

SOCIETÀ NAZIONALE DI SCIENZE, LETTERE E ARTI IN NAPOLI

**ATTI DELL'ACCADEMIA
DI SCIENZE MORALI E POLITICHE**

VOLUME CXXIX - ANNO 2019



GIANNINI EDITORE
NAPOLI 2020

SOCIETÀ NAZIONALE

ATTI DELL'ACCADEMIA
DI SCIENZE MORALI E POLITICHE

DI SCIENZE

SOCIETÀ NAZIONALE DI SCIENZE, LETTERE E ARTI IN NAPOLI

**ATTI DELL'ACCADEMIA
DI SCIENZE MORALI E POLITICHE**

VOLUME CXXIX - ANNO 2019



GIANNINI EDITORE

NAPOLI 2020

Con il contributo della Regione Campania, del Ministero dei Beni Culturali, dell'Università di Napoli Federico II e del COINOR (Centro di Servizio di Ateneo per il Coordinamento di Progetti Speciali e l'Innovazione Organizzativa)

Direttore responsabile: accademico Aldo Trione

L'Editorial Board della rivista è composto da tutti i Soci ordinari delle due sezioni dell'Accademia di Scienze Morali e Politiche.

Il Comitato di lettura della rivista è composto da tutti i Soci corrispondenti e da tutti i Soci stranieri delle due sezioni dell'Accademia di Scienze Morali e Politiche.

ISSN: 1121-9270
ISBN: 978-88-6906-126-4

Le memorie presentate per la pubblicazione sono preventivamente sottoposte a una procedura di *blind peer review*.

INDICE

Santo Burgio, <i>Marxismo e négritude nel primo Sartre</i>	7
Maurizio Cambi, <i>Erasmus, Montaigne e i vantaggi della smemoratezza</i>	23
Antonio Pirolozzi, <i>Il problema dei tre sillogismi della religione rivelata in Hegel</i>	45
Bianca Carotenuto, <i>Il demoniaco nella storia: il Doctor Faustus di Thomas Mann</i>	69
Domenico Conte, <i>Ernesto de Martino e la patologia. Tra crisi del soggetto e crisi della civiltà</i>	99
Fulvio Tessitore, <i>Ranke in Troeltsch. Appunti di lettura</i>	119
Mariafilomena Anzalone, <i>Hegel e la concezione schilleriana dell'anima bella</i>	141
Rosalina Peluso, <i>Lauro de Bosis e la religione della libertà di Croce</i>	157
Marica Magnano San Lio, <i>Su alcune interpretazioni italiane del nesso tra esistenza e responsabilità nel pensiero di Karl Jaspers: Pareyson, Bobbio, Piovani</i>	173
Teresa Caporale, <i>Gli esiti dell'ateismo antropologico di Ludwig Feuerbach: tra eclissi e ritorno del religioso</i>	203
Maria Della Volpe, <i>«Prima che cada la notte». Adolfo Omodeo e la Grande Guerra</i>	229

Il demoniaco nella storia: il *Doctor Faustus* di Thomas Mann

Memoria di BIANCA CAROTENUTO

Presentata dal Socio Nazionale Ordinario Residente Domenico Conte

(seduta dell'11 aprile 2019)

Abstract: In this paper, the author examines the concept of "demonic" in Thomas Mann's novel, *Doctor Faustus*, under a historical and philosophical perspective. The demonic represents Mann's attempt to interpret the German history and its tragic turn in 20th century through the fictional mask of the main character's life, the composer Adrian Leverkühn, who, as Faust before him, made a deal with the devil, losing his soul in exchange for genius and success. The work proceeds from a comparison between Mann's character of Satan and the theologian Paul Tillich's idea of demonic expressed in his 1926 essay *Das Dämonische. Ein Beitrag zur Sinndeutung der Geschichte*, where it is interpreted as a dialectic and ambiguous concept: not merely negative, but also positive in its existing. Tillich's concept of demonic is strongly connected to Mann's, who elected music as a mean to express the demonic, precisely for its supreme ambiguity: on one hand it is mathematically structured, on the other it voluptuously attracts the listener to an inarticulate ancient chaos.

I. Al principio del XX secolo e, nello specifico, in prossimità del secondo conflitto mondiale, alcuni intellettuali e scrittori si affidarono, nel tentativo di fornire una spiegazione teorica, una forma di inquadramento intellettuale per i tragici e oscuri eventi storici, a categorie concettuali teologiche, come quella del "Demoniaco", di cui si tratterà nel presente lavoro. Il "Demoniaco", infatti, pur non potendo costituirsi come un saldo presupposto scientifico ed ermeneutico, risulta di un interesse estremo in quanto concetto riccamente poliedrico, crocevia interdisciplinare, e dunque da intendersi non più in un senso meramente teologico, ma anzi più spiccatamente storico e filosofico. Non è un caso che storici del calibro di Friedrich Meinecke e Gerhard Ritter l'abbiano posto al centro della loro interpretazione del fenomeno nazista, e più in generale della storia stessa, nelle rispettive opere *Die deutsche Katastrophe* (1947) e *Die Dämonie der Macht* – pubblicato originariamente nel 1940 col titolo *Machtstaat und Utopie. Vom Streit um die Dämonie der Macht seit Macchiavelli und Morus*. E, prima ancora, era stato proprio un teologo protestante, Paul Tillich, a stringere in una connessione diretta demoniaco e storia, nel fondamentale saggio del 1926, *Das Dämonische. Ein Beitrag zur Sinndeutung der Geschichte*, dove la *Geschichte* va ad identificarsi precisamente con lo *Zeitgeist* e la forma inquietante

che aveva assunto nel Novecento, epoca di chiara e totale manifestazione del principio demoniaco. Esso rappresenta la quintessenza, il sottosuolo spirituale dell'epoca contemporanea. Ed è proprio sulla scorta del saggio tillichiano, della sua visione eminentemente dialettica del Demoniaco, che qui si leggerà l'opera che più di ogni altra ha fatto del demonio il protagonista e il simbolo dell'epoca, ovvero il *Doktor Faustus* di Thomas Mann. Romanzo che permette di ottenere, proprio attraverso la messa a fuoco del suo tema ricorrente, una potente e fondamentale rievocazione dell'atmosfera e dello spirito primo-novecenteschi. Rievocazione che risulta fondamentale per una comprensione della storia di quegli anni e che solo un'opera d'arte, per le innumerevoli e ricche possibilità che la libera creatività gli consente, può regalare.

Che il protagonista del romanzo del 1947 Adrian Leverkühn – contraente del patto con Satana – non rappresenti, infatti, solo una figurazione autonoma, ma piuttosto un simbolo, non solo è palese nel romanzo, ma è in più luoghi esplicitato dallo stesso Mann:

Ora, per la prima volta, in occasione di quest'opera della mia vecchiaia, le cose stavano diversamente. In questo caso sapevo cosa volevo e qual era il mio proposito: niente di meno che scrivere il romanzo della mia epoca, travestito da storia di un'esistenza artistica precaria e sommamente peccaminosa!¹

E, precedentemente, nel saggio *La Germania e i tedeschi* del 1945:

Un pensatore e ricercatore solitario, un teologo e filosofo nella sua clausura, che vende l'anima al demonio per la cupidigia di godere e dominare il mondo ... non è oggi il giusto momento di riconoscere la Germania in quest'immagine, oggi, mentre il diavolo sta letteralmente pigliandosi la Germania?²

Mann sceglie di riprendere il mito popolare di Faust – secondo un progetto che da più di quarant'anni l'aveva accompagnato, ma che solo ora, nel momento storico che quasi lo chiama a realizzarlo, sceglie di portare a compimento –, che già Goethe aveva eletto a simbolo dell'umanità moderna, e lo riempie di nuovi significati storici, descrivendo il cammino che lo spirito – tedesco ed europeo – compie dalla fine dell'Ottocento alla prima metà del Novecento: ovvero una narrazione del progressivo declino del mondo borghese, l'"apocalisse" di

¹ T. MANN, *Doktor Faustus* – con *La genesi del Doktor Faustus*, a cura di Luca Crescenzi, Milano, Mondadori, 2016, p. 775.

² *Id.*, *La Germania e i tedeschi*, in *Scritti storici e politici*, a cura di Lavinia Mazzucchetti, Milano, Mondadori, 1957, p. 545.

quell'umanesimo che ancora aveva rappresentato il centro incrollabile dell'età della persona di Goethe – nonostante le ricche polarità della sua personalità "demonica". Mann mostra come non sia soltanto il protagonista ad essere contaminato dal morbo demoniaco, ma l'epoca stessa, condannata a cadere in sua balla. Ogni manifestazione artistica, politica, intellettuale, descritta nel romanzo è in realtà manifestazione del principio demoniaco: tutto si deforma a suo favore, finanche la teologia studiata da Adrian ad Halle sulla Saale. Ma cosa intende Mann per "demoniaco"? È esso rappresentato in un senso puramente negativo, connesso al concetto di male radicale?

È evidente dal romanzo che Mann non sceglie di svolgere il concetto in un senso tanto unilateralmente sbilanciato: al contrario, il demonio stesso si presenta come una figura di difficile classificazione, rispetto a cui l'attributo che si può con più precisione affibbiargli è quello di "ambiguo". L'ambiguità caratterizza il demonio mutaforma del *Doktor Faustus* e, più in generale, il concetto di demoniaco nel romanzo: tale è il motivo per cui Mann elegge la musica a strumento diabolico per eccellenza – rendendo il protagonista un Faust compositore –, per il suo essere la più ambigua delle arti, ovvero «l'ambiguità elevata a sistema»³, secondo le parole stesse di Adrian Leverkühn.

Ed è precisamente in questa forma che il teologo protestante Paul Tillich aveva inteso *das Dämonische*, in una forma dialettica, ovvero in perenne tensione fra i due opposti di affermazione e negazione. Per tale ragione, seguendo le suggestioni del critico e traduttore Luca Crescenzi⁴, si è rilevata la forte connessione e affinità fra il concetto manniano di demoniaco e quello tillichiano: per quanto non sia comprovata, infatti, la avvenuta lettura da parte di Mann del saggio – nonostante i rapporti stretti fra i due, entrambi emigrati negli

³ MANN, *Doktor Faustus*, cit., p. 68. Si veda, a tal proposito, il saggio critico di HELMUT KOOPMAN sul *Doktor Faustus* dedicato al problema del male, ovvero *Über das Böse. Ein Versuch*, contenuto in *Thomas Manns Doktor Faustus – neue Ansichten, neue Einsichten*, hrsg. von Heinrich Detering, Friedhelm Marx und Thomas Sprecher, Frankfurt am Main, Verlag Vittorio Klostermann, 2013, pp. 133-151. Qui l'autore dimostra la sostanza dialettica del concetto di male e del demonio manniano, compiendo un'analisi comparativa con il *Faust* di Goethe, in cui Mefistofele si presentava apertamente come una figura ambigua e il diavolo di Dostoevskij ne *I fratelli Karamazov*. Koopman ritiene che il male radicale, di cui pure Mann aveva fatto l'esperienza storica, non avrebbe trovato la via dell'espressione nel romanzo, a causa della sua intrinseca ineffabilità: delle tracce potrebbero trovarsi soltanto nella agghiacciante descrizione che il diavolo fa dell'inferno.

⁴ Nella sua introduzione alla nuova edizione italiana del *Doktor Faustus* edita da Mondadori, Crescenzi arriva ad indicare, infatti, proprio il saggio di Tillich del 1926 sul Demoniaco come decisivo per la scelta della tematica faustiana del patto col diavolo come materia del romanzo. Non a caso, è sempre di Crescenzi la recentissima traduzione in italiano del saggio del teologo: si veda P. TILICH, *Il demoniaco. Contributo a un'interpretazione del senso della storia*, traduzione e cura di Luca Crescenzi, Pisa, ETS, 2018.

Stati Uniti –, tale affinità risulta indubbia. Il saggio si presenta, così, come una fondamentale e diretta messa a tema del concetto di Demoniaco, tale da gettare una luce anche sul romanzo manniano e da permetterne una lettura inedita.

