

«Il romanzo della musica ¹»: Arnold Schönberg e Gustav Mahler nel *Doctor Faustus* di Thomas Mann

di Dario Peluso

È generalmente accettata l'idea che Adrian Leverkühn, il protagonista del *Doctor Faustus* di Thomas Mann, sia il risultato della sovrapposizione di elementi che ricalcano la vicenda biografica di Nietzsche, ad alcuni tratti presi da Hugo Wolf, Arnold Schönberg e dalla personalità dell'autore stesso; altre fonti minori ma decisive sono note alla critica, come ad esempio Alban Berg.

L'idea di un vero e proprio «montaggio» della musica di Schönberg sull'opera di Adrian Leverkühn è tanto diffusa tra gli studiosi quanto dibattuta ²; in particolare la scelta manniana di usare, nel *Doctor Faustus*, l'evoluzione della tecnica dodecafonica come simbolo della deriva tedesca verso il nazismo, è stata estesamente discussa, senza poter giungere a una soluzione conclusiva.

L'obiettivo di queste pagine è ridimensionare il carattere simbolico che tradizionalmente è attribuito, da una parte della critica sul *Doctor Faustus*, alla dodecafonia schönberghiana, e dimostrare che la musica di Gustav Mahler costituisce un modello non secondario benché trascurato, al quale Mann attinse decisamente nella costruzione del romanzo.

Adrian Leverkühn e Arnold Schönberg

Ne *La vita come musica*, Giovanni Di Stefano espone con chiarezza il problema del ruolo della musica nel *Doctor Faustus*:

«La corrispondenza tra la storia di Leverkühn e la storia della Germania è naturalmente *simbolica* e non è priva di aspetti problematici. Valore simbolico ha il ricorso, storicamente ingiustificato, alla dodecafonia schoenberghiana, che non può essere certo considerata come prodotto d'arte nazista e che com'è noto, fu perseguitata dal regime come esempio di *entartete Kunst* (arte degenerata), per cui sono comprensibili le reazioni irate di Schoenberg alla lettura del romanzo. Da un punto di vista “realistico” sarebbe stata più plausibile la figura di un tardo wagneriano, come Hans Pfitzner, il musicista evocato nelle *Betrachtungen*, divenuto nel frattempo un convinto seguace del nazionalsocialismo».

Ma una figura simile, aggiunge lo studioso, difficilmente avrebbe potuto

«rappresentare in modo adeguato la problematica dell'artista moderno. La dodecafonia, che Thomas Mann conosce attraverso la mediazione decisiva di Adorno, rappresenta da un lato la tecnica più avanzata del tempo e dall'altro, in quanto sostituisce all'ordine tonale “naturale” dei suoni l'ordine definito intellettualmente della “serie”, si rivela un simbolo congeniale della

1 Mann (1948), p. 727

2 Di Stefano (1991), p. 245

hybris demiurgica “faustiana” di abolire la natura esistente sostituendola con una fatta da noi».

Questo intellettualismo nell'arte configura una colpa,

«il peccato d'orgoglio e la violazione dei limiti naturali. [...] A questa corrispondenza nel segno della colpa “faustiana” sono state mosse non poche motivate obiezioni. Se la dodecafonia è presentata come l'esito conseguente della storia della musica occidentale, com'è possibile conciliare l'inevitabilità di un processo storico con la libera scelta che solo giustificherebbe il parlare di una colpa?»³.

La difficoltà nel comprendere quest'uso apparentemente «improprio» del metodo dodecafónico è in parte causata, credo, dalla fusione aprioristica dell'ideologia della *Neue Musik* con la tecnica dodecafónica in un blocco inscindibile; tale difficoltà può essere ridotta se si prova a separare le due parti.

La dodecafonia schönberghiana è certo una manifestazione storica della resistenza dello spirito tedesco di fronte all'avanzare della barbarie e della paralisi della borghesia a cavallo tra i due secoli, una resistenza attuata attraverso l'uso di quello che Schönberg definisce «il metodo della composizione con dodici suoni in relazione con sé stessi»⁴.

Ma rigidità estrema e coerenza formale non sono presupposti obbligati alla concezione ed alla realizzazione di *una* musica coi dodici suoni – tant'è che il metodo schönberghiano non è sempre e rigorosamente osservato già nell'opera di Alban Berg e di molti dei compositori successivi che si rifanno ad esso; ancor più lontano da Schönberg è Josef Hauer, il compositore preso a modello da Hermann Hesse per il suo *Il gioco delle perle di vetro*. Hauer è conosciuto per aver teorizzato e realizzato, in anticipo di un paio di anni rispetto a Schönberg, una musica basata sul *tropo*, simile nella sua funzione musicale alla *serie*.

Con ciò non si vuole affermare che i vari possibili metodi compositivi basati su norme arbitrarie, cioè culturalmente prive di significato, siano equivalenti tra loro; piuttosto, si vuole evidenziare la inesauribile molteplicità dei modi in cui è possibile limitare il materiale sonoro, e il suo utilizzo.

Thomas Mann certamente conosce, grazie ad Adorno, il quadro complesso ed articolato della dodecafonia nei primi decenni del XX secolo (la natura frastagliata della nuova musica si manifesta già all'interno della primissima scuola di Vienna, tanto che solo un ridotto numero di lavori di Schönberg, Berg e Webern può dirsi dodecafónico in senso stretto, e il resto segue per lo più logiche derivate dal metodo schönberghiano o radicalmente diverse, e più o meno organicamente stabilite). Attraverso la figura di Adrian Leverkühn, egli critica la prigionia ideologica del musicista seriale suo contemporaneo che, fedele ad una concezione ideologizzata della tecnica, maschera la sterilità del proprio atteggiamento dietro una tecnica detta «espressiva», ma in realtà utile più a scopi psicologico-conoscitivi che non all'arte⁵: mentre Leverkühn impegna

3 Ibid., pp. 242 e seguenti

4 Citato in Adorno (1962), p. 167

5 Sottilmente ironico è il resoconto di una conversazione tra Mann e Schönberg, tratto da *La Genesi del Doctor Faustus*, e citato – probabilmente senza avvertire l'ironia - da Giacomo Manzoni, *Arnold Schönberg*, p. 168: «Voglio

la propria anima nel conferire un senso al proprio «impotente sincretismo» scaturito dalle macerie del Romanticismo, Schönberg e i suoi allievi si proclamano capitani dell'arte, e la governano decisi verso la deriva e la disillusione.

Scrive Asor Rosa, nel suo saggio *Thomas Mann o dell'ambiguità borghese*:

«Può un artista continuare a creare, sottraendosi all'ambiguità, che la sua fede nell'arte comporta? Alcuni, in parte, vi sono riusciti, rinunciando esattamente alla loro fede nell'arte. Mann è invece fra quelli, che hanno scelto proprio l'ambiguità (vorrei dire a questo punto: l'ironia; poiché l'ironia è, in certe condizioni, la miglior difesa della fede) come veicolo del proprio rapporto col mondo. [...] La musica, in quanto “ambiguità elevata a sistema”, può attraverso la forma, aspirare a sostituire (e risarcire) la grezza, convulsa empiricità dell'esistenza”⁶.

I pezzi di Schönberg, secondo Adorno,

«sono i primi in cui realmente nulla può essere diverso: sono a un tempo protocollo e costruzione. Non è in essi rimasto nulla delle convenzioni che garantivano la libertà del gioco, e la posizione di Schoenberg è ugualmente polemica nei confronti del gioco e dell'apparenza. [...] Di questi due atteggiamenti ha dato una formulazione: “La musica non deve ornare, dev'essere vera”, e: “L'arte non nasce dal «posso», ma dal «devo»”. Con la negazione dell'apparenza e del gioco la musica tende alla conoscenza»⁷.

La stessa osservazione è ribadita da Leverkühn:

«L'apparenza e il giuoco hanno già oggi la coscienza dell'arte contro di sé. L'arte non vuole più essere apparenza e giuoco, ma intende diventare conoscenza».

Mann però non accetta la citazione adorniana come mera constatazione del fatto; continua infatti Leverkühn, poi Zeitblom:

«Ora, ciò che cessa di concordare con la propria definizione cessa anche di esistere. E com'è possibile che l'arte viva per essere conoscenza? [Zeitblom:] Mi ricordai allora di ciò che egli aveva scritto da Halle a Kretschmar circa l'estensione del regno della banalità. [...] Ma questa nuova affermazione contro l'apparenza e il giuoco, vale a dire contro la forma stessa, sembrava indicasse un tale allargamento del regno della banalità e delle cose non più ammissibili, che minacciava di ingoiare l'arte in genere. Con profonda preoccupazione mi chiesi quali sforzi, quali cavilli intellettuali, quali ambagi e ironie sarebbero stati necessari per salvarla, per riconquistarla e per giungere a un'opera che, come *parodia dell'innocenza*, ammettesse quello stato di coscienza da cui avrebbe avuto origine!»⁸

ricordare qui una serata passata con Schönberg, durante la quale egli mi parlò del Trio [op. 45, per archi] che aveva appena ultimato e delle esperienze vissute che aveva integrato nella composizione, esperienze di cui questa era per lui in un certo senso la sedimentazione. Affermò di avere descritto nel Trio la sua malattia e i trattamenti medici ricevuti, con l'infermiere e tutto il resto. Disse che l'esecuzione era estremamente difficile, quasi impossibile, o possibile solo per tre strumentisti di altissimo livello virtuosistico, ma che il pezzo era anche di assai buon effetto grazie a certe sonorità eccezionali.»

