

Roberto Russi  
Università di Banja Luka  
roberto.russi@ff.unibl.org

IL COMPOSITORE,  
IL DILETTANTE E L'APPASSIONATO.  
METAMORFOSI DI UN PERSONAGGIO NELLA  
NARRATIVA DEL PRIMO NOVECENTO E ASCOLTO  
MUSICALE IN *TRISTAN* DI THOMAS MANN

**Abstract:** *Il personaggio letterario del musicista (soprattutto compositore), dal Romanticismo al primo Novecento, è spesso usato come emblematica metafora del potere trascendente che l'arte può esercitare sull'individuo e nella società. La figura del dilettante di musica, invece, non ha un rapporto simbolico con il mondo dei suoni, l'esperienza musicale è parte del suo complesso carattere, e contribuisce alla costruzione del personaggio letterario. L'appassionato ascoltatore, infine, smarrisce il rapporto concreto con i suoni, e la sua musica diviene metafora assoluta del testo narrativo che lo contiene, facendosi così interprete della sfida a raccontare il mondo che la letteratura lancia alla modernità. Come esempio rappresentativo di un personaggio ascoltatore di musica si è scelto Detlev Spinell, protagonista della novella Tristan, in cui Thomas Mann ridefinisce in chiave moderna l'eterna questione del ruolo dell'artista nella società e i compiti della letteratura.*

**Parole chiave:** *Novecento, personaggio, musica e letteratura, ascolto, letteratura moderna, narratologia.*

**Abstract:** *Fictional musical characters (especially composers), from romanticism to the early twentieth century, can be read as metaphor of the transcendent power of art in society. An amateur musician, on the other hand, does not have a symbolic relationship with music; his musical experience becomes closely related to the sense of identity and the construction of literary character. Finally, the passionate listener loses any practical relationship with music, and his musical experience becomes an absolute metaphor for the narrative text and the role literature plays in shaping our understanding of morality, aesthetics, experience and selfhood. Detlev Spinell, protagonist of the novella Tristan, serves here as a representative character of the passionate/neurotic music listener. In this short story, Thomas Mann redefines in a modern way the eternal question of what is the role of the artist in society and the task of literature.*

**Keywords:** *The twentieth century, literary character, music and literature, listening, modern literature, narratology.*

## 1. Ascoltare il Novecento

Nella prima metà del Novecento la musica è ormai entrata di diritto a far parte delle armi e delle strategie compositive della narrativa senza alcun limite tematico, di genere o di stile. Alcuni scrittori, in particolare, per l'importanza della propria opera e per lo spazio dedicato in essa alla musica, hanno dato un contributo determinante a definire l'uso e il senso delle immagini musicali in letteratura. Le opere di Marcel Proust, Thomas Mann, James Joyce, Hermann Hesse sono, infatti, il frutto di una profonda quanto personale riflessione poetica, estetica e perfino socio-politica, legata a un periodo storico (l'inizio del ventesimo secolo, appunto) caratterizzato da crisi e trasformazioni continue. L'arte cerca di interpretare un mondo che sembra sempre sfuggire a ogni possibile forma del dicibile, e in questo sforzo spesso si fa mondo a sua volta, come avviene in letteratura, ad esempio, con *À la recherche du temps perdu* (*Alla ricerca del tempo perduto*, 1906–1922) di Proust o *l'Ulysses* (*Ulisse*, 1922) di Joyce; un mondo autonomo e concluso, totalizzante, che tenta di riproporre nella modernità – spesso con inevitabile scacco – una sorta di vagheggiata sacralità perduta, oppure la suggestiva immersione nelle profondità di una coscienza originaria, pre-logica, dell'essere.

D'altra parte, nella musica reale proprio in questo periodo convivono, quasi spalla a spalla, la grande tradizione del melodramma italiano (Puccini) con quella dell'opera tedesca (Strauss); i mondi sinfonici di Mahler con le immobili profondità di Debussy; l'eclettismo modernista di Stravinskij con l'utopia rifondatrice di Schönberg. E l'elenco potrebbe continuare, perché mai nella sua storia – come nei primi anni del Novecento – coesistono in musica tanti linguaggi così diversi tra loro, tante prospettive, proposte, ideologie, tanti differenti programmi. Per non parlare della possibilità di diffondere tutta questa musica attraverso il concerto pubblico, evento ormai ampiamente istituzionalizzato, che impone la figura dell'interprete professionista<sup>1</sup> e, al suo fianco, quella complementare dell'ascoltatore assiduo e appassionato, sempre più *habitué* dei ritrovi musicali, sempre meno musicista in proprio. Per concedere se non altro una parvenza di completezza a questa velocissima panoramica, bisogna ancora almeno ricordare: a) la rivoluzione davvero sostanziale innescata dalla riproducibilità tecnica della musica; b) il continuo sviluppo di musiche altre, come il jazz o la canzone, rispetto alla tradizione della musica cosiddetta colta europea; c) e infine il definitivo affermarsi del concetto di repertorio, assieme al conseguente sguardo storicistico rivolto alla musica del passato, riscoperta e rivalutata con sistematicità. Una tendenza quest'ultima che si inaugura già in epoca romantica (si pensi solo alle pionieristiche esecuzioni bachiane di Mendelssohn), ma trova a partire dal Novecento ulteriore ragion d'essere, soprattutto per i suoi risvolti letterari: quando

<sup>1</sup> Solo per fare un esempio, basti pensare quanto ai suoi tempi Gustav Mahler, oggi indissolubilmente legato alla sua straordinaria opera sinfonica e liederistica, fosse più noto e acclamato non come compositore, ma come direttore d'orchestra, in particolare d'opera.

i richiami alla musica del passato nelle pagine di romanzi e racconti vengono utilizzati per evocare un'immagine di nuovo ordinata e dicibile del mondo, o per farsi simbolo di una spiritualità trascendente.

Del resto, proprio l'ascolto – il mettersi in ascolto – modalità della percezione più vaga, segreta, complessa, profonda, intima delle altre, già alla fine dell'Ottocento comincia a essere usato come chiave di lettura per interpretare le inquietudini che sfoceranno nelle crisi novecentesche. L'atto di ascoltare ha in sé una forte componente psicologica, capace di recepire indizi e segni sul senso della realtà che possono sfuggire a una percezione superficiale: decifrare quei segni attraverso l'ascolto, significa avventurarsi in un viaggio verso territori finora sconosciuti.<sup>2</sup> È in questi territori che dimorano l'inconscio, il rapporto col tempo, lo spazio e la memoria, l'anelito metafisico, il conflitto con l'altro e l'altrove, l'autoriflessività, la coscienza di sé e del mondo, insieme a tutte le qualità che possiamo a vario titolo associare alla musica (o in questo caso, forse più correttamente, alle idee sulla musica e intorno alla musica), di cui la letteratura è interprete. Si potrebbe addirittura affermare che alcune problematiche o certi interrogativi, molto controversi e difficili da comprendere o spiegare quando sono messi in rapporto diretto con la musica *in sé*,<sup>3</sup> trovano nel contesto letterario, nelle pagine di un romanzo o di un racconto, una motivazione e una funzionalità del tutto naturali. Questo vale per il concetto stesso di musica, il suo senso estetico e intento simbolico, il suo contenuto (cosa ci dice la musica?), il suo rapporto con il tempo. Ad esempio, un lettore attento di Proust si potrà fare, con una certa facilità, delle idee piuttosto precise sul potere della musica e sul suo significato attraverso le straordinarie immagini musicali della *Recherche*, anche se sarà poi difficile riuscire a verificarne la reale portata al di fuori di quel mondo romanzesco.

La letteratura del Novecento dunque, aprendosi all'ascolto, porta l'arte dei suoni all'interno delle proprie forme narrative, dei propri obiettivi, dei propri modi espressivi, conferendole una capacità di senso ancora sconosciuta, o quanto meno per nulla tacitamente acquisita. Si può infatti affermare che non esiste nella musica reale niente di simile alla proustiana *petite phrase* della *Sonata* di Vinteuil nella *Recherche*, o alle opere visionarie che Thomas Mann fa comporre ad Adrian Leverkühn nel *Doktor Faustus* (1947), o ancora alle pagine degli antichi maestri con cui si diletta Josef Knecht in *Das Glasperlenspiel* (*Il gioco delle perle di vetro*, 1943) di Hermann Hesse; e questo non tanto per ciò che riguarda un ipotetico corrispondente sonoro: la forma, la struttura o la sostanza musicale, una volta di più, *in sé*, quanto piuttosto per la loro capacità di significare, per la fitta rete di corrispondenze che queste musiche, comunque immaginarie, sanno tessere all'interno della dinamica romanzesca. E le corrispondenze, l'attitudine a connettere, a scoprire e inventare legami, diventano a loro volta modalità della

---

<sup>2</sup> Cfr. Roberto Favaro, *La musica nel romanzo italiano del '900*, Lucca, Ricordi-Lim, 2003, p.19.