Non esiste solo la mancanza di forma, esiste pure la forma di ciò che si oppone alla forma, e non esiste solo il meno positivo, esiste anche ciò che si oppone al positivo⁵

[...] l'arte dell'umanità esibisce la realtà di ciò che si oppone positivamente alla forma, la realtà cioè del demoniaco⁶

Sembra rilevante notare subito che Tillich introduce il concetto di demoniaco attraverso l'arte, nel primo paragrafo su "L'immagine del demoniaco": è nell'arte, infatti, nelle sue manifestazioni più alte che esso si mostra con più evidenza. In essa, si palesa la positività formale di ciò che si oppone alla forma, ovvero il principio negativo giunge all'esistenza attraverso la forma: in ciò il demoniaco di distingue dal "Satanico", il principio di negatività assoluta. Il satanico, infatti, si configura come un momento del processo dialettico costituente il demoniaco, il quale, per giungere all'esistenza, deve necessariamente avere una qualche positività, una qualche forma residuale di creazione: il demoniaco è dunque rappresentato dalla manifestazione dello "sformarsi" della forma. È per tale ragione che Tillich definisce l'elemento dialettico come l'essenza più profonda del demoniaco: esso è l'emersione nelle cose di quel fondamento (*Grund*) di inesauribile attività, origine di ogni cosa, che è anche abisso (*Abgrund*) – ovvero caos informe, nucleo energetico originario in cui le cose minacciano di ricadere.

[...] nel demoniaco è contenuto sempre il divino, l'unione di profondità e abisso, di forma e consunzione della forma; e per questo il demoniaco può pervenire all'esistenza ma, naturalmente, nella tensione fra i due elementi. – La tensione è reale nella cosa, in ciò che viene sorretto. L'impulso alla forma (*Gestaltung*) che ogni cosa reca in sé e da cui ogni cosa è riempita e l'orrore della disgregazione della forma, sono entrambi fondati nel carattere di forma dell'essere. [...]. Dall'azione simultanea delle due tendenze si produce la forma vivente con la pienezza e i limiti del suo essere. Dall'isolamento e dall'emergere privo di forma della volontà di infinitezza si produce la deformazione demoniaca. *Il demoniaco è l'emergere in ogni cosa di quel fondo creativo che si oppone alla forma.*⁷

⁵ P. TILICH, *Il demoniaco. Contributo a un'interpretazione del senso della storia*, traduzione cura di Luca Crescenzi, Bologna, ETS, 2018, p. 26.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ivi*, p. 31.

Nel demoniaco, si danno perenne battaglia Satanico e Divino, negativo e positivo: esso è rappresentato dall'emersione nelle cose dell'abisso che tenta di costituire un assoluto indipendente – la superbia della periferia che vuol esser centro, di un abisso infinitamente creatore e perenne distruttore che vuol farsi esistente nelle cose, sfidando l'ordine precostituito, privando di senso le cose stesse, parte di quell'ordine divino.

Non stupisce, dunque, che sia proprio nello spirito umano che «il demoniaco giunge a compimento»⁸, a parere di Tillich: è qui che, infatti, la forma non si sviluppa immediatamente e passivamente, ma si «contrappone all'essere come richiesta e si volge alla libertà e all'autodeterminazione dell'esistente»⁹. Nello spirito, la forma si autodetermina liberamente, ed è per questo che l'irruzione del demoniaco risulta in una lotta, in una tensione contraddicente lo spirito: l'abisso, ovvero le forze vitali primigenie – che Tillich identifica con *eros* e volontà di potenza – si ergono contro la forma liberamente auto-costituitasi. Tali forze irrompono nell'unità della personalità spirituale, creando una scissione: lo spirito viene "posseduto" e deformato da tali forze. E questa scissione si rende palese precisamente nelle creazioni umane, nelle più alte opere dello spirito umano.

Le psicologie del profondo poetiche, metafisiche e empiriche hanno mostrato tutte egualmente in che modo le forze vitali dell'inconscio governano anche le più sottili e astratte operazioni dello spirito, conferiscono loro quel "sangue" che rende creativo lo spirito, ma che può anche inibire o distruggere la forma spirituale. [...] L'inconscio si eleva a forza demoniaca là dove sottomette la coscienza, ma la sottomette in modo tale che la coscienza viene elevata al di sopra di se stessa in eruzioni creativo-distruttive. [...] A questa eruzione deve aggiungersi anche la peculiare qualità dell'"abisso", dell'elemento estatico, sopraffattore, creativo, capace di far saltare i limiti dell'individuo¹⁰.

Questa elevazione non si traduce per Tillich in un mero strapotere dell'inconscio, e dunque in un mero ritorno ad uno stato di natura: al contrario, viene a configurarsi una terza categoria rispetto al binomio conscio-inconscio, una trasformazione dello spirito tale che esso si potenzia e si deforma al tempo stesso. Esso diviene creativo, ma di una creatività estatica, febbrile e incontrollata, quasi folle, in una sorta di correlato grottesco dello stato di grazia divina.

E non è precisamente questo punto della riflessione di Tillich ad incontrarsi maggiormente con la rappresentazione manniana del demoniaco, ovvero il

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ivi*, p. 35.

compersi di esso nella libera personalità spirituale del protagonista geniale? Adrian viene letteralmente posseduto dalla forza alla quale sceglie di abbandonarsi per poter creare, e creerà proprio in una maniera estatica, febbrile – appunto, come sotto dettato diabolico.

Il demoniaco si manifesta come irruzione al centro dell'individuo, come attacco all'unità sintetica dello spirito e come potenza pervasiva che, tuttavia, non è potenza naturale e priva di spirito. Il luogo dell'anima da cui essa scaturisce è l'inconscio¹¹.

All'interno dell'inconscio, si trovano le due «forze opposte eppure collegate»¹² della pulsione di potenza e della pulsione erotica, le due forze che prendono possesso dello spirito, sottomettono la coscienza, conducendolo ad auto-superarsi e a creare. Tale sembrerebbe essere esattamente la descrizione dell'esperienza di Adrian Leverkühn, artista che per poter creare, stringe il patto col diavolo: un patto in realtà sancito definitivamente con la contrazione del morbo attraverso il rapporto erotico con la prostituta e farfalla, la creatura mitologica *Hetaera* Esmeralda. È attraverso l'*eros*, dunque, la pulsione improvvisa e tenace di inseguire e possedere la donna, che Adrian contrae consapevolmente la neuro-sifilide, nonostante l'avvertimento ricevuto dalla stessa Esmeralda¹³. Nella tessitura fittamente simbolica del romanzo, infatti, Adrian è contraente del patto e della malattia, i quali in effetti risultano essere la medesima cosa: sarà la malattia, infatti, a donargli la genialità e l'impulso creativo. La scelta di tale malattia da parte di Mann – quella che afflisse probabilmente il vero modello di Adrian, il filosofo Friedrich Nietzsche –, le cui caratteristiche specifiche, il cui decorso fisiologico prevedono la progressiva paralisi cerebrale, attraverso il risalire dei batteri della *spirochaeta* pallida dal basso ventre, sede della contrazione, verso la nobile sede del cervello: correlativo fisiologico dell'Intelletto e dello Spirito, non è dunque affatto casuale.

¹¹ Ivi, p. 34. È interessante notare un'affinità fra la concezione tillichiana del demoniaco e quella che Enrico Castelli esplicita nel libro *Il demoniaco nell'arte*: «Il demoniaco è questo non-essere che si manifesta come aggressione pura; lo stravolto. La pura aggressione, che il santo dei pittori tedeschi e fiamminghi subisce, quando in un alone di mostri viene rapito» (E. CASTELLI, *Il demoniaco nell'arte*, Milano, Bollati Boringhieri, 2007, p. 5).

¹² TILICH, *Il demoniaco*, cit., p. 34.

¹³ Del valore simbolico di Esmeralda, del suo faticoso ruolo di ermetica ambasciatrice del regno infero e strumento di perdizione dell'io spirituale, era più che consapevole il grande regista e appassionato lettore di Mann, Luchino Visconti. Egli, infatti, nella sua trasposizione cinematografica de *La morte a Venezia* di Mann, non solo fa di Gustav von Aschenbach un compositore, stringendo un forte nesso con Adrian Leverkühn, ma soprattutto dà il nome al piroscalo che conduce Aschenbach verso Venezia, ovvero verso la morte, la dissoluzione del proprio io scatenata proprio da Eros, di *Hetaera* Esmeralda.

Insomma, la metaspurochetosi è il processo che colpisce le meningi, e posso assicurarti che è proprio come se alcuni dei piccini nutrissero una passione per ciò che sta in alto, una predilezione particolare per la regione cranica [...]. Item, taluni doctores presumono, giurano e spergiurano che tra i piccini vi siano specialisti del cervello, amanti della sfera cerebrale, insomma, un virus nerveux. Ma qui alligna la ben nota malerba. È il contrario. È il cervello a esser bramoso della loro visita e l'aspetta ansioso proprio come tu aspetti la mia; è lui che li invita a casa sua, li attira a sé come se non potesse aspettare. [...]. Oggi, a quattro anni di distanza dal giorno in cui te la sei presa, quel posticino lassù, dentro di te, è circoscritto, piccolo, ristretto – ma è là – c'è il focolaio, il luogo dell'illuminazione incipiente, la minuscola officina dei piccini che lì sono giunti attraverso il liquore, o diciamo pure, per via d'acqua¹⁴.

I batteri sono gli agenti diretti del diavolo: essi sono chiamati a inibire una parte importante dell'Intelletto – quella morale, ragionevole e responsabile, portatrice di scrupoli e dubbi – favorendo l'irrompere forzato dell'elemento creativo. La malattia diviene per Adrian mezzo e simbolo di distanziamento dall'ordine morale borghese, strumento di rottura, dalla quale dovrà nascere qualcosa di nuovo attraverso la sua futura opera musicale. Essa è da un lato, dunque, depotenziamento, privazione delle forze vitali, della salute nel senso comune del termine; dall'altro, eccitante stimolazione, apparente rafforzamento – binomio possibile soltanto in personalità autenticamente geniali, così come Mann aveva già fatto presente nello *Zauberberg* (dove Hans Castorp, costernato, è costretto a notare che la signora Stöhr resta una sciocca, nonostante la malattia). Lo scrittore aveva già evidenziato, infatti, come l'elemento morboso possa risultare essere persino uno strumento di elevazione spirituale, se presente in autentici "figli dello spirito" come Dostoevskij e Schiller¹⁵. Ma appunto Adrian

¹⁴ MANN, *Doctor Faustus*, cit., pp. 340-342.

¹⁵ Si veda la contrapposizione istituita da Mann fra "figli della natura" (ovvero Goethe e Tolstoj) e "figli dello spirito" (appunto Schiller e Dostoevskij) nel saggio del 1924 *Goethe e Tolstoj – frammenti sul problema dell'umanità*. È significativo che in tale saggio Mann stringa una connessione tanto forte fra spirito e malattia da far consistere la grandezza e nobiltà dei figli dello spirito nella malattia stessa.

«[...] non sentiamo noi la malattia come qualcosa di profondamente costitutivo della loro natura, qualcosa di necessario e caratteristico che fa parte del loro tipo? E inoltre: non ci sembra sia proprio la malattia a portare a maturazione o alla luce una certa nobiltà e distinzione [...]? Una nobiltà che comporta una diversa specie di approfondimento, di elevazione, di rafforzamento della loro umanità, sì, della loro *umanità*, tale che, rispetto a quest'ultima, la malattia ci appare perfino come un attributo di nobiltà di una più alta specie umana?» (I. MANN, *Goethe e Tolstoj – frammenti sul problema dell'umanità*, in *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, Milano, Mondadori, 2012, pp. 53-54).

Ma è nella descrizione del filosofo Friedrich Nietzsche – nel saggio del 1947 a lui dedicato, sorta di appendice saggistica del romanzo coevo – che Mann si avvicina maggiormente al simbolismo del *Doctor Faustus*, poiché afferma che nel suo caso fu il genio, ovvero la malattia, a

vive e crea in un'epoca tutta diversa da quella pur vicina dei due grandi artisti: un'epoca in cui all'elevazione dello spirito si sostituisce un suo potenziamento alchemico e parassitico. Un'epoca di cui era stato anticipatore il filosofo Friedrich Nietzsche.