6 Asor Rosa (1971), pp. 24-25

7 Adorno (1949), pp. 45-46. I due motti provengono da A. Schönberg, *Probleme des Kunstunterrichts*, in «Musikalisches Taschenbuch», Wien 1911

8 Mann (1947b), pp. 208-209; il corsivo è mio.

Zeitblom si era già espresso, nelle pagine precedenti, su questo atteggiamento di Leverkühn:

«I superficialoni chiamavano questo genere soltanto spiritoso e divertente. In realtà invece la parodia era l'orgoglioso sgambetto alla sterilità con cui lo scetticismo e il pudore spirituale, la sensibilità per il mortifero diffondersi della banalità, minacciano i grandi ingegni»⁹.

Sono queste le difficoltà in cui versa la musica di Adrian Leverkühn, quando l'impresario Saul Fitelberg lo incita ad aderire a quell'arte che vuole essere «qualcosa di nuovo sopra tutto, di scandaloso, ma scandaloso con onore e con buone speranze, di quello scandalo che domani sarà il meglio pagato, diventerà di gran moda, sarà l'arte»¹⁰ (riferendosi in particolare all'anti-Romanticismo del «gruppo dei sei»; è chiaramente però una riflessione *ex post* di Adorno/Mann, che include perciò dodecafonìa e atonalità).

Leverkühn, nonostante l'isolamento in cui vive a Pfeifferring, rifiuta l'offerta, il patto col «corso del mondo», e sceglie di non investire le proprie energie in un'inverosimile «fuga dal banale».

Egli tenta perciò un estremo atto di forza. Sente forte il «desiderio di evadere dal legame e dall'inclusione nel brutto»¹¹, di liberare la musica dalla sua «rispettabile solitudine»; realizza tale proposito attraverso ciò che egli stesso chiama (in corsivo nel testo) *durchbruch*, tradotto con «irruzione» - termine di Adorno¹², che indica la capacità dell'artista di compiere quello che Leverkühn definisce «il passaggio dalla freddezza spirituale a un mondo di temerario sentimento nuovo»; un artista che riuscisse a fare questo bisognerebbe chiamarlo «redentore dell'arte»¹³. Il problema è molto più che estetico-artistico, poiché ne va della salvezza dello spirito tedesco; l'irruzione dell'arte nella vita corre in soccorso del *tedesco*, «anima minacciata dal veleno della solitudine».

Come può il patto col Diavolo far scaturire «un mondo di temerario sentimento nuovo»?
Spiega Asor Rosa:

«L'elemento demoniaco dell'arte moderna non consiste a suo avviso [di Thomas Mann] in un'accentuata predisposizione alla critica. La critica, per quanto corrosiva, è un prodotto dell'intelligenza umana e quindi un elemento solare, che porta con sé luce. Il Diavolo al contrario, dà quel sovrappiù di calore nell'ispirazione, - «la trionfante superiorità, la brillante mancanza di scrupoli», - senza il quale l'arte moderna non potrebbe mai trovare il coraggio d'uscire dalla sua nicchia silenziosa e di arrivare fino al punto di *generare*. Su questa base si forma una «nuova ingenuità», a ben guardare non del tutto poi lontana da quella antica, - in base alla quale creazione e ironia trovano ancora una volta un estremo punto di equilibrio: «Il conflitto quasi inconciliabile fra l'inibizione e lo slancio produttivo del genio innato, fra la castità e la passione, è precisamente l'ingenuità di cui vive questo genere d'artisti, il terreno

9 Ibid., p. 174

10 Ibid., pp. 456 - 457

11 Ibid., p. 355

12 Mann (1948), p. 749: «Discorrendo con Adorno, appena lo incontravo in società, cercavo di consolidare la mia conoscenza dei problemi musicali toccati nel libro, dove aveva sempre la sua parte l'idea dello «sfondamento», che doveva ancora essere chiarita». L'interesse per l'argomento è ribadito più volte.

13 Mann (1947b), pp. 369 - 370

per la crescita difficile e caratteristica delle opere, e l'inconsapevole sforzo d'imprimere all'ingegno l'impulso produttore, la necessaria e sia pur minima preponderanza sugli ostacoli dell'ironia, della superbia, del pudore intellettuale". Ma quel tempo, in cui è necessario ricorrere ad una sollecitazione infernale, perché la creazione si renda possibile, è un tempo decisamente diabolico. *Il Genio perciò deve pagare più che in qualunque altro tempo il suo privilegio*¹⁴.

Riguardo alla natura fondamentale «etica» del personaggio di Adrian Leverkühn, Boris Porena, in un saggio del 1958, rileva che

«l'atteggiamento di Thomas Mann nei riguardi della musica è [...] di natura più etica che estetica. [...] La straordinaria padronanza che egli ha della materia, la conoscenza precisa delle difficoltà intime tra le quali la musica conduce oggi la precaria sua vita, non impedisce che il suo interesse sia sempre rivolto ad una sfera di superiore umanità».

Non che, per l'autore, questa osservazione su Thomas Mann liberi Adrian Leverkühn dalla colpa faustiana:

«La musica è il vero peccato di Adrian, perché per essa egli ha rinnegato la sua umanità»,

e ancora:

«Il moderno Faust è Adrian Leverkühn, lo speculatore dello spirito. [...] Un'arte morale con il segno positivo non compare nel libro; ma tenuissimamente, come la speranza oltre l'ultima nota del violoncello nell'opera disperata, risplende anche nel "Doctor Faustus" una luce: essa, nel momento in cui Adrian Leverkühn in tutto ciò che *non* ha fatto riconosce il futuro di un'arte riconquistata all'umanità, ci fa intravedere per un attimo la via della liberazione e della salvezza»¹⁵.

Porena introduce qui un dettaglio fondamentale: ciò che egli, vincolato dalla coerente intransigenza della sua lettura «colpevolista», è costretto a porre fuori dal romanzo, come *incipit* di un'ipotetica opera seconda a cui sia demandata la soluzione dei problemi sollevati dal *Doctor Faustus*, questo piccolo oggetto musicale, il *sol* acuto dei violoncelli descritto nel finale del capitolo XLVI, è l'indizio rivelatore di una diversa intenzione dell'autore; di quest'aspetto centrale si tratterà più avanti.

Tornando al problema del significato della musica di Leverkühn e della possibilità di una Germania salva, Thomas Mann ricorda più volte con la voce del «sopravvissuto» Serenus Zeitblom che l'opportunità della redenzione per il popolo tedesco è ormai sfumata. Il filologo spera ancora che in tempi migliori una gioventù nuova e «sana» possa riscoprire la Germania più autentica attraverso l'ascolto della musica di Adrian. Ma questa è una delle ricompense che il Diavolo promette a Leverkühn, e nessuno può augurarsi di essere garantito da un simile contratto.

È indubbio che il tema dell'*avanzata attraverso il patto col diavolo* sia l'idea iniziale dell'autore. Nei mesi in cui inizia a concepire l'opera, Thomas Mann definisce il *Doctor*

14 Asor Rosa (1971), p. 151

15 Porena (1958), pp. 52-53

Faustus:

«Un esodo dalle difficoltà della crisi culturale verso il patto col diavolo, il desiderio di uno spirito orgoglioso minacciato di sterilità, di liberarsi ad ogni costo degli impacci, e il parallelo tra l'euforia rovinosa sfociante nel collasso e l'ubriacatura dei popoli fascisti»¹⁶.

Ma dalla concezione ultima dell'opera, la musica emerge infine come la manifestazione più autentica della complessità dello spirito tedesco; la musica di Leverkühn è una miscela eterogenea di forze contrastanti, e il suo «liberarsi ad ogni costo dagli impacci» si trasforma in vera e propria *Durchbruch* dei vincoli posti dal materiale musicale (inerte nella sua totalità e fortemente limitato nelle sue possibilità), rivitalizzandolo con un atto di forza: l'idea musicale plasma il mondo a propria immagine.

Questo nelle intenzioni del compositore, e nelle speranze dell'amico Serenus: ma il giudizio di valore spetta ai posteri, nelle cui mani l'umanista affida la biografia, lasciando incerto il lettore del *Doctor Faustus* sulla reale efficacia della musica scritta dal compositore e amico.

Tutto ciò può non essere sufficiente a spiegare perché Schönberg abbia preteso con tanta veemenza l'aggiunta della nota esplicativa al capitolo XXII; come rileva lo stesso Mann,

«il pensiero di Schoenberg e la mia versione *ad hoc* sono talmente staccati che, prescindendo dalla stonatura stilistica, mi sarebbe quasi parso un'offesa citare il nome di lui nel testo»¹⁷.

Il compositore austriaco era convinto che il romanzo di Thomas Mann potesse diminuire il suo ruolo di padre della musica moderna: forse il pericolo che la «sua» tecnica apparisse, al lettore del *Doctor Faustus*, come il simbolo di un doloroso distacco dal mondo, di un'«ascesa» purificatrice per lo spirito tedesco, fu alla base di una tale convinzione. Schönberg non avrebbe mai accettato una simile astrazione dal «corso del mondo»¹⁸, per sé e per la propria musica.

Scrive Lukács:

«Mentre gli intellettuali con cui egli ha a che fare corrono, con il grottesco passo di danza macabra di uno snobismo profondamente reazionario, incontro alla barbarie fascista, la vita soggettiva del Faustus manniano, Adrian Leverkühn, non è che asceti e disprezzo del mondo».

