhi, è che il *Doctor Faustus* narra di una vicenda demoniaca vista da un borghese. Che ci si possa fidare o no di questo borghese è un problema non da poco. Di recente il già citato Crescenzi ha affermato che no. Non ci si può fidare di lui¹⁹⁰. Proprio perché Zeitblom è un borghese che non ha in sé nemmeno un briciolo di genio artistico (demoniaco) non può capire la vicenda di Leverkühn. Noi crediamo però che la verità sia nel mezzo. Serenus e Adrian sono personaggi immaginari dopo tutto, benché il grado di verosimiglianza del romanzo sia molto elevato. Non possiamo credere a Serenus principalmente perché è anch'egli un prodotto della finzione narrativa, ma certamente lo è anche Adrian. Se anch'egli lo è, non solo è lecito dubitare del suo biografo, ma anche di Adrian stesso (benché egli, a differenza di Serenus, non parli quasi mai in prima persona, se non attraverso lettere o manoscritti). Dunque converrebbe ancora una volta riportare la dimensione del romanzo non semplicemente alla *politica* e alla *storia* (sebbene certamente di politica e storia il romanzo è pieno), ma nuovamente sul piano dell'*arte*. Se nelle *Considerazioni di un impolitico* Mann aveva affermato il primato dell'arte, della musica, sulla politica, non si capisce perché lo stesso autore, che mai in vita ha sconfessato le sue posizioni assunte nel 1918, debba aver cambiato idea, proprio in relazione ad un romanzo che invece è tutto intriso di musica e di arte. E dunque egli riprende in questo senso la dialettica adorniana per riportarla dal piano dell'etica nuovamente a quello dell'estetica. Un grande merito della critica musicale di Adorno è quello di trattare della musica *in sé*, in quanto musica. I rapporti che egli

¹⁹⁰Cfr. in generale l'introduzione a T. MANN, *Doctor Faustus*, cit.

istituisce tra la musica e la società sono sempre prodotti a partire dal materiale musicale *così com'è*. Numerose sono infatti le analisi di passi musicali specifici e riflessioni armoniche, il che rivelano che la riflessione filosofica non è *giustapposta* alla musica. Non si tratta di voler fare della filosofia prendendo a pretesto il materiale musicale, bensì il filosofo ravvisa le determinazioni concettuali *all'interno della musica stessa*. Per Adorno, dunque, è la musica stessa ad essere *filosofica*. In questo senso ci sembra che il *trait d'union* tra *Filosofia della musica moderna* e il *Doctor Faustus* sia da ricercarsi proprio nel carattere *filosofico* della musica in quanto espressione dello spirito. Non solo nel *Doctor Faustus*, ma in tutta la produzione manniana la musica assume sempre a rappresentazione di un mondo spirituale complesso. Sia nelle *Considerazioni di un impolitico* (musica *contra* politica), che nei Buddenbrook o nel Tristano e infine nel *Doctor Faustus*, la musica emerge sempre come significazione spirituale di un mondo che è insieme storico ed estetico. Nello specifico del *Doctor Faustus*, essa non solo rappresenta la tragedia della Germania, ma rappresenta al contempo tutto lo *spirito* del popolo tedesco in una data configurazione storica. Inoltre, l'accuratezza delle descrizioni musicali di Mann ci fa sembrare quella musica come se fosse vera e, di conseguenza, benché fittizia, anch'essa ha le sue regole interne, le sue strutture, le sue armonie, quelle stesse che per Adorno portano in sé la significazione dello spirito filosofico. Ma in Mann, a differenza di Adorno, ci si trova in una dimensione letteraria dove la finzione, come abbiamo visto, viene perpetuata a più livelli. Fittizio è il narratore della storia, così come fittizio è il suo personaggio e fittizia è la musica che egli scrive. E allora qui sembra riproporsi ad un livello più alto la dialettica tra *arte* e *mondo*: se in Adorno l'*arte* stava *dentro* il mondo, e solo per questo poteva scandagliarne le ferite, in Mann l'*arte* sta dentro al mondo ma solo come *finzione*, e allora forse è proprio per questo motivo che essa può dirci qualcosa in più del mondo stesso, proprio perché rientra nel mondo dopo essersi su di esso elevata. Dicevamo che Mann sarebbe stato più conseguente di Adorno stesso nel rovesciare la dialettica in follia, dimostrando la sua insostenibilità; ma ciò gli è stato possibile perché egli ha cercato lo spirito non nel concetto, bensì nella dimensione estetica dell'arte. Per Adorno, ferreo dialettico e acutissimo teoretico, la dialettica non poteva