Lo spirito così si deforma, distorto dalle potenze provenienti dal basso: la neuro-sifilide di Adrian sembra essere la figurazione letteraria del demoniaco descritto da Tillich. Essa manifesta dal punto di vista fisiologico ciò che accade nella sfera spirituale, secondo un tipo di gioco simbolico tipico di Mann, che ne aveva fatto ampio uso già nei *Buddenbrook* (le ombre azzurre ai lati degli occhi di Gerda Arnoldsden, i suoi capelli rossi, che la facevano distinguere e rappresentavano la sua fine spiritualità d'artista, ad esempio), ispirato soprattutto dal realismo naturalistico di Tolstoj e dalla tecnica del *Leitmotiv* wagneriano. Il cervello di Adrian accoglie volentieri i batteri del morbo, esattamente come il suo spirito stringe volontariamente e consapevolmente il patto demoniaco, che gli consente di ottenere ventiquattro anni di genialità incondizionata, anche se al caro prezzo della propria anima: è costretto a condurre una vita fredda e solitaria, privato, per imposizione del demonio, del godimento delle gioie dell'amore in ogni sua forma. Resta una genialità fredda, matematica e calcolatrice, alimentata da un narcisistico impulso di volontà di potenza che si manifesta massimamente nell'opera musicale del protagonista.

II. Non a caso si è citata l'opera giovanile di Mann, che, più delle altre, è in diretta connessione col *Doktor Faustus*: questo precisamente per la centralità che la musica, come più compiuta espressione del germanesimo, riveste in entrambi i romanzi.

Dopo un cammino di cinquant'anni attraverso lo spazio e il tempo, di nuovo i miei passi mi conducono verso l'elemento tedesco originario, antico-cittadino, musicale, e di nuovo rivedo, in tutta la sua freschezza ma anche nella sua precoce sapienza di molte cose, quell'opera giovanile che, con la sua umoristica malinconia, tanta fortuna ha incontrato nel mondo¹⁵.

trascinarlo con la forza verso le altezze inaccessibili di una conoscenza distruttiva. La malattia come destino e genio, come una potenza che avrebbe spinto il filosofo a combattere asceticamente contro la propria natura pia, buona, romantica e "decadente".

«Che cosa dunque spinse Nietzsche per vie inaccessibili, che cosa lo spronò a salire lassù, fra tormenti e dolori, e gli fece patire la fine del martire sulla croce del pensiero? Il suo destino; e il suo destino fu il suo genio. Questo genio ha però anche un altro nome: malattia» (Id., *La filosofia di Nietzsche alla luce della nostra esperienza*, cit., p. 1303).

¹⁵ Id., *Un capitolo dei "Buddenbrook"*, p. 1496.

Così scrive lo stesso Mann nel 1947, facendo riferimento all'"elemento tedesco originario", associato alle atmosfere medievali di Lubecca/Kaisersaschern e alla musica, appunto. D'altronde già nel saggio del 1945 *La Germania e i tedeschi* lo scrittore aveva stabilito l'identità fra l'*Innerlichkeit* (interiorità, profondità) tedesca e la musica.

Perché Faust sia il rappresentante dell'anima tedesca, dovrebbe essere musicale, giacché il rapporto del Tedesco col mondo è astratto e mistico, vale a dire musicale: è il rapporto di un professore sfiorato dallo spirito demoniaco, improntato, ma pur sorretto dall'orgogliosa coscienza di essere superiore al mondo per "profondità". In che cosa consiste tale profondità?

Appunto nella musicalità dell'anima tedesca, in ciò che si chiama la sua interiorità, cioè nella scissione fra l'elemento speculativo e quello politico-sociale dell'energia umana e nella piena prevalenza del primo sul secondo¹⁷.

La musica risulta essere, dunque, la manifestazione più diretta e perspicua della spiritualità tedesca - ed europea. E infatti il romanzo *Buddenbrooks - Verfall einer Familie* aveva già rappresentato icasticamente lo spirito moderno e decadente attraverso l'irrompere della musica, o meglio della musica wagneriana - con l'avvento di Gerda Arnoldsden -, per cui la parabola vitale della famiglia di commercianti anseatici giunge inevitabilmente alla sua ultima fase discendente¹⁸, culminante nella persona di Hanno Buddenbrook, l'ultimo rampollo della famiglia e autentico principe della decadenza. Oltre alla palese e dichiarata influenza del pensiero nietzschiano e, nello specifico, della critica di Nietzsche a Wagner¹⁹, è, però, la concezione della musica del filosofo Arthur Schopen-

¹⁷ Id., *La Germania e i tedeschi*, cit., p. 54.

¹⁸ «La musica appare sempre in individui rappresentanti l'ultimo anello di una razza e di una stirpe: estrema degenerazione verso la pura cerebralità [...]. Quando essa si manifesta, è la fine, ovvero, essa si manifesta appieno solo in coloro che rappresentano la fine. La musica: si starebbe per dire: la musica romantica, se per Mann questo non fosse un pleonasma. E la musica romantica tutta culmina e si riassume in Wagner, il più grande seduttore alla morte che mai sia stato. L'unione di bellezza e morte, ma anche di bellezza, morte e musica, è tipicamente romantica [...]». P. Isotta, *Il ventriloquo di Dio. Thomas Mann: la musica nell'opera letteraria*, Milano, Rizzoli, 1983, p. 24.

¹⁹ «Volgere le spalle a Wagner fu per me un destino [...]. Una lunga storia - Si vuole una parola per designarla? - Se fossi un moralista, chissà come la chiamerei! Forse *superamento di sé*, [...]. Che cosa, in primo e ultimo luogo, esige un filosofo da se stesso? Superare dentro di sé il proprio tempo, diventare "senza tempo". Con che cosa, dunque, ha da sostenere la sua lotta più dura? Con ciò in cui precisamente egli è figlio del suo tempo. Orbene! Io sono, tanto quanto Wagner, il figlio di questo tempo, voglio dire un *décadent*: solo che io ho compreso ciò, mi sono difeso contro di ciò. Quel che mi ha più profondamente occupato è in realtà il problema della *décadence* - ne ho avuto i motivi. "Bene e male" è soltanto una variante di quel problema. Se ci si è fatto l'occhio ai sintomi della decadenza, si comprende anche la morale - si comprende quel che si nasconde sotto i suoi nomi e le sue formule di valore più sacre: la

hauer – che d'altronde aveva influito sul pensiero dello stesso Nietzsche –, da Mann non a caso inserito nella "stellare trinità di spiriti" (insieme a Wagner e a Nietzsche) delle *Considerazioni di un impolitico*, a determinare il ruolo che la musica ha per Mann rispetto alle altre arti. Una concezione che ritornerà poi nel romanzo della vecchiaia di Mann e che è all'origine del forte ruolo simbolico che quest'arte riveste nei romanzi manniani: essa è regina di tutte le arti e manifestazione immediata (in quanto non necessita di mediazioni rappresentative) del sostrato metafisico del reale, ovvero della *voluntas*, la volontà di vita.

[...] egli – Schopenhauer – celebra la musica come non fece mai nessun altro pensatore, assegnandole un posto singolarissimo, non accanto, bensì al di sopra della altre arti, giacché essa non è, come quelle, un'immagine del fenomeno, ma della volontà stessa, e quindi rappresenta in mezzo al mondo fisico l'elemento metafisico, in mezzo al mondo dei fenomeni la cosa in sé²⁰.

E poiché la missione dell'artista deve essere quella di farsi «intermediario tra mondo superiore e inferiore, tra idea e fenomeno, tra spirito e sensualità»²¹ per Mann, allora la musica diviene paradigma stesso di ogni arte. Così la intende il Wendell Kretschmar del *Doktor Faustus*, infatti: l'organista e maestro di pianoforte di Adrian, il quale descriverà quest'arte evidenziandone la natura ermetica e ambigua, eppure eminentemente "spirituale", metafisica:

In effetti la musica è la più spirituale di tutte le arti, come dimostra il fatto che in essa forma e contenuto vi si fondono meglio che in qualsiasi altra e sono una sola e identica cosa. [...] Forse, disse Kretschmar, il più profondo desiderio della musica è quello di non essere udita affatto, e neppure vista o sentita bensì, se possibile, di essere percepita e contemplata in un aldilà dei sensi e, persino, dell'anima, entro un puro dominio spirituale. Ma essendo legata ai sensi essa deve aspirare a una fortissima e, anzi, ammaliante sensualità, come una Kundry che non desideri quello che fa e cinga tuttavia con le morbide braccia del piacere la nuca del folle²².

vita immiserita, la volontà della fine, la grande stanchezza. La morale *nega* la vita... Per un tale compito mi fu necessaria un'autodisciplina – prendere posizione *contro* tutto ciò che di malato vi era in me, compreso Wagner, compreso Schopenhauer, compresa l'intera "umanità" come modo di sentire moderno. [...] Attraverso Wagner la modernità parla il suo più intimo linguaggio. [...] si è quasi fatto un bilancio sul *valore* della modernità, quando si è messo in chiaro, dentro se stessi, il bene e il male di Wagner». F. NIETZSCHE, *Il caso Wagner. Un problema per amatori di musica*, in *Scritti su Wagner*, Milano, Adelphi, 2013, pp. 163-164.

²⁰ MANN, *Schopenhauer, in Nobiltà dello spirito e altri saggi*, cit., p. 1268.

²¹ Ivi, p. 1242.

²² Ivi, *Doctor Faustus*, cit., pp. 89-90.

Così la musica diviene verità, oltre che bellezza: una verità pessimistica, anti-idealistica, com'era nelle intenzioni di Schopenhauer, fiero oppositore di Hegel. Una verità che si accorda decisamente con le tonalità cupe del *Doktor Faustus*, in cui tutto si torce in senso demoniaco. Al "demone", infatti, all'"entelechia" individuale – principi cardine della concezione goethiana e specchio dell'ottimismo dell'età immediatamente precedente –, fa seguito un principio pulsionale cieco e indifferenziato, "la cosa in sé", il cui unico scopo è l'accrescimento vitale e di cui la musica è diretta espressione. Essa "seduce" l'uomo, riconducendolo verso la propria origine mistica, verso l'abisso e il fondamento di ogni cosa, si potrebbe dire con Tillich: è l'espressione dell'abbandono dell'illusorio Io – mera rappresentazione dell'Intelletto, a sua volta prodotto della volontà – al Tutto. È, pertanto, anche morte, ricaduta nell'informe, potenza anti-individuale. E nel *Doktor Faustus* Mann mostra come la musica sia specchio dell'essenza demoniaca della creatività umana, che trae ispirazione dalle zone buie, irrazionali dell'animo (sede appunto del demoniaco): Adrian, infatti, perfettamente consapevole di questa oscura sorgente, cede volontariamente il dominio al regno infero per l'ambizione di lasciare il proprio segno nella storia. Egli, novello Faust, rappresentante simbolico di un tempo indemoniato, doveva dunque necessariamente essere musicista, così da «correggere la grave deficienza della leggenda e del poema»²³, poiché la musica è «sfera demoniaca».

La musica è sfera demoniaca: ce lo ha esposto nel modo più convincente Søren Kierkegaard, un grande cristiano, nel suo saggio dolorosamente entusiasta sul *Don Giovanni* di Mozart. 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, e l'arte più remota dalla realtà, la più appassionata, mistica ed astratta ad un tempo²⁴.