Il compositore limita sé stesso in un «piccolo mondo» che è in realtà

il «laboratorio delle streghe *nel quale tutte le perniciose tendenze del tempo vengono distillate fino a raggiungere la loro espressione più concentrata*. Che questa espressione concentrata provochi nel mondo esterno soprattutto sorpresa e ripugnanza a causa della sua *coerenza aliena da compromessi* e della sua tragica durezza, condotta fino alle estreme conseguenze, non cambia nulla in quest'unitaria struttura: il mondo intellettuale, il contenuto, la forma, la problematica dell'opera di Adrian Leverkühn sono la summa, l'enciclopedia di quanto lo spirito

16 Mann (1948), p. 719

17 Ibid., pp. 723-724

18 La definizione *corso del mondo* compare molto spesso nell'opera di T.W. Adorno

dell'epoca è in grado di produrre, buono o cattivo che sia»¹⁹.

È una pratica musicale in tutto e per tutto conciliabile con lo spirito di Thomas Mann, la cui «grande forza del realismo [...] sta nel fatto che egli elabora nella propria rappresentazione soltanto ciò che esiste realmente nella realtà tedesca, non ciò che esiste solo come esigenza [...]»²⁰.

È agli antipodi invece l'arte di Arnold Schönberg, la quale non può – e non vuole – accogliere in sé certi tratti scabrosi dello spirito tedesco; cerca così paradossalmente un riparo dalle contraddizioni del «corso del mondo» nel suo punto più alto, e si autoproclama «ascetica»; non si preoccupa più di essere «compresa», scartando completamente ogni retaggio romantico.

Nonostante tutto, stupisce che un artista autorevole quale Schönberg possa essersi sentito minacciato da una musica che non è mai stata; ma quest'effetto è forse merito della straordinaria forza del *Doctor Faustus*, la cui suggestione fa credere quasi che una simile musica sia stata scritta.

György Lukács nel suo saggio *La tragedia dell'arte moderna* riassume brevemente la questione Schönberg - Leverkühn, senza per altro fare alcuna concessione al padre della dodecafonia:

«Sia detto qui solo di sfuggita che questa musica di Adrian Leverkühn è, s'intende, creazione originale di Thomas Mann, come la concezione del mondo del vecchio Faust era creazione di Goethe. Come sarebbe stato risibile, allora, discutere sulla priorità di Bruno o di Spinoza, così si rende ridicolo oggi Arnold Schoenberg con la sua pretesa di “proprietà spirituale” sulla musica di Adrian Leverkühn. Infatti l'originalità della musica descritta nel *Faustus* non consiste affatto nell'atonalità in sé, bensì nel carattere generale della musica recente come espressione concentrata della decadenza morale e spirituale, del tragico dissidio da essa originato nell'anima di Adrian Leverkühn e del suo tragico soccombere davanti alle insolubili contraddizioni che nascono quando si conducono sino in fondo queste tendenze. Un compositore e una musica, invece, che guazzano compiaciuti nel pantano della decadenza, che a tutto pensano fuorché a condurre tragicamente sino in fondo le proprie tendenze, che nulla vogliono aver a che fare – e a ragione – con l'esito tragico dell'arte e della personalità di Adrian Leverkühn, si escludono da sé, automaticamente, dal mondo spirituale creato da Thomas Mann»²¹.

Adrian Leverkühn e Gustav Mahler

Come per l'opera di Thomas Mann, è difficile stabilire quale sia la posizione migliore da cui gettare il proprio sguardo sulla musica di Gustav Mahler. Accennerò qui di sfuggita alle principali interpretazioni; l'argomento è trattato con ben maggiore cura nel «Preambolo» al *Mahler* di Quirino Principe.

Un grande numero di studiosi dipinge (con le più sorprendenti sfumature) un Mahler «estremo epigono del Romanticismo», «l'arciromantico Mahler» o, meno

19 Lukács (1948), p. 70; il corsivo è mio

20 Ibid., pp. 64 – 65

21 Lukács (1948), p. 77.

perentoriamente, uomo con una «sua prospettiva romantica tutta particolare»²². Forse accettabile nella sua formulazione più aperta, la semplice definizione di «romantico» non rende onore alla complessità del personaggio.

La grande forma sinfonica di Mahler si presta, con qualche forzatura, ad essere inquadrata nell'ambito del Romanticismo: tutto ciò che non è una sinfonia e non può essere ridotto a «studio preparatorio» per essa (costituendo spesso un'obiezione alla figura dell'«arciromantico Mahler»), è da ritenersi una «falsa partenza». Deryck Cooke è di questa opinione e dei *Lieder und Gesänge* scrive:

“Solo tre di essi sono veramente interessanti. L'affascinante *Frühlingsmorgen*²³ ([ascolta brano](#) | [leggi testo](#)), d'ispirazione schumanniana, e la struggente *Erinnerung*, più puramente mahleriana con i suoi dolenti cromatismi, rappresentano un'altra falsa partenza in quanto sono dei Lieder; Mahler stava per trovare la sua vera natura rivisitando sinfonicamente la tradizione popolare, come dimostra *Hans und Grete*, schietto Landler per il quale compose anche il testo poetico [...]. In verità, non si può dire che la partenza fosse veramente falsa perché *Hans und Grete* precede i due Lieder citati»²⁴.

Anche se «affascinante» l'uno e «struggente» l'altro, essi *non possono* essere interessanti, «in quanto sono dei Lieder»; l'«assioma romantico» richiede l'esclusione di quell'aspetto frammentario della musica di Mahler che, preso singolarmente, nega la coerenza del suo Romanticismo, ma sciolto nel mare delle sue Sinfonie può essere spacciato per «l'essenza del suo genio», «la sbalorditiva originalità degli elementi puramente mahleriani» («mahleriano» è qui, chiaramente, un sinonimo di «strano»). Prescindendo da un tale caso limite, è diffusa l'idea che il Lied tardo-romantico denunci la fine del Romanticismo, e di conseguenza che i Lied di Mahler, soprattutto quelli tratti da *Des Knaben Wunderhorn*, siano poco «consoni» al Mahler «autentico», quello appunto ultimo erede della grande tradizione sinfonica romantica, da Beethoven a Berlioz. Alma Mahler e Bruno Walter, per citare due pilastri della tradizione mahleriana, sostengono questa tesi; il che conferma l'impossibilità di contestualizzare l'opera del musicista nella sua interezza all'interno del Romanticismo.

D'altronde, già dalle prime pagine Cooke anticipa quanto sia difficile rinchiudere il compositore austriaco in simili argini, nonostante i migliori sforzi:

«Il suo è [...] un caso particolarmente difficile: è un Romantico e, per questa ragione, sospetto [sic!]; ma è un Romantico con qualcosa che lo distingue, il che complica notevolmente le cose»²⁵.

Un'altra corrente interpretativa, forse ancora più diffusa, vede celate nella musica di Mahler, in una forma embrionale, le caratteristiche della *Neue Musik*. Rovesciando il discorso, questa volta si trova in Mahler il compositore «avanzato», poiché porta con sé

22 Rispettivamente: Bruno Walter, Deryck Cooke, Ugo Duse.

23 Brano musicale: *Frühlingsmorgen*, da *Six Early Songs for Baritone and Orchestra* (da *Lieder und Gesänge*), orchestrazione di Luciano Berio, Bo Skovhus, baritono; Bamberger Symphoniker; Jonathan Nott, direttore. Philharmonie Köln, 2007. Il testo è nella traduzione di Quirino Principe

24 Cooke (1983), p. 48. Più precisamente il testo poetico di *Hans und Grete* è tratto dal libretto del *Rubezahl*, opera andata perduta poiché distrutta dall'autore stesso e di cui resta, appunto, solo parte del libretto.

25 Cooke (1983), p. 13

gli inequivocabili segni della crisi. La lettura per così dire «avanguardista» è tanto funzionale allo scopo di chi la formula, quanto l'altra che si potrebbe definire «tradizionalista», ed entrambe non rendono come dovrebbero l'immagine esatta della musica di Mahler.

Probabilmente vi è un errore logico, nel cercare di disporre l'opera di Mahler su un unico asse: il sospetto infatti deve coprire l'eccessiva lucidità del discorso musicale, e non l'*ambiguità*. Le *forme di vita in pericolo*, come la borghesia tedesca all'alba del XX secolo, affermano nell'arte sé stesse e la propria problematicità, o scompaiono. Scrive Thomas Mann:

«Poesia è la forma che la “*scorrettezza*”, l'anormalità assume per poter *vivere*»²⁶.

Asor Rosa aggiunge, approfondendo:

«Lo sforzo di vincere l'anarchia spirituale ha sempre alcunché di anormale. Nel momento in cui le resistenze usurate s'allentano, la vita irrompe nell'«ordine estetico» (divenuto principio esistenziale oltre che creativo) con una tale irruenza, che l'artista vi fa la figura di un pover'uomo in balia di forze assai più serie e robuste di lui. Vano è sperare di risolvere la questione, respingendo da sé la miseria del mondo esterno: quella sì, certo, si può tentare di dominarla; ma la miseria del mondo è in lui: e questa, nessun atto di volontà può vincerla»²⁷.

Un'arte di questo tipo, quale a mio parere è l'arte di Gustav Mahler, rinnega ogni parentela con «la forza dissolvitrice della conoscenza»²⁸; ciò si mostra all'osservatore con l'aspetto di una sconcertante asistematicità.

Pur discutibile e non sempre irreprensibile, l'importantissima lettura dell'opera mahleriana data da T.W. Adorno permette spesso di rintracciare dei parallelismi tra la letteratura di Thomas Mann e la musica di Gustav Mahler.

Si è già parlato della presenza del concetto adorniano di *irruzione* nel *Doctor Faustus*. Oltre ad essere una delle caratteristiche peculiari della musica di Adrian Leverkühn, l'*irruzione* è una fondamentale chiave di lettura per il saggio di Adorno sul compositore austriaco.

