

PANTHEON





THOMAS MANN  
DOCTOR FAUSTUS

La vita del compositore tedesco  
Adrian Leverkühn, narrata da un amico

**Traduzione di Paola Capriolo**

PANTHEON

Giunti Editore si impegna per uno sviluppo sostenibile con l'utilizzo di carta certificata FSC® proveniente da fonti gestite in maniera responsabile.

[www.giunti.it](http://www.giunti.it)  
[www.bompiani.it](http://www.bompiani.it)

Titolo originale  
Mann, Thomas, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers  
Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*

© 2026 Giunti Editore S.p.A.  
Via Bolognese 165 – 50139 Firenze – Italia  
Via G.B. Pirelli 30 – 20124 Milano – Italia

Prima edizione: aprile 2026

Bompiani è un marchio di proprietà di Giunti Editore S.p.A.

INTRODUZIONE A *DOCTOR FAUSTUS*  
DI THOMAS MANN

Una caratteristica che accomuna tutti i grandi romanzi, o almeno i grandissimi, è l'inesauribilità: il fatto che a ogni nuova lettura offrano, accanto alle conferme, scoperte sempre nuove, inattesi orizzonti d'interpretazione. Come il professor Serenus Zeitblom, l'adorabile personaggio al quale Thomas Mann affida il ruolo del narratore, neppure io vorrei "spingere alla ribalta la mia persona"; ma è l'ormai più che quarantennale esperienza di lettrice che mi lega al *Doctor Faustus* (senza contare la forma di lettura più intensa rappresentata negli ultimi anni dalla traduzione) a suggerirmi questa strategia per accostare un testo di tale ricchezza: procedere per cerchi concentrici, come a volte avviene da una lettura all'altra quando afferriamo significati e implicazioni che prima ci erano sfuggiti, però in modo meno casuale, cercando cioè di coglierne l'intima stratificazione nelle leggi stesse che governano l'opera e, non da ultimo, nelle vicende della sua creazione. Una creazione talmente complessa da spingere l'autore, caso più unico che raro, a dedicarle addirittura un libro a sé, che con il titolo *La genesi del Doctor Faustus. Romanzo di un romanzo* si proponeva di mettere a parte il pubblico dell'intimo divenire e degli avvenimenti esterni che l'avevano accompagnata.

Come apprendiamo proprio da quel libro era il 1901 – l'anno che con la pubblicazione della fortunatissima saga familiare *I Buddenbrook* avrebbe segnato la sua affermazione trionfale nel mondo letterario – quando al ventiseienne Mann balenò per la prima volta l'idea di scrivere una personale variazione sul mito di Faustus raccontando del patto diabolico stretto da un artista con il diavolo. Da un *artista*, si badi: non da un dotto come in tutte le versioni precedenti della leggenda, dai cinquecenteschi "libri popolari" che

per primi ne hanno tramandato le gesta alla fosca tragedia elisabetiana di Marlowe e alla pietra miliare innalzata a suo nome da Goethe nella letteratura universale. Un artista... Non è una modifica di poco conto, ma sembra addirittura ovvia da parte di uno scrittore il cui tema fondamentale, già allora e per oltre un decennio a venire, era appunto il rapporto travagliato, soprattutto sul piano esistenziale, che chi è segnato dal talento o dal genio, consacrato al culto della forma, condannato all'innaturale, "disumano" compito dell'espressione, intrattiene con la felice normalità della vita: un rapporto di esclusione, agli occhi di Mann. Di questo parlano le sue celeberrime novelle giovanili, *Tristano*, *Tonio Kröger*, *La morte a Venezia*; di questo parla anche un romanzo come *Altezza reale*, dove a patire il distacco dalla vita e dall'umanità in nome delle inesorabili esigenze poste dalla "forma" non è un poeta o uno scrittore, bensì un principe: trasposizione tanto felice nel risultato quanto chiaramente decifrabile dal lettore avvertito.

Allora Mann non diede alcun seguito al progetto; sarebbero trascorsi quarantadue anni (e quali anni!) prima che fosse tentato dall'idea di riprenderlo. Eppure rimane questo il primo strato: la "patetica antitesi di vita artistica e vita borghese", secondo l'autoironica definizione che compare a un certo punto del romanzo. È difficile non riconoscere nel "compositore tedesco" Adrian Leverkühn i tratti che lo accomunano ai suoi predecessori: la freddezza, l'ambiguo stigma dell'elezione, l'estraneità alla sfera umana, il "divieto di amare" che viene infranto (quando viene infranto, come nel caso di Aschenbach, l'austero scrittore protagonista della *Morte a Venezia* cui sarà fatale l'invaghimento per il giovane Tadzio) solo a proprio rischio e pericolo... Però Leverkühn, a differenza di tutti loro, non è un letterato ma appunto un musicista: dedito professionalmente a un'arte che prima d'ora i personaggi manniani (Hanno Buddenbrook, Tonio Kröger, Gabriele Klötterjahn in *Tristano*) si erano limitati a coltivare da dilettanti e con la quale l'autore stesso intrattiene un rapporto non molto diverso, tanto che per dare piena credibilità alle sue pagine più "tecniche" dovrà ricorrere al consiglio e alla supervisione di un vero esperto di musica, anzi, addirittura di un'autorità assoluta come Theodor W. Adorno, appoggiandosi da un lato alle sue teorizzazioni, dall'altro chiedendogli aiuto per immaginare

in termini concreti e convincenti le opere che il protagonista del romanzo va creando nel corso della propria esistenza fittizia.

Viene da domandarsi perché Mann abbia voluto rendersi la vita così difficile inoltrandosi in un terreno malcerto, quando sarebbe stato tanto più semplice fare ancora una volta del suo eroe un poeta o un narratore. Forse perché la musica è la più “tedesca” di tutte le arti; e vedremo in seguito quanto profonde e decisive siano le implicazioni di questa circostanza. Restando per il momento al primo strato, al primo dei cerchi concentrici che il sasso scagliato da una mano sapiente va disegnando sull’acqua, possiamo limitarci a considerare Leverkühn – o Adrian, se vogliamo concederci la libertà di chiamare con il nome di battesimo un personaggio così altero e inaccessibile a qualsiasi forma di confidenza – semplicemente in quanto artista, che come tale intrattiene con la vita quel rapporto problematico ben noto a ogni lettore di Mann. Il patto satanico, in questo senso, è semplicemente il simbolo mitico-religioso di una rinuncia, di un sacrificio tanto eroico quanto moralmente discutibile, su cui l’autore non si è mai stancato di richiamare la nostra attenzione; ed è probabile che egli avesse in mente soltanto questo quando nel 1901 scriveva i primi appunti per il suo “libro del diavolo”. In mezzo però, tra quel momento e il 27 maggio 1943, data nella quale Serenus Zeitblom e Thomas Mann prendono contemporaneamente in mano la penna per cominciare davvero a narrarci la vita del compositore tedesco Adrian Leverkühn, ci sono due guerre mondiali; c’è l’esperienza dell’esilio; c’è la crisi epocale di un’intera cultura che sembra consumare in questi decenni la propria *reductio ad absurdum*: e tutto ciò dà corpo e sostanza al romanzo consentendogli di librarsi ben oltre l’intenzione iniziale, a riprova del fatto che le tragedie della vita e della storia possono a volte rappresentare, per una sorta di compensazione non così dissimile dal patto stipulato inconsciamente da Leverkühn, la fortuna dell’arte.