La solipsistica e blasfema ambizione di Faust incontra in Adrian la profondità demoniaca della musica, e il lettore lo vedrà farsi strada attraverso l'universo tecnico, ormai saturo di forme, della musica contemporanea. Appunto contemporanea, dunque non solo romantica: l'opera di Adrian appare immersa nel Novecento, e anzi il compositore si presenta, fin dall'inizio del romanzo, come un avversario del romanticismo²⁵. Così come anche la sua freddezza, che

²³ Ivi, *La Germania e i tedeschi*, cit., p. 546.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ «Mescolati con caratteri e premonizioni diabolici, troviamo nel piccolo e nel giovane Adrian Leverkühn le stigmate dell'artista novecentesco; ossia, in primo luogo, antiromantico. "Intorno a lui, era il gelo" (I,9), comunica, all'inizio stesso del libro, il narratore Zeitblom. Que-

si manifesta in sommo grado nell'inclinazione a "ridere fino alle lacrime" – altra caratteristica diabolica²⁶ –, il suo fin troppo spiccato senso del ridicolo, simbolo della sua alienazione rispetto al reale, sono caratteristiche tipiche della contemporaneità. Una freddezza che coincide con il rigore e l'astrattezza delle sue opere demoniache: come Tillich, infatti, anche Mann ritiene che non sia il calore, l'eccesso di passione, una naturalità puramente animale, a caratterizzare il demoniaco, ma appunto il gelo, la freddezza²⁷ – si ricordi che è nello spirito e nelle creazioni spirituali più alte che si manifesta il demoniaco, secondo il teologo. E infatti è lo stesso diavolo che, pur sentendosi "il signore degli entusiasmi", ad annunciarsi attraverso l'improvviso irrompere di un «gelo tagliente» che persisterà per tutta la durata dell'incontro, descritto nel capitolo centrale del romanzo, il XXV. Il gelo è, dunque, una sua peculiarità fissa, un suo *Leitmotiv*: «sono

sto gelo rappresenta il nesso fra l'uomo del Novecento e l'uomo del diavolo, il gelo assoluto essendo attribuito e condizione diabolici nonché, secondo la promessa fatta al demonio ad Adrian durante il loro colloquio, la sola alternativa concessa ai dannati all'estremo calore del loro tormento eterno. [...] Freddo e distaccato, dunque, sin da adolescente, Adrian Leverkühn, dotato di completo dominio sulle sue emozioni, è capace soprattutto di non farne trasparire alcuna, specie le più profonde. L'antifasi è il suo mezzo espressivo favorito – lo sarà anche nello stile musicale [...]» (Isotta, *Il ventriloquo di Dio. Thomas Mann: la musica nell'opera letteraria*, cit., p. 163).

²⁶ Se già la moderata e sottile ironia è presa di distanza, una risata eccessiva ed ebbra non può non configurarsi come un disperato rifiuto della realtà, nuova figurazione dell'originaria caduta di Satana, della sua prima ribellione a Dio. Basti pensare che il tema della risata, stavolta esplicitamente diabolica, ritorna nell'opera di Adrian *Apocalipsis cum figuris*.

«[...] il ricordo di quel pandemonio di risate, di quei sogghigni infernali, brevi ma orribili, che chiudono la prima parte dell'*Apocalisse*. Io li odio, li amo e li temo; perché – mi si perdoni questo troppo personale "perché" – ho sempre temuto l'inclinazione di Adrian al riso [...]; ebbene, il medesimo timore, il medesimo, preoccupato impaccio, lo provo anche ascoltando le cinquanta turbinose battute di questo orribile, traboccante e sardonico gaudio della Geenna, che iniziano con il sogghigno di una voce sola il quale, rapidamente, si spande all'intorno travolgendo coro e orchestra, e si gonfia in un precipitare di ritmi contrastanti fino al Tutti in fortissimo, uno scroscio di risa infernali sarcastiche e trionfanti atrocemente composto di gridi e ringhi, di strida, belati, bramiti, ululati e nitriti» (MANN, *Doctor Faustus*, cit., p. 551).

²⁷ A conferma di ciò, vi è un appunto nella *Genesi del Doctor Faustus*, in cui Mann racconta di essersi imbattuto, mentre consultava un'antologia contenente tutte le versioni della leggenda popolare di Faust e i lavori critici su di essa, in una citazione tratta dalle lezioni di Franz Baader sulla filosofia della religione:

«Il vero diavolo dev'essere il massimo raggelamento. Deve essere ... il supremo appagamento di sé, l'estrema indifferenza, la negazione che gode di se stessa. È innegabile, infatti, che un simile irrigidimento nella vuota certezza di sé, il quale esclude ogni contenuto che ecceda questo autonomo possesso, sia la perfetta nullità da cui è fuggita ogni altra vita che non sia la più lancinante egoità. Proprio questa natura gelida, però, rende impossibile la rappresentazione del diavolo in poesia. Non può qui darsi, infatti, la spoliatura da ogni pathos, poiché per l'azione è indispensabile un qualche interesse di Satana, il quale fa mostra di voler apparire come ironia nei confronti della realtà...». *Id.*, *La genesi del Doctor Faustus*, in *Doctor Faustus*, p. 851. Queste parole "colpirono assai" Mann, tanto da farle sicuramente confluire nel romanzo: il carattere moderno, ovvero diabolico di Adrian, si identifica, infatti, precisamente con la freddezza critica, il riso, lo sforzo di indipendenza assoluta rispetto alla tradizione e alla realtà circostante.

così freddo.» – afferma Satana – «Altrimenti come farei a resistere e a sentirmi a mio agio là dove abito?»²⁸.

Si è già anticipato che musicalmente tale freddezza si manifesta nell'ossessione per l'ordine più rigoroso perseguita da Adrian, quasi un'aspirazione a privare la musica della sua componente sentimentale e passionale, appunto – definita sarcasticamente da Adrian, che mutua l'espressione da Schönberg, il suo «calore di mucca»²⁹. Un'aspirazione ereditata dal maestro Kretzschmar, il quale è un chiaro fautore, come si è visto, dell'essenza metafisica della musica, del suo carattere ascetico: egli, infatti, aveva diviso, in due fasi alternantesi la storia di questa arte – i "periodi di culto", in cui la musica è ancilla della religione: tali periodi sono caratterizzati dalla polifonia, che esprime, nel suo unire simultaneamente più voci indipendenti, l'elemento collettivo³⁰; oggettivo; e i "periodi di cultura", caratterizzati dall'armonia ed esprimenti l'elemento individuale, in cui la musica si sarebbe emancipata dalla dipendenza dalla religione o da qualsiasi altro ordine assoluto, per ergersi in una maestosa, eroica e malinconica indipendenza. Secondo Kretzschmar, della polifonia, in epoca moderna, sarebbe stato maestro Bach, dell'armonia, invece, Beethoven: e il suo favore propende tutto per i periodi di culto, probabilmente ritenuti i più consoni ad esprimere la vera natura mistica e impersonale della musica. Anche Adrian, com'è facile intuire, propenderà a favore dell'elemento impersonale e collettivo, ma con gli strumenti spirituali del compositore moderno, che non fa parte

²⁸ *Ivi*, p. 263.

²⁹ «[...] la legge, qualsiasi legge, ha un effetto raggelante, e la musica possiede in sé un calore talmente grande – mi verrebbe da dire, anzi, che possiede calore di stalla, calore di mucca – da aver bisogno di ogni possibile norma che la raffreddi; e infatti a questo ha sempre anelato» (*ivi*, p. 99).

³⁰ In queste definizioni si sente l'influenza del consulente tecnico-musicale di Mann, il filosofo e musicologo Theodor Adorno, il quale non a caso, ne *La filosofia della musica moderna*, scrive a proposito della polifonia:

«La musica nel suo insieme, e specialmente la polifonia – medium necessario della musica moderna – ha avuto origine nelle esecuzioni collettive del culto e della danza: e questo dato di fatto non è mai stato superato, ridotto a semplice "punto di partenza" con lo svilupparsi della musica verso la libertà. [...] La musica polifonica dice "noi" anche dove vive unicamente nella fantasia del compositore senza giungere a nessun altro essere vivente: ma la collettività ideale che essa porta ancora in sé come collettività separata da quella empirica, contraddice l'inevitabile isolamento sociale e il particolare carattere espressivo che l'isolamento stesso le impone. La possibilità di essere percepita da molti si trova a fondamento essenziale della stessa oggettivazione musicale, e dove la prima è esclusa quest'ultima viene di necessità degradata quasi a un che di fittizio, all'arroganza del soggetto estetico che dice "noi" mentre è ancora e soltanto "io", e che pure non può dire assolutamente nulla senza porre insieme un "noi". [...] Questa antinomia consuma le forze della musica moderna, la cui rigidità deriva dall'angoscia dell'opera creata dinanzi alla propria disperata non-verità. Essa cerca convulsamente di sfuggire immergendosi nella propria legge: ma ciò accresce, insieme con la coerenza, anche la non-verità». T. ADORNO, *La filosofia della musica moderna*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 23-24.

di alcuna collettività compatta, né tantomeno aderisce a confessioni religiose imposte in modo assoluto: è anzi, al contrario, terribilmente isolato, arroccato nella torre eburnea della propria soggettività alienata, di cui è metafora la sua vita da monaco asceta. Sarà, dunque, lui stesso a ideare un sistema impersonale, di una «regolarità e un'esattezza astronomiche»³¹, arrivando a dominare completamente il materiale musicale sfuggente e antinomico, così come la stessa connaturata ambiguità della musica, riducendola al meccanismo seriale del sistema dodecafonico.

Risulta così comprensibile il dubbio dell'amico e narratore della storia Serenus Zeitblom, che si chiede perplesso, dopo l'esposizione di Adrian, nel capitolo XXII, del programma dodecafonico, se tutto questo si possa udire:

Udire? – ribatté – Non ricordi quella conferenza di pubblico interesse che ci venne tenuta un giorno, in cui risultò che in musica non si deve affatto udire tutto? Se quando parli di "udire" intendi che il singolo deve sentire esattamente quali mezzi vengono impiegati per conseguire l'ordine più alto e rigoroso – un ordine e una legalità astrologici e cosmici –, no, questo non sarà in grado diudirlo. Ma l'ordine in sé lo si udirà o lo si udirebbe, e la sua percezione riserverebbe un piacere estetico ancora ignoto³².

Qui è chiara la negazione ascetica, santa e demoniaca, operata da Adrian: la negazione dell'elemento di spontaneo accordo tra l'orecchio e lo strumento o la voce, di ogni piacevolezza e languido abbandono alla musica legato alla singola esecuzione, una violenza fatta alla natura stessa della musica, che viene privata soprattutto del proprio mistero, della propria indipendenza e compressa a forza in un sistema di tipo puramente razionale. Ogni singola nota viene asservita alle formazioni seriali prestabilite dal compositore. Una razionalità da alchimista e da mago, la razionalità di Faust: della soggettività che vuole a tutti i costi scoprire il mistero ultimo e piegare così gli elementi alla propria volontà: motivo che la spinge inevitabilmente al patto col diavolo. È la soggettività moderna.

Tillich aveva inquadrato, non a caso, l'"Intellettualismo" come una delle forme del demoniaco contemporaneo.

La profanazione è sempre razionalizzazione, cioè comprensione delle cose mediante scioglimento nei loro elementi costitutivi e sintesi sottoposta a una legge. Questo atteggiamento, essenziale per le cose e adeguato al rapporto fra soggetto e oggetto viene demoniacamente distorto dalla volontà di dominio che se ne

³¹ MANN, *Doctor Faustus*, cit., p. 280.

³² Ivi, p. 281.

impadronisce e toglie alle cose medesime, oltre alla loro essenzialità, l'autonomo potere che hanno su se stesse. È questo l'atteggiamento nei confronti della realtà cui ci riferiamo con il concetto di *intellettualismo*, il quale non va inteso come un eccesso di intelletto e razionalità, ma come una violenza esercitata sulla realtà intera da parte del soggetto razionale. [...] Il demoniaco dell'intellettualismo consiste nel fatto che la comprensione razionale delle cose implica e deve necessariamente implicare un infinito progresso, ma a ogni passo avanti distrugge l'elemento vitale, l'autonomia delle cose e, quindi, il rapporto erotico di comunanza fra il conoscente e il conosciuto. Ciò che regge è al contempo ciò che distrugge³³.

E, infatti, del tutto negato nella musica il «rapporto erotico di comunanza fra il conoscente e il conosciuto», fra l'ascoltatore e ciò che si ascolta: alla piacevolezza dell'armonia degli accordi, Adrian sostituisce un massiccio uso della dissonanza, tanto che Serenus affermerà, dopo aver ascoltato l'*Apocalipsis cum figuris*:

[...] l'intera l'opera è dominata dal paradosso (sempre che si tratti di un paradosso) per cui la dissonanza si fa espressione di ogni realtà nobile, seria, pia e spirituale, mentre l'elemento armonico e tonale è riservato all'universo infernale che in questo contesto appare come l'universo della banalità e dei luoghi comuni³⁴.

Tonalità e armonia, le forme musicali che, a parere di Kretzschmar, stavano a rappresentare l'elemento individuale, ovvero il sentimento, la passione umana vengono relegate – qui per il loro anacronismo – nel mondo degli inferi, mentre l'aspra dissonanza, che manca di gradevolezza all'orecchio e che crea una forma angosciata di turbamento, diviene nobile ed elevata. Un'inversione ascetica che può apparire nobile, ma che cela il suo volto demoniaco.