«L'odio del pubblico verso Mahler [una realtà storica, ai tempi in cui scrive Adorno] si mimetizza da onestà verso la retorica, verso la *pretesa dell'opera d'arte di incarnare qualcosa che è rimasto allo stato delle intenzioni senza realizzarsi*. Tale sforzo dello spirito per uscire dall'isolamento intellettuale e irrompere nella vita [definito altrove nel saggio «*un'esperienza antiartistica*»] necessita dell'arte, e anzi deve portarla ad un livello assai alto se vuole essere veramente vincolante: a quella irruzione fa riscontro un panorama di rovine poiché essa, come il Messia, è mancata nel mondo. Realizzarla in musica significa anche confermarne il fallimento nella realtà»²⁹.

Se in *Tonio Kröger* l'irruzione della vita nell'arte – e dell'arte nella vita – mira a mettere in salvo quei valori borghesi che svaniscono nel mondo a cavallo tra i due

26 T. Mann, *Nobiltà dello spirito*, p. 398, citato in Asor Rosa (1971), p. 51

27 Asor Rosa (1971), pp. 58-59

28 Mann (1912), p. 67

29 Adorno (1960), pp. 141-142; il corsivo è mio

secoli, allo stesso modo «Mahler ha elevato in piena coerenza a principio compositivo l'antitesi tra corso del mondo e irruzione»³⁰: egli è l'araldo di quell'*operosità borghese* - come gli è riconosciuto dallo stesso Thomas Mann nel suo *La morte a Venezia* - che durante il XIX secolo comincia a subire una grottesca mutazione di senso, caricandosi del significato di *alienazione*; questa, fino ad allora, non aveva mai minacciato la borghesia.

Spiega Adorno:

«Operosità non è solo, come insegna l'ideologia, la vita coerente di uomini che si autodeterminano [quell'*autonomia* dell'individuo che è alla base della democrazia, e che costituisce la vera promessa della borghesia «alla Thomas Mann»] ma è anche *il vacuo moto della loro illibertà*: e nella fase tardiva della borghesia ne nasce il fantasma di un funzionamento cieco»³¹.

Anche nella musica di Mahler, come nella letteratura di Thomas Mann, il contegno non sempre è sufficiente a contrastare l'avanzata del disordine:

«L'utopica identità di arte e realtà fallisce; ma la severità della musica mahleriana si misura anche con questo fallimento, nel progresso della sua capacità compositiva non meno che in quello della sua disincantata esperienza»³².

Gustav von Aschenbach, personaggio notoriamente dedicato al compositore austriaco, riproduce in sé quel contegno che è opposizione decisa contro la decadenza, il quale fa delle persone come Gustav Mahler, non a caso definite «moralisti dell'operosità», degli «eroi»; in una lettera scritta in seguito all'ascolto dell'*Ottava Sinfonia* a Monaco, nel 1910, Thomas Mann si rivolge a Mahler come all'«uomo che, credo, rappresenta l'arte dei giorni nostri nella sua forma più profonda e più sacra»³³. Ammettendo certamente che il movente de *La Morte a Venezia* sia da ricercare unicamente nell'opera stessa dello scrittore, e non nella suggestione data dall'esecuzione monacense della Sinfonia dei Mille, tuttavia la non mediocre conoscenza della musica mahleriana di cui parlano i biografati di Mann³⁴ deve certamente avergli permesso di apprezzarne in profondità l'ascolto, poiché - come si vedrà - la fisionomia del protagonista del romanzo faustiano mostra in più punti l'influenza della musica di Gustav Mahler.

Già l'umanista Serenus Zeitblom ammette che, nelle primissime composizioni di Adrian Leverkühn (lied su testi tratti da «un'antologia mediterranea»), «considerando l'ora musicale e l'età dell'adepto, era quasi inevitabile che qua e là si sentisse l'influsso di Gustav Mahler»³⁵.

(Una precisazione necessaria: Thomas Mann, ne *La genesi del Doctor Faustus*, afferma che i più importanti modelli per il suo Leverkühn non compaiono nel testo: ad esempio, il nome di Nietzsche non appare perché «a lui si sostituisce l'euforico musicista, sicché

30 Ibid., p. 145

31 Ibid., p. 142

32 Ibid., p. 147

33 Cooke (1983), p. 19

34 Schröter (1964), p. 84

35 Mann (1947), p. 185

quello non deve più esserci»³⁶. Non è però una «norma» da prendere troppo alla lettera: Hugo Wolf ad esempio, riferimento fondamentale per Thomas Mann, è nominato nella stessa pagina in cui compare il nome di Gustav Mahler).

Piccoli indizi sono disseminati nel romanzo, più o meno interessanti³⁷; la traccia si fa invece più chiara nel capitolo XXI, immediatamente precedente a quello che contiene la tanto discussa descrizione della tecnica dodecafonica, nel quale Serenus traccia i tratti salienti dei più importanti tra i tredici «*canti di Brentano*».

I canti in questione provengono da *Des Knaben Wunderhorn*, ciclo di poesie e canti popolari pubblicato da Clemens Brentano e Achim von Arnim, dal quale Gustav Mahler prese i testi per l'omonima raccolta di lied; canti importantissimi sia dal punto di vista musicale, sia per il ruolo preminente che rivestono nell'intera produzione del compositore. Di questo collegamento tra Adrian Leverkühn e Gustav Mahler attraverso *Des Knaben Wunderhorn* ha già scritto Paolo Isotta, nel suo ampio saggio sul ruolo della musica nell'opera di Thomas Mann³⁸.

Gustav Mahler è l'autore che più di tutti attinse alla raccolta, pubblicata per la prima volta nel 1805; come ricorda Quirino Principe, prima di lui «il *Wunderhorn* non suggerì Lieder né a Beethoven, né a Schubert, né a Mendelssohn»³⁹.

Schumann, Brahms, Richard Strauss e probabilmente Hugo Wolf musicarono alcuni testi presi dalla raccolta⁴⁰; lo stesso Schönberg compose - nel periodo antecedente all'applicazione dei principi dodecafonici al suo metodo compositivo - almeno tre Lied su testi scelti da *Des Knaben Wunderhorn*⁴¹. Nonostante ciò, tutti questi contributi appaiono secondari di fronte all'omonima opera di Gustav Mahler⁴² ([ascolta brano](#)|[leggi testo](#)), ventidue Lied che Principe a ragione definisce «il centro della sua esistenza di compositore».

Cito direttamente un passo dal libro di Quirino Principe, che mostra le affinità tra lo spirito del *Wunderhorn* e quello delle prime opere di Leverkühn.

«A osservarla nell'insieme, l'antologia di Arnim e Brentano è un libro molto più “storico” di quel che parrebbe dai testi scelti da Mahler. I grandi periodi rappresentati sono la Riforma (c'è anche il luterano *Ein feste Burg*), la vicenda tragica e orribile degli Anabattisti, la Guerra dei Trent'anni; insieme, c'è la Germania cristiana tradizionale. Arnim era un luterano di Prussia, che sognava la cristianità medievale e frequentava gli ambienti cattolici; Brentano era di padre cattolico e di madre protestante e, allontanatosi dal cattolicesimo negli anni degli studi

36 Mann (1948), p. 721

37 Bruno Walter, intimo amico di Thomas Mann, riferisce un aneddoto su una bizzarra riflessione di Mahler riguardo l'*entelechia* di Aristotele (Walter [1936], p. 123); una breve riflessione sull'*entelechia* è pronunciata anche da Adrian Leverkühn. Più interessante Mann (1948), p. 731: a cena a casa di Adorno, Mann lesse «tre pagine sul pianoforte, che da poco avevo inserito nel mio capitolo paurosamente ipertrofico [quello delle conferenze di Kretzschmar], e il nostro anfitrione ci fece conoscere un po' dei suoi studi e aforismi su Beethoven, dove ricorreva una certa citazione dal *Rubezahl* di Musaeus». La citazione dal *Rubezahl* è curiosa, sia per il carattere folkloristico dell'opera, sia perché l'intenzione di mettere in musica questa stessa vicenda fu la causa probabile della rottura dei rapporti tra Hugo Wolf e Gustav Mahler [vedi Principe (1983), pp. 438-440].

38 Isotta (1983), p.176

39 Principe (1983), pp. 433 – 434

40 Ibid.

41 Manzoni, *Arnold Schönberg*, pp. 12, 25

42 Brano musicale: *Der Schildwache Nachtlied*, da *Gustav Mahler - Des Knaben Wunderhorn* (Georg Szell, London Symphony Orchestra), Emi, 1968. il testo è nella traduzione di Quirino Principe

universitari, vi ritornò da vecchio. Nel libro*, c'è la magia, come nel *fliegendes Blatt* di Colonia intitolato *Doktor Faustus* (pp. 144-147), la fiaba sinistra, come *Der Rattenfänger von Hameln* (pp. 30-31), le ninne nanne e le filastrocche infantili, i canti d'amore in cui l'amore è quasi sempre interrotto, frustrato e inappagato; ci sono le cupe allegorie, come il bellissimo canto cattolico *Erntelied*, in cui appare il mietitore chiamato "morte" (pp. 37-38)»⁴³.

È forte la sensazione di essere penetrati, attraverso questo scorcio suggestivo, in quella peculiare atmosfera arcaico-medievale che è riassunta nel *Doctor Faustus* dalla parola *Kaisersaschern*, la quale rappresenta più della cittadina medievale in cui Adrian Leverkühn trascorre l'infanzia: è il paradigma di quella germanicità autentica che costituisce il nucleo più antico e profondo dello spirito tedesco.

Gustav Mahler, come Adrian Leverkühn, si sente vicino al Medioevo rappresentato dal *Wunderhorn* «non tanto perché si illudesse di trovarvi un conforto familiare, quanto perché presentava tempi immutati e sempre selvaggi»⁴⁴.