<sup>3</sup> Non in senso kantiano, naturalmente, ma intesa come "musica in quanto tale", "musica come soggetto", "musica composta, eseguita e ascoltata".

percezione, si trasformano in oggetti colmi di senso che arricchiscono la lettura e il lettore.

Ma cosa dà alla letteratura questo potere? Si può rispondere – con Carl Dahlhaus<sup>4</sup> – che la fonte da cui scaturisce una simile prerogativa tutta letteraria dell'immagine musicale va individuata nel profondo, e per molti aspetti vincolante, influsso che ha sulla musica stessa il linguaggio, la parola. La pratica della musica ha sempre bisogno, almeno in parte, di essere mediata dalla lingua. Il linguaggio infatti non è, naturalmente, solo un sistema vuoto di segni che riveste fenomeni già esperiti in modo diretto dalla coscienza, ma un mezzo che, in un modo o nell'altro, permette di accedere alle cose, anche quando l'orizzonte di crisi che si affaccia sul ventesimo secolo mostra in bella evidenza tutta l'inadeguatezza del *logos* tradizionale di fronte a una realtà sempre più ambigua, complessa, sfuggente. Ciò vale soprattutto per la parola poetica e letteraria. Ci crede Rainer Maria Rilke, che nella sua straordinaria opera in versi e in prosa non rinuncia alla possibilità di poter dire il mondo, e spesso si rivolge proprio all'ascolto per dar vita a nuove consonanze e connessioni;<sup>5</sup> ci credono Mallarmé e Proust che, ciascuno coi propri mezzi, cercano di riprendere alla musica quanto, a loro parere, appartiene invece di diritto alla letteratura, per giungere al sogno realizzato di una spiegazione letteraria del mondo.

Va tuttavia sottolineato che l'impronta del pensiero romantico sui poteri e le capacità della musica – accesso immediato all'ineffabile, anelito e struggimento (*Sehnsucht*), produzione di forme e figure fantastiche, rapporto diretto con la Natura, avvicinamento al trascendente, spia dei più profondi moti dell'animo – resta ancora il principale modello anche per l'uso novecentesco delle immagini musicali, forse proprio perché esso stesso nasce in primo luogo dalla letteratura. Il primo romanticismo tedesco, anche sulla scorta dell'acquisita ineffabilità conaturale all'arte dei suoni, matura la convinzione profonda che la musica realizzi l'utopica promessa di un linguaggio non mediato, in cui forma ed espressione<sup>6</sup> possano coincidere. La musica, specie attraverso una vera e propria metafisica dell'armonia, diviene l'arte in cui si ripone la speranza di poter restaurare il legame perduto tra l'essere umano e l'universo; l'ascoltatore che si lasci commuovere e guidare è dunque ricondotto dalla musica a riscoprire il carattere divino del mondo. Ma si tratta pur sempre di un'intesa parziale, poiché la percezione paradisiaca si dà in modo compiuto solo come fusione della totalità dei sensi.<sup>7</sup> Se allora da una parte la musica, in quanto esperienza interiore, permette di avvicinarsi all'autentica

<sup>4</sup> Cfr. Carl Dahlhaus – Hans Heinrich Eggebrecht, *Che cos'è la musica?*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 153–154; e Nicholas Cook, *Music, Imagination, and Culture*, New York, Oxford University Press, 1990, pp. 71–74.

<sup>5</sup> Cfr. Roberto Russi, *Letteratura e musica*, Roma, Carocci, 2005, pp. 98–102.

<sup>6</sup> Per non dire significante e significato.

<sup>7</sup> Immagine già proposta nel *Paradiso* di Dante, cfr. Claudia Elisabeth Schurr, *Dante e la musica. Dimensione, contenuto e finalità del messaggio musicale nella Divina Commedia*, Perugia, Quaderni di "Esercizi. Musica e spettacolo", 1994, pp. 82–89.

bellezza, dall'altra, e proprio per quella stessa attitudine a smuovere le passioni e penetrare nelle segrete profondità dell'animo, si presta facilmente a precipitare nel suo opposto, a intrattenere ambigui rapporti con il lato demoniaco dell'esistenza. Spesso quindi la musica allontana dal mondo ma, senza concedere in controparte la beatitudine sognata, rende stranieri e rafforza il senso di una scissione dalla realtà. Per questo la musica si volge indietro, al passato, al ricordo, a un tempo che può essere storico, ma anche primigenio, della natura o dell'animo, un paesaggio immaginario in cui "les parfums, les couleurs et les sons se répondent".<sup>8</sup> E proprio la sinestesia, strumento capace di aprire nuovi orizzonti espressivi alla pagina scritta, si fa interprete di una vita anteriore e interiore di cui la musica (o più esattamente la sua rappresentazione letteraria) diventa la lingua segreta.

È dunque quasi impossibile per uno scrittore che voglia lasciar parlare la musica nelle sue pagine, evitare di confrontarsi con i modelli imposti dalla letteratura romantica. E il motivo è insito nel fatto di aver attribuito alla musica, proprio attraverso la letteratura, un potere, un senso e uno scopo che, nonostante la trasformazione degli schemi di pensiero, almeno sul piano dell'immaginario collettivo sono ancora oggi largamente condivisi. Considerare la musica un linguaggio auto-referenziale può forse soddisfare un musicista, ma di certo non l'ascoltatore, che sarà sempre portato a tradurre in immagini e parole le suggestioni ricevute dai suoni. Inoltre, e questo gli scrittori romantici lo avevano perfettamente intuito, la musica non è solo frutto di un'idea o di un sentimento, ma anche di un atto fisico e performativo, l'atto del produrre il suono, cioè di suonare uno strumento; e di rimando la musica agisce allo stesso modo sul corpo e sulla psiche. Pertanto, l'oggetto musicale nel suo insieme – per così dire – si basa su diversi tipi di linguaggio: del suono, del gesto, dell'inconscio, che trovano nella parola letteraria una sintesi ideale, almeno per quanto riguarda la comunicazione mediata. Dall'altra parte, l'immagine della musica in letteratura contribuisce a liberare la parola da un rapporto troppo vincolante con il significato; l'immagine mentale che il lettore crea in sé di una musica immaginaria o immaginata, per la sua sostanziale ambiguità permette di attingere a nuove dimensioni di senso, e di interagire con i diversi registri del racconto, valorizzando la scrittura stessa.

Al volgere del nuovo secolo, come si è detto, il panorama si fa quanto mai vario, a rispecchiare la straordinaria molteplicità di suggestioni e proposte che caratterizzano la musica assieme a tutto il suo mondo, e che si offrono alle risorse del romanzo come una delle vie moderne alla possibilità di raccontare storie. In molte pagine della narrativa novecentesca trova infatti diritto di cittadinanza tutta la diversità contemporanea di stili e generi musicali. Fauré e Debussy riecheggiano nelle opere di Vinteuil della *Recherche*; Mann evoca Mahler in *Der Tod in Venedig* (*La morte a Venezia*, 1912) come modello per lo scrittore Gustav von Aschenbach,

---

<sup>8</sup>È il celebre verso che chiude la seconda strofa della poesia *Correspondances* (*Corrispondenze*) da *Les Fleurs du mal* (*I fiori del male*, 1857) di Charles Baudelaire.

e Schönberg nel *Doktor Faustus* come fonte della tecnica compositiva di Adrian Leverkühn (solo per citare alcuni degli esempi più noti).

Si va ancora al teatro d'opera, e molto, naturalmente; ma anche la sala da concerto, l'ascolto pubblico della musica, possono diventare splendidi luoghi romanzeschi: ad esempio, ancora nel *Doktor Faustus*, per l'esecuzione delle prove sinfoniche e corali del protagonista; oppure sempre in Mann, per il *récital* del giovanissimo pianista descritto nel racconto *Das Wunderkind* (*Il bambino prodigo*, 1903), che diventa, con l'esercizio di una corrosiva ironia, specchio del falso gioco sociale, della fiera di vanità e affanni, che si svolge tra il pubblico. Inoltre, le serate musicali in casa Verdurin, Saint-Euverte o Guermantes (quest'ultima con la progettata esecuzione addirittura dell'intero terzo atto del *Parsifal* di Wagner),<sup>9</sup> si trasformano, sotto la penna di Proust, da semplici intrattenimenti domestici e privati, in occasioni di critica verso un mondo superficiale, in un tuffo nei territori del pensiero, di una diversa percezione, dell'ascolto.