Accanto all'intellettualismo, si trova, nell'opera di Adrian anche il suo opposto speculare: l'estetismo, anch'esso inquadrato da Tillich come una manifestazione del demoniaco contemporaneo, e definito come una degenerazione demoniaca dell'atteggiamento estetico, per cui si ha «l'universale capacità empatica dell'esteta, che dissolve ogni singolo confine nella nostra relazione con l'essere e lo sradicamento e svuotamento dell'essere stesso che è associato a questa capacità»³⁵. Annullata la distanza fra l'io e le cose, anche in questo caso, come per l'intellettualismo, si finisce per avere una soggettività dominante, che fa violenza alle cose, eliminando «l'autentica relazione erotica»³⁶ fra di essi. Ed

³³ TILICH, *Il demoniaco. Contributo a un'interpretazione del senso della storia*, cit., p. 58.

³⁴ MANN, *Doctor Faustus*, cit., p. 547.

³⁵ TILICH, *Il demoniaco. Contributo a un'interpretazione del senso della storia*, cit., p. 59.

³⁶ *Ibidem*.

è la visione schopenhaueriana, la quale svela l'illusorietà di ogni individualismo (tonalità, armonia), di cui le opere di Adrian sono manifestazione, a fornire la visione estetica-contemplatrice. Il ricorso a forme pre-musicali arcaiche (il *glissando* nell'*Apocalipsis*, applicato alle voci stesse, che sembrano urlare, la polifonia primitiva delle epoche che precedono Bach) rende il senso di un ritorno della musica alla sua natura elementare, autentica – che è anche specchio dell'essenza irrazionale e indifferenziata dell'uomo e del cosmo. L'estetismo, dunque, come sguardo teoretico e contemplante la realtà nella sua nudità rivela la falsità dell'idea di individuo. L'opera di Adrian sembra dire, ad ogni momento: "ecco com'è la realtà!": ambigua, demoniaca, ancipite, indifferenza di forme. Lo testimonia la specularità, ad esempio, della conclusione della prima parte dell'*Apocalipsis* e dell'inizio della seconda.

[...] questo orribile, traboccante e sardonico gaudio della Geenna, che iniziano con il sogghigno di una voce sola il quale, rapidamente, si spande all'intorno travolgendo coro e orchestra [...]. Io lo detesto, aborro questa bufera di spasmodiche risa infernali [...] e non avrei saputo vincermi a parlarne se, alla luce del suo contesto, essa non mi avesse rivelato, con un tuffo al cuore, **il più profondo segreto della musica, che è un segreto di identità**. Le risa diaboliche nel finale della prima parte hanno, infatti, il loro contraltare nel singolarissimo coro di bambini, accompagnato da un'orchestra ridotta, che subito dopo apre la seconda parte: è un brano di musica cosmica, musica delle sfere, fredda, limpida, trasparente come vetro, composta di aspre dissonanze – è vero – ma al tempo stesso di una dolcezza sonora che definirei inaccessibile, ultraterrena, arcana e tale da riempire il cuore di uno struggimento senza speranza. Ma questo brano [...] è, nella sua sostanza musicale [...] un'altra esplosione di risate diaboliche! Adrian Leverkühn è sempre grande nel rendere uguale ciò che è disuguale. [...] Ogni parola richiama qui, con esattezza ammirevole, il concetto di "andare oltre", di metamorfosi mistica, di mutamento: l'idea della trasformazione, della trasfigurazione. In quell'indescrivibile coro infantile l'orrore udito in precedenza passa a un registro del tutto diverso [...], ma in quella sibilante e sofferta musica di sfere e d'angeli *non c'è nota* che non compaia, in rigorosa corrispondenza, anche nelle risate infernali. **Questo è proprio Adrian Leverkühn. È proprio la sua musica, quella che lo rappresenta, e la concordanza è da intendersi come profondità, come calcolo elevato al rango di mistero**³⁷.

La musica di Adrian è mistica, poiché pretende di rivelare la natura più intima del cosmo e dell'uomo. E l'ordine esatto è assoluto poiché matematico in senso pitagorico³⁸. Ma tale natura sembra avere non tanto a che fare con quella

³⁷ MANN, *Doctor Faustus*, cit., pp. 551-552.

³⁸ Durante le lezioni di filosofia greca ad Halle, Serenus e Adrian hanno modo di ascoltare

divina, quanto piuttosto con una sorta di pre-morale nucleo costitutivo, in cui bene e male sono identici.

E ciò rappresenta *in politicis* anche il nucleo fascista dell'opera di Adrian³⁹: in ciò la parabola del compositore rappresenta quella concreta della Germania che stringe il patto col demonio nazista. Un accostamento che si palesa a partire dalla struttura stessa del romanzo: il XXXIV capitolo è l'unico diviso in più parti, in cui si alternano la descrizione delle discussioni del circolo Kridwiss, composto da intellettuali proto-fascisti e quella dell'opera *Apocalipsis cum figuris*. Adrian e il circolo di intellettuali, infatti, in riferimento ai contenuti obiettivi, ai *leitmotives* del loro pensiero sono quasi perfettamente assimilabili: lo sfrenato anti-individualismo, che conduce un Chaim Breisacher ad una sempre più radicale negazione di ogni conquista dell'umanità, la commistione di moderno e primitivo, la lucidità speculativa e critica che si unisce all'esaltazione delle pratiche più sanguinose dei primitivi. Tutto ciò si ritrova nell'opera di Adrian, incapace di contrastarne i pensieri, poiché lo *Zeitgeist* tedesco ed europeo che simboleggia è giunto a conclusioni affini. Per tale ragione, Serenus ne sottolinea

anche quella sui presocratici, tra cui vi fu lo stesso Pitagora:

«Ascoltavamo, dunque, [...] l'antica concezione cosmologica di quello spirito rigoroso e devoto che aveva elevato la sua passione capitale – la matematica, la proporzione astratta, il numero – a principio dell'origine e del sussistere del mondo e, ponendosi dinanzi alla natura universale da saggio iniziato, per primo, con gesto grandioso, l'aveva denominata "cosmo", ordine e armonia, sistema d'intervalli di sfere il cui suono trascende gli umani sensi. Il numero è la relazione numerica come essenza costitutiva dell'essere e della dignità morale: faceva un enorme impressione vedere come il bello, l'esattezza e la morale confluissero solennemente nell'idea di autorità che animava la lega pitagorica, la scuola esoterica per il rinnovamento religioso della vita dalla tacita obbedienza e dalla rigorosa sottomissione all'"autòs épha"» (ivi, p. 137). Sembra significativo rilevare come Serenus volga, durante la lezione, lo sguardo verso Adrian, cercando una partecipazione interessata rispetto a concetti certamente affini allo spirito dell'amico: è uno sguardo invadente e curioso, a cui Adrian risponde voltandosi, per evitare l'esame, col dispetto di chi sa d'essere stato compreso.

³⁹ In riferimento a ciò, si veda il saggio di D. CONTE, «Spazzare il cuore con la scopa». *Crisi dell'individuo, primitività e fascismo nel Doctor Faustus*, in *Primitivismo e umanesimo notturno. Saggi su Thomas Mann*, Napoli, Liguori, 2013, pp. 121-152. Il saggio, partendo dalla citazione dal diario manniano sul «fascismo di Adrian», sottolinea le profonde assonanze tra l'opera di Adrian e il circolo Kridwiss, smascherando l'apparenza dell'impoliticità del protagonista, in realtà essenzialmente invischiato anche con gli aspetti più tenebrosi dello spirito del tempo, aspetti che si sarebbero trovati poi attuati nella Germania nazista.

«Apocalisse e fascismo, dunque. "Viene la fine, la fine viene": le parole che l'annunciatore dell'atorio Leverkühniano mormora all'interno di una "melodia spettrale", sono le stesse che i personaggi della cerchia Kridwiss pronunciano in tono beffardo e compiaciuto. E devono essere le stesse, queste parole, perché, seppur dette con differente serietà – da un lato attraverso la tormentata genialità del compositore che mette in musica le xilografie d'üreriane sul tema dell'apocalisse, dall'altro mediante l'intelligenza acuta ma irresponsabile di intellettuali che hanno ormai smarrito la fiducia nella ragione e nella storia – esse esprimono in entrambi i casi il medesimo fenomeno: ovvero la fine, il tramonto, l'apocalisse del mondo umanistico e borghese travolto dalla prima guerra mondiale, dei cui valori ormai in rovina Serenus è il rappresentante consapevole e dolente» (ivi, pp. 125-126).

apertamente, con somma apprensione, la sinistra assonanza, proprio all'altezza del XXXIV capitolo, l'unico diviso in più parti, in cui si alternano la descrizione delle discussioni del circolo e quella dell'opera *Apocalipsis cum figuris*:

il dramma musicale si mutava in Oratorio, l'opera drammatica in una cantata operistica; e tutto ciò avveniva in un clima intellettuale e in virtù di un pensiero di fondo che aderiva perfettamente ai giudizi negativi dei miei interlocutori della Martiusstrasse sulla condizione dell'individuo e su ogni forma di individualismo che esiste al mondo: era un modo di pensare, intendo dire, non più interessato alla psicologia e mirato piuttosto alla realtà oggettiva e a un linguaggio capace di esprimere ciò che è assoluto, cogente e vincolante imponendosi pertanto l'obbligo devozionale delle severe forme preclassiche [...]. La strada intorno alla sfera di cui si era parlato nelle discussioni acute e tormentose in casa di Kridwiss – strada in cui regresso e progresso, vecchio e nuovo, passato e futuro coincidono – la vedevo realizzarsi per mezzo di un ritorno carico di novità a un remoto passato di autentica polifonia posto oltre il limite dell'arte già armonica di Bach e di Händel.⁴⁰

Nell'*Apocalipsis*, dunque, opera che nel romanzo viene tacciata dai critici di «barbarismo», ovvero di «mancanza di anima»⁴¹, confluiscono, poiché in buona parte sentiti e condivisi da Adrian, rappresentati in una pura unità di forma e contenuto, i pensieri di intellettuali essenzialmente proto-fascisti.

Ciò è possibile perché Adrian ha, al pari di Nietzsche, accettato la sfida titanica della modernità: conciliare la perturbante scoperta di una verità nichilistica con la dimensione umana dell'Io. Il risultato è, tuttavia, segnato da uno sbilanciamento a favore del sistema, che viene rappresentato figurativamente come assoluto in modo opprimente: l'Io è schiacciato da una tale verità, non gli resta altro che cercare di aderirvi, di divenire particella volontariamente subordinata. Se si ha come primo obiettivo la comprensione estetica del reale, la sua descrizione plasticamente esatta, e se questo reale viene inteso in modo spiccatamente impersonale, è chiaro che per il soggetto resta ben poco spazio vitale.

L'immortalità di un mondo così concepito viene, infatti, espressionisticamente⁴² fatta risaltare nell'ultima opera del protagonista geniale, la *Lamentatio*

Requies Faustii, realizzata programmaticamente come contrapposto alla *Nona sinfonia* di Beethoven e composta nel momento di grande dolore della morte del nipote Echo, uno dei pochissimi cui Adrian si era legato: l'opera risulta essere una protesta, una definitiva e totale condanna della realtà, eco della maledizione scagliata dallo stesso Faust. Qui cozzano reale demoniaco e protesta espressiva contro di esso: il mondo è dannato e false sono le promesse della religione, non c'è speranza alcuna di salvezza. Anzi, il Faust della *Lamentatio* rifiuta la salvezza, come se fosse una tentazione. La verità, infatti, sullo spirito umano è che ha la sua origine e la sua fine nell'incommensurabile, grottescamente e sarcasticamente rappresentato già nell'opera *Le meraviglie dell'universo* (titolo beffardo, più che celebrativo). L'idea di Dio come padre amorevole e protettore dell'armonia universale viene rigettata in quanto oppiacea illusione di un'umanità fin troppo convinta della propria centralità nel cosmo. Dunque, con Dio, Adrian nega la realtà dell'umanesimo, dell'antropocentrismo – di cui è anacronistico rappresentante Serenus – poiché

Ciò che è buono e nobile [...], ciò che chiamiamo umano, benché sia buono e nobile. Le cose per cui l'umanità ha combattuto, per cui ha dato l'assalto fortzze, le cose trionfalmente annunciate da coloro che le avevano realizzate. Sono revocate. Io voglio revocarle.⁴³

Ma, facendo ciò, Adrian nega e allo stesso tempo afferma con più forza l'Io, potenziandone a dismisura le facoltà, rendendolo onnisciente e onnipotente, capace di conoscere e manipolare gli elementi, nuovo principe di questo mondo, angelo decaduto e per sempre dannato. Egli aveva sfruttato la natura ambigua della musica: il suo essere «numero divenuto sensibile e, perciò, realtà interamente a nostra disposizione»⁴⁴, farsi reale di «numero e proporzione numerica come totalità costituente dell'essere e della dignità morale»⁴⁵ – come la definisce il filosofo Vittorio Mathieu. Attraverso la musica, che è, dunque, verità ultima fattasi manipolabile, Adrian può realizzare la sua superba e demoniaca ambizione: ottenere un «controllo egoico totale della realtà attraverso la forma», e così facendo «ricostruire il mondo»⁴⁶. Dunque, «la tentazione di Leverkühn è appunto questa sovranità sull'esistente ottenuta superando la distin-

⁴⁰ MANN, *Doctor Faustus*, pp. 542-543.