Egli riconosce negli impulsi del suo tempo gli immortali impulsi dello spirito tedesco; potrebbero essere sue le parole di Leverkühn, con cui schernisce la simpatia di Serenus Zeitblom per la Guerra Mondiale:

«Ho capito che Kaisersaschern vorrebbe diventare una città mondiale»⁴⁵.

Notevole, poiché sicuramente noto a Thomas Mann, è pure il dibattito innescato da Clemens Brentano al tempo della pubblicazione de *Des Knaben Wunderhorn*. Brentano infatti

«criticò ad Arnim il fatto che la sua ricostruzione fosse ben più di una semplice revisione del testo popolare: una versione eccessivamente *poeticizzata*, lontana dal carattere originario e primitivo della tradizione orale. Questo dibattito sfociò inevitabilmente nella discussione sulla relazione *Naturpoesie* e *Kunstpoesie* (poesia naturale e poesia artistica) in cui intervennero anche i fratelli Grimm: Jacob sosteneva una poesia ingenua, vera e nata dal bisogno di fare poesia, mentre Wilhelm propendeva per una poesia più mediata da poter pubblicare e diffondere, come per esempio le traduzioni dei miti di altre culture»⁴⁶.

Per sciogliere questo nodo fondamentale intervenne persino Goethe, che risolse infine la questione raccomandando la raccolta «per ogni cucina del semplice volgo e per ogni pianoforte dei dotti»⁴⁷, riconoscendo quindi nelle poesie del *Wunderhorn* un'ingenuità mediata, una zona intermedia tra naturalezza e artificiosità.

L'*ingenuità* del poeta è uno dei temi più discussi nell'opera manniana (tema affrontato esplicitamente, per esempio, nella lettera di Adrian a Kretschmar sulla possibilità di dedicarsi alla musica); la scelta di Thomas Mann di parlare di *canti di Brentano*, senza nominare Arnim, suggerisce probabilmente che Adrian Leverkühn metta mano ad una sola parte della raccolta, quella più influenzata dalla poetica di Brentano: quella cioè

43 Principe (1983), p. 435. Nota dell'autore: «D'ora in poi [dal * in poi], faccio riferimento a *Des Knaben Wunderhorn, alte deutsche Lieder*, gesammelt von L.A. von ARNIM und C. BRENTANO, Winkler Verlag, Munchen 1970.»

44 Adorno (1960), p. 179

45 Mann (1947), p. 354

46 Wikipedia, http://it.wikipedia.org/wiki/Des_Knaben_Wunderhorn (22/07/2010)

47 Ibid.

naturale, priva di ogni artificiosità. I lied di Leverkühn perciò sono il tentativo di vivificare la musica col riflesso dell'autenticità del testo poetico.

Presenta caratteristiche simili l'opera di Gustav Mahler. In essa, secondo Pierre Boulez,

«una prima ambiguità ci mette a disagio: il limite, che a volte è impossibile determinare, tra sentimentalità e ironia, nostalgia e critica».

Eppure, nella sua lettura per così dire «funzionale», egli nega che si tratti di

«una contraddizione reale, ma d'un movimento pendolare, d'un improvviso cambiamento d'ottica»⁴⁸.

Boulez cerca, in Mahler, il precursore della *Neue Musik*, ed isola perciò arbitrariamente singoli momenti musicali da un tutto che appare piuttosto indivisibile.

Adorno, riguardo agli aspetti più squisitamente musicali dell'opera di Mahler, scrive invece:

«La commistione dell'ingenuo col suo contrario è sempre stata particolarmente irritante in Mahler in quanto contraddittoria [...]. Nella sua musica il mediato e l'immediato vengono accoppiati perché la forma sinfonica non garantisce più un senso musicale [...] e deve andarselo a cercare»⁴⁹.

La contraddittorietà della musica mahleriana non è perciò un «movimento pendolare», è bensì un sintomo di *ingenuità*. Questa singolare definizione di *ingenuità* è completata qualche pagina dopo:

«Lo spirito che vuole passivamente concedersi al materiale fisico, deve prima procurarselo o prepararselo in modo da potergli obbedire: la mentalità oggettiva per essere realizzata necessita dell'intervento del soggetto».

Non è forse questa una possibile definizione del concetto di *tipico*, adottato da Lukács nella rappresentazione di scrittori come Balzac, Tolstoj e, non per ultimo, Thomas Mann?

È necessario a questo punto almeno accennare alla Settima Sinfonia, che riveste un ruolo importante nello sviluppo di questo saggio.

La letteratura è unanime nel constatare, non senza un certo imbarazzo, l'apparente incomprendibilità dell'opera. Nel suo saggio sul compositore, Ugo Duse scrive:

«[La Settima Sinfonia] è quella meno eseguita, non ha mai incontrato il favore del pubblico come neppure la sua disapprovazione. Dai mahleriani viene accettata perché è una sinfonia di Mahler, per gli antimahleriani rientra in quella condanna generale dalla quale di solito si salvano solo i *Kindertotenlieder*. Solo per gli eseti di quel fenomeno per metà reale e per

48 Boulez (1976), p. 15

49 Adorno (1960), p. 193

metà inventato che va sotto il nome di «espressionismo musicale» la *Settima* si presenta come un termine a quo; ma questa scelta è troppo strettamente condizionata dalla contemporaneità di composizione della *Kammersymphonie* op. 9 di Schoenberg per non destare qualche sospetto. In definitiva la *Settima* è passata e continua a passare attraverso la più completa indifferenza, accompagnata da applausi di stima rivolti più alla fama del suo autore che al merito specifico della composizione. Anche i critici, come del resto i biografi, sono molto perplessi su questa sinfonia. [...] Mahler si rammaricò per per tutti i giorni che gli rimasero da vivere dell'incomprensione con cui fu sempre accolta. Indubbiamente una causa esiste: la frattura tra ciò che egli voleva dire e il modo con cui riuscì a dirlo»⁵⁰.

Pur suggerendo che Gustav Mahler potrebbe non aver realizzato l'intenzione nel modo migliore, secondo Duse il limite rivelato dall'ascolto della *Settima Sinfonia* potrebbe appartenere invece ai posteri, incapaci di giungere al senso ultimo dell'opera. Lo studioso prova perciò a ricollocare la *Settima* nella cornice della «fatiscente società asburgica», la cui peculiare espressione di decadenza, per Duse, è il tardo-Romanticismo. La *Settima Sinfonia*, ma *questa soltanto*, dovrà dunque essere «storicizzata»:

«Il momento romantico di Mahler è nella sua *Settima* e nella sua *Ottava Sinfonia*, dalla quale riprende il suo originario cammino. La grande trattazione fugata sul tema di *Die Meistersinger* alla fine della *Settima* sembra confermarlo e così pure la successiva esperienza parsifaliana dell'*Ottava*. Ben difficilmente potranno amare gli uomini la *Settima*: nel sentito peccato di un uomo essa mostra che cosa è rimasto dell'individuo nella fatiscante società asburgica, come si è ridotto se ogni sua parola è un equivoco, plateale e letteraria la sua disperazione, se da postribolo è il suo modo di commuoversi [...]. In questa sinfonia del negativo un idealista può anche trovare la conferma della prospettiva individuale nell'intenzione collettiva [...]. Ma ciò vale solo per questo momento mahleriano, l'unico momento veramente storicizzato e quindi fuori della storia vera del suo pensiero [...]; e perciò di tutta la sua musica non si può parlare così, pena un'illimitata confusione o l'approdo a ciò che Adorno, prendendo Mahler a pretesto, è venuto a dirci di sé»⁵¹.

Deryck Cooke condivide l'opinione di Duse riguardo «la sua anomala posizione nell'ambito dell'opera di Mahler»⁵², ma si affida con aperta fiducia all'interpretazione proposta da Schönberg, pur conservando l'atteggiamento sospettoso che contraddistingue il suo rapporto con Gustav Mahler.

«La *Settima* è indubbiamente la cenerentola fra le Sinfonie di Mahler, e probabilmente la meno conosciuta; difficilmente raccoglie lodi incondizionate, sebbene vi sia generale accordo sul singolare fascino dei tre movimenti centrali. La verità è che la *Settima*, venuta fra due eccezionali capolavori – la discesa nell'inferno della *Sesta* e la tempestosa e celestiale *Ottava* – si presenta con un volto enigmatico ed imperscrutabile: un aspetto insolito per una Sinfonia di Mahler, che suscita sospetti sui suoi valori [...]. Eppure una considerazione ci dovrebbe indurre a fermarci un istante prima di classificare la *Settima* come opera d'arte affascinante ma non pienamente raggiunta. Schoenberg – assolutamente non uno strenuo ammiratore della musica

50 Duse (1973), p. 262

51 Ibid., p. 281

52 Cooke (1983), p. 144

di Mahler mentre Mahler era in vita – fu molto impressionato dalla Sinfonia. Ciò che ebbe a dire, come è il caso di attenderci da lui, va diritto al nocciolo della questione e indica la sola via possibile per avvicinarsi al lavoro, definendo la sua anomala posizione nell'ambito dell'opera di Mahler»⁵³.

Mentre per Duse «la *Settima* è la *romantica* di Mahler»⁵⁴, secondo Schönberg, e quindi Cooke, «la *Settima* è semplicemente la *Sinfonia “neoclassica”* di Mahler: musica pura»⁵⁵. Cooke però mette in guardia sulla «tendenza corrente di accettare ogni affermazione esistente di Schoenberg, come fosse “il Vangelo secondo Sant'Arnoldo”» e osserva che i tre pezzi centrali, i due Notturmi e lo Scherzo, a cui «pressochè ogni ammiratore di Mahler accorda la preferenza», altro non sono che

«*stilizzazioni superbamente poetiche dei pezzi di genere romantico* che si riallacciano continuamente allo stile della fase della musica popolare, del più sottile modo creativo»⁵⁶.