Già la prima e più “innocua” forma della crisi, quella estetico-intellettuale, filosofica, ancora lontana dall’atroce fragore dei campi di battaglia, conduce di necessità a un ampliamento del cerchio. Nel dilemma arte-vita in cui si dibattevano i precedenti avatar dell’autore risultava se non altro chiaro e indiscusso cosa fosse l’arte: era quella cosa che, in un’epoca comunque già estranea all’equilibrio

classico rappresentato da Goethe, trovava la sua incarnazione più potente nella figura e nell'opera di Wagner; la sua trasfigurazione metafisica nelle pagine di Schopenhauer; la sua critica interna nelle diffidenti analisi di Nietzsche sul fenomeno europeo della *décadence*. La temperie culturale nella quale è immerso Adrian è però quella delle avanguardie storiche; la questione che lo arrovella non è più conciliare l'arte con la vita (non ci si prova nemmeno, è l'ultimo dei suoi pensieri), ma trovare una forma, una strada, un "varco", attraverso cui l'arte sia ancora possibile. Di qui il "patto col diavolo", che assume senza dubbio un significato diverso da quello che poteva avere agli occhi di Mann nel 1901.

Wagner, Schopenhauer, Nietzsche compongono insieme la triade stellare, la costellazione nel cui segno il giovane letterato di Lubeca è cresciuto e maturato; ma il *Doctor Faustus* describe in un certo senso l'offuscarsi di quel cielo, il vero passaggio al Novecento: un passaggio ingrato, difficile, e tuttavia così riuscito che proprio grazie a questo romanzo Thomas Mann può essere annoverato tra i più grandi testimoni del "secolo breve". Di Schopenhauer nel libro non si parla, anche se il ruolo attribuito alla musica nel *Mondo come volontà e rappresentazione* non è forse estraneo alla scelta di attribuire al protagonista proprio la vocazione del compositore: l'esercizio non di un'arte qualsiasi, ma dell'unica in grado di parlarci della "cosa in sé" (oppure, come purtroppo accade, della sua cancellazione). Wagner è nominato alcune volte, ma sempre attraverso la lente dis-sacrante di Nietzsche o quella così affine dello stesso Leverkühn, il cui intellettualismo non può che farsi beffe del suo turgore romantico e delle sue mistiche ambizioni. Quanto a Nietzsche... sotto certi aspetti è il protagonista segreto del romanzo, e neppure così segreto, perché la coincidenza dei suoi casi biografici con quelli di Adrian non poteva certo sfuggire al lettore colto dell'epoca. Il trauma della visita al postribolo; la sifilide; lo sprofondare nella follia; persino l'ultima visita di Zeitblom all'amico ormai ridotto allo stato vegetativo, che ricalca quella di Deussen al filosofo.

È lo stesso Mann, nel *Romanzo di un romanzo*, a osservare che il *Doctor Faustus* è stato inteso da molti come un libro su Nietzsche: eccellente ragione per cui il nome del filosofo non debba mai comparire, per quanto innaturale possa sembrare questa omissione nel

descrivere decenni in cui il dibattito culturale era così fortemente improntato al suo nome (strano davvero che non lo si menzioni mai nelle serate del circolo Kridwiss, e che il filologo classico Zeitblom non si ricordi di lui quando parla della cosiddetta rivoluzione conservatrice come del cammino rivoluzionario-regressivo lungo la superficie di una sfera...). Ma quel ponte ardimentoso tra Ottocento e Novecento che Nietzsche, la cui mente desta non ha potuto neppure affacciarsi alla soglia del nuovo secolo, aveva gettato con tanta forza profetica, Mann vuole costruirlo a modo suo; o meglio, vuole esplorare e interpretare qualcosa che ormai non è più profezia: è realtà, con tutte le disillusioni del caso.

Il grande problema ereditato da Nietzsche è il rapporto dell'arte con la "verità": un problema che il filosofo risolve assegnando alla prima un "maggior valore" in quanto menzogna creatrice, ineguagliabile *stimulans* della vita. Mann però, lo sappiamo fin dai tempi dei *Buddenbrook* e del *Tonio Kröger*, è troppo "borghese" per non cogliere l'ambiguità profonda di questa concezione: proprio nel *Doctor Faustus* il fiducioso estetismo dell'epoca, più o meno esplicitamente ispirato a Nietzsche, è messo alla berlina in figure come il dottor Institoris, il gracile erudito che venera il rinascimento italiano "fumante di sangue e di bellezza", o ancor più nei deliri superomistici dello pseudopoeta Daniel Zur Höhe, il cui cognome (letteralmente "verso l'alto", "all'altezza") da solo è già tutto un programma. Ma la nettezza di Mann nel prendere qui le distanze da quell'orizzonte culturale è soprattutto il portato di una tragedia storica, della funesta e degradante strumentalizzazione che utopie siffatte hanno subito con l'avvento dei fascismi europei (ossia di quella che Benjamin definiva una "estetizzazione della politica"), con l'instaurazione di una dittatura così feroce da far impallidire i sogni sanguinari di uno Zur Höhe, con lo scoppio di una guerra dalla quale, mentre Mann scriveva il suo romanzo nell'esilio americano, il mondo era ancora dilaniato. Ed è anche, certamente, un frutto del fitto scambio intellettuale che in quegli anni egli intratteneva con Adorno, della cui *Filosofia della musica moderna* poteva leggere ampie parti a mano a mano che venivano scritte, proprio come il filosofo poteva seguire quasi capitolo per capitolo la genesi del grande romanzo.

Ne consegue che il problema di Leverkühn non è affatto ridicibile al problema di Nietzsche: assume un'altra connotazione, più fortemente improntata all'etica. Che l'arte sia "menzogna" non costituisce più un titolo di merito, una patente di nobiltà che le consente di farsi metafora di una nuova idea dell'uomo oltre il declinante orizzonte della metafisica: è diventato piuttosto un motivo di crisi, di quella crisi profonda in cui si dibatte tutta la cultura del Novecento. L'opera, in quanto trionfo dell'apparenza, "è contro la verità e contro la serietà", risulta sempre più inconciliabile con la "coscienza morale dell'arte": sono appunto le argomentazioni di Adorno che qui Mann mette in bocca al suo protagonista.

La crisi estetico-culturale, come si vede, è ormai strettamente intrecciata con quella politica, ed è questo il terzo cerchio che il sasso disegna nell'acqua. Da entrambe si può uscire soltanto a caro prezzo, ossia stipulando un patto con il diavolo: Leverkühn è il rappresentante di un'intera epoca, non solo artistica, quando siede a Palestrina nella "sala di pietra" prestando un riluttante ascolto alle lusinghe del Tentatore, il quale a sua volta fa proprie le teorie di Adorno, la sua "critica disgregatrice", ma solo per superarla in uno slancio regressivo verso l'arcaico, l'originario, il barbarico. Uno slancio che, se in musica può significare il ripudio della "soggettività armonica" coltivata dai classici e dai romantici per tornare in forme nuove all'antica "oggettività polifonica", o l'invenzione della dodecafonia come ordine rigoroso capace di superare lo scoglio di una "libertà" che ormai gira a vuoto su se stessa, trova sul piano storico equivalenti assai più insidiosi.