⁴¹ *Ivi*, p. 550.

⁴² L'espressionismo, per il Mann delle *Considerazioni di un impolitico*, era un'attitudine artistica oppositiva, soggettivistica, spiritualmente dittatoriale:

«L'espressionismo, [...], è quell'indirizzo artistico, che in violenta opposizione all'atteggiamento passivo, alla maniera tutta riproduttiva dell'impressionismo, ha in sommo dispregio l'imitazione della realtà, respinge risolutamente qualsiasi ossequio al reale, es instaura al suo posto la legge dello spirito sovrano, esplosivo e spregiudicatamente creativo» (*Id.*, *Considerazioni di un impolitico*, Bari, De Donato editore, 1977, p. 496).

⁴³ *Id.*, *Doctor Faustus*, cit., p. 698.

⁴⁴ V. МАТШЕВ, *La voce, la musica, il demoniaco*, Milano, Spirali, 2005, p. 47.

⁴⁵ *Ibidem*. Mathieu riprende la definizione dalla lezione del professor Nonnenmacher nel *Doctor Faustus* su Pitagora – si veda nota n. 37.

⁴⁶ *Ivi*, p. 50.

zione tra "creazione" naturale e "ordinamento" intellettuale⁴⁷. Una tentazione che, a parere di Mathieu, aveva sfiorato anche il Faust di Goethe, ma a cui potrà cedere pienamente soltanto il demoniaco uomo del Novecento, insuperbitosi grazie «ai progressi della scienza»⁴⁸. D'altronde Goethe appartenne ad un'età diversa, che è separata dal Novecento da una vera e propria cesura storica, e, inoltre, «aveva sensibilità per il demonico, non per il demoniaco. La natura per la quale egli è naturalista non ha un "sopra" e un "sotto", non ha una dimensione metafisica verticale [...]»⁴⁹. Per tale ragione, il Mefistofele di Goethe non ha quel carattere inquietante che avrà il demonio di Mann: è, in fin dei conti, un mezzo di salvezza per Faust e, suo malgrado, un fautore del bene.

III. Si è fatto cenno ad una differenza fra "demonico" e "demoniaco", che si crede necessario comprendere per carpire la profonda storicità del demonio manniano. Mentre il demoniaco, infatti, caratterizza l'essenza del tempo moderno, il demonico appartiene alla classicità, è un concetto propriamente pagano, che non a caso viene da Mann connesso al poeta ingenuo Goethe. E nel *Doktor Faustus* è proprio il diavolo a fare riferimento a Goethe e ai suoi tempi "classici", in cui non fu necessario ricorrere al patto, grazie ad «una spontanea armonia tra le proprie esigenze e il momento, l'"esattezza", la possibilità di un accordo naturale in virtù del quale uno possa creare senza obblighi e senza pensieri»⁵⁰. Questa armonia fra le esigenze del soggetto creante e l'epoca si è rotta irrimediabilmente, a causa di una nobile ma paralizzante azione dell'elemento speculativo, dell'elemento critico, che ha scardinato le illusioni riguardanti l'opera in sé conclusa e perfetta. Uniche forme permesse sembrano essere la parodia e la citazione, ammissione che lascia poco sperare nell'apertura di nuovi orizzonti creativi. A causa di tale crisi, l'artista è costretto a rivolgersi a Satana per poter ottenere nuovo slancio e abbandonare gli scrupoli e i tormentosi dubbi che – ed è questo il caso di Adrian – un eccesso di speculazione impone alla mente contemporanea.

Noi non creiamo nulla di nuovo, questo è affar d'altri. Ci limitiamo ad assistere al parto e a sgravare. E mandiamo al diavolo paralisi e timidezze, casti scrupoli e dubbi. Vi eccitiamo e con un po' di iperemia stimolante scacciamo la stanchezza: quella piccola e quella grande, quella privata e quella epocale. Così è, ma tu

⁴⁷ Ivi, p. 51.

⁴⁸ Ivi, p. 45.

⁴⁹ Ivi, p. 42.

⁵⁰ MANN, *Doctor Faustus*, cit., p. 350.

non pensi allo scorrere del tempo, non pensi da storico, quando lamenti che il tale o tal altro hanno potuto avere tutto, infinite gioie e infiniti dolori, senza che mai la clessidra venisse messa in posizione eretta per loro, senza che si siano mai visti presentare il conto finale. Tuttavia, ciò che costoro, nello scorrere classico del tempo, hanno potuto avere comunque senza di noi, oggi siamo solo noi a poterlo offrire. E offriamo di meglio, offriamo il giusto e il vero; non è più il classico ciò che consentiamo di sperimentare, ma l'arcaico, il primigenio, ciò che da molto tempo nessuno ha più provato⁵¹.

Solo il diavolo oggi può soddisfare l'ambizione dell'artista: ma questo in quanto tale ambizione è divenuta superba come mai lo era stata prima. Il demoniaco ha infatti come peculiarità il dualismo, la scissione, una pulsione a negare per affermarsi, a distruggere per esistere: lo si è visto nella trattazione del teologo Tillich. Esso può sussistere solo in un'ottica cristiana, e in particolare nell'ascetismo, che priva di valore l'elemento naturale, aspirando ad un dominio assoluto su di esso. Non a caso Adrian condivide molti tratti con coloro che Mann aveva definito nel 1924 "figli dello spirito" Schiller e Dostoevskij, per cui era la volontà febbrile d'affermazione sulla natura, portata alla luce e potenziata dalla malattia (che è simbolo di questa separazione dallo stato armonico di salute) a fare da contrassegno. Ed è per tale ragione che sembra utile tornare al saggio *Goethe e Tolstoj*, per ottenere una chiave di comprensione della differenza fra demonico e demoniaco, partendo dalla fondamentale distinzione operata da Mann fra "figli della natura" e "figli dello spirito".

Manifestamente sono due le vie attraverso le quali l'umanità si nobilita e si eleva: l'una che mette capo al divino, per grazia della natura; e l'altra al santo, per grazia di un'altra potenza, opposta alla natura, e che significa l'emancipazione da questa, l'eterna rivolta contro di essa: la grazia dello spirito⁵².

La nobiltà per natura, quella dei "figli della natura" Goethe e Tolstoj, è "divina"; quella per grazia dello spirito è santa: a voler sottolineare la derivazione extra-umana della prima e quella propriamente umana della seconda. E, infatti, i termini ricorrenti che Mann utilizza per sintetizzare il mistero della nobiltà di natura sono: "personalità", "talento", "genio"; definizioni oscure e che non possono essere indagate e risolte razionalmente, poiché si costituiscono su basi irrazionali. Laddove, invece, i figli dello spirito si caratterizzano per l'aspirazio-

⁵¹ Ivi, p. 344.

⁵² Id., *Goethe e Tolstoj – frammenti sul problema dell'umanità*, in *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, cit., p. 54.

ne alla libertà più assoluta, al dominio incontrastato dello spirito sulla materia e dal febbrile stato della indefessa volontà.

Mentre, dunque, Goethe e Tolstoj sono amorevolmente vincolati alla natura – che rappresenta la “divinità” nel loro caso, essendo essi pagani per indole, secondo Mann –, consapevoli che la propria fortuna e il proprio merito gli sono stati donati da essa; Schiller e Dostoevskij si staccano orgogliosamente da essa, favorendo un potenziamento ed un’elevazione dello spirito, che è allo stesso tempo, però, anche alienazione dell’Io. I figli della natura, inoltre, tendono a somigliare alla madre: ne ereditano l’indifferenza e il fatalismo contemplativo; un’indifferenza che dipende dalla condizione di pre-moralità della natura, dal suo precedere le categorie morali di bene e male. Per tale ragione, per l’assenza del dualismo cristiano e il panteismo che ne caratterizza l’essenza spirituale, essi sono “demonici”: dal greco δαίμων, ovvero demone. Una componente di maliziosa intenzionalità distruttiva caratterizza il demone, laddove il demone si colloca sul piano più neutrale e indifferente di una naturalità pagana. E nello stesso Goethe, convinto assertore di un panteismo pagano, il demone, o anche l’entelechia, assume un’accezione che richiama quella classica: esso si presenta come l’estrinsecazione e lo sviluppo dell’essenza divina dell’individuo⁵³. Il divi-

no, infatti, immanente alle cose e all’uomo, ne rappresenta l’impalcatura ontologica e il demone avrebbe la funzione di guidare l’uomo verso la scoperta di tale essenza: esso lo fa con forza costrittiva, lo spinge verso il compimento del proprio destino, ovvero verso la piena scoperta di sé.

Così per i pagani figli della natura una visione dualistica della realtà risulta del tutto estranea: necessità e libertà fanno tutt’uno in loro, con tutta la problematicità che un’identità del genere può comportare dal punto di vista pratico. Mann fece a lungo i conti con questi concetti e col tipo di complessità che la grandezza innata, la “personalità” porta con sé: il Mynheer Peeperkorn dello *Zauberberg*, i saggi su Goethe (la cui composizione lo impegnò per lungo tempo), il romanzo *Carlotta a Weimar* del 1939 a lui dedicato, il romanzo *Mario e il mago* del 1930 – che ha, come sostrato storico, l’esperienza fascista in Italia (il mago, l’ipnotizzatore è metafora figurativa del dittatore Mussolini) rappresentano tutti tentativi di metterne in rilievo anche gli aspetti inquietanti⁵⁴. Essi, infatti, sono a diretto contatto con le origini, col profondo pozzo che ad esse lega l’uomo, ed è da lì che attingono le forme della loro arte plastica, ma ciò li rende per natura indifferenti alle “illusioni”, alle alte idealità che costituiscono l’essenza del progresso umano: essi sono capaci di una assoluta neutralità dello sguardo che ricorda quella della sfige.

Si è cristiani in quanto ci si rende conto di questa situazione angosciosa e spesso mortificante e si aspira a liberarsi dai ceppi naturali per giungere alla purezza e allo spirito. Cristianesimo è nostalgia [...]. Ecco dunque il fenomeno della grandezza, del grande uomo, il quale in realtà è non meno uomo che grande, giacché quella benedizione o maledizione, quella ambigua e angosciante situazione umana in lui ci appare portata all’estremo e nello stesso tempo annullata – dico annullata perché qui non può parlarsi di nostalgia e di simili sentimentalismi, e quella bifronte benedizione che scende dal cielo e sorge dal profondo si spoglia di ogni elemento maledetto e si trasforma in una formula di eletta armonia e di beatitudine terrestre [...]. In quel grande uomo culmina l’elemento spirituale senza che vi si riconnetta alcuna ostilità contro quello naturale. [...]. Questo fenomeno del grande spirito, ad un tempo beniamino e confidente della natura, questo fenomeno di un’armonia e di una grandezza umana non cristiana [...]⁵⁵.

Così si esprime l’ex-segretario di Goethe Riemer, in *Carlotta a Weimar*, in un

Astrolabio, 1950, pp. 230-231. Il tedesco ha solo *das Dämonische* per intendere ciò che in italiano può esser tradotto come demoniaco o come demonico: qui si crede che Jaspers intenda *das Dämonische* come “demonico”, nel senso che sopra vi è attribuito.