«*Stilizzazioni superbamente poetiche dei pezzi di genere romantico*»: in questa bella definizione sarà facile riconoscere quella *parodia dell'innocenza* di cui si parlerà più avanti.

Del resto, con queste parole Cooke non allude ad alcuna forma di *parodia*:

«La girovagante ronda notturna della prima *Nachtmusik*, fra il riecheggiar di richiami di corno e indistinti rumori notturni; la hoffmannesca spettralità dello Scherzo, col suo contrasto fra le “cose che vanno a sbattere nella notte” e la musica da valzer per bambole, i ruscelli mormoranti, le tintinnanti serenate per chitarra e mandolino della seconda *Nachtmusik*; tutto è indimenticabile, misteriosa musica, che apre magiche finestre su universi immaginati dietro il mondo visibile»⁵⁷.

Egli coglie, in special modo nei due *Notturmi*, il lato descrittivo dell'opera, certamente presente, ma non osserva che tutto il materiale della sinfonia è sottoposto al rigoroso vaglio della *parodia*, in forme assai diverse da quella di Stravinskij. Commentando la «disposizione estetica» delle prime opere di Leverkühn⁵⁸, Paolo Isotta scrive che essa è

«una citazione ironico-tragica di materiale musicale apparentemente innocente, banale o addirittura volgare: inserita, allo scopo di distruggere l'unità e l'armonia stilistiche – dunque spirituali -, in un contesto “nobile”; o è la deformazione sconcia, con il medesimo metodo, degli spunti tematici nobili. Essa pertiene [più che a Stravinskij,] piuttosto a Mahler, ed è tragica in quanto sintomo del crollo della forma, del linguaggio e della civiltà, confessione d'impotenza insieme personale e del *Zeitgeist*. Ciò è il senso che Mahler comunica attraverso gran parte della sua musica»⁵⁹.

53 Ibid.

54 Duse (1973), p. 281

55 Cooke (1983), p. 146; il corsivo è mio

56 Ibid., pp. 146-147; il corsivo è mio

57 Ibid.

58 Mann (1947), p. 174

59 Isotta (1983), p. 175

Che la musica di Mahler non sia una «confessione d'impotenza», se non involontaria, ho cercato ampiamente di dimostrarlo, e non posso dirmi d'accordo con Paolo Isotta. Piuttosto, è interessante l'osservazione dello studioso intorno all'esistenza di un atteggiamento ironico-parodistico del tutto proprio dello stile di Mahler; un atteggiamento che è, credo, in continua evoluzione dall'*innocenza di secondo grado* dei *Wunderhorn Lieder*, fino alle forme più complesse, basate sulla citazione.

In questo senso la Settima è esemplare: l'assurdamente ottimista quinto movimento ⁶⁰ ([ascolta brano](#)|[leggi spartito](#)) è, come anticipato dalle parole di Ugo Duse, una parafrasi dell'ouverture de *Die Meistersinger von Nürnberg* di Wagner ⁶¹ ([ascolta brano](#)|[leggi spartito](#)), e contiene un gran numero di frammenti musicali dalle opere più disparate (come ad esempio dalla *Vedova Allegra* di Franz Lehár ⁶²).

Il secondo *Notturmo* ⁶³ ([ascolta brano](#)|[leggi spartito](#)), poi, è interamente e palesemente elaborato attorno al celebre tema «Amami Alfredo» da *La traviata* di Giuseppe Verdi; tanto Cooke, quanto Duse e Principe tacciono – forse intenzionalmente? - su questa citazione non irrilevante.

La lettura della Sinfonia proposta da Principe riconosce la grande complessità dell'argomento: egli però non rinuncia a considerare «estremo e squisito sentore ottocentesco il distillato “brahmsiano” della duplice *Nachtmusik*» ⁶⁴.

Egli scrive:

«Più dei memorabili rebus e indovinelli attribuiti alla *Sesta*, è misteriosa la *Settima*, e non per i motivi vulgati, che vogliono i misteri immersi nella sostanza musicale della sinfonia. [...] Deryck Cooke assegna alla sinfonia, posta tra l'infernale *Sesta* e la celeste *Ottava*, un volto imperscrutabile dinanzi al mondo; è vero, però, che le difficoltà di decifrare la *Settima* riguardano, più che l'essenza dell'opera, [...] la sua apparizione storica. Intorno alla Settima si snoda un anello di silenzio, e una luce enigmatica rivela assente la consueta mitografia. Lo stesso autore offre pochi appigli [...]. Pure, le sue regioni enigmatiche appartengono a un mondo abitato e variegato, dominato da tre suggestioni ambientali: la scenografia austro-ungarica, i ducati da operetta, i romanzi utopici (soprattutto nel loro versante antiutopico). Le analogie e le sinestesie, non tanto visive quanto olfattive e «termiche», hanno un sentore in cui si avvertono *Königliche Hoheit* di Thomas Mann, *Heliopolis* di Jünger, *Andreas* di Hoffmannsthal [...]. Questi mondi sono avvolgenti e a contatto immediato con chi ascolta; *la distanza è troppo esigua per non ispirare il sospetto che si tratti di un'illusione ottica* *. Fra le sinfonie di mezzo, la *Settima* è la più terrestre, ma i beni terreni, proprio perché tanto incumbenti, sono inafferrabili: sono proiettati su uno schermo gigante, come nella *Quinta* e nella *Sesta*, ma questa volta siamo ai piedi dello schermo e lo tocchiamo con la fronte; *tocchiamo* finalmente qualcosa, ma quest'illusione ravvicinata è più mentitrice di un'illusione

60 Brano musicale: *Settima Sinfonia*, quinto movimento, da *Gustav Mahler, the Symphonies*. Chicago Symphony Orchestra, Sir Georg Solti, direttore. Decca, 1996. Spartito: Alfredo Casella, riduzione per pianoforte a 4 mani, Bote & Bock, 1910; preso da [http://imslp.org/wiki/Symphony_No.7_\(Mahler,_Gustav\)](http://imslp.org/wiki/Symphony_No.7_(Mahler,_Gustav))

61 Brano musicale: Preludio al I° atto, da Wagner: *Die Meistersinger Von Nürnberg*. Wiener Philharmoniker, Sir Georg Solti, direttore. Decca, 2005. Spartito: Max Reger, riduzione per 2 pianoforti a 4 mani, C.F. Peters, ca. 1910; preso da [http://imslp.org/wiki/Die_Meistersinger_von_Nürnberg,_WV_96_\(Wagner,_Richard\)](http://imslp.org/wiki/Die_Meistersinger_von_Nürnberg,_WV_96_(Wagner,_Richard))

62 Burnett (1985), citato in [http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._7_\(Mahler\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._7_(Mahler)), 22/7/2010

63 Brano musicale: *Settima Sinfonia*, terzo movimento, da *Gustav Mahler, the Symphonies*. Chicago Symphony Orchestra, Sir Georg Solti, direttore. Decca, 1996. Spartito: Bote & Bock, 1909; preso da [http://imslp.org/wiki/Symphony_No.7_\(Mahler,_Gustav\)](http://imslp.org/wiki/Symphony_No.7_(Mahler,_Gustav))

64 Ibid., p. 743

remota. Questa variante del supplizio di Tantalò è il problema specifico affrontato dalla *Settima*»⁶⁵.

L'utopia realizzata, «avvolgente», è un «illusione ottica»; il tentativo di restituire nuova vita al materiale musicale ormai esausto, è fallito; eppure esso apre la strada a infinite possibilità.

Tornando al *Doctor Faustus*, il brano – di cui si è già accennato – nel quale Serenus Zeitblom descrive i *canti di Brentano* con dettagli coloristici e musicali⁶⁶ (caso unico nel romanzo: non ricordo di altri passi in cui la musica di Leverkühn sia descritta fin nelle sue successioni armoniche), fu oggetto di almeno due importanti tagli. Il primo, operato da Erika Mann, arginò «lo scialo di canti di Brentano»⁶⁷, alleggerendo un episodio che doveva avere probabilmente un ruolo ben maggiore nella formulazione iniziale; il secondo intervenne, insieme ad altri, tra la prima edizione tedesca **A** e la seconda **B**⁶⁸, sulla quale sono basate quasi tutte le traduzioni attualmente in circolazione.

Nell'*Appendice* all'edizione Mondadori - *I Meridiani* si legge:

«Le ragioni di questi tagli non ci sono note con certezza, anche perché familiari e intimi di Thomas Mann, che non si è mai espresso su questo problema, hanno dato ai critici risposte contraddittorie. Per Erika Mann le osservazioni di Schoenberg non hanno avuto il minimo influsso sulle decisioni del padre relative a passi omessi nella seconda edizione. Adorno, interpellato dal critico americano W.V. Blomster, si rifiutò di dire il suo parere, rimandando la sua spiegazione, con parole sibilline, alle sue memorie postume»⁶⁹.

All'atmosfera di omertà contribuisce una ricostruzione di Erika Mann della vicenda, ricostruzione che somiglia a un depistaggio:

«In una lettera a Blomster, Erika Mann sostenne di ricordare che il padre aveva preparato due manoscritti, uno per il pubblico di lingua tedesca, e l'altro, con i tagli sopraccennati, per le edizioni extratedesche; in seguito avrebbe optato per questa soluzione anche per le successive edizioni nella sua lingua. Ma il confronto tra **B** e la versione in lingua inglese della Lowe-Porter [la primissima traduttrice del *Doctor Faustus*] smentisce questa ipotesi: il capitolo XLIV della versione inglese riporta sei preghiere recitate dal piccolo Echo; nelle edizioni tedesche queste preghiere sono soltanto cinque. Il problema testuale del *Doktor Faustus* è tutt'altro che risolto»⁷⁰.