## 2. Accanto al pianoforte, di fronte al grammofono

Ed ecco che oltre al compositore,<sup>10</sup> con il Novecento anche un altro personaggio sembra imporsi alla penna degli scrittori quando la musica entra nelle trame romanzesche: si è già definito come ascoltatore assiduo e appassionato, ma sarebbe forse più corretto chiamarlo ascoltatore ricettivo. Si tratta di un personaggio complesso, vero frutto musicale del nuovo secolo, prodotto della sala da concerto e del moderno grammofono, lo strumento che cambia in modo radicale le consuetudini di ascolto e percezione della musica. Questo nostro ascoltatore non è però, come forse potrebbe sembrare, una versione incompiuta

<sup>9</sup> Cfr. Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicista*, Palermo, Sellerio, 1992, pp. 43–45.

<sup>10</sup> Il mito romantico del musicista, la tradizione del *Musikerroman* da Wackenroder a Hoffmann, da Grillparzer a Mörike, in cui tutta la vicenda narrata ruota intorno a un personaggio che pratica la musica, e la lunga galleria di suonatori erranti e compositori, immaginari o reali, che attraversano la letteratura dell'Ottocento, trovano asilo nelle pagine del romanzo del primo Novecento, e si trasformano. C'è la figura un po' misteriosa di Vinteuil, mai in primo piano eppure così importante, sia per la *quête* personale di Swann o per quella del narratore, sia per la struttura stessa della *Recherche*; c'è, ovviamente, il tormentato compositore Adrian Leverkühn, emblema della decadenza di un'intera civiltà, ma anche – sempre in Mann – l'altrettanto emblematico e disadattato Hanno dei *Buddenbrooks* (1900), con le sue improvvisazioni al pianoforte; oppure c'è Kuhn, il musicista diviso tra solitudine dell'arte e nostalgia per la vita, raccontato da Hesse in *Gertrud* (1910), un romanzo che più di altri rivela, nel tema, nel linguaggio e nella forma, la sua dipendenza dai modelli romantici. Tuttavia, con la sola grande eccezione del *Doktor Faustus* e quella comunque significativa di *Gertrud*, nel complesso di una produzione davvero intrisa di musica, né Mann, né Hesse, né tanto meno Proust o Joyce, hanno preferito l'immagine di un professionista per le loro metafore musicali. Nel romanzo del Novecento ce ne sono comunque molti, ma vanno cercati altrove. Ecco solo alcuni titoli relativi alla prima metà del secolo: *Il Fuoco* (1900) di Gabriele d'Annunzio; *Jean-Christophe* (1904–1912) ciclo in dieci volumi di Romain Rolland; *Der Weg ins Freie* (*Verso la libertà*, 1908) di Artur Schnitzler; *Verdi. Roman der Oper* (*Verdi*, 1924) di Franz Werfel; *Fluss ohne Ufer* (*Fiume senza sponde*, 1949–1961), in particolare *Die Niederschrift des Gustav Anias Horn* (*I quaderni di Gustav Anias Horn*) secondo volume della trilogia, di Hans Henny Jahnn.

dell'artista, del compositore, ma è piuttosto una trasformazione tutta moderna del nobile dilettante. Si pensi come esempio all'immagine della fanciulla borghese<sup>11</sup> che saggia e coltiva i propri sentimenti al pianoforte: i romanzi dell'Ottocento, specie quelli di scrittrici come Austen o Eliot, abbondano proprio di queste figure. Perfino parte dell'educazione sentimentale di Emma Bovary è legata da Flaubert a una parallela, e non meno tormentata, educazione musicale. Tuttavia, Emma suona e canta fin da molto giovane, e non ci stupisce che la musica possa accendere le emozioni e i sentimenti più intensi in una sensibilità inquieta come la sua, ad esempio quando a teatro ascolta una recita della *Lucia di Lammermoor* di Donizetti. Edna Pontellier, invece, protagonista di *The Awakening (Il risveglio, 1899)* della scrittrice americana Kate Chopin, non ha mai imparato a suonare uno strumento, è solo "what she herself called very fond of music",<sup>12</sup> ma quando il suo animo trova la giusta disposizione, l'ascolto della musica smette di evocare semplici immagini nella sua mente e le ridesta invece nell'anima passioni violente.

L'ascoltatore moderno, l'appassionato di musica, tende a perdere del tutto la componente fisica del rapporto con lo strumento e con il suono, per riscoprire invece un diverso rapporto col proprio corpo e con il proprio mondo inconscio. Ma soprattutto – come personaggio – rinuncia allo statuto di artista, e dunque a farsi depositario di una verità superiore, modello inattuabile ma a cui di continuo aspirare, punto di riferimento ideale per un discorso sul senso e il ruolo dell'arte nel mondo. Invece, l'ottocentesco personaggio letterario del musicista, sia esso un artista autentico o presunto tale, incarna e porta con sé sulla pagina tutta una serie di fondamentali ambiguità, conflitti e contraddizioni, proprio attraverso la sua diretta consuetudine con la pratica e il pensiero musicali. La lista è lunga, e in essa spesso si riconosce una matrice romantica, che permane anche oltre le soglie del Novecento: il dissidio tra l'io e la natura, il sottile discrimine tra genio e follia, l'attrazione verso il demoniaco e l'anelito al trascendente, il bisogno di riconoscimento sociale contrapposto a un profondo senso di estraneità dal mondo, il desiderio di accedere al regno dell'ineffabile sciolto dai vincoli del linguaggio e la difficile impresa di poterlo comunicare, la problematica convivenza tra il mondo reale e quello immaginario.

Il compositore romantico in quanto personaggio letterario è – naturalmente – anche ascoltatore, della sua stessa musica come di quella altrui, e questo ascolto, romanticamente inteso, si connota di una grande carica emotiva, di una forza interiore che può porsi in rapporto di armonia o dissonanza con tutte le forze esterne,<sup>13</sup> conferendo alla musica quel portato metaforico che sempre la

<sup>11</sup> Cfr. Phyllis Weliver, *Women Musicians in Victorian Fiction, 1860–1900: Representations of Music, Science and Gender in the Leisured Home*, Aldershot, Ashgate, 2000; Delia Da Sousa Correa, *George Eliot, Music and Victorian Culture*, New York, Palgrave, 2002; Ruth A. Solie, *Music in other Words: Victorian Conversations*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 2004.

<sup>12</sup> Kate Chopin, *The Awakening*, New York, Penguin Books, 2003, p. 71.

<sup>13</sup> Cfr. Heinrich Bessler, *L'ascolto musicale nell'età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 90–92.

caratterizza quando passa per le penne degli scrittori. Raccontare il rapporto immediato di un personaggio con il suo strumento, o con la pratica musicale, permette dunque al narratore di stabilire una relazione immediata con la storia narrata e i suoi protagonisti. Quella del musicista dilettante, invece, è una figura più problematica, ricca di peculiari contraddizioni, sulla quale l'immagine della musica agisce attraverso una fitta rete di contatti e rimandi. L'appassionato, infine, ovvero l'ascoltatore ricettivo, come si è chiamato, possiede uno statuto ancora più ambiguo e una vocazione incerta, facendo dell'ascolto un mezzo per interrogare la sfuggente complessità delle cose, e muoversi attraverso di essa. Da questo punto di vista è dunque una figura del tutto moderna, e la musica, sciolta dalla necessità di essere per forza espressione dello spirito creativo e artistico del personaggio, diventa una straordinaria risorsa psicologica, che interessa la percezione del tempo, lo scavo nelle profondità dell'animo e delle emozioni, ma anche la coscienza della crisi, l'emergere del dubbio, la spinta alla dissoluzione nel caos. Insomma, ancora una volta, come nei romantici, l'immagine della musica fatta ascolto segnala l'ineffabile e i confini del *logos* (un retaggio ideologico di cui solo con grande fatica sembra che la letteratura si riesca a liberare), ma questa volta da una prospettiva più intima, soggettiva e incessantemente mutevole: specchio della metamorfosi nel disordinato fluire del mondo. Soprattutto, questo nuovo personaggio, nel suo rapporto con la musica, porta con sé l'idea di un'arte meno inattingibile, e defluita nell'orbita di un essere umano simile a tutti gli altri, non più – o non solo – chiamato a trasformare il mondo, oppure legato al bisogno della creazione.