che risolversi in una perenne negazione determinata, non poteva che smascherare l'immanente processo di reificazione delle categorie in cui si imbatteva. In tal senso la dialettica negativa di Adorno rischiava di essere realmente infinita, come il «circolo dei circoli» in cui «ogni singolo membro, essendo animato dal metodo, è il ripiegamento in sé che, in quanto ritorna nel cominciamento, è insieme il cominciamento di un nuovo membro»¹⁹¹ che si poneva al culmine della *Scienza della Logica* hegeliana, ma al contrario di questa, la dialettica adorniana nel momento in cui si “chiude” torna ad aprire continuamente nuovi squarci, a svelare nuove antinomie. La dialettica adorniana, dunque, è una dialettica senza requie. Così il saggio su Schönberg termina anch'esso con un' *aporia*. La contraddizione resta sempre non conciliata. Ma per Mann questa perenne mancata conciliazione non può che condurre a uno stato perenne di *ambiguità* (la dodecafonìa è sì progressiva rispetto all'alienazione sociale, ma al contempo soffre dello stesso processo di reificazione). Nulla è come sembra. Adrian Leverkühn ha realmente visto il demonio? Forse non conta dare una risposta, ma lasciare che il carattere *ambiguo* dell'arte possa contribuire a cercare quelle risposte che la filosofia non può che lasciare sotto il segno di contraddizioni non risolte. Concludendo, il *Doctor Faustus* di Thomas Mann è un romanzo intriso di filosofia, ma dalla filosofia prende in prestito la critica immanente all'oggetto per superarla in una dimensione *artistica* che è al contempo *estetica* e *morale*: nel *Doctor Faustus* Thomas Mann riesce a portare a compimento il proposito espresso nel 1918 nelle *Considerazioni di un impolitico* nel segno del paradosso. È attraverso la *musica* che Mann torna a parlare delle ferite del mondo, è di nuovo la *musica* che sfida la politica. Solo che questa volta i segni sono invertiti: la *musica* mostra il suo fallimento e rimpiange la *Kultur* perduta, mentre la politica scaturita dalla *Kultur* tedesca sprofonda nella barbarie della disumanizzazione. Non vi può essere contraddizione più profonda, e da questa dialettica lacerante non si prospetta alcuna via d'uscita. Ma è solo dal punto di vista dell' *arte*, che la dialettica distruttrice può realmente distruggere se stessa e rovesciarsi in *follia* (la risoluzione della

¹⁹¹G. W. F. HEGEL, *Scienza della logica*, vol. 2, cit., p. 955

contraddizione, seppur di segno negativo), e la *musica*, arte ambigua per eccellenza¹⁹², si inserisce proprio nella contraddizione che la filosofia non può fare a meno di rilevare ma che non può mai risolvere: e così la follia di Adrian Leverkühn è lo *sapere assoluto* della più grande tragedia del Novecento.

¹⁹²«Il rapporto è tutto. E se vuoi dargli un nome più preciso, chiamalo “ambiguità”. – Per commentare questa parola mi fece sentire successioni di accordi di tonalità incerta e mi mostrò come una siffatta successione rimanga sospesa e indecisa fra le tonalità di do maggiore e di sol maggiore quando si omette il fa che nel sol maggiore diventerebbe fa diesis; e come giochi a rimpiazzino fra il do maggiore e il fa maggiore, quando si tralasci il si che nel fa maggiore è abbassato al si bemolle. – Sai cosa trovo? disse – Che la musica è l’ambiguità elevata a sistema. Prendi lo di questo o quel suono. Tu lo puoi intendere così o così, lo puoi considerare aumentato dal basso o diminuito dall’alto e, se sei astuto, puoi sfruttare il doppio principio dello scambio enarmonico e non ignaro di certi trucchi, di come si porta scantonare e utilizzare l’interpretazione nelle modulazioni» (cfr. T. MANN, *Doctor Faustus*, cit., p. 68).