Il paradosso del romanzo è che Thomas Mann, se da un lato stabilisce con grande cura questa equivalenza attraverso una fitta rete di rimandi e allusioni, dall'altro preserva con cura non minore il rango e la purezza spirituale del suo protagonista, facendo di lui, del quale nella *Genesi del Doctor Faustus* confesserà addirittura di essersi "innamorato" come di nessun altro personaggio in precedenza, quanto di più incompatibile non solo con la "feccia" politica del Terzo Reich, ma anche con i suoi battistrada intellettuali, ritratti con ironia così sprezzante nei capitoli del libro dedicati ai salotti monacensi. Il fatto è che Adrian non sfrutta, come i primi, le contraddizioni dell'epoca, e neppure se ne compiace come i secondi: le incarna tragicamente

nel proprio destino, non meno di quanto le abbia incarnate lo stesso Mann nel suo travagliato percorso dalle posizioni ultraconservatrici delle *Considerazioni di un impolitico*, attraverso il lungo lavoro spirituale del quale offre testimonianza *La montagna magica*, alla risoluta presa di posizione in favore delle democrazie minacciate; e ad accomunarli è anche quella “freddezza”, quella sofferta e consapevole “disumanità” che in entrambi sembra inseparabile dalla vocazione artistica e a cui forse l'autore si riferisce definendo nei suoi diari il *Doctor Faustus* “una confessione radicale”.

Lo definisce anche, altrove, “un libro sulla natura tedesca”, e non so dire se questo rappresenti un cerchio ulteriore o piuttosto una comune declinazione che li abbraccia tutti, una particolare “rifrazione dell'umano”, per dirla con Zeitblom, che tinge della sua luce specifica e inconfondibile anche i temi più universali. Fatto sta che il *Doctor Faustus* può essere considerato, o quantomeno racchiude in sé, una vera e propria enciclopedia del germanesimo, restituito letterariamente e quasi catalogato (con una corrispondente ricchezza di reperti linguistici che spaziano dal tedesco di Lutero allo *Schweizerdeutsch* e al dialetto bavarese) in tutti i suoi nodi fondamentali, dalla Riforma al romanticismo, dall'impronta gotica agli anni confusi della Repubblica di Weimar, per non parlare della leggenda di Faustus la cui forma originaria, cinquecentesca, è sottesa alla vicenda come una sorta di canovaccio ora occulto, ora palese. E i mistici renani, le acqueforti di Dürer, l'olimpica maestà di Goethe e i deliri architettonici di Ludwig, il folle re di Baviera... E la musica, naturalmente: in primo luogo la musica, che nella visione di Mann è l'arte tedesca per eccellenza, un ulteriore, fondamentale angolo di rifrazione attraverso il quale leggere tutto il resto. L'intera storia della Germania, il suo divenire, le sue ambiguità, possono essere riassunte nell'arco spirituale che va da Bach a Schönberg, passando per Beethoven e Wagner: è questa, in fondo, la scommessa del libro, che nonostante le apparenze non è affatto, nella sua essenza più intima, un libro “sulla musica”, ma un tentativo di scrivere attraverso la musica il romanzo della Germania e attraverso la Germania (comunque l'epicentro del terremoto) quello che lo stesso Mann definisce il romanzo della sua epoca. Forse anche della nostra, con le debite trasposizioni...

Con ciò non intendo certo negare che la musica occupi nel libro una posizione centrale, che sia oggetto della più meticolosa indagine storica e teorica, e che molte delle pagine a essa dedicate, ad esempio l'appassionata conferenza di Wendell Kretzschmar sull'op.111, appartengano ai vertici espressivi dell'opera; tuttavia è lo stesso Mann, nella sua autoesegesi, ad avvertirci che qui la musica "sta per qualcos'altro", è paradigma e metafora di una realtà più universale.

Non bisogna lasciarsi ingannare troppo dai cerchi: in fondo quel che conta è il sasso e ancor più la precisione del lancio, che qui è assoluta. Così perfetta che nella complessità quasi inesauribile delle sfaccettature, dei piani interpretativi, la compattezza non va mai perduta. Ad assicurarla è innanzitutto la figura del narratore, il vero colpo di genio dal quale scaturisce tutto il resto. Serenus Zeitblom, il compagno d'infanzia di Adrian, non meno innamorato di lui di quanto lo sia il suo autore, che ne ha seguito con ansiosa devozione la vita travagliata e ora la racconta a noi lettori mentre attorno alla sua appartata scrivania in un villaggio bavarese (proprio come, giorno per giorno e in perfetta simultaneità, attorno a quella di Mann nel suo dorato rifugio californiano) si infittiscono i bollettini di guerra. Non è un musicista, Serenus Zeitblom, pur suonando per diletto la viola d'amore; e non è un intellettuale di levatura cosmopolita, solo un ingenuo umanista di provincia, un fiducioso cultore della letteratura classica che forse non ha neppure letto *La nascita della tragedia*. Ma proprio a lui, a questo personaggio che considera del resto uno tra i pochi "simpatici" del libro, Mann affida la propria voce, costruendo pagina dopo pagina il più raffinato equilibrio tra identificazione e ironia. In un corso di scrittura, una lezione su come si può giocare con la voce narrante troverebbe qui il più illuminante oggetto di studio, cui sono paragonabili soltanto certe magistrali invenzioni di Henry James. Se il *Doctor Faustus*, dopotutto, non è affatto un'enciclopedia del germanesimo e neppure un pamphlet politico-culturale o un saggio adorniano sulla musica moderna, ma un vertice assoluto della narrativa novecentesca, lo si deve principalmente a lui, al suo intelligente candore nel quale Mann può specchiarsi pur mantenendo le distanze; e a lui si devono anche i due tempi tra i quali il romanzo si muove in un fecondo parallelismo: quello della

biografia spirituale di Adrian, che si conclude nel 1930, e quello successivo, che arriva a coprire l'intero periodo bellico, nel quale il biografo fittizio, di pari passo con l'autore reale, scrive giorno dopo giorno le sue pagine.

Poi, certo, a garantire all'opera il suo status di romanzo provvede anche la cosiddetta trama secondaria: quell'intricato e fatale sovrapporsi di triangoli amorosi (Ines Rodde, Helmut Institoris, Rudi Schwerdtfeger; Rudi, *Adrian* e Marie Godeau) che il compianto Zeitblom riferisce con imbarazzato riserbo, ma non senza dar prova di un notevole acume psicologico. Salvo che nella *Morte a Venezia*, dove però questa dimensione assume tutt'altra valenza, Mann non aveva mai indagato con tanta sottigliezza i complessi meccanismi dell'eros, non si era mai abbandonato con tanta disinvoltura a una descrizione quasi naturalistica delle passioni che se da un lato rimanda alla grande tradizione del romanzo ottocentesco, da *Madame Bovary* ad *Anna Karenina*, dall'altro, proprio grazie al filtro creato dalla voce narrante, è condotta in un registro prettamente moderno. Resta comunque uno dei rari casi in cui questo autore così votato alla dimensione simbolica, così incline ad assorbire e trasfigurare nella sua narrazione i temi più complessi del dibattito culturale, si concede al puro piacere del racconto.