Nella *Recherche* sono ascoltatori molto ricettivi sia Swann che il narratore Marcel (quest'ultimo però anche pianista dilettante); tuttavia il loro modo di ascoltare, pur partendo da uno stesso brano, anzi da uno stesso frammento, (la *petite phrase* dalla *Sonata* di Vinteuil) li condurrà a riflessioni ed esiti affatto diversi.<sup>14</sup> Per contro, lo scrittore esteta Detlev Spinell, protagonista del *Tristan* (1903) di Mann è forse una delle incarnazioni novecentesche più inquietanti dell'ascoltatore ricettivo, se non addirittura, in questo caso, ipersensibile. Il suo slancio inutilmente appassionato per la musica di Wagner può solo portare alla dissoluzione – ma anche, ed è questo il punto, alla possibilità della sintesi letteraria – tanto da risultare fatale per la fragile Gabriele, pianista dilettante, coinvolta in una inebriata esecuzione del *Tristan und Isolde* (*Tristano e Isotta*) di Wagner. Ancora Mann, in *Der Zauberberg* (*La montagna magica*, 1924), concentra il particolare ascolto musicale reso possibile grazie alla nuovissima “scatola magica” del fonografo, intorno a una serie di brani che rievocano la vicenda del protagonista Hans Castorp e costituiscono un passaggio essenziale nel percorso

<sup>14</sup> Cfr. Roberto Russi, “Marcel Proust e la musica come modello per la letteratura”, *Филолог, часопис за језик, књижевност и културу*, II, 2010, pp. 122–133.

interiore della sua presa di coscienza.<sup>15</sup> Harry Haller, in *Der Steppenwolf (Il lupo della steppa, 1927)* di Hermann Hesse, è un ascoltatore ricettivo almeno quanto tormentato, e dividendosi tra Mozart e il jazz mette a nudo tutte le aporie nelle quali Hesse identifica la crisi del mondo contemporaneo. Infine, nel racconto *The Dead (I morti, 1914)* di James Joyce, un personaggio tenuto dal narratore fino a quel momento un po' in disparte – Gretta, la moglie del protagonista – ascoltando una musica lontana, una dolce canzone irlandese appena accennata, rivive un tragico episodio del suo passato, la memoria torna presente e si spinge verso il futuro. Il risveglio delle coscienze nell'essenza delle cose viene evocato proprio dal potere della musica, che isola un attimo di tempo e lo fa emergere in un emblematico momento di epifania. Ecco dunque che la funzione spirituale associata così spesso alla musica dalla poetica romantica viene recuperata e ridefinita dalla letteratura del Novecento.

È indubbio che la riproducibilità tecnica della musica, impostasi con l'avvento commerciale del fonografo, a partire dal 1906, abbia segnato una svolta essenziale nella percezione e nelle consuetudini estetiche legate all'arte dei suoni.<sup>16</sup> Cambiano allora i modi in cui la musica si ascolta e viene prodotta; grazie alle possibilità offerte dal disco, o dalla radio, l'esperienza musicale diventa sempre di più un fatto tanto intimo quanto metafisico, affrancando la musica da qualsiasi limite spazio-temporale, ancora una volta proprio come auspicava il pensiero romantico. Ma c'è anche il rovescio della medaglia, che si concretizza nell'immagine di un'arte disumanizzata, nella messa a distanza delle emozioni che favorisce un astratto pensiero intellettuale. Tuttavia la possibilità per chiunque e in ogni circostanza di crearsi la colonna sonora della propria esistenza offre uno strumento in più alla letteratura per trasformare la musica in racconto. Gli ascolti fonografici di Castorp rappresentano, da questo punto di vista, un autentico modello; ma ci sono anche i dischi e la radio dello *Steppenwolf*.

Strettamente legato al fenomeno della riproducibilità tecnica è l'affacciarsi nelle pagine della narrativa novecentesca di musiche altre rispetto alla tradizione cosiddetta colta, in genere dominante fino ad allora. Certo, la musica popolare, specie sotto forma di canto, è presenza abituale nel romanzo fin da Walter Scott<sup>17</sup> (per non risalire troppo nella storia del genere), ma è solo con l'imporsi del jazz prima, del pop e del rock poi, che la letteratura comincia davvero a interessarsi alle nuove esperienze musicali. Il successo commerciale del disco e la trasformazione dei costumi favoriscono questo processo, ma in un primo tempo è innegabile un certo rifiuto degli scrittori nei confronti di una musica che spesso appare quanto

<sup>15</sup> Roberto Russi, "Opera e Lied nella *Montagna magica* di Thomas Mann", *Cultura tedesca*, 55, 2018, pp. 251–265.

<sup>16</sup> Cfr. Evan Eisenberg, *The Recording Angel. Explorations in Phonography*, New York, McGraw-Hill, 1987, p. 16.

<sup>17</sup> Si pensi solo alle ballate e alle canzoni che popolano le pagine del primo romanzo storico *Waverley* (1814).

mai lontana dai canoni dell'arte, per rientrare piuttosto in quelli dell'intrattenimento e della banalità, se non della decadenza addirittura. Nelle pagine dello *Steppenwolf* risuonano sia il jazz che i ballabili alla moda, ma Hesse sembra non riuscire a cogliere, soprattutto nel primo, quasi nessun potere espressivo o poetico: il jazz è infatti sempre contrapposto a una musica considerata più vera, che prende le sembianze di Mozart in persona. Per incontrare testi letterari importanti in cui sia concessa pari dignità anche ad altri generi musicali bisogna aspettare ancora. Uno dei primi è forse *La nausée* (*La nausea*, 1938) di Jean-Paul Sartre, in cui la canzone *Some of These Days*<sup>18</sup> fa da colonna sonora alle riflessioni del protagonista Roquentin.

Nella contrapposizione, che il Novecento accoglie e consolida, tra una musica ormai riconosciuta come classica e un'altra liquidata con sempre maggiore sufficienza come leggera, gioca un certo ruolo anche la spinta a storicizzare il repertorio, e quindi a riscoprire, valorizzare ed eseguire in modo sistematico la musica del passato. Il primo Novecento guarda alla storia della musica e ai suoi grandi protagonisti, e la letteratura rispecchia in pieno questa inclinazione. Nel Settecento e nell'Ottocento la musica che abita le pagine dei romanzi è per lo più quella contemporanea, con qualche eccezione che riguarda soprattutto la figura isolata di Beethoven, e più raramente di Bach, oppure l'antica polifonia sacra, spesso presa a modello da musicisti e scrittori romantici. La letteratura novecentesca, invece, oltre alla musica del presente, si rivolge volentieri a quella del passato, che sembra rispondere nel modo più adeguato proprio alle esigenze di stile e contenuto manifestate dalla narrativa quando interroga l'arte dei suoni; anche perché i nomi dei compositori non rinviando quasi mai agli artisti reali e alla loro produzione, quanto piuttosto a delle idee, e assumono il valore di icone.

In questo senso, il compositore che più di ogni altro condiziona la produzione letteraria, dalla fine dell'Ottocento almeno fino alla metà del Novecento, è senz'altro Richard Wagner,<sup>19</sup> che assurge in breve tempo a vero e proprio mito culturale, pur facendo parte di un passato recente o recentissimo. Il progetto del *Gesamtkunstwerk* (l'opera d'arte totale), il simbolo del tramutarsi della parola in suono, il fascino del *Leitmotiv*, l'incanto della melodia assoluta, l'anelito a una possibile redenzione – anche sociale e politica – attraverso la musica, il potere dell'arte dei suoni di penetrare nelle profondità oscure del nostro essere, sono alcuni dei motivi che contribuiscono alla straordinaria diffusione del wagnerismo letterario in tutta Europa, e che si ritrovano nelle più disparate metamorfosi sia in Proust o in Mann, sia in Hesse o in Joyce, ma anche in D'Annunzio. In ciascuno di questi autori, com'è naturale, l'ombra di Wagner si allunga in modo assai diverso, e si passa quindi dal fascino che si subisce apertamente (Proust), al rapporto

<sup>18</sup> Pubblicata nel 1910, testo e musica di Shelton Brooks.

<sup>19</sup> La letteratura sull'argomento è naturalmente vastissima, per un'ampia panoramica sulla portata europea della figura di Wagner cfr. Timothée Picard, *Wagner, une question européenne : contribution à une étude du wagnérisme*, Rennes, PUR, 2006.

conflittuale di attrazione e repulsione (Mann); dal rifiuto piuttosto netto (Hesse), all'atteggiamento parodico (Joyce); dall'adesione al tentativo di superamento (D'Annunzio). Tutti devono comunque fare i conti con il compositore tedesco, e si può affermare che proprio attraverso un tale influsso l'immagine della musica si impone come uno strumento sempre più efficace della letteratura.