L'apparente inutilità dei tagli, la grave menomazione procurata da questi al romanzo – di cui si tratterà più avanti - e il silenzio che circonda la faccenda meritano un tentativo di giustificazione, sebbene probabilmente insufficiente. In una conversazione con Nuria Schoenberg Nono (riguardo il famoso scontro tra il padre e Thomas Mann), Volker Scherliess afferma che

65 Ibid., pp. 741-744; *: il corsivo è mio.

66 Vedi nota n. 75

67 Mann (1948), p. 842

68 Fertonani (a cura di), *Appendice*, in Mann (1947a), pp. 865 e ss.

69 Ibid.

70 Ibid.

«il fatto che Adorno si sia vantato in seguito di aver collaborato alle parti musicali del romanzo fu una delle ragioni che portarono Thomas Mann a prendere le distanze da lui. La stessa riduzione di molti passaggi teorico musicali nelle successive edizioni era motivata dalla volontà di accorciare gli excursus specialistici troppo dettagliati e limitare la partecipazione di Adorno»⁷¹.

Quest'affermazione si riferisce forse a una lettera che Thomas Mann scrisse alla figlia Erika il 6 novembre del 1948, quindi tra l'uscita della *Genesi del Doctor Faustus* e quella dell'edizione **B**:

«Mi piacerebbe molto non sentire più nulla delle *Confessioni*, e lasciarle giacere per un tempo indefinito. Ma suppongo che non sarà fattibile e che sarebbe anche ingiusto, dal momento che ho dato così tanto credito a Schoenberg nel poscritto. Ma d'altra parte ho fatto troppo del mio debito nei confronti di Adorno. Tali problemi credo possano essere ridotti, eliminati e generalizzati»⁷².

Nel momento in cui la lettera fu scritta, lo scontro tra Schönberg e Mann sembrava finalmente concluso (Schönberg riprese invece le ostilità con una durissima lettera pubblicata sulla «Saturday Review of Literature» il 13 novembre dello stesso anno) e lo scrittore stava evidentemente chiedendosi in che modo potesse estinguere il proprio debito verso i suoi «consiglieri», in particolar modo Adorno. Sebbene *La genesi del Doctor Faustus* fosse stata scritta proprio con lo scopo dichiarato di riconoscere pubblicamente l'importanza del contributo del musicologo, Mann dovette reputare ciò insufficiente: pensò dunque di *ridurre* il ruolo di questi, *eliminando* ciò che poteva essere eliminato e, fatto piuttosto sconcertante, cancellando le parti in cui più che altrove l'intervento di Adorno aveva modificato la struttura stessa dell'opera, il che poteva renderlo una sorta di «coautore» agli occhi del pubblico. Per ridurre questo rischio al minimo, Thomas Mann *generalizzò* il contributo adorniano, limitandolo a una diffusa ma superficiale attività di supervisione degli aspetti puramente musicali: egli lasciò solo ciò che concorreva a formare quest'immagine, insieme a quei pochi passaggi di cui aveva già rivelato la natura ne *La genesi del Doctor Faustus*, e che non potevano esser fatti sparire. Ad esempio, dovette lasciare intatto il finale del capitolo XLVI, sul quale aveva già rivelato essere ben evidente lo zampino di Adorno⁷³. A conferma dei sospetti di Mann, Adorno approfittò in effetti dell'occasione per ribadire la propria importanza – ma forse si limitò ad omaggiare l'amico ormai scomparso: la prima volta, nel suo *Mahler*, accennando di sfuggita a un certo «sol» dei violoncelli, ormai famoso; ed è una citazione provvidenziale per le sorti di questo saggio, come si vedrà più avanti.

La seconda, in un contributo scritto per «una mostra documentaria» sullo scrittore, del 1962, ricordando la grande commozione provata la sera in cui Thomas Mann lesse, a

71 Scherliess, Volker, intervista a Nuria Schoenberg Nono, in E. Schoenberg (a cura di) (1993), p. 13

72 Winston (a cura di) (1970), pp. 406-407. Ho tradotto personalmente dall'inglese: «I'd really like to hear nothing more about the *Confessions*, and let them lie for an indefinite time.

But i suppose it won't be feasible and would also be unjust, since i've given Schönberg so much credit in the postscript. But then i have made too much of my indebtedness to Adorno. These matters can be abridged, eliminated, and generalized, I should think». Per *Confessions* si intende *La genesi del Doctor Faustus*.

73 Mann (1948), pp. 854-855

lui e a sua moglie, le ultime righe del capitolo sulla *Lamentatio Doctoris Fausti* ⁷⁴. Comunque siano andate le cose, dalle parole di Adorno in generale non traspare alcuna traccia di stizza che possa essere stata causata dalla vicenda dei tagli; e i due amici rimasero in ottimi rapporti fino alla morte dello scrittore, avvenuta nel 1955.

Tra i passi espunti dall'edizione **A** e assenti nella **B** si trova appunto il taglio di cui si accennava poco sopra: alla fine del brano - tagliato anch'esso - in cui Serenus, parlando della «parodia dell'innocenza» nella musica di Adrian, descrive il carattere ironico e innaturale di una sequenza di accordi (cap. XXI) ⁷⁵, nell'edizione **A** comparivano le seguenti parole:

«Anzi l'esempio riferito l'ho desunto dall'ammirevole serenata *Odi, geme ancora il flauto*, che si conclude con questi versi: “Dalla notte che mi avvolge/ mi guarda la luce delle note”» ⁷⁶.

Il passaggio rimanda chiaramente al finale del capitolo XLVI, quello sulla *Lamentatio*, il cui *sol* conclusivo è una guida verso la luce, fuori dall'oscurità che incombe sullo spirito di Leverkühn: ciò che non ammetteva «alcun conforto o conciliazione o trasfigurazione», il dolore tremendo racchiuso nell'ultima nota dei violoncelli, «ed era la fine della tristezza, ora non lo è più, muta di significato, è *quasi un lume nella notte*» ⁷⁷. È da escludere che la forte parentela tra i due brani sia da attribuire ad una fortuita coincidenza.

(Depennando un solo termine fra due – l'ipotetico canto dal *Wunderhorn* - , costretto a mantenere l'altro – il finale della *Lamentatio* - , Mann rimuove violentemente un nodo della narrazione amputandone la metà e rendendo l'altra incomprensibile. Di fronte a questa evidenza, la soluzione data da Scherliess al problema dei tagli, per quanto plausibile, appare incredibile: può Thomas Mann essere intervenuto tanto duramente sul romanzo solo per prevenire un'eventuale polemica con Adorno? Bisogna ricordare, a proposito, che Mann deve aver vissuto con grande apprensione la diatriba con Schönberg - nonostante la calma ostentata nelle lettere di quel periodo -, e che già nell'imbarazzante vicenda di *Sangue Velsungo* l'autore aveva scelto di sacrificare l'opera a vantaggio della propria tranquillità personale. Certo, il caso era però ben più grave).

È a questo punto dell'osservazione che la fisionomia di Adrian Leverkühn comincia a

74 Adorno (1962), vol. III, pp. 21-22

75 Mann (1947), pp. 209-210: «In queste [si riferisce alle prime produzioni musicali di Leverkühn], nonostante il grado musicale sviluppatissimo, davanti a uno sfondo di estrema tensione si trovano delle banalità, beninteso non in senso sentimentale o in quello della compiacenza troppo spinta, bensì banalità nel senso di una primitiva tecnica: ingenuità dunque, o apparenti ingenuità che il maestro Kretzschmar lasciava passare al non comune alunno con un sorriso [...] come ardimenti travestiti da tentativi di principiante. [...] C'era dunque, in mezzo a una composizione di tonalità incerta e continuamente mascherata, un accordo di fa maggiore, col la alto, che veniva annullato dall'improvviso re bemolle (o do diesis). Intanto la melodia tornava indietro di mezzo tono verso il la bemolle e passava al re maggiore col si nella dominante, dopo di che un nuovo passaggio in fa risolveva l'accordo in la maggiore. E a questo nulla, a questa armonia da abbiçì, era dato un tale rilievo [...] che la figura faceva allo stesso tempo l'effetto di una beffa e d'una esaltazione del tono fondamentale, un'ironizzazione dolorosamente ricordevole della tonalità, del sistema temperato, della stessa musica tradizionale. Anche nei tredici *canti di Brentano*, ai quali prima di chiudere questo capitolo, devo assolutamente dedicare qualche parola, ripetono fatti simili».

76 Nell'edizione «Oscar Mondadori», che stranamente include tutti i passi espunti dall'edizione «Mondadori (“I Meridiani”)), gli stessi versi sono resi con: «*Dalla notte che mi avvolge/ il brillio del suon mi guarda*» (p. 210)

77 Mann (1947), p. 557; il corsivo è mio

rivelare il suo debito verso la figura di Gustav Mahler.

Infatti *Odi, geme ancora il flauto* potrebbe essere il sottotitolo del famoso *Das Klagende Lied*, che Quirino Principe traduce come «Il canto del lamento e dell'accusa»⁷⁸.

Lo stesso compositore la definì «la prima opera nella quale trovai in me stesso il vero “Mahler”... il mio opus 1»; secondo Principe, «con quest'opera si esce dalla preistoria dei frammenti e degli *iuvenilia* mahleriani»⁷⁹.