Ines Rodde, poi signora Institoris, la cui mano nevrotica trasformerà il gioco dei triangoli in un brutale fatto di sangue, è un personaggio costruito magistralmente nella sua irriducibile antipatia: l'avversione istintiva che Zeitblom prova per lei si comunica al lettore senza neppure bisogno di essere resa esplicita. Tanto il narratore quanto l'autore sono invece più teneri con Clarissa Rodde, sorella di Ines e modellata sulla sorella di Mann, il cui tragico destino di attrice fallita che aspira senza riuscirci a tornare alla normalità borghese è molto meno estraneo ai temi cui l'autore ci ha abituati da sempre. La "patetica antitesi" di arte e vita conosce una variazione straniante, quasi grottesca, nella figura di questa aspirante artista irrimediabilmente sprovvista di talento con la quale nessun diavolo si sognerebbe mai di stringere un patto; eppure (o forse proprio per questo) le pagine a lei dedicate sono tra le più toccanti di tutto il romanzo, e forse, rispetto a quella di Adrian, si può considerare la sua piccola storia come una sorta di paradossale *mise en abyme*.

Ma sono appunto divagazioni “borghesi”, romanzesche nel senso più tradizionale del termine, in un libro la cui struttura profonda attinge alla ricchezza mitico-simbolica che la figura di Faustus ha acquisito nel corso dei secoli. Come a Kaisersaschern, l’immaginaria cittadina dove Adrian trascorre gli anni di scuola, presente e passato si intrecciano e sovrappongono inestricabilmente, così è in questo romanzo che nei momenti culminanti (l’incontro con l’*Hetaera esmeralda* nel postribolo di Lipsia, il colloquio con il diavolo, la “scena della follia” in cui il compositore si congeda dagli amici e dal mondo) paga esplicitamente il suo debito con la versione originaria della leggenda giungendo a parodiarne la lingua. Una lettera all’amico; un documento scritto che registra parola per parola le battute del “dialogo” con il più inquietante degli ospiti; un lungo, straziante monologo intervallato dalle allarmate osservazioni di Zeitblom e dalle reazioni perplesse degli altri spettatori: sono tutti “in prima persona”, quei momenti, e sono gli unici affidati direttamente alla voce di Adrian; solo che quella voce, appunto, non è la sua, ne è piuttosto una “stilizzazione”, un arcaizzante travestimento. Eppure è lo stesso Zeitblom a notare, certamente d’accordo con il suo autore, che quelle cose potevano essere dette soltanto in quel linguaggio, la cui connotazione teologica, luterana, ne costituisce l’unico mezzo d’espressione adeguato.

Se il *Doctor Faustus* è il romanzo dell’epoca, il romanzo chiave del Novecento, non è dunque soltanto perché ripercorre interiorizzando le grandi vicende storiche del secolo breve, ma ancor più, o almeno altrettanto, perché nel momento stesso in cui ne produce uno dei massimi risultati incrina consapevolmente (cosa che ad Adorno doveva senza dubbio piacere) l’autosufficienza di questo genere letterario, lo fa avventurare oltre se stesso, lo rispinge alle sue radici arcaiche, mitiche, rispetto alle quali il naturalismo non è che una tarda edulcorazione, e insieme lo sporge in un equilibrio tanto rischioso quanto affascinante verso la dimensione del saggio, della riflessione, del pensiero puro. E la cosa stupefacente è che tutto ciò possa accadere mantenendo un’apparente – o forse niente affatto apparente – patina di classicità, senza esibizionismi avanguardistici, senza mai violare le buone vecchie regole della narrazione, alle quali anzi Mann si affida con una fiducia appena

venata di segreta ironia, un po' come il suo protagonista si affida, con la certezza di poter dominarlo e infondergli un nuovo significato, al repertorio di forme che la storia della musica gli mette a disposizione.

A questo, d'altronde, Thomas Mann ci ha abituati da sempre: a una modernità, a un'audacia, a un'inflessibile volontà di portare ogni opera alle estreme conseguenze, che per affermarsi non hanno bisogno di gesti plateali e quasi per istinto ne rifuggono. L'abisso si spalanca, eccome, ma sotto una superficie la cui perfetta tenuta solo il lettore più distratto potrebbe considerare rassicurante. Se la cifra stilistica di Mann è il rifiuto dell'immediatezza, dello sfogo, della confessione diretta, la sua scommessa è che questo continuo ricorso alla maschera e allo schermo non tolga forza al racconto, non sminuisca la tragedia ma al contrario la esalti; ed è una scommessa stravinta, soprattutto qui. Proviamo soltanto a immaginare la vicenda di Adrian Leverkühn narrata da lui stesso in prima persona, senza la mediazione di Zeitblom né quella della parodia linguistica: un interminabile, didascalico *stream of consciousness*, che distruggerebbe ogni ambiguità e ogni ironia e solo esteriormente rappresenterebbe una soluzione più "moderna". Come la sonata nell'op.111 di Beethoven, qui il romanzo, travolto da una crisi di civiltà, celebra il suo congedo, e lo farebbe in modo meno indimenticabile se non tenesse fede sino all'ultimo alla propria forma e al proprio retaggio storico.

*Paola Capriolo*



# DOCTOR FAUSTUS



*Lo giorno se n'andava, e l'aer bruno  
toglieva gli animai che sono in terra  
dalle fatiche loro, ed io sol uno*

*m'apparecchiava a sostener la guerra  
sì del cammino e sì della pietate,  
che ritrarrà la mente che non erra.*

*O Muse, o alto ingegno, or m'aiutate,  
o mente che scrivesti ciò ch'io vidi,  
qui si parrà la tua nobilitate.*

Dante, *Inferno*, canto II

Le parole in italiano nel testo sono segnalate con un asterisco.

## I.

Voglio assicurare nel modo più categorico che non è affatto per desiderio di spingere alla ribalta la mia persona se a queste comunicazioni sulla vita del defunto Adrian Leverkühn, a questa prima e certo molto provvisoria biografia del caro uomo e geniale musicista così terribilmente travagliato, innalzato e abbattuto dal destino, premetto alcune parole su me stesso e sulle circostanze che mi riguardano. A indurmi a ciò è solo la supposizione che il lettore – o meglio: il futuro lettore, poiché al momento non sussiste neppure la minima probabilità che il mio scritto possa vedere la luce della pubblica opinione – salvo che per un miracolo non riesca a lasciare la nostra assediata Fortezza Europa e a recare a quelli di fuori un alito dei segreti maturati nella nostra solitudine; – chiedo il permesso di ricominciare da capo: solo perché mi aspetto che in avvenire si desideri essere edotti in via incidentale sulla figura dello scrivente premetto a queste rivelazioni alcune poche notizie su me stesso quale individuo – non senza il fondato timore di risvegliare proprio in tal modo nel lettore il dubbio se si trovi davvero nelle mani giuste; voglio dire: se il complesso della mia esistenza faccia di me l'uomo giusto per un compito al quale forse mi trascina più il cuore di quanto non mi autorizzi una naturale affinità.