Oltre a Wagner sono tuttavia molti i compositori, gli stili, i generi evocati nelle pagine di romanzi e novelle. Beethoven, naturalmente, che gioca ad esempio un ruolo per nulla secondario nella *Recherche* e nel *Doktor Faustus*; poi Mozart, presenza divina e inafferrabile nello *Steppenwolf*; ma anche la musica antica (da Bach all'indietro), che simboleggia serenità interiore e ordine dell'anima, in *Das Glasperlenspiel* di Hesse, a cui possiamo aggiungere la melanconica e quasi archetipa musica della tradizione popolare irlandese nel primo Joyce.

### 3. Thomas Mann e il labirinto della musica

Su questo sfondo acquistano un particolare rilievo almeno due degli scrittori fin qui citati: Marcel Proust e Thomas Mann, che occupano davvero un posto di primo piano nel panorama dei rapporti tra musica e letteratura. In gran parte della loro opera, infatti, la musica svolge un ruolo molto particolare, che va oltre la semplice citazione o il riferimento episodico. La musica diventa infatti parte integrante della scrittura e del pensiero poetico, autentica metafora dello stile narrativo (Proust), o della crisi in cui si dibatte la civiltà occidentale (Mann). Entrambi inoltre, proprio facendosi interpreti delle molteplici istanze incarnate dalla musica all'inizio del Novecento, si pongono come una sorta di modello, non solo per tutta la produzione letteraria seguente che di musica si occuperà a vari livelli, ma anche per i grandi contemporanei, che vedranno nella musica la voce dell'utopia rifondatrice di un nuovo umanesimo (Hesse),<sup>20</sup> oppure lo specchio del tempo e della memoria (Joyce).<sup>21</sup>

La musica – sostiene Mann – è, per eccellenza, il momento della *Innerlichkeit* (interiorità, sensibilità, spiritualità), e proprio la vocazione dell'anima tedesca a interrogarsi nel profondo ha permesso di ottenere quelle grandi conquiste, nel campo del pensiero e dell'arte, che sono – sempre secondo Mann – sotto gli occhi di tutti. Tuttavia, in questa stessa virtù si cela minaccioso il suo contrario e in nuce, come suo frutto radicale, anche la fine della civiltà (che Mann identifica con l'avvento del Nazismo).<sup>22</sup> Nella musica stessa, pertanto, è contenuta la chiave di questo possibile rovesciamento; in particolare nella tendenza della musica a far emergere la sua sfera demoniaca, a dar voce alla seduzione faustiana di poter

<sup>20</sup> Cfr. Matthias Schulze, *Die Musik als zeitgeschichtliches Paradigma. Zu Hesses Glasperlenspiel und Thomas Manns Doktor Faustus*, Frankfurt/M., Peter Lang, 1998.

<sup>21</sup> Cfr. Hoa Hoï Vuong, *Musiques de roman. Proust, Mann, Joyce*, Bruxelles, Presses Interuniversitaires Européennes/Peter Lang, 2003.

<sup>22</sup> Cfr. il discorso "La Germania e i tedeschi" tenuto da Mann nel 1945 alla Library of Congress di Washington, in Thomas Mann, *Moniti all'Europa*, Milano, Mondadori, 2017, e-book, pos. 692.

esercitare un dominio totale sulle forze della natura e sull'animo umano. Proprio per lo statuto ambiguo che la caratterizza, infatti, la musica si presta, più delle altre arti, alla tentazione demiurgica di abolire le barriere tra ciò che è naturale e ciò che è artificiale, ponendosi come forza creatrice assoluta di una realtà altra, ma spesso disumana. Così il compositore Adrian Leverkühn, ripiegandosi nell'abisso di se stesso, si illude di ergersi sul mondo, andando però incontro solo al proprio annientamento, come – ancora secondo Mann – tende a fare l'anima tedesca.<sup>23</sup>

“Die Musik ist ein Wildwuchs”,<sup>24</sup> La musica è dunque una “vegetazione selvaggia” in cui è difficile ritrovarsi, perché il disegno della sua mappa si perde di continuo nelle antinomie; e da qualunque punto di vista – etico, estetico, politico, religioso – è oggetto di un continuo e dubbioso interrogarsi. Anzi, sembrerebbe quasi che (almeno nello sguardo di chi non è musicista), invece di offrire allo spirito tutti quei vantaggi che di solito le vengono attribuiti, la musica possieda una spiccata affinità con l'indistinto, il perturbante, l'incommensurabile, con la morte, e che per questo venga più facilmente messa in rapporto con le figure del diavolo, del folle, dell'emarginato. La musica allora seduce chi subisce il suo fascino, e lo trascina in una alienazione senza ritorno; isola e tormenta colui che ne è posseduto, inaridendo la sua capacità di agire e creare.<sup>25</sup> Quel suono, che dovrebbe ambire all'armonia delle sfere, quando si incarna in un pensiero, per così dire, extramusicale, oppure diventa oggetto della letteratura, talvolta si rovescia piuttosto nel suo contrario: una musica demoniaca. Ciò che dovrebbe rasserenare la coscienza, in realtà la turba, mettendone a nudo le contraddizioni profonde. Alla base di questa complessa ambivalenza sta probabilmente il tentativo, messo in atto dalla cultura europea, di ricondurre la musica a un senso circoscritto, attribuendole, ad esempio, compiti storici concreti. In particolare, l'affinità sempre dimostrata con un'idea dell'origine (la musica delle sfere, appunto) e il carattere mitico del suo linguaggio (si pensi soltanto alla figura emblematica di Orfeo) hanno contribuito ad assimilarla a quei modelli culturali divenuti simbolo di unità e identità, sia sul piano dell'individuo, sia su quello sociale e politico. Ma è soprattutto a partire da Nietzsche, che la musica diviene una questione estetica e filosofica dominante, accentuando il suo doppio carattere: da una parte, promessa di unità: psichica, estetica, politica; dall'altra, specie dopo la rottura del filosofo con Wagner, pericoloso agente della decadenza. Inoltre, è proprio sull'onda di questo fascino ambiguo e pieno di mistero emanato

<sup>23</sup> Cfr. Giovanni Di Stefano, *La vita come musica. Il mito romantico del musicista nella letteratura tedesca*, Venezia, Marsilio, 1991, pp. 238–241.

<sup>24</sup> Così sentenza Adrian Leverkühn (Thomas Mann, *Doktor Faustus – Die Entstehung des Doktor Faustus*, Fischer, Frankfurt/M 2002, p. 259). È curioso notare che questa frase, con tutta la seguente tirata sugli elementi della musica, si può leggere nell'edizione originale (Bermann-Fischer, Stockholm 1947, p. 296), ma viene espunta da Mann nella prima edizione del romanzo pubblicata in Germania da Fischer, sempre nel 1947.

<sup>25</sup> Cfr. Timothée Picard, “Procès de la musique et procès de la civilisation dans *Le Doktor Faustus* de Thomas Mann”, in *Doktor Faustus de Thomas Mann*, a cura di Marie-Hélène Quéval, Nantes, Editions du Temps, 2003, pp. 137–138.

dalla persona e dall'opera, che lo stesso Wagner, si è detto, diventa in breve figura principe della letteratura europea tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. E Thomas Mann avrà con Wagner un complesso rapporto di amore/odio,<sup>26</sup> che si svilupperà in modo continuo lungo tutto l'arco della sua produzione, per approdare alla grande sintesi del *Doktor Faustus*, in cui:

Wagner sert de paradigme à partir duquel on juge les conditions modernes de la création artistique, conditions tout à la fois magnifiées et viciées par lui parce qu'il a fait plonger l'oeuvre d'art dans l'ère terrible de la modernité. C'est également une figure pivot, permettant d'envisager le sens et la fonction du passé et du présent allemands dans le devenir spirituel allemand et européen. Il représente enfin une référence à partir de laquelle on caractérise, en continuation ou en opposition, l'oeuvre de Leverkühn.<sup>27</sup>