Il testo del lied rielabora in tre atti un diffusissimo motivo popolare tedesco, ripreso anche dai Grimm⁸⁰: nella prima parte, intitolata *Waldmärchen*, una regina, che domina in luogo del re padre, deve unirsi in matrimonio con uno di due fratelli, fra cui è indecisa. Ella organizza perciò una gara: chi dei due troverà per primo un fiore rosso nascosto nella foresta, otterrà la sua mano. Il più giovane dei due riesce nell'impresa, ma viene sorpreso addormentato dal fratello; il maggiore lo uccide e si appropria del fiore. Nel secondo movimento, *Der Spielmann*, un menestrello ignaro rinviene ai piedi di un salice un osso, lo intaglia e ne fa un flauto. Appena accostato alle labbra il flauto inizia a cantare e narra il delitto. Il menestrello apprende così che sotto le radici del salice è nascosto il corpo del giovane; decide perciò di recarsi alla reggia e rivelare ciò che sa. Nel terzo e ultimo movimento, *Hochzeitsstück*⁸¹ ([ascolta brano](#) | [leggi spartito](#) | [leggi testo](#)), il menestrello giunge alla festa nuziale: il re, come per presentimento, sbianca in volto,

«i suoi occhi sbarrati fissano un menestrello che è appena entrato nella sala. Il nuovo venuto non ha un aspetto terribile. L'angoscia del re nasce da un presentimento, o da un maligno incantesimo che comincia a castigarlo. Il menestrello porta il flauto alla bocca, e lo strumento canta le parole d'accusa già cantate nella foresta; anzi, si rivolge direttamente al malvagio, e gli lacera l'animo chiamandolo “caro fratello”. La regina sviene, nella sala del trono tutto crolla, i lumi si spengono, tutto finisce nel terrore generale»⁸².

Il testo de *Das Klagende Lied* non è tratto da *Des Knaben Wunderhorn*, ma è probabile che il tanto significativo titolo *Odi, geme ancora il flauto* si riferisca a questo canto; d'altronde, Bruno Walter ammette che lied come *Das Klagende Lied* e i *Lieder eines fahrender Gesellen* («Canti di uno in cammino») «sembrano imitare il tono poetico delle poesie di *Des Knaben Wunderhorn*», benchè all'epoca della loro stesura Mahler ancora non conoscesse la raccolta di Arnim e Brentano; «quando poi conobbe *Des Knaben Wunderhorn*, fu per lui probabilmente una riscoperta della propria patria»⁸³.

Il bel riepilogo di Quirino Principe mostra i validi motivi per cui ancora una volta l'attenzione di Mann si volse all'opera mahleriana: l'assassino, che nel primo atto sembra quasi essere costretto a commettere il fratricidio, non è rinnegato dalla vittima, che lo chiama ancora «caro fratello»; lo spirito del giovane non soccombe, ma

78 Principe (1983), pp. 272-273

79 Ibid., p. 271

80 Ibid., pp. 271-272

81 Brano musicale: Terzo movimento, *Hochzeitsstück*, da Gustav Mahler, *Das Klagende Lied*, London Symphony Orchestra, Pierre Boulez, Sony 1970. Spartito: Josef Venatius von Wöss, riduzione per pianoforte e parti vocali, Universal Edition, 1914, sezioni 63 – 66; preso da [http://imslp.org/wiki/Das_Klagende_Lied_\(Mahler,_Gustav\)](http://imslp.org/wiki/Das_Klagende_Lied_(Mahler,_Gustav))

82 Ibid., p. 274

83 Walter (1936), p. 98

continua a vivere nella musica grazie al menestrello; attraverso l'impegno di questi, le istanze del giovane continuano ad essere poste nonostante la sua morte; la musica rappresenta la perpetua accusa di chi ha perso contro l'oscurità, ma non si è arreso, è, sia consentita la citazione, «quasi un lume nella notte». È superfluo notare quanto ciò sia concorde con la poetica manniana.

Inspiegabilmente, il nome di Thomas Mann non compare una sola volta nel saggio di Theodor Adorno sul compositore, neanche nel capitolo intitolato «Analogie col romanzo» (!). Qui l'autore confronta la musica di Mahler con le opere letterarie più disparate: si citano Scott, Walser, Jacobsen, Tolstoj, Balzac, Kafka, Kraus, Dostoevskij ed altri; di Thomas Mann neanche l'ombra.

Spicca perciò con prepotenza l'unico riferimento all'opera manniana, «nascosto» tra l'altro nel tecnicissimo capitolo «Caratteri tematici», che rinvia a quell'ormai famigerata «ultima nota del violoncello» che aveva già colpito Boris Porena nel finale del capitolo XLVI.

Il riferimento è il seguente:

«Adrian Leverkühn, questo personaggio immaginario [...] alla musica di Mahler deve ben più del *sol* acuto dei violoncelli derivato dalla fine del primo notturno della *Settima sinfonia*»⁸⁴.

Il carattere del primo notturno della *Settima* è certo assai distante dal tono tragico della *Lamentatio*: è però questa una ragione in più per prendere la citazione manniana come un vero e proprio rinvio generalizzato all'opera mahleriana. Tale richiamo è la prova inequivocabile dell'uso, del tutto cosciente, della musica di Gustav Mahler come modello per il *Doctor Faustus*.

«Ogni singolo fenomeno, dall'intero movimento sinfonico fino alla singola frase, al motivo e alla sua trasformazione, genera esattamente ed esclusivamente ciò che deve [...]. Tale precisione mette in netto rilievo i caratteri tematico-musicali, che coincidono con la loro enfatica funzione formale, che è la *characteristica universalis* della musica mahleriana. La norma della chiarezza, a cui il musicista assoggettò soprattutto, e col massimo rigore, la strumentazione, trasse origine da una precisa visione compositiva: *quanto meno il linguaggio dei suoni riesce ad articolare la musica, tanto più rigorosamente dev'essere la musica stessa a pensare alla propria articolazione*. Per questo la musica sembra letteralmente “citare” le forme di cui si serve, ed elabora compositivamente i suoi schemi come più tardi farà Schoenberg in senso paradigmatico nel suo *Quintetto* per strumenti a fiato; Adrian Leverkühn, questo personaggio immaginario che alla musica di Mahler deve ben più del *sol* acuto dei violoncelli derivato dalla fine del primo notturno della *Settima sinfonia*, ha eletto quel principio a canone delle sue composizioni»⁸⁵.

Questo principio, centrale nell'opera di Gustav Mahler, è il manifesto dell'estetica di Adrian Leverkühn; da questa base può partire un confronto più esteso tra l'opera di Thomas Mann e la musica del compositore austriaco, al fine di approfondire un aspetto della letteratura manniana finora trascurato.

84 Adorno (1960), p.180

85 Ibid.

Bibliografia

- Adorno, Theodor W. (1949), *Filosofia della musica moderna*, Einaudi;
- Adorno, Theodor W. (1962), *Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi;
- Adorno, Theodor W., *Mahler* (1960), in *Wagner Mahler. Due studi*, Einaudi;
- Adorno, Theodor W. (1962), *Per un ritratto di Thomas Mann*, in *Note per la letteratura*, vol. III, Einaudi (1979);
- Asor Rosa, Alberto (1971), *Thomas Mann o dell'ambiguità borghese*, De Donato;
- Boulez, Pierre (1976), *È attuale Gustav Mahler?*, in B. Walter, *Gustav Mahler*, Studio Tesi;
- Burnett, James (1985), *The Music of Gustav Mahler*, London: Associated University Press, citato in Wikipedia, [http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._7_\(Mahler\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._7_(Mahler)) , 22/7/2010;
- Cooke, Deryck (1983) *La musica di Mahler*, Arnoldo Mondadori;
- Di Stefano, Giovanni (1991), *La vita come musica*, Marsilio;
- Duse, Ugo (1973), *Gustav Mahler*, Giulio Einaudi;
- Fertonani, Roberto (a cura di), Appendice, in T. Mann, *Doctor Faustus*, Mondadori («I Meridiani»);
- Isotta, Paolo (1983), *Il ventriloquo di Dio. Thomas Mann: la musica nell'opera letteraria*, Rizzoli;
- Lukács, György (1948), *Thomas Mann e la tragedia dell'arte moderna*, SE;
- Mann, Thomas (1912), *La morte a Venezia. Tonio Kröger - Tristano*, Feltrinelli;
- Mann, Thomas (1947a), *Doctor Faustus*, Mondadori («I Meridiani»);
- Mann, Thomas (1947b), *Doctor Faustus*, Oscar Mondadori;
- Mann, Thomas (1948), *La genesi del Doctor Faustus*, in T. Mann, *Doctor Faustus*, Mondadori («I Meridiani»);
- Manzoni, Giacomo (1980), *Prefazione al Doctor Faustus*, Mondadori («I Meridiani»);
- Manzoni, Giacomo, *Arnold Schönberg*, Feltrinelli;
- Porena, Boris, *Musica e morale nell'opera di Thomas Mann*, in «Letteratura», 1958, n. 31-32, pp. 42-53;
- Principe, Quirino (1983), *Mahler*, Rusconi;
- Scherliess, Volker, intervista a Nuria Schoenberg Nono, in E. Randol Schoenberg (a cura di) (1993), *Arnold Schönberg, Thomas Mann, A proposito del Doctor Faustus. Lettere 1930-1951*, pp. 5-17, Archinto;
- Schröter, Klaus (1964), *Thomas Mann*, Rowolt Taschenbuch Verlag;
- Walter, Bruno (1936), *Gustav Mahler*, Studio Tesi;
- Wikipedia, http://it.wikipedia.org/wiki/Des_Knaben_Wunderhorn, 22/07/2010;
- Winston, Richard e Clara (a cura di) (1970), *Letters of Thomas Mann. 1889-1955*, University of California Press, Berkeley · Los Angeles.