Rileggo le righe precedenti e non posso fare a meno di notarvi una certa affannosità e pesantezza del respiro, fin troppo rivelatrice dello stato d'animo nel quale oggi, il 27 maggio 1943,<sup>1</sup> tre anni dopo la morte di Leverkühn, ossia tre anni dopo il suo passaggio da una notte fonda alla più fonda di tutte, siedo nel mio vecchio e familiare studiolo a Freising sull'Isar per cominciare a narrare la vita dell'infelice amico che ora (oh, così possa essere!) riposa in Dio – rivelatrice,

dico, di uno stato d'animo in cui il bisogno spasmodico di raccontare e il profondo timore di essere inadeguato a farlo si mescolano nel modo più tormentoso. Io sono una persona assolutamente moderata e, posso ben dirlo, sana, temperata in senso umano, orientata all'armonia e alla ragione, un dotto e un adepto dell'"armata latina", non privo di relazioni con le belle arti (suono la viola d'amore), ma un figlio delle muse nel senso accademico dell'espressione, al quale piace considerare come propri avoli gli umanisti tedeschi vissuti all'epoca delle *Epistolae obscurorum virorum*, i Reuchlin, i Crotus von Dornheim, i Mutianus e gli Eoban Hesse. Il demoniaco, per quanto poco io mi permetta di negarne l'influsso sulla vita umana, l'ho sempre sentito radicalmente estraneo al mio essere, l'ho escluso per istinto dalla mia immagine del mondo e non ho mai provato la più lieve inclinazione a impegnarmi temerariamente con le potenze inferi, né tantomeno a evocarle a me in un impeto di tracotanza o concedere loro anche solo il dito mignolo se fossero venute a tentarmi di propria iniziativa. In nome di questa intima disposizione ho affrontato sacrifici, sia ideali, sia dal punto di vista del benessere esteriore, abbandonando anzitempo senza esitazioni la professione di insegnante a me così cara quando se ne dimostrò l'inconciliabilità con lo spirito e le esigenze della nostra evoluzione storica. Sotto questo aspetto sono contento di me stesso. Ma quanto al dubbio se io possa sentirmi davvero tagliato per il compito che qui mi assumo, una tale fermezza o se si vuole limitatezza della mia indole morale non fa altro che rafforzarlo.

Poco fa avevo appena preso in mano la penna, e subito ne è scaturita una parola che in cuor mio mi suscitava già un certo imbarazzo: la parola "geniale"; mi riferivo al genio musicale del mio defunto amico. Ora, questa parola, "genio", pur nell'eccezionalità ha senza dubbio un suono e un carattere nobili, armoniosi e umanamente sani, e uno come me, per quanto lontano da ogni pretesa di partecipare di persona a quella dimensione sublime e di essere mai stato gratificato con *divinis influxibus ex alto*, non dovrebbe scorgere nessun motivo ragionevole per rifuggirne turbato, nessun motivo per non parlarne e trattarne levando in su lo sguardo con lieta e rispettosa confidenza. Così sembra. Eppure non si può negare, e non è mai stato negato, che in quella sfera radiosa il demoniaco e

l'irrazionale abbiano una parte inquietante, che un legame tale da suscitare un leggero brivido di orrore sussista sempre tra essa e il regno infero, e che appunto per questo gli epiteti rassicuranti con cui io ho tentato di caratterizzarla, "nobile", "umanamente sana" e "armoniosa", non le si addicano del tutto, neppure quando – con una sorta di dolorosa risolutezza stabilisco questa distinzione – neppure quando si tratti di una genialità *pura* e genuina, donata o anche inflitta da Dio, e non di una acquisita e funesta, di un peccaminoso e morboso divampare delle doti naturali, dell'attuazione di un atroce contratto di vendita...

Qui mi interrompo, con l'umiliante coscienza di non essermi saputo dominare e di aver compiuto un passo falso sul piano artistico.<sup>2</sup> Lo stesso Adrian, poniamo in una sinfonia, difficilmente avrebbe introdotto in modo così prematuro un tema simile – tutt'al più avrebbe lasciato che si annunciasse di lontano, in una forma sapientemente dissimulata e quasi impercettibile. D'altra parte può anche darsi che quanto mi sono lasciato sfuggire si limiti a sfiorare il lettore come un'oscura, ambigua allusione, e solo a me sembri un'indiscrezione e un goffo mettere il carro davanti ai buoi. A un uomo come me risulta molto difficile e dà quasi un'impressione di frivolezza, su un argomento del genere, che gli è caro quanto la vita stessa e gli appare così scottante, assumere il punto di vista dell'artista intento a comporre un'opera e gestirlo con la disinvolta avvedutezza che ne consegue. Di qui il mio prematuro soffermarmi sulla distinzione tra genio puro e impuro, una distinzione di cui ammetto il sussistere solo per domandarmi subito dopo se sussista *a buon diritto*. In effetti, gli eventi mi hanno costretto a riflettere su questo problema con tanta assiduità, con tanto fervore, che a volte mi è balenato il terribile sospetto di esserne stato sospinto fuori della cerchia di pensieri a me davvero destinata e confacente e di avere sperimentato io stesso un "impuro" accrescimento delle mie doti naturali...

Mi interrompo di nuovo, rammentando di essere venuto a discorrere del genio e della sua natura *comunque* influenzata dal demoniaco solo per spiegare il mio dubbio se io possieda la necessaria affinità con il compito che mi sono assunto. È dunque tempo di far valere contro questi scrupoli di coscienza tutto ciò che ho da mettere in campo per combatterli. Ho avuto in sorte di trascorrere

molti anni della mia vita in intima familiarità con un uomo geniale, l'eroe di queste pagine, di conoscerlo sin dall'infanzia, di essere testimone del suo divenire, del suo destino, e di partecipare in un modesto ruolo ausiliario alla sua creazione. L'adattamento in forma di libretto della commedia di Shakespeare *Pene d'amor perdute*, l'audace opera giovanile di Leverkühn, lo si deve a me, e anche sull'elaborazione testuale della suite lirica grottesca *Gesta Romanorum*, così come dell'oratorio *Rivelazione di San Giovanni Teologo*, ho potuto esercitare un influsso. Questo per cominciare, e forse sarebbe già più che sufficiente. Ma sono inoltre in possesso di carte, documenti dal valore inestimabile, che l'estinto, nei giorni della salute o, se così non mi è lecito dire, nei giorni di una relativa e legale salute, ha affidato per testamento a me e a nessun altro, e ai quali mi appoggerò nella mia esposizione, anzi, alcuni dei quali mi propongo di inserirvi direttamente previa un'opportuna scelta. In ultimo e primo luogo però – e questa giustificazione è sempre stata la più valida, se non davanti agli uomini almeno davanti a Dio: io l'ho amato – con orrore e tenerezza, con pietà e devota ammirazione – quasi senza domandare se egli ricambiasse anche in minima misura il mio sentimento.