Leverkühn non è né un ascoltatore nevrotico come Spinell in *Tristan*, e neppure un ascoltatore ricettivo come Castorp in *Der Zauberberg*; è invece un artista moderno, un compositore. L'invenzione della dodecafonia, che Mann attribuisce al suo personaggio,<sup>28</sup> ha qui soprattutto un valore simbolico: costituisce infatti la conquista più recente della tecnica e dell'estetica musicale, e si presta facilmente a incarnare una sorta di *hybris* demiurgica faustiana, in quanto sostituisce all'ordine naturale delle scale maggiori e minori, cioè delle tonalità, l'ordine definito intellettualmente della serie dodecafonica.<sup>29</sup> Nel confronto tra il compositore Leverkühn e il letterato Serenus Zeitblom, suo *alter ego* e biografo, nonché voce narrante del romanzo, emerge tutta l'ambiguità tra la dissonanza del musicista e l'idillio del letterato, l'aporia tra progresso e conservazione, e un'idea di musica come distacco consapevole da immediatezza, natura, infanzia, sacralità. Di fronte alla scoraggiante visione delle certezze di una *Kultur* al tramonto, la musica si offre ancora una volta come forma di conoscenza. Un'istanza a conoscere conquistata dalla letteratura (e quindi divenuta altro da sé: una musica che si fa modello per la scrittura) come mezzo per spingere lo sguardo oltre il doloroso spettacolo della contingenza: sia pure attraverso la seduzione demoniaca, sia pure per giustificare l'attaccamento (sempre fedele in Mann) alla sostanza della società borghese e all'immagine dell'artista che comunque la rappresenta.<sup>30</sup>

<sup>26</sup> Su questa difficile relazione, di cui non è possibile dare qui una sintesi, esiste naturalmente una corposa bibliografia, tra i contributi più recenti cfr. ad esempio Hans Rudolf Vaget (a cura di), *Im Schatten Wagners Thomas Mann über Richard Wagner. Texte und Zeugnisse*, Frankfurt/M, Fischer, 2005 e William Kinderman, "Exploring the Temple of Initiation on Thomas Mann's *Magic Mountain*: Wagnerian Affinities and 'Politically Suspect' Music", *Monatshefte*, 3, 109, 2017, pp. 404-429.

<sup>27</sup> Picard, 2003, *op. cit.*, p. 147.

<sup>28</sup> Suscitando le rimostranze di Arnold Schönberg, non tanto per l'appropriazione indebita, quanto piuttosto per il totale fraintendimento delle finalità artistiche che il musicista si proponeva.

<sup>29</sup> Cfr. Di Stefano, *op. cit.*, p. 242.

<sup>30</sup> Cfr. Giulio Schiavoni, "Thomas Mann e la musica di Leverkühn", *Nuova Corrente*, 75, 1978, pp. 29-41.

Sulla reale sincerità del sostrato ideologico, come spesso accade nella sua opera almeno dalle *Betrachtungen eines Unpolitischen* (*Considerazioni di un impolitico*, 1918) in poi, la posizione di Mann si presta a suscitare legittimi dubbi. Forse allora la vera forza del romanzo non va cercata nel legame simbolico instaurato tra Leverkühn e la parabola storica della Germania, che precipita verso il nazismo, e neppure in una poco credibile condanna generica della dodecafonia o, tramite questa, di tutta l'arte contemporanea. Forse il fulcro attorno a cui ruota il *Doktor Faustus* è la coscienza che esiste un sinistro nesso tra arte e barbarie, fino a ipotizzare che l'una possa diventare il rovescio dell'altra. È lo stesso cammino di emancipazione dell'arte (esemplificato nella musica) che cela in sé una carica ideologica perturbante, capace di ritorcere l'ansia di assoluto – ad esempio – nel mistico vagheggiamento dell'unione tra *Führer* e *Volk*, o il sogno di liberazione in un miraggio di dominio.<sup>31</sup> Il potere che la musica può avere nel fondere e plasmare un popolo è del resto sottolineato anche dal cancelliere Ottone von Bismarck, in un discorso del 1892, nell'enfatizzare il ruolo che la scienza, l'arte, e soprattutto la musica tedesca, hanno avuto nell'unificazione della Germania.<sup>32</sup>

#### 4. L'esteta e la fanciulla (al pianoforte)

Nel delicato rapporto letterario tra il personaggio del musicista, vero eroe da *Musikerroman* di area germanica,<sup>33</sup> quello del dilettante, ospite soprattutto nei romanzi anglosassoni (principalmente in sembianza di fanciulla dedita al canto o al pianoforte domestico), e quello infine dell'ascoltatore, figura anfibia, figlia della modernità e del nuovo modo di fruire la musica, come si è detto, attraverso la sua riproducibilità tecnica, il già menzionato Detlev Spinell occupa un posto abbastanza particolare. Con *Tristan* siamo nel pieno del dibattito interiore maniano: come può l'artista, isolato per vocazione, così estraneo alla vita perché a troppo stretto contatto con lo spirito, entrare in rapporto con gli uomini, con il mondo, avere qualcosa per loro? E per contro, ha ragione il borghese, quando considera l'artista inservibile per lo Stato, “inutilizzabile in qualunque campo di attività [...] un ciarlatano rimasto infantile, incline alla sregolatezza ed equivoco sotto ogni aspetto”?<sup>34</sup> Mann parodizza in Spinell sia la figura dell'artista esteta sia quella del borghese, ponendo le basi per un primo, ancora parziale, tentativo

<sup>31</sup> Cfr. Di Stefano, *op. cit.*, 245.

<sup>32</sup> Cfr. Hans Rudolf Vaget “Politically Suspect. Music on the Magic Mountain”, in *Thomas Mann's “The Magic Mountain”*. *A Case Book*, a cura di Id., Oxford-New York, Oxford University Press, 2008, p. 134.

<sup>33</sup> Cfr. Aude Locatelli, *La lyre, la plume et le temps. Figures de musiciens dans le Bildungsroman*, Tübingen, Niemeyer, 1998; Oswald Panagl, “Der Musikerroman im Spannungsfeld von Projektion und Authentizität”, in *Bruckner-Symposion. Künstler-Bilder. Im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes*, a cura di Uwe Harten, Linz, 2000, pp. 53–66; Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, Firenze, Firenze University Press, 2009.

<sup>34</sup> Thomas Mann, *Considerazioni di un impolitico*, Milano, Adelphi, 1997, p. 571.

di sciogliere il problema, che sarà poi messo a fuoco in *Tonio Kroger* (1903): bisogna riconciliarsi con la vita e innamorarsi del mondo; non si può infatti essere poeti e scrivere della vita senza avere con essa nessun legame; ma per evitare il rapporto ingenuo che ha con essa il borghese, così lontano dallo spirito e dall'arte, è anche necessaria la "distanza ironica dal mondo", per rendere possibile proprio "la rappresentazione artistica di quell'amore e di quel mondo".<sup>35</sup> Spinell invece è la caricatura dello scrittore decadente, attratto solo dall'*art pour l'art*, che disprezza la realtà in quanto vincolo al libero dispiegarsi della fantasia, introverso e affettato, ma soprattutto che cerca di correggere la vita attraverso un uso distorto dello spirito, trasformandola in arte. Uno dei modelli per il personaggio potrebbe essere il tanto disprezzato Gabriele D'Annunzio: Mann aveva forse letto *Il Trionfo della morte* (1894), che era stato pubblicato a puntate nel 1899 sulla rivista *Neue Deutsche Rundschau*. Tra il romanzo e la novella c'è infatti più di un'affinità:<sup>36</sup> oltre alla parafrasi letteraria della scena finale del *Tristan und Isolde*, entrambi i testi ruotano intorno al tentativo di emulare nella realtà il mito musicale di amore e morte. Ma se in D'Annunzio la distanza mitica è annullata nella continuità della passione eterna, in Mann, invece, Spinell non ama realmente Gabriele, subisce soltanto il fascino della sua diversità, su cui può agire l'immaginazione dell'esteta; tra il mito e la vita borghese c'è una distanza incommensurabile, che ha bisogno di mediazioni, quelle stesse mediazioni che Mann inseguirà lungo tutta la sua opera.

La sensibilità esasperata di Spinell non gli permette di creare (ha scritto un unico romanzo), ma solo di percepire le suggestioni nervose dell'arte, e in particolare della musica, che considera il vero tramite alla bellezza. Spinell però non sa suonare, è dunque meno di un dilettante, è – come già detto – un ascoltatore nevrotico, che non possiede neppure la capacità critica di Swann o la visione profonda di Marcel nella *Recherche* di Proust. Spinell incarna il potere negativo della musica,<sup>37</sup> che agisce su Gabriele, la fragile moglie del commerciante, dell'odiato borghese Klöterjahn, seducendola e annientandola in nome della promessa di redenzione dai dolori del mondo cantata da Wagner nel *Tristan und Isolde*.