Bibliografia

Opere di Thomas Mann:

- T. Mann, *Doctor Faustus*, traduzione e introduzione di E. Pocar, Mondadori, Milano. 1998
- T. Mann, *Doctor Faustus*, traduzione, introduzione e note di L. Crescenzi, Mondadori, Milano, 2017
- T. Mann, *I Buddenbrook*, prefazione di Claudio Magris, introduzione di Anna Giubertoni, traduzione di Furio Jesi e Silvana Speciale Scalia, Garzanti, Milano, 1983
- T. Mann, *La morte a Venezia, Tristano, Tonio Kröger*, trad. di E. Castellani-R. Colorni, Mondadori, Milano 2001
- T. Mann, *Considerazioni di un impolitico*, a cura di Marianello Marianelli e Marlis Ingenmey, Adelphi, Milano 2005
- T. Mann, *La Germania e i Tedeschi*, (versione di L. Mazzucchetti, in *Tutte le opere di Thomas Mann*, a cura di L. Mazzucchetti, vol. XI, « Scritti storici e politici », Mondadori, Milano, 1957, pp. 541-562
- T. Mann, *La filosofia di Nietzsche alla luce della nostra esperienza*, trad. di B. Arzeni, in *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, a cura di A. Landolfi, con un saggio di C. Magris, Mondadori, Milano, 1997, pp. 1298-1338
- T. Mann, *Dolore e grandezza di Riccardo Wagner*, in *Saggi*, Mondadori, Milano 1946
- T. Mann, *Romanzo di un romanzo*, traduzione di Ervino Pocar, Mondadori, Milano 1952
- T. Mann, *Lettera a Theodor W. Adorno*, 30 dicembre 1945, in *Lettere*, traduzione di I. A. Chiusano, Mondadori, Milano, 1986, pp. 606-610

- T. Mann, *Lettera a Theodor W. Adorno*, 12 luglio 1948, in *Lettere*, ed. cit., pp. 697-698
- T. Mann, *Lettera a Theodor W. Adorno*, 9 gennaio 1950, in *Lettere*, ed. cit., pp. 767-768
- T. Mann, *Lettera a Theodor W. Adorno*, 11 luglio 1950, in *Lettere*, ed. cit., pp. 783-785
- T. Mann, *Lettera a Theodor W. Adorno*, 30 ottobre 1952, in *Lettere*, ed. cit., pp. 873-875
- T. Mann, *Lettera a Arnold Schönberg*, 17 febbraio 1948, in *Lettere*, ed. cit., p. 685-687
- T. Mann, *Lettera a Bruno Walter*, 26 marzo 1948, in *Lettere*, ed. cit., pp. 689-690
- T. Mann, *Lettera alla "Saturday Review of Literature"*, 10 dicembre 1948, in *Lettere*, ed. cit., pp. 715-718
- T. Mann, *Lettera ad Alberto Mondadori*, 19 giugno 1950, in *Lettere*, ed. cit., p. 778

Opere di Theodor W. Adorno:

- T. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, traduzione di Giacomo Manzoni, introduzione di Antonio Serravezza, con un saggio di Luigi Rognoni, Einaudi, Torino 2002
- T. W. Adorno, *Wagner*, prefazione e cura di Mario Bortolotto, Einaudi, Torino 2008
- T. W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, a cura di R. Tiedemann, Einaudi, Torino 2001
- T. W. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica*, trad. di G. Mazoni, Einaudi, Torino 2002
- T. W. Adorno, *Il fido maestro sostituito: studi sulla comunicazione della musica*, Einaudi, Torino 1982

- T. W. Adorno, *Moments musicaux. Neu gedruckte Aufsätze 1928-1962*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1964
- T. W. Adorno, *Minima Moralia. Meditazioni della vita offesa*, trad. di R. Solmi, Einaudi, Torino 1994
- T. W. Adorno, *Del presente rapporto fra filosofia e musica*, «Filosofia dell'arte» (1953)
- T. W. Adorno, *Il compositore dialettico* [pubblicato in “*Arnold Schönberg zum 60. Geburtstag*”, 13 settembre 1934, Vienna], in *Improptus. Saggi musicali 1922-1968*, traduzione di C. Mainoldi, Feltrinelli, Milano 1973, pp. 37-42
- T. W. Adorno, *Ladri di musica che di musica non fanno* [pubblicato in “*Stuttgarter Neues Tagblatt*”, 20 agosto 1934], in *Improptus. Saggi musicali 1922-1968*, ed. cit., pp. 123-127
- T. W. Adorno, *A quattro mani, ancora una volta* [pubblicato in “*Vossische Zeitung*”, 19 dicembre 1933], in *Improptus. Saggi musicali 1922-1968*, in ed. cit., pp.134-136
- T. W. Adorno, *Metronomizzazione* [pubblicato in “*Pult und Takstock*”, nn. 7/8, settembre-ottobre 1926, Vienna-New York, pp. 130 sgg.], in *Improptus. Saggi musicali 1922-1968*, ed. cit., pp. 137-140
- T. W. Adorno, *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto* [pubblicato in “*Zeitschrift für Sozialforschung*”, vol. VII, 1938], in *Dissonanze*, a cura di G. Manzoni, Feltrinelli, Milano, 1990, pp. 9-51
- T. W. Adorno, *Spätstil Beethovens* [pubblicato in *Der Auftakt Blätter für die tschechoslowakische Republik*, XVII, Heft 5/6, 1937; ripubblicato in *Moments musicaux. Neu gedruckte Aufsätze 1928-1962*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1964], traduzione italiana di F. Accurso e A. Arbo, *Il tardo stile di Beethoven*, in « Aut Aut », 225, 1988, pp. 87-90
- T. W. Adorno, *Die Funktion des Kontrapunkts in der neuen Musik*, «Merkur» (1/1958)
- T. W. Adorno, *The Radio Symphony*, in *Radio Research 1941*, New York 1941