Non l'ha ricambiato, no. Il lasciarmi gli appunti di composizione e le pagine di diario è l'espressione di una fiducia amichevolmente oggettiva, sarei tentato di dire indulgente e certo per me lusinghiera, nella mia coscienziosità, solidarietà e correttezza. Ma amare? Chi mai avrebbe amato, quest'uomo? Una volta una donna – forse. Un bambino, da ultimo – può darsi. Un insignificante bellimbusto capace di accattivarsi chiunque, un uomo per tutte le occasioni, che poi, probabilmente proprio perché gli era affezionato, egli respinse da sé – e sospinse alla morte. A chi avrebbe aperto il suo cuore, a chi mai avrebbe permesso di entrare nella sua vita? Queste cose per Adrian non esistevano. La dedizione altrui l'accettava – ci giurerei: spesso senza neppure notarla. La sua indifferenza era così grande che quasi sempre non si rendeva conto di ciò che gli accadeva intorno, della compagnia in cui si trovava, e il fatto che molto di rado si rivolgesse a un interlocutore chiamandolo per nome mi induce a supporre che il nome non lo ricordasse, mentre quello aveva pieno diritto di presumere il contrario. Vorrei paragonare la sua solitudine

a un abisso dove i sentimenti che gli venivano offerti affondavano senza rumore e senza traccia. Intorno a lui era il *gelo* – e quale sensazione provo nell'usare questa parola, che anch'egli una volta mise su carta in un contesto mostruoso! A certi vocaboli la vita e l'esperienza possono conferire un accento che li estranea del tutto dal loro senso quotidiano e li circonda di un nimbo di terrore, incomprensibile per chi non li abbia conosciuti nel loro significato più tremendo.

## II.

Il mio nome è Serenus Zeitblom, *doctor philologiae*. Io stesso deploro il singolare ritardo con cui esibisco questo biglietto da visita, ma, com'è, come non è, si dà il caso che lo sviluppo letterario delle mie comunicazioni fino a questo momento non me ne abbia mai concesso l'opportunità. Ho sessant'anni, essendo nato nell'Anno Domini 1883, primo di quattro tra fratelli e sorelle, a Kaisersaschern sulla Saale nel distretto governativo di Merseburg, la stessa città dove anche Leverkühn trascorse l'intero periodo scolastico, ragion per cui posso rimandarne una descrizione più particolareggiata a quando arriverò a trattare di quest'ultimo. Poiché il corso della mia vita personale si intreccia ripetutamente con quello del Maestro, sarà bene riferire di entrambi collegandoli per non cadere nell'errore di anticipare gli eventi, nel quale comunque, quando il cuore è colmo, si tende sempre a incorrere.

Qui basti indicare che quella in cui io venni al mondo era la condizione di discreta levatura del ceto medio semicolto, essendo mio padre, Wolgemut Zeitblom, farmacista – e anche il più importante sulla piazza: a Kaisersaschern esisteva un secondo negozio di medicinali, che però non godé mai di una pubblica fiducia pari a quella della farmacia di Zeitblom “Ai Nunzi Celesti” e faticò sempre a reggerne la concorrenza. La nostra famiglia apparteneva alla piccola comunità cattolica della città, la cui popolazione naturalmente professava in maggioranza la confessione luterana, e mia madre in particolare era una devota figlia della Chiesa che osservava con scrupolo i propri obblighi religiosi, mentre mio padre, non foss'altro che per mancanza di tempo, si mostrava in ciò più trascurato, senza peraltro rinnegare in alcun modo la solidarietà di gruppo con

i correligionari, che aveva pure un'implicazione politica. È degno di nota che accanto al nostro parroco, il consigliere ecclesiastico Zwilling, anche il rabbino della città, di nome dottor Carlebach, frequentasse le nostre stanze da ricevimento situate sopra il laboratorio e la farmacia, il che difficilmente sarebbe stato possibile in una casa protestante. Quanto all'aspetto la vinceva il membro della Chiesa romana. Ma la mia impressione, forse basata principalmente su dichiarazioni di mio padre, è rimasta questa: che il piccolo talmudista dalla lunga barba e dal capo ornato di una papalina superasse di gran lunga il suo collega di diversa fede per erudizione e acume religioso. Forse si deve a tale esperienza giovanile, ma anche al fiuto e alla ricettività dimostrati da circoli ebraici verso l'opera di Leverkühn, il fatto che proprio per quanto riguarda la questione ebraica e il modo di affrontarla io non abbia mai potuto trovarmi pienamente d'accordo con il nostro Führer e i suoi paladini, cosa non priva di influenza sulle mie dimissioni dall'insegnamento. Vero è che hanno incrociato il mio cammino anche esemplari di quella stirpe – mi basta pensare al libero docente Breisacher di Monaco – il cui carattere sconcertante e antipatico mi propongo di mettere in luce a tempo debito.

Per quanto riguarda l'origine cattolica, essa ha ovviamente plasmato e influenzato la mia natura interiore, ma senza che da questa sfumatura esistenziale risultasse mai una contraddizione con la mia visione del mondo umanistica, con il mio amore per “le scienze e le arti belle”, come si diceva un tempo. Tra questi due elementi della personalità ha regnato sempre una perfetta concordia, quale può essere mantenuta senza difficoltà se, come me, si è cresciuti nell'ambiente di un'antica cittadina le cui memorie e monumenti risalgono a lontane epoche anteriori allo scisma, a un mondo cristiano unitario. È vero che Kaisersaschern è situata proprio al centro del territorio in cui è nata la Riforma, nel cuore della regione di Lutero, contraddistinta da nomi di città quali Eisleben, Wittenberg, Quedlinburg, e anche Grimma, Wolfenbüttler e Eisenach – il che pure è significativo per la vita interiore del luterano Leverkühn e in relazione con l'indirizzo originario dei suoi studi, quello teologico. Tuttavia vorrei paragonare la Riforma a un ponte che conduce non solo dai tempi della Scolastica al nostro mondo

di libero pensiero, ma anche e in pari misura indietro, al medioevo – e forse persino più indietro di quanto non faccia una tradizione cristiano-cattolica di sereno amore per la cultura rimasta indenne dalla scissione della Chiesa. Quanto a me, io mi sento davvero a casa in quell'aurea sfera spirituale in cui la Santa Vergine veniva definita *Jovis alma parens*.

Per continuare a riportare lo stretto necessario del mio *curriculum vitae*, i miei genitori mi consentirono di frequentare il ginnasio della città,<sup>3</sup> lo stesso istituto nel quale, due classi dietro di me, anche Adrian ricevette la sua istruzione e che, fondato nella seconda metà del quindicesimo secolo, fino a tempi recenti portava ancora il nome di “Scuola dei Fratelli della vita comune”. Solo a causa di un certo imbarazzo per il suono troppo storico e all'orecchio moderno leggermente comico di questo nome, l'aveva abbandonato assumendo quello di Bonifatius-Gymnasium, dalla chiesa vicina. Quando lo lasciai all'inizio del corrente secolo, mi diedi senza esitazioni allo studio delle lingue classiche, nel quale già lo scolaro si era in un certo grado distinto, che coltivai nelle università di Gießen, Jena, Lipsia e, dal 1904 al 1906, a Halle, dunque nello stesso periodo, e non per caso lo stesso, in cui anche Leverkühn studiava là.