Spinell incontra Gabriele in sanatorio, dove lui risiede per motivi estetici, lei perché minata dalla tisi. La seduzione, soltanto spirituale, si consuma davanti a un pianoforte e sotto le note che Gabriele, cedendo, nonostante l'espresso divieto di compiere sforzi, alle insistenze del suo tentatore, suona a uno Spinell rapito in estasi, ma infine anche a se stessa, lasciandosi sempre di più conquistare dal ricordo della sua fanciullezza e dall'incantato potere della musica. Dopo aver eseguito alcuni notturni di Chopin, che creano la giusta atmosfera, aprendo le

<sup>35</sup> Anna Maria Giachino, *Introduzione*, in Thomas Mann, *Tristan/Tristano*, Torino, Einaudi, 2000, p. XIX. Sulla nozione di arte come ironia discussa nelle *Betrachtungen* cfr. Elena Alessiato, "Arte e politica nelle Considerazioni di un Impolitico di Thomas Mann", *Scienza & Politica*, 43, 2010, p. 93.

<sup>36</sup> Cfr. Maurizio Giani, "Il Vate e il suo doppio ironico. Altre note su Thomas Mann lettore di d'Annunzio", *Archivio D'Annunzio*, 7, 2020, pp. 61–82.

<sup>37</sup> Anche se – per Mann – rispetto al borghese Klöterjahn, dai modi spicci, rozzo e carico di vitalità, Spinell rappresenta comunque un "principio superiore", cfr. Giachino 2000, *op. cit.*, p. XXXII.

porte della percezione al regno della notte, profondamente legato al concetto romantico della sensibilità contrapposta alla ragione, Gabriele comincia dunque a suonare il Preludio del *Tristan*. Di famiglia borghese, Gabriele ha ricevuto un'ottima educazione musicale, e suona il pianoforte con sentimento e abilità tecnica. Spinell, invece, le siede accanto "come un maestro di musica",<sup>38</sup> un'immagine eloquente del ruolo che lo scrittore gioca verso la donna: vorrebbe essere il suo maestro, guidarla alla riscoperta dell'arte e della bellezza ma, come indossando una maschera, si limita a suggerire a Gabriele i brani da suonare, proiettandovi le proprie fantasie. Ciò a cui Gabriele dà voce per studio e intuito, Spinell può solo rivestirlo con le parole che l'ascolto e una raffinata cultura gli suggeriscono, dimostrando quindi capacità di comprendere per via di intelligenza, ma non quell'autentica compenetrazione creativa di cui parla Proust. Il suo è solo un atteggiamento ipertrofico dello spirito, che la postura ispirata e contemplativa del corpo sottolinea: "Egli le sedeva accanto, curvo in avanti, le mani giunte fra le ginocchia, il capo chino".<sup>39</sup> Arrivati al secondo atto dell'opera, durante l'invocazione alla notte, Tristan e Isolde finalmente riuniti cantano l'ebbrezza del desiderio d'amore, e qui Gabriele si interrompe:

– Io non capisco tutto, signor Spinell; molte cose riesco solo a intuirle. Ma che cosa significa questo: 'Io stesso, allora, sono il mondo'?

Egli glielo spiegò, a bassa voce e con poche parole.

– Sì, è così. Ma come può essere che lei, che lo capisce così bene, non lo sappia anche suonare?<sup>40</sup>

Già, perché lo scrittore che sembra capire così a fondo il senso di quello spartito non lo sa anche suonare? Spinell è un intellettuale dell'ascolto, e a differenza – ad esempio, ancora – di Swann e Marcel, proietta le immagini che la musica gli suggerisce al di fuori di sé, facendone degli sterili assoluti, secondo quell'atteggiamento – stigmatizzato da Mann – per il quale "bisogna forgiare il mondo con lo spirito in modo tale che esso non senta più il bisogno dello spirito".<sup>41</sup> Spinell sa parlare di arte, ma non può produrla realmente, e alla domanda della donna può solo dare una replica evasiva. D'altra parte, Gabriele suona "con preziosa devozione"<sup>42</sup> (*mit präziöser Andacht*), ma quella che per il romantico Wackenroder è la devozione e il raccoglimento dell'ascoltatore per il carattere sacro dell'esperienza musicale,<sup>43</sup> viene da Mann corretta da un aggettivo che significa prezioso ma anche ricercato, segnalando la resa progressiva della pianista

<sup>38</sup> Thomas Mann, *Tristan/Tristano*, Torino, Einaudi, 2000, p. 83.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 85.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 93.

<sup>41</sup> Mann, 1997, *op. cit.*, p. 566.

<sup>42</sup> Mann, 2000, *op. cit.*, p. 87.

<sup>43</sup> Cfr. Mario Videira, *La figura dell'artista e l'idea di una religione dell'arte nelle "Herzensgeübungen" di Wackenroder e Tieck*, *Studia theodisca* XVI, 2009, 1–19.

al fascino fatale della musica. Spinell tace, e Mann dedica più attenzione alla metamorfosi di Gabriele, che suona infine la morte d'amore di Isolde, il celebre finale dell'opera: le labbra sono scolorite, gli occhi più cupi, e affiora ancora più nitida la piccola vena azzurro-pallido (*das blaßblaue Äderchen*), una delle immagini connettive ricorrenti, quasi *Leitmotiv* del racconto legato a quella tormentata figura femminile. Anche i dettagli dell'esecuzione si sciogliono e si fondono completamente nell'immagine musicale; così la musica e la pianista divengono tutt'uno, come Isolde si trasfigura nel canto dell'eterna riunione con Tristan:

Sotto le sue mani operose si svolgeva l'inaudito 'crescendo', dissolto da quell'improvviso, quasi scellerato [*beinahe ruchlosen*] 'pianissimo', che è come uno scivolare del terreno sotto i piedi e un naufragare in sublime ardore.<sup>44</sup>

L'aggettivo *ruchlos* riferito al pianissimo non è, in quel contesto, né gratuito, né innocente. Mann parla a lungo del significato di questa parola nelle *Betrachtungen*,<sup>45</sup> ripercorrendone i principali significati. *Ruchlos* significa scellerato, ma anche spregiudicato: in Schopenhauer prevale il primo senso, in Nietzsche il secondo; in Mann è invece mantenuta una sostanziale ambiguità tra i due, amplificata dalla carica fortemente erotica dell'immagine musicale. E non mi sembra che qui, come invece altrove, ci sia da parte di Mann un intento parodico. Questo scellerato/spregiudicato pianissimo incarna, ancora una volta, come espediente letterario modellato su una suggestione musicale, tutta la profonda antinomia insita nel pensiero manniano, che procede per coppie di concetti antitetici in attesa del filtro magico capace di riunirle, come Tristan e Isolde, come vita e spirito, come scrittore e borghese, attraverso la mediazione dell'arte. E che qui Mann cambi registro, rispetto allo sguardo ironico e satirico che percorre la novella, si percepisce da come si trasforma lo stile narrativo passando dalla trasposizione letteraria del dramma musicale wagneriano, al resoconto del modo in cui i personaggi reagiscono all'ascolto. Mentre infatti il tono dell'episodio conserva almeno la distanza critica (se non più la compiaciuta *verve* caricaturale espressa in altre pagine), a poco a poco anche la voce narrante viene trascinata dal fluire impetuoso della musica in una partecipe e commossa immedesimazione. Gabriele suona, oltre al Preludio dell'opera, la grande scena notturna del secondo atto e il *Liebestod* di Isolde: questi ultimi rappresentano uno dei primi esempi della tecnica di citazione e montaggio attraverso la quale Mann fa sua e trasforma la lezione del passato, della *Kultur* verso cui non smetterà mai di rivolgersi con nostalgia. Tutto l'episodio è infatti realizzato per mezzo della fedele parafrasi, o della testuale citazione, di interi passaggi del libretto, a cui si aggiunge solo qualche accenno al ruolo dell'orchestra.<sup>46</sup> Lo stridente dualismo

---

<sup>44</sup> Mann, 2000, *op. cit.*, p. 97.

<sup>45</sup> Mann, 1997, *op. cit.*, pp. 536–538.