- T. W. Adorno, *Parva aesthetica. Saggi 1958-1967*, trad. di E. Franchetti, Feltrinelli, Bari 1979
- T. W. Adorno, *Teoria estetica*, a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Einaudi, Torino 2009
- M. Horkheimer - T. W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, trad. di R. Solmi, Einaudi, Torino 2010
- T. W. Adorno, *Dialettica negativa*, trad. di S. Petrucciani, Einaudi, Torino 2004

Opere di Arnold Schönberg

- A. Schönberg, *Problemi di armonia*, in L. ROGNONI, *La scuola musicale di Vienna*, Einaudi, Torino 1966
- A. Schönberg, *Manuale di armonia*, il Saggiatore, Milano 2008
- A. Schönberg, *Stile e Idea. Saggi critici di musicologia*, PGreco, Milano 2012

Studi su Thomas Mann:

- Voce *Thomas Mann*, in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, diretto da A. Basso, UTET, Torino, 1988, vol IV, p. 613
- Aa. Vv., *Thomas Mann tra etica e politica*, a cura di G. Cantillo, D. Conte, A. Donise, Il Mulino, Bologna 2011
- A. Asor Rosa, *Thomas Mann o dell'ambiguità borghese*, De Donato Editore, Bari, 1971
- I. A. Chiusano, *La perfidia terapeutica di Tristan*, «Cultura Tedesca» 1 (10/1994), pp. 71-79

- E. De Angelis, *I dopoguerra di Thomas Mann*, in *Arte e ideologia grande borghese*, Einaudi, Torino 1971
- P. Isotta, *Il ventriloquo di Dio; Thomas Mann: la musica nell'opera letteraria*, Rizzoli, Milano 1983
- G. Lukàcs, *Thomas Mann, e la tragedia dell'arte moderna*, traduzione di G. Dolfini, Feltrinelli, Milano 1956
- Hans Mayer, *Thomas Mann*, traduzione di C. Bovero, Einaudi, Torino 1955

Studi sul Doctor Faustus:

- G. Cambon, *Intorno al "Doctor Faustus" di Thomas Mann*, in « La Fiera Letteraria », IV, 12 (20 marzo 1949), pp. 3-4
- G. Devescovi, *Il "Doctor Faustus" di Thomas Mann. Problemi e considerazioni*, Trieste 1955
- P. Einstein, *Leverkühn as witness; the Holocaust in Thomas Mann's Doctor Faustus*, in « The German Quarterly », LXX, n. 4 (autunno 1997), pp. 325-346
- S. Ferretti, *Alcune note sul "Doctor Faustus"*, in « Studi Germanici », N. S., XIII, 2-3 (giugno-ottobre 1975), 1977, pp. 263-285
- A. Macchi Giubertoni, *Stravinsky, ovvero la parodia come solitudine alternativa nel "Doctor Faustus" di Thomas Mann*, in « Annali dell'Istituto Orientale di Napoli », Studi Tedeschi, XXI, 1 (1978), pp. 107-127
- M. Mann, *The musical symbolism in Thomas Mann's novel Doctor Faustus*, in « Notes », second series, XIV, n. 1 (dicembre 1956), pp. 33-42
- G. Manzoni, *Il lungo cammino del Doctor Faustus*, in « Il Verri », VIII serie, n. 5-6, 1988