Qui, come tanto spesso mi accade, non posso fare a meno di compiacermi incidentalmente dell'intimo e quasi misterioso legame tra l'interesse per la filologia antica e un vivo, affettuoso senso della bellezza e della dignità razionale insite nell'uomo, – legame che si annuncia già nella denominazione di *humaniora* attribuita allo studio delle lingue antiche, ma è poi confermato dal fatto che il nesso psicologico tra la passione linguistica e quella umanitaria trovi il suo coronamento nell'idea di educazione e che la vocazione a formare la gioventù consegua in modo quasi ovvio da quella del linguista. L'uomo immerso nella realtà positiva delle scienze naturali può essere magari un insegnante, mai però un educatore nel senso e nella misura in cui lo è il seguace delle *bonae litterae*. Anche quell'altra lingua, forse più interiore ma stranamente inarticolata, la lingua dei suoni (se così si può definire la musica), non mi sembra compresa nella sfera pedagogico-umanistica, per quanto io sia ben consapevole del ruolo ausiliario che ha svolto nell'educazione greca e più in generale nella vita pubblica della *polis*. Con tutto il rigore

logico-morale di cui le piace ammantarsi, mi sembra appartenere piuttosto a un mondo spirituale sulla cui incondizionata affidabilità dal punto di vista della ragione e della dignità umana non mi sentirei di mettere la mano sul fuoco. Che ciò malgrado io le sia personalmente affezionato con tutto il cuore fa parte di quelle contraddizioni che, se ne provi rammarico o piacere, sono inseparabili dalla natura umana.

Questo sia detto esulando dal tema. Oppure no, a ben vedere, perché la domanda se tra il nobile regno pedagogico dello spirito e quel mondo di spiriti al quale ci si accosta solo a proprio rischio si possa tracciare un confine chiaro e sicuro, al mio tema appartiene fin troppo. Quale ambito umano, fosse anche il più puro e dignitosamente benigno, sarebbe del tutto inaccessibile all'influsso delle potenze inferi, anzi, occorre aggiungere, del tutto scevro del bisogno di stabilire con esse un contatto fecondatore? Quest'idea, non sconveniente neppure per qualcuno alla cui indole personale il demoniaco è assolutamente estraneo, mi è rimasta da certi momenti del viaggio di studio di quasi un anno e mezzo in Italia e in Grecia che i miei buoni genitori mi consentirono dopo che ebbi sostenuto l'esame di stato: quando dall'Acropoli spinsi lo sguardo verso la Via Sacra, sulla quale un tempo procedevano i Misti ornati di bende color zafferano e con il nome di Iacco sulle labbra, e quando poi sostai nel luogo stesso dell'iniziazione, nella zona di Eubuleo, sull'orlo del crepaccio plutonico sovrastato da rocce a strapiombo. Allora intuii con forza la pienezza del sentimento vitale che si esprime nella devozione esoterica della grecità olimpica per le divinità del profondo, e più tardi ho spesso spiegato dalla cattedra ai miei studenti che la cultura è precisamente l'inclusione pia e ordinatrice, vorrei dire conciliatrice, dell'elemento notturno e mostruoso nel culto degli dei.

Tornato, venticinquenne, da quel viaggio, trovai impiego nel ginnasio della città natale, la stessa scuola dove avevo ricevuto la mia formazione scientifica e dove per alcuni anni tenni alle classi inferiori lezioni di latino, greco e anche storia, prima cioè di passare, nell'anno dodicesimo di questo secolo, al sistema scolastico bavarese e da allora, a Freising, il luogo in cui tuttora risiedo, godere per oltre due decenni di una soddisfacente attività nelle suddette discipline

come professore di ginnasio, ma altresì come docente presso l'istituto superiore di teologia.

Mi sono sposato per tempo, poco dopo la mia nomina a Kaisersaschern – un bisogno di ordine e il desiderio di inserirmi nella vita umana secondo le regole etiche mi condussero a questo passo. Helene, nata Ölhafen, la mia ottima moglie che ancora oggi assiste i miei anni declinanti, era la figlia di un anziano collega di facoltà e professione a Zwickau, nel regno di Sassonia, e a rischio di far sorridere il lettore devo confessare che il nome di battesimo di quella fresca fanciulla, Helene, quel caro suono, giocò un ruolo tutt'altro che trascurabile nella mia scelta. Un nome simile significa una consacrazione al cui puro incantesimo non si può negare la sua efficacia, quand'anche l'aspetto esteriore di colei che lo porta dovesse soddisfarne le alte esigenze solo in una modesta misura borghese e persino questo solo fuggevolmente, grazie all'attrattiva della giovinezza destinata a svanire in fretta. Anche nostra figlia, coniugata da tempo con un brav'uomo, procuratore alla filiale di Ratisbona dell'Istituto di credito bavarese, l'abbiamo chiamata Helene. Oltre a lei la mia cara moglie mi donò ancora due figli maschi, sicché ho potuto sperimentare le gioie e le preoccupazioni della paternità come si conviene a un uomo, seppure entro limiti ordinari. Un particolare fascino, voglio ammetterlo, nessuno dei miei figli lo ha mai posseduto, in nessun momento. Con una bellezza infantile come quella del piccolo Nepomuk Schneidewein, nipote di Adrian e tardiva delizia dei suoi occhi, non avrebbero potuto competere, – io stesso sono l'ultimo a contestarlo. – I miei due figli oggi servono il loro Führer l'uno alle poste civili, l'altro nelle forze armate, e come in generale la mia posizione di estraneità rispetto alle potenze che governano la patria ha creato intorno a me un certo vuoto, così anche il rapporto di questi giovani con la quieta casa paterna non può essere definito altro che tenue.

### III.

I Leverkühn erano una stirpe di artigiani e agricoltori di elevata condizione fiorita lungo il corso della Saale, parte nella zona di Smalcalda, parte nella provincia sassone. La famiglia più ristretta di Adrian risiedeva da molte generazioni nella fattoria di Buchel, appartenente al comune di Oberweiler presso Weissenfels dalla cui stazione, alla quale si arrivava da Kaisersaschern in tre quarti d'ora di treno, era raggiungibile solo se di là veniva mandato un carro a prelevare il viaggiatore. Buchel era un podere di una certa estensione che conferiva al proprietario il rango di grande coltivatore o possidente, con oltre cinquanta iugeri di campi e pascoli, un annesso bosco misto amministrato da un consorzio e una casa d'abitazione molto ampia dall'armatura di legno a traliccio, ma dal basamento di pietra. Con i fienili e le stalle formava un quadrato aperto al cui centro sorgeva, per me indimenticabile, un vecchio tiglio imponente, coperto in giugno di fiori dallo splendido profumo e circondato da una panca verde. All'andirivieni dei carri nel cortile quel bell'albero poteva essere un po' d'intralcio, e ho sentito dire che il figlio destinato a ereditare la proprietà da giovane ne propugnava sempre contro il padre l'abbattimento in nome di ragioni pratiche, per poi un giorno, da padrone della fattoria, farsene difensore contro le pretese del proprio figlio.