⁵⁴ Per un approfondimento sul Thomas Mann interprete del fenomeno del grande uomo si rimanda a: D. CONTE, *Grandezza e tenebre. Thomas Mann interprete di Goethe*, da *Goethe, libri e viaggi*, in «Cultura tedesca», gennaio 2015, 47/48, pp. 57-80.

⁵⁵ T. MANN, *Carlotta a Weimar*, Milano, Mondadori, 2012, p. 32.

⁵³ Δαίμων, *Dämon*

«Wie an dem Tag, der dich der Welt verliehen,
Die Sonne stand zum Gruße der Planeten,
Bist alsobald und fort und fort gediehen
Nach dem Gesetz, wonach du angetreten,
So mußt du sein, dir kannst du nicht entfliehen,
So sagten schon Sibyllen, so Propheten;
Und keine Zeit und keine Macht zerstückelt
Geprägte Form, die lebend sich entwickelt».

J.W. GOETHE, *Urworte. Orphisch, erste Stanze*, in *Goethe. Gedichte*, herausgegeben und kommentiert von Erich Trunz, München, Verlag C.H. Beck, 1999, p. 403. Qui è chiaro come il “demone”, concetto apertamente ripreso da Goethe dai greci, diviene l’essenza propria dell’individuo, l’elemento che ne determina il carattere e l’eccezionalità rispetto ad ogni altro e che, con una spinta incontrastabile, lo orienta e lo definisce. È, infatti, lo stesso Goethe a chiarire il senso del componimento e del concetto di *Dämon* poco dopo: «Der Dämon bedeutet hier die notwendige, bei der Geburt unmittelbar ausgesprochene, begrenzte Individualität der Person, das Charakteristische, wodurch sich der einzelne von jedem andern bei noch so großer Ähnlichkeit unterscheidet», *Ibidem*. Interessante, a tal proposito, risulta essere il commento di Karl Jaspers nella *Psicologia delle visioni del mondo*: «Il demoniaco di Goethe è tutto ciò che contraddice all’ordine, al logos, all’armonia, non però in una maniera puramente negativa, bensì essendo esso stesso un costituente di quelli. L’inconcepibile, che tuttavia ci signoreggia in sommo grado, è il demoniaco, cui ogni uomo che faccia esperienze vive, e non si attenga alla superficie delle cose o a una immagine del mondo schematica e incrollabile, non può non sentire come un brivido. [...] Il demoniaco è per Goethe il limite della sua esperienza. Egli non lo ricerca: lo sperimenta e lo rispetta. Perciò la sua immagine del mondo sta agli antipodi delle artificiose costruzioni teosofiche di coloro che adoperano il demoniaco come materiale, lo ricercano, si edificano o si aggricciano dalla paura, ne sono cupidi o ne fanno il proprio oggetto, invece di accettarlo quale limite». K. JASPERS, *Psicologia delle visioni del mondo*, Roma,

dialogo con Carlotta Kestner, la Lotte del *Werther*. Riemer individua il centro del problema precisamente nella "non-cristianità" della grandezza goethiana, da cui deriverebbe la fredda tolleranza verso il prossimo.

Quanto alla sua tolleranza, [...] si tratta di distinguere fra una sopportazione derivante da carità - voglio dire carità cristiana nel senso più ampiamente cristiano - coscienza della propria fallibilità, del proprio bisogno di indulgenza, o forse neppure questo - in fondo voglio dire: quella che proviene dall'amore - e un'altra che scaturisce dall'indifferenza, dalla disistima, ed è più dura, riesce più dura di ogni severità o condanna, sarebbe anzi insopportabile e annientante quando non venisse da Dio - nel qual caso però secondo i nostri concetti non potrebbe mancarle l'amore [...]; è possibile che in quella tolleranza amore e disprezzo pervengano ad una sintesi la quale per lo meno ricorda il divino [...]»⁵⁶.

Absoluta e fatalistica obiettività, dunque: ognuno ha il suo ruolo ontologicamente prestabilito in questo mondo variopinto, pertanto vi sono differenze costitutive incontrovertibili - una tra queste, la più clamorosa, divide il grand'uomo da tutti gli altri, così da trovarsi innalzato, in una terribile ed aristocratica solitudine. La volontà, il libero arbitrio, la libertà divengono concetti obsoleti alla luce di una tale vincolante visuale: c'è rispetto per ogni creatura e ogni ruolo, ma non certo partecipazione, coscienza di una comune e tragica fallibilità. Come lo sguardo di un Dio obiettivo e neutrale - che, ancora, ricorda maggiormente la natura, piuttosto che il concetto cristiano di Dio -, freddo e distante scruta dall'alto ciò che gli si pone dinanzi. È, però, anche lo sguardo contemplativo dello scienziato, che nasconde una implicita accettazione e un interesse sempre partecipe per la realtà, di cui l'uomo è parte. Uno sguardo che abbraccia amorevole ogni forma e sfaccettatura, considerate nella loro compiuta individualità, finanche la più oscura. Uno sguardo che non vuol cambiare la realtà in qualcosa di "diverso" o di "migliore", ma piuttosto renderle omaggio, trasponendola nell'opera bella e armonica, levigandone gli aspetti estremi ed eccessivi. Il Nulla e il Tutto sono la medesima cosa per questo sguardo: e per Tutto si

intende «quell'elemento umano che comprende tutto», «l'inesauribile vitalità di Proteo che assume tutte le sembianze per sapere tutto, per comprendere tutto, per essere tutto, che brama vivere in ogni forma», all'insegna di una «dedizione alla vita così totale da trasformare l'inferno nell'universale umano»⁵⁷. È in virtù di tale dedizione alla vita che Faust e Mefistofele stringono il patto nel *Faust*, al fine di rendere un omaggio supremo all'uomo, inteso nella sua più piena integrità. Si fa strada un concetto di "umanesimo" che è «troppo alto, troppo grande per non lasciare indietro l'elemento umanitario, ciò che è soltanto "buono" e pacifico, mitemente democratico»⁵⁸. E l'elemento potentemente umano si manifesta e giunge a pieno compimento soltanto nel grande uomo; l'unico capace di sintetizzare pienamente quei due elementi altrimenti nell'uomo eternamente in contrasto, ovvero spirito e natura.

Nessuna fede in una generica idea d'umanità, che creda l'uomo capace di migliorarsi, di seguire uno sviluppo: non c'è dinamicità, solo stasi prestabilita. L'unico sviluppo possibile è quello che conduce verso la piena espressione del proprio essere metafisico, verso una "forma" coincidente in pieno con l'essenza. E chi lo stabilisce questo destino? Chi sussurra all'orecchio la strada da percorrere? Il *daimon*, o altrimenti detto, il genio. Una forza sotterranea che li guida a viva forza verso una determinata destinazione.

E il punto focale sta precisamente nel tipo di destino che Mann attribuisce a Goethe: ovvero il ruolo che egli ha svolto nella storia e che fornisce il calco alla cui forma lo stesso Mann ha aderito. Ed esso è un destino di *rinuncia*. Rinuncia al pieno manifestarsi della propria possente naturalità, la quale contiene anche elementi distruttivi, eccessivi, non solo costruttivi e armonici. Anche in ciò consiste il suo demonismo, nella sua vicinanza alle origini, che minacciano in ogni momento di manifestarsi in modo incontrollato - il *Werther* è un esempio emblematico della potenzialità distruttiva della natura goethiana, avendo anche causato, con la sua intensità passionale, un'ondata di suicidi emulatori (tanto che ancora oggi si parla di *effetto Werther*). Mann, tra l'altro, insiste spesso su questo punto, tanto che il filosofo e storico Carlo Antoni la definì un'"Osessione". Osessione che Antoni non delimita al solo Mann, ma estende all'intera Germania: il riferimento è al *Discorso per il bicentenario goethiano* del '49, che aveva come obiettivo - da realizzare proprio attraverso la descrizione della natura del maggiore rappresentante della cultura tedesca - di negare la

⁵⁶ Ivi, p. 38. Altro importante riferimento alla fredda tolleranza di Goethe è presente nel saggio *Goethe e Tolstoj*, di cui questo passo risulta una parafrasi romanzesca.

⁵⁷ Un osservatore che non dev'essere stato stupido ha scritto su di lui qualcosa che suscita segreto spavento e che ci lascia in certo modo attoniti: "È tollerante senza essere mite". Si rifletta sul significato di queste parole! Tolleranza e pazienza sono sempre congiunte, per quanto la nostra esperienza umana ci insegna, con la mitezza, con la benevolenza verso gli uomini e verso il mondo; sono, per quel che sappiamo, un prodotto dell'amore. Ma una tolleranza senza mitezza, una tolleranza dura, che cos'è mai? È gelida neutralità, fuori dell'umano; qualcosa di divino, o di diabolico..." (MANN, *Goethe e Tolstoj - frammenti sul problema dell'umanità*, cit., pp. 97-98).

⁵⁷ Id., *I tre colossi*, in *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, p. 382.

⁵⁸ Ivi, p. 383.

facile distinzione fra Germania "cattiva" e "buona" allora invalsa, così come di negarne la divisione in "zone" post-belliche (Infatti il discorso fu programmaticamente pronunciato sia a Francoforte che a Weimar, le due città goethiane).

Non si tratta qui, mi sembra, di mero ritorno alla retorica nietzschiana del superuomo, ma di qualcosa di più radicato, che la cultura tedesca non riesce a togliersi di dosso: una sorta di ossessione dell'orrendo e del disumano. Qui Thomas Mann fa dell'elemento "cattivo" un fattore integrante della grandezza del germanesimo [...]. E in Goethe vede appunto prorompere "un'apparizione della potenza tedesca (per certo la più sublime, la più umana e coltivata espressione), il Titano educato olimpicamente"⁵⁹.

L'ambiguità del discorso manniano, che tende ad annullare la distinzione fra elementi e personaggi puramente "buoni" e altri "cattivi" del germanesimo, non trova affatto il consenso del filosofo crociano. Questo connubio fra genialità e demonismo, infatti, al centro delle interpretazioni manniane di Goethe, spinge Antoni a ritenere che l'affermazione stessa di un tale stato di cose ne rappresenta un'esaltazione. Esaltazione che non si limiterebbe al solo Goethe, ma sembrerebbe quasi nascondere lo spettro di Adolf Hitler.

Ciò che invece preme notare è la presenza del culto del demoniaco, per cui questa celebrazione di Goethe (il "Goto", spiega Mann) ci è parsa tramutarsi in una sorta d'evocazione dello spettro di Hitler. Infatti il demoniaco è per Mann l'elemento geniale, occulto, profondo, lirico, l'elemento tedesco, e l'opposto l'elemento civile ed universalmente umano è il ragionevole, il chiaro, il lieve, il psicologico, il mediterraneo. Ora, è evidente che la constatazione che questa nostra umanità ha in sé una sua torbida natura elementare, ne diventa l'esaltazione⁶⁰.

Avverrebbe, così, in Mann, un "capovolgimento" valoriale a favore del lato oscuro, dell'elementare – da Antoni etichettato come "demoniaco" –, che passa a divenire «l'elemento profondo, poetico, lirico, [...] la vera, vitale sostanza, laddove l'altro elemento è quello della superficiale e mediocre ragionevolezza»⁶¹. Ora, che ciò rappresenti una parte del pensiero manniano, è incontestabile, probabilmente: egli non si liberò mai pienamente della propria fascinazione romantica per la morte e per il regno oscuro della natura, per i suoi aspetti informi e terribili. Ma non ne è – secondo la presente interpretazione – la totalità: se

da un lato, infatti, Mann riconosce sicuramente la natura demoniaca del reale, il suo fondo pre-morale, dall'altro afferma anche la consustanzialità di Spirito e Natura, e dunque l'emergere dell'elemento morale da quello naturale (che, se da un lato rischia di soffocare lo spirito, dal Cristianesimo messo al riparo in un regno trascendente e superiore, dall'altro conferma la naturalità dell'impulso morale, la sua necessità cosmica). Tale è il significato ultimo del panteismo, del paganesimo borghese, umanistico di Goethe: il processo di civilizzazione e formazione del Titano, del Goto non rappresenta una fittizia adeguazione a nuovi valori, ma una necessità iscritta nel suo destino di grande uomo. E questa civilizzazione si è resa possibile precisamente attraverso l'imperativo etico della rinuncia, grazie a cui le forze e le energie del demoniaco vengono rifunzionalizzate in favore del bene e della grandezza.