- L. Mazzuchetti, *Il "Doctor Faustus" di Thomas Mann*, in « Il Ponte », IV (marzo 1948), pp. 238-243. Rist. in L. Mazzucchetti, *Novecento in Germania*, Milano 1959, pp. 288-296
- B. Porena, *Musica e ideologia nel "Doctor Faustus" di Thomas Mann*, in « Antologia Vieusseux », XI, 1-2 (gennaio-giugno 1976), pp. 17-28
- G. Schiavoni, *Thomas Mann e la musica di Leverkühn*, in « Nuova Corrente », 75 (1978), pp. 29-41
- L. Traverso, *Intorno alla costruzione del "Doctor Faustus"*, in « Paragone », 1, 4 (aprile 1950), pp. 17-22
- L. Traverso, *Thomas Mann, Schönberg e le teorie musicali del "Doctor Faustus"*, in « Studi Urbinati di Storia, Filosofia e Letteratura », N. S. B., XLV, 1-2 (1971), pp. 348-351
- E. Zolla, *Thomas Mann*, in « Letterature moderne », IV, I (gennaio-febbraio 1953), pp. 146-153

Studi su Theodor W. Adorno:

- A. Arbo, *Dialettica della musica; saggio su Adorno*, Guerini e associati, Milano, 1991
- A. Boissière, *La pensée musicale de Theodor W. Adorno. L'épique et le temps*, Beauchesne, Paris 2011
- F. Peri, *Da Weimar a Francoforte; Adorno e la cultura musicale degli anni venti*, Mimesis, Milano, 2005
- S. Petrucciani, *Introduzione ad Adorno*, Laterza, Bari 2007
- A. Serravezza, *Musica, filosofia e società in T. W. Adorno*, Dedalo Libri, Bari, 1976
- R. W. Witkin, *Adorno on music*, Routledge, London, 1998

Studi su Arnold Schönberg e sulla dodecafonia:

- Voce *Arnold Schönberg* in: *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, diretto da A. Basso, UTET, Torino, 1988, vol. VII, p. 27
- F. Ballardini, *Swedenborg e il falegname; poetica, teoria e filosofia della musica in Arnold Schönberg*, Mucchi, Modena. 1988
- L. Cammarota, *L'espressionismo e Schönberg*, Bongiovanni, Bologna 1965
- G. Gould, *L'ala del turbine intelligente; scritti sulla musica*, a cura di T. Page, con una presentazione di M. Bortolotto, traduzione di A. Bassan Levi, consulenza musicale di R. Malipiero, Adelphi, Milano 1939, pp. 246-247
- G. Manzoni, *Arnold Schönberg; l'uomo, l'opera, i testi musicati*, Feltrinelli, Milano, 1975
- Massimo Mila, "La scuola atonale viennese", in *Breve storia della musica*, cap. XXI, par. 5, pp. 389-396, Einaudi, Torino, 1963
- L. Rognoni, *La scuola musicale di Vienna. Espressionismo e dodecafonia*, Einaudi, Torino 1966
- L. Rognoni, *Fenomenologia della musica radicale*, Laterza, Bari 1966

Altre opere e saggi citati o consultati:

- W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000
- M. D'Abbiere, «Alienazione» in *Hegel: usi e significati di Entäußerung, Entfremdung, Veräußerung*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1970
- A. Einstein, *La musica nel periodo romantico*, traduzione di A. Bartalini, Sansoni, Firenze, 1952

- G. W. F. Hegel, *Scienza della logica*, trad. di A. Moni, 2 voll., Laterza, Bari 2004
- G. W. F. Hegel, *Fenomenologia dello Spirito*, a cura di V. Cicero, Rusconi, Milano 1995
- G. W. F. Hegel, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio: Filosofia della natura*, a cura di V. Verra, UTET, Torino 2002
- A. Kojève, *Introduzione alla lettura di Hegel. Lezioni sulla «Fenomenologia dello Spirito» tenute dal 1933 al 1939 all'École Pratique des Hautes Études raccolte e pubblicate da Raymond Queneau*, a cura di A. Frigo, Adelphi, Milano 2010
- G. Lukàcs, *Storia e coscienza di classe*, trad. G. Piana, Mondadori, Milano 1973
- K. Marx, *Il Capitale*, trad. di D. Cantimori, Vol. 1, Editori Riuniti, Roma 1980
- M. Mila, “Stravinsky e il neoclassicismo”, in *Breve storia della musica*, cap. XXI, par. 3, pp. 372-380, Einaudi, Torino, 1963
- F. Nietzsche, *Epistolario 1850-1869*, trad. di M. L. Pamploni Fama, Vol. 1, Adelphi, Milano 1976
- G. Vico, *La Scienza Nuova 1774*, a cura di P. Cristofolini e P. Sanna, Centro di Umanistica Digitale dell'ISPF-CNR, 2015