Quanto spesso il tiglio deve aver fatto ombra ai pisolini diurni e ai primi giochi infantili del piccolo Adrian che, quando nel 1885 era l'epoca della fioritura, nacque al primo piano della casa di Buchel come secondogenito dei coniugi Jonathan e Elsbeth Leverkühn... Il fratello Georg, che ora lassù è da tempo il fattore, lo precedeva di cinque anni. Una sorella, Ursel, lo seguì alla stessa

distanza. Poiché della cerchia di amici e conoscenti che i Leverkusühn avevano a Kaisersaschern facevano parte anche i miei genitori, anzi, tra le nostre famiglie esistevano da lungo tempo rapporti particolarmente cordiali, nella bella stagione trascorrevamo spesso il pomeriggio della domenica alla fattoria, dove gli ospiti cittadini si godevano riconoscenti i doni sostanziosi della campagna serviti in abbondanza dalla signora Leverkusühn, il rustico pane di segale con il burro dolce, il miele dorato nei favi, le squisite fragole con la panna, il latte cagliato nelle scodelle azzurre, cosparso di pane nero e di zucchero. Al tempo della prima infanzia di Adrian, o Adri, come veniva chiamato, i suoi nonni abitavano ancora lì percependo un vitalizio, mentre l'azienda era già completamente nelle mani della generazione più giovane e il vecchio, ascoltato peraltro con deferenza, ormai se ne immischiava soltanto a tavola durante la cena brontolando con la bocca sdentata. Dell'immagine di questi predecessori, che morirono quasi contemporaneamente, mi è rimasto poco. Tanto più nitida ho davanti agli occhi quella dei loro figli Jonathan e Elsbeth Leverkusühn, sebbene sia un'immagine mutevole e nel corso dei miei anni di ragazzo, di scolaro e poi di studente sia scivolata con quell'efficace inavvertibilità di cui il tempo è maestro dalla fase giovanile in altre più stanche.

Jonathan Leverkusühn era un uomo del miglior stampo tedesco, di un tipo che non si incontra quasi più nelle nostre città e certo non si può trovare tra coloro che oggi rappresentano la nostra umanità davanti al mondo con foga spesso opprimente, – una fisionomia come plasmata da età trascorse, tenuta per così dire in serbo nelle campagne e tramandata da epoche della Germania precedenti alla Guerra dei Trent'anni. Questa era la mia impressione quando, crescendo, lo osservavo con occhi già per metà educati a guardare. Una chioma un po' incolta color biondo cenere ricadeva su una fronte bombata nettamente divisa in due, con le vene delle tempie in rilievo, scendeva folta e greve sulla nuca con una lunghezza fuori moda e presso le piccole orecchie ben modellate trapassava nella barba ricciuta che ricopriva bionda le mascelle, il mento e l'incavo sotto il labbro. Questo, il labbro inferiore, sporgeva alquanto pieno e arrotondato sotto i corti baffi appena pendenti verso il basso, con un sorriso che si intonava in modo straordinariamente attraente allo

sguardo degli occhi azzurri, un po' affaticato, ma a tratti non meno sorridente e assorto in una lieve timidezza. Il naso era sottile e delicatamente arcuato, la parte glabra delle guance sotto gli zigomi scavata da ombre e persino un po' scarna. Il collo tendinoso egli lo teneva quasi sempre scoperto e non amava i comuni abiti cittadini, che in verità non giovavano al suo aspetto e in particolare non si addicevano alle sue mani, a quella mano forte, abbronzata e asciutta, punteggiata di tenui lentiggini, con la quale avvolgeva l'impugnatura del bastone quando si recava al villaggio per il consiglio comunale.

In un certo sforzo che velava quello sguardo, in una certa sensibilità di quelle tempie un medico avrebbe forse ravvisato una tendenza all'emigrania, alla quale in effetti Jonathan andava soggetto, ma solo a un grado moderato, non più di una volta al mese per un giorno e quasi senza intralcio per il suo lavoro. Amava la pipa, una pipa di porcellana di media lunghezza col coperchio, il cui peculiare aroma di canastro, molto più gradevole del fumo ristagnante di sigari e sigarette, caratterizzava l'atmosfera delle stanze al piano di sotto. Amava inoltre bere prima di andare a dormire un buon boccale di birra di Merseburg. Nelle sere d'inverno, quando fuori i suoi beni aviti riposavano sotto la neve, lo si vedeva leggere, di preferenza una voluminosa Bibbia di famiglia rilegata in pelle di maiale pressata e chiudibile con fermagli di cuoio, che era stata stampata a Braunschweig intorno al 1700 con privilegio ducale e comprendeva non solo i preamboli e le glosse marginali "ricchi di spirito" del dottor Martin Lutero, ma anche ogni sorta di sommari, *locos parallelas* e versi storico-morali a commento di ciascun capitolo, opera di un certo signor David von Schweinitz. Sul libro circolava la leggenda, o meglio, era stata tramandata la precisa notizia, che fosse appartenuto a quella principessa di Braunschweig-Wolfenbüttel andata sposa al figlio di Pietro il Grande. In seguito però ella avrebbe simulato la propria morte, cosicché si sarebbero svolti i suoi funerali mentre lei sarebbe fuggita alla Martinica e là si sarebbe unita in matrimonio con un francese. Quante volte Adrian, che aveva un ingordo senso del comico, anche in seguito ha riso con me di questa storia che suo padre, sollevando la testa dal libro, raccontava con un dolce sguardo espressivo per poi, evidentemente non turbato dalla provenienza un po' scandalosa della sacra pubblicazione, volgersi

di nuovo ai commentari in versi del signor von Schweinitz o alla *Sapienza di Salomone ai tiranni...*

Accanto a questa tendenza religiosa delle sue letture ne correva però in parallelo una diversa, che in altri tempi sarebbe stata definita una volontà di “speculare sugli elementi”. Egli coltivava cioè, in modesta misura e con mezzi modesti, studi di scienze naturali, di biologia e anche di scienze chimico-fisiche, per i quali mio padre gli forniva all’occorrenza materiali dal suo laboratorio. Se tuttavia ho scelto per simili tentativi quella designazione ormai desueta e non scevra di biasimo, è perché in essi era avvertibile una certa impronta mistica che allora sarebbe forse risultata sospetta in quanto propensione alla magia. Voglio anche aggiungere che io ho sempre compreso pienamente tale diffidenza di un’epoca religiosa e spiritualistica verso la nascente passione di indagare i segreti della natura. Quella mentalità timorata di Dio doveva scorgervi un libertino immischiarsi in una sfera proibita, sebbene possa sembrare contraddittorio considerare la creazione di Dio, la natura e la vita, come un ambito moralmente equivoco. La natura stessa è troppo piena di fenomeni che rasentano in modo penoso la magia, di ambigui capricci, di allusioni bizzarre e semivelate che rinviano a ciò che è problematico, perché la pietà religiosa, pudicamente avvezza a limitarsi, potesse non scorgere una trasgressione temeraria nel dedicarle la propria attenzione.

Quando alla sera il padre di Adrian apriva i suoi libri illustrati a colori sulle farfalle e gli animali marini esotici, noi, suo figlio e io, e magari anche la signora Leverkühn, molte volte ci sporgevamo a guardare di sopra lo schienale di cuoio della sua poltrona provvisto di due grosse orecchie laterali