<sup>46</sup> Cfr. Di Stefano 1991, *op. cit.*, pp. 170–171.

dello stile narrativo segnala, dunque, tanto la distanza tra il mito originario, e il goffo tentativo di renderlo attuale in un contesto incapace di accoglierlo, quanto l'aporia di fondo sottesa all'intera novella, e più in generale all'opera del suo autore. Gli animi di Gabriele e Spinell restano dunque distanti (come i loro corpi nella stanza), la musica agisce su di loro, ma separatamente e con esiti diversi, senza mediazioni. Ciò che rimane dopo la seduzione dell'ascolto è solo il tormento del desiderio inappagato. Gabriele soccombe "sotto il bacio mortale della bellezza",<sup>47</sup> Spinell invece continua a non capire il senso e lo scopo dell'arte, a travisare il rapporto tra vita e spirito, e conduce Gabriele alla morte come se scrivesse un romanzo, convinto di aver sconfitto la realtà piegandola ai propri valori sublimi, trasformandola in un'opera letteraria. Spinell soggiace alla *Sympathie mit dem Tode* (simpatia per la morte)<sup>48</sup> che la musica gli ha trasmesso, ma senza comprenderla, e quindi senza riuscire a superarla. Cosa che invece proverà a fare, non senza ambiguità e contraddizioni, la musica che suona tra le pagine dello *Zauberberg*, concreto contributo – nelle intenzioni di Mann – alla fondazione di un'umanità nuova anche attraverso il potere della letteratura.<sup>49</sup>

## BIBLIOGRAFIA

Alessiato, Elena, "Arte e politica nelle Considerazioni di un Impolitico di Thomas Mann", *Scienza & Politica*, 43, 2010, pp. 73–95.

Attfield, Nicholas, "Sympathie mit dem Tode: Thomas Mann, Hans Pfitzner, and the further reflections of a non-political man", in Id., *Challenging the Modern: Conservative Revolution in German Music, 1918–1933*, Oxford, Oxford University Press, 2017, pp. 35–69.

Besseler, Heinrich, *L'ascolto musicale nell'età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1993.

Chopin, Kate, *The Awakening*, New York, Penguin Books, 2003.

Cook, Nicholas, *Music, Imagination, and Culture*, New York, Oxford University Press, 1990.

Da Sousa Correa, Delia, *George Eliot, Music and Victorian Culture*, New York, Palgrave, 2002.

Dahlhaus, Carl – Eggebrecht, Hans Heinrich. *Che cos'è la musica?*, Bologna, Il Mulino, 1988.

<sup>47</sup> Mann, 2000, *op. cit.*, p. 117.

<sup>48</sup> Su questo concetto cfr. Nicholas Attfield, 'Sympathie mit dem Tode': Thomas Mann, Hans Pfitzner, and the further reflections of a non-political man, in Id., *Challenging the Modern: Conservative Revolution in German Music, 1918–1933*, The British Academy by Oxford University Press, Oxford 2017, pp. 35–69.

<sup>49</sup> Cfr. il discorso "Della repubblica tedesca" tenuto da Mann nel 1922 nella Sala Beethoven a Berlino, in Mann 2017, *op. cit.*, e-book, pos. 44.

Di Manno, Marco, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, Firenze, Firenze University Press, 2009.

Di Stefano, Giovanni, *La vita come musica. Il mito romantico del musicista nella letteratura tedesca*, Venezia, Marsilio, 1991.

Eisenberg, Evan, *The Recording Angel. Explorations in Phonography*, New York, McGraw-Hill, 1987.

Favaro, Roberto. *La musica nel romanzo italiano del '900*, Lucca, Ricordi-Lim, 2003.

Giachino, Anna Maria, *Introduzione*, in Thomas Mann, *Tristan/Tristano*, Torino, Einaudi, 2000, pp. V–XXXII.

Giani, Maurizio, “Il Vate e il suo doppio ironico. Altre note su Thomas Mann lettore di d’Annunzio”, *Archivio D’Annunzio*, 7, 2020, pp. 61–82.

Kinderman, William, “Exploring the Temple of Initiation on Thomas Mann’s *Magic Mountain*: Wagnerian Affinities and ‘Politically Suspect’ Music”, *Monatshefte*, 3, 109, 2017, pp. 404–429.

Locatelli, Aude, *La lyre, la plume et le temps. Figures de musiciens dans le Bildungsroman*, Tübingen, Niemeyer, 1998.

Mann, Thomas, *Considerazioni di un impolitico*, Milano, Adelphi, 1997.

Mann, Thomas, *Doktor Faustus – Die Entstehung des Doktor Faustus*, Frankfurt/M, Fischer, 2002.

Mann, Thomas, *Tristan/Tristano*, Torino, Einaudi, 2000.

Nattiez, Jean-Jacques, *Proust musicista*, Palermo, Sellerio, 1992.

Panagl, Oswald, “Der Musikerroman im Spannungsfeld von Projektion und Authentizität”, in *Bruckner-Symposion. Künstler-Bilder. Im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes*, a cura di Uwe Harten, Linz, 2000, pp. 53–66.

Picard, Timothée, “Procès de la musique et procès de la civilisation dans *Le Doktor Faustus* de Thomas Mann”, in *Doktor Faustus de Thomas Mann*, a cura di Marie-Hélène Quéval, Nantes, Editions du Temps, 2003, pp. 137–162.

Picard, Timothée, *Wagner, une question européenne : contribution à une étude du wagnérisme*, Rennes, PUR, 2006.

Russi, Roberto, “Marcel Proust e la musica come modello per la letteratura”, *Филолог, часопис за језик, књижевност и културу*, II, 2010, pp. 122–133.

Russi, Roberto, “Opera e Lied nella *Montagna magica* di Thomas Mann”, *Cultura tedesca*, 55, 2018, pp. 251–265.

Russi, Roberto, *Letteratura e musica*, Roma, Carocci, 2005.

Schiavoni, Giulio, “Thomas Mann e la musica di Leverkühn”, *Nuova Corrente*, 75, 1978, pp. 29–41.

Schulze, Matthias, *Die Musik als zeitgeschichtliches Paradigma. Zu Hesses Glasperlenspiel und Thomas Manns Doktor Faustus*, Frankfurt/M., Peter Lang, 1998.

Schurr, Claudia Elisabeth, “Dante e la musica. Dimensione, contenuto e finalità del messaggio musicale nella *Divina Commedia*”, Perugia, Università di Perugia, 1994.

Solie, Ruth A., *Music in other Words: Victorian Conversations*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 2004.

Thomas Mann, *Moniti all'Europa*, Milano, Mondadori, 2017, e-book.

Vaget, Hans Rudolf (a cura di), *Im Schatten Wagners Thomas Mann über Richard Wagner. Texte und Zeugnisse*, Frankfurt/M, Fischer, 2005.

Vaget, Hans Rudolf, “Politically Suspect. Music on the Magic Mountain”, in *Thomas Mann's “The Magic Mountain”. A Case Book*, a cura di Id., Oxford-New York, Oxford University Press, 2008, pp. 123–170.

Videira, Mario, “La figura dell'artista e l'idea di una religione dell'arte nelle *Herzenergießungen* di Wackenroder e Tieck, *Studia theodisca*, XVI (2009), 1–19.

Vuong, Hoa Hoï, *Musiques de roman. Proust, Mann, Joyce*, Bruxelles, Presses Interuniversitaires Européennes/Peter Lang, 2003.

Weliver, Phyllis, *Women Musicians in Victorian Fiction, 1860–1900: Representations of Music, Science and Gender in the Leisured Home*, Aldershot, Ashgate, 2000.

Роберто Руси

КОМПОЗИТОР, ДИЛЕТАНТ И СТРАСТВЕНИ СЛУШАЛАЦ.  
 МЕТАМОРФОЗА ЛИКА У ПРОЗИ С ПОЧЕТКА XX ВЕКА И  
 СЛУШАЊЕ МУЗИКЕ У ПРИПОВЕЦИ *ТРИСТАН* ТОМАСА МАНА  
 (Резиме)

У периоду од романтизма до првих деценија XX века књижевни лик композитора често се користио као метафора трансцендентне моћи коју уметност има у друштву. Са друге стране, фигура музичара дилетанта нема симболичан однос са светом звукова; његово музичко искуство уско је повезано са осећањем идентитета и изградњом књижевног карактера. Страствени слушалац губи практичан однос са звуковима, а његово музичко искуство постаје апсолутна метафора наративног текста и улоге коју књижевност игра у обликовању нашег поимања морала, естетике, искуства и идентитета. Као пример лика слушаоца одабрали смо Деглефа Шпинела, јунака новеле *Тристан*, у којој Томас Ман наново дефинише вечита питања улоге уметника у друштву и задатака књижевности.

**Кључне речи:** XX век, књижевни лик, музика и књижевност, слушање, модерна књижевност, наратологија.

Примљено 29. новембра 2021, прихваћено за објављивање 1. децембра 2021. године.