Non dovrà essere egocentrico uno che sa di essere meta della natura, riassunto, completamento, apoteosi, sublime ed estremo risultato, al quale la natura è pervenuta per le vie più complicate! [...] ma simile pasticcio di sangue affine fu poi particolarmente felice e caro a Dio? Il mondo lo affermerà, perché esso porta a me, all'individuo in cui le più pericolose tendenze furono superate, trasfigurate, moralizzate, rivolte e costrette al bene e alla grandezza da forze di carattere pre-se da altra parte. Io – miracolo di equilibrio forzato, prodigio naturale dal peso appena sufficiente, sulla lama del coltello fra difficoltà e amore per la facilità, io un "appena-possibile" che è pertanto ancora genio [...]. Sanno apprezzare al più l'opera, ma nessuno apprezza la vita. Ed io vi dico: provi uno ad imitarmi senza rompersi il collo!⁶²

È nella vita, nel sacrificio che si nasconde dietro l'apparente armonica olimpicità, che c'è l'esemplarità, poiché «l'ethos della rinuncia ha in Goethe un carattere più personale: è destino, comando istintivo della sua particolare missione nazionale, che fu una missione essenzialmente moralizzatrice»⁶³. La rinuncia si presenta, dunque, come forza istintiva e non razionale: essa è contenuta negli abissi della sua essenza demonica, come «un imperativo cui non si può trasgredire, pena la più dura punizione spirituale»⁶⁴. Il suo rifuggire gli eccessi, la sua rinuncia ad una piena espressione della propria natura anteica e romantica, gli permettono di non divenire preda di una popolarità grossolana, di cui diviene invece preda, secondo Mann, l'opera di Richard Wagner⁶⁵. Egli si tenne in una po-

⁵⁹ C. ANTONI, *Ossessione di Thomas Mann, in Il tempo e le idee*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1967, pp. 17-22, 18.

⁶⁰ Ivi, p. 20.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² MANN, *Carlotta a Weimar*, cit., pp. 240-241.

⁶³ ID., *Goethe e Tolstoj – frammenti sul problema dell'umanità*, cit., p. 102.

⁶⁴ ID., *La carriera di Goethe in quanto scrittore, in Nobiltà dello spirito e altri saggi*, cit., p. 218.

⁶⁵ Così, infatti, si esprime Mann a proposito delle opere goethiane, le quali fanno tutt'uno con la vita: «Sono opere di rinuncia, opere di un tedesco-pedagogico rifiuto dei vantaggi offerti

sizione di mediano equilibrio, che lo rende un perfetto rappresentante dell'età borghese, come recita il titolo di uno dei saggi di Mann dedicati allo scrittore. Oltre alla forma di scrittura, lo stile di vita perfettamente regolare, il comportamento assolutamente ordinario e privo di quell'eccentricità spesso tanto tipica di poeti e artisti, la cortesia bonaria, senza tracce di solennità o affettazione, «l'austero amore per l'ordine»⁶⁶ ne fanno, infatti, un uomo dallo spirito più pratico, che astrattamente confinato nell'alveo della propria soggettività, un uomo borghese in un senso perfettamente ordinario. E l'essere borghese si connette, per Mann, al vivere "secondo natura", guidati, ma non travolti da essa: si tratta di riconoscere il modo in cui le leggi che governano il cosmo intero così come lo sviluppo dell'individuo e i suoi rapporti con la società si identificano in un'armonia universale. In altre parole, si tratta di ricavare la Ragione o lo Spirito nell'andamento placido delle dinamiche naturali. Loggettività, la praticità sono dunque atteggiamenti del figlio della natura che non riconosce la supremazia di uno spirito indiscriminatamente creatore, avanzante e distruttore. Ci sono dei limiti, sentiti fortemente fino all'età borghese, che il soggetto non può travalicare - tra questi, i limiti imposti dalla morale, limiti radicati nell'essenza stessa del cosmo umano, nella naturalità dei rapporti tra individui.

Pertanto, lo spirito goethiano è un attento guardiano della vita, di una vita pacificamente serena, in cui ognuno interpreta placidamente il proprio ruolo nel mondo: e l'ethos e la morale sono gli strumenti che permettono di proteggerla. Impossibile, in quest'ottica devota alla vita, avere un culto fanatico di uno spirito indiscriminatamente creatore - e, di conseguenza, un culto fanatico dell'arte, prodotto spirituale. Da ciò derivò il suo distanziamento dal romanticismo, di cui, come sottolinea spesso Mann, riconobbe subito la radice patologica. Non a caso, l'intero saggio *Goethe e Tolstoj* si basa su questa distinzione, istituita dallo stesso Goethe, fra classico (o ingenuo) come salute e romantico (sentimentale) come malattia. Ed è precisamente nel romanticismo che Mann scorge il germe della malattia che infetterà l'Europa nella prima metà del XX secolo: non a caso, *Hitler* sarà un fratello proprio in quanto artista, pur se dall'indole volgarmente romantica.

Finalmente, decaduto sino ad un meschino livello plebeo, sino al livello di un Hitler, il romanticismo tedesco esplose in barbarie estetica, in un'ubriacatura ed in una convulsione d'arroganza e di criminalità che trova ora la sua fine spaven-

dalla barbarie, cui invece si abbandonò con effetti così poderosi il voluttuosissimo Richard Wagner: col giusto, conseguente castigo, che la sua opera etnico-orgiastica cade di giorno in giorno preda di una sempre più grossolana popolarità» (ivi, p. 165).

⁶⁶ Id., *Goethe, rappresentante dell'età borghese*, in *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, cit., p. 179.

ta nella catastrofe nazionale, in un collasso fisico e psichico che non ha uguali⁶⁷.

La controrivoluzione romantica aveva, infatti, rivendicato il valore creativo delle potenze telluriche e irrazionali contro quelle solo superficialmente razionali: il valore che l'extra-umano, l'informe e la morte hanno nella vita. Ma, seguendo - come fa Mann nel saggio del 1945 *La Germania e i tedeschi* - lo sviluppo di queste idee fino alla sua contemporaneità, egli ne nota una devastante degenerazione: esse hanno avuto il loro senso più pieno nella storia dello spirito, nel momento in cui si sono opposte, al loro nascere, al dogmatismo e al razionalismo illuministico. Sradicate, però, da questo contesto e lasciate in libertà, esse si sono esplosivamente fuse con le contingenze storiche. Per tale ragione, la presa di distanza immediata di Goethe dal romanticismo assume un ruolo fortemente simbolico per gli anni a venire, e fa sì che Mann si avvicini con progressiva intensità alla sua figura proprio al degenerare dei tempi. Il demonico Goethe rappresenta un'epoca, insomma, che era per natura distante dalle patologie spirituali del Novecento, un'epoca che rappresentò una reale alternativa al romanticismo e alla sua distorsione.

Infatti, Mann fa di Adrian un asceta e un dittatore, un creatore febbrile, che sceglie di ammalarsi volontariamente del morbo demoniaco: tale è il suo destino, verso cui è letteralmente trascinato dalla propria intima natura, da un oscuro istinto che lo guida. E la malattia in Adrian servirà a dotarlo di una genialità indiscutibile, necessaria per abbattere l'opprimente discutibilità di ogni principio. La malattia è per lui uno strumento contro la decadenza, che costituisce l'essenza spirituale dell'epoca moderna: contro il sentimento della fine, la nausea, la paralisi creativa, il desiderio di morte, la debolezza, e la stasi creativa. Ha la funzione di ricondurre il creatore ad uno stato di piena esaltazione di sé e sarà utilizzata per combattere ogni singolo principio dell'umanesimo borghese, a favore di una visione nuovamente obiettiva, ma stavolta guadagnata attraverso il dolore e la sofferenza. Si vede il demonico passare lentamente verso il demoniaco al volgere del secolo, dunque. L'armonica e ottimistica concezione di stampo pagano di Goethe fa largo ad una visione inconciliabilmente dualistica: la realtà, la natura, sulle quali si era posto un marchio di condanna e che sono state criticamente allontanate dallo spirito, dovrebbero ora essere rivalutate, ma la visione distorta che ormai se ne ha conduce a vederne solo gli aspetti distruttivi ed estremi. Essa non funge più da modello di perfettibilità formale e morale, ma piuttosto appare come un elemento meramente oscuro, indistinto,

⁶⁷ Id., *La Germania e i tedeschi*, cit., p. 556.

amorale e caotico: ed è in questa veste che ispirerà il pensiero e l'opera dell'epoca novecentesca. Una visione impossibile senza la previa separazione fra spirito e natura, fra morale e vita. In Goethe vi era una placida armonia tra soggettivo e oggettivo, in Adrian l'oggettivo dovrà essere riguadagnato attraverso la malattia: l'occhio da esteta non è più possibile possederlo spontaneamente, ma solo attraverso un ritorno, solo passando fra una dolorosa separazione fra soggetto e oggetto. Così la solitudine claustrale in cui vive Adrian diviene la solitudine dell'artista e dell'uomo moderno, che si sente saturo di spirito, salito troppo in alto nella parabola soggettivistica e che agogna un ritorno al semplice, all'elementare, all'assoluto. Artista che si concede al demonio per realizzare questa aspirazione: poter infine travalicare quei limiti imposti per natura all'uomo e creare in modo assoluto, costituirsi come alternativa al sistema voluto da Dio.

Ernesto de Martino e la patologia Tra crisi del soggetto e crisi della civiltà*

Memoria di DOMENICO CONTE
Socio Nazionale Ordinario Residente

(seduta del 30 maggio 2019)

Abstract: The paper analyzes the problem of *pathology* in the thought of Ernesto Martino, a prominent figure in the Twentieth-Century Italian culture located between ethnology and historicism.

de Martino was – or he felt he was – a great sick, also for this reason particularly equipped to investigate crises in history and the pathology of Western civilization.

The Author uses a plurality of sources, from letters and archival documentation to scientific production, with particular attention to two of the most fascinating texts by the Neapolitan ethnologist: *The world of magic* (1948) and the great posthumous *The End of the World*, recently published in the new version edited by G. Charuty, D. Fabre and Massenzio.

1. Dopo averlo letto per la prima volta, non si dimentica più quel frammento autobiografico, intitolato «Considerazioni sul mio essere malato», che Gioia Charuty ha pubblicato nella sua biografia *Ernesto de Martino: le precarie vite di un antropologo*:

I medici dicono che io sia affetto da una forma atipica di epilessia. È proprio un destino che anche nelle malattie io debba uscire dalla "norma". Il mio "titolo costituzionale" è una malattia rara, e che, fra l'altro, dopo essersi affacciata con una preoccupante *poussée* (così diceva Condorelli), si è messa da dieci anni in stato di latenza, che dura tuttora. La mia tubercolosi si è annunciata con un prognosi infausta, ma ora sembra che vada meglio. E la mia epilessia, dopo un prologo nelle fobie della mia giovinezza (dai diciotto ai trentacinque anni) è fiorata con qualche attacco nel periodo del pneumotorace, per poi lentamente dileguare, lasciandomi in pace ormai da qualche anno. Io credo tuttavia che la mia psicastenia, il mio ittero, la mia tubercolosi e la mia epilessia vi sia un

* Il presente contributo riprende e sviluppa linee di ricerca da me tracciate in due note inedite. La prima, intitolata *De Martino e la patologia*, è stata tenuta nel convegno su *De Martino a cinquant'anni dalla morte* (Napoli, Società Nazionale di Scienze, Lettere e Arti, 20 aprile 2016). La seconda, *Crisi del soggetto e patologia della civiltà in Ernesto de Martino*, è stata pronunciata come relazione di apertura nel convegno salentino su *L'eredità di Ernesto de Martino a 70 anni dalla pubblicazione del «Mondo magico»* (Lecce-Meli, Maglie, 25-26 ottobre 2018).

Regist. Tribunale di Napoli n. B/2317 del 14 agosto 1954
Officine grafiche napoletane FRANCESCO GIANNINI & FIGLI S.P.A.
Proprietà della testata: Accademia di Scienze Morali e Politiche,
via Mezzocannone, 8 - 80134 Napoli
Direttore responsabile: accademico Aldo Trione

Finito di stampare nel mese di luglio 2020

ISSN: 1121-9270
ISBN: 978-88-6906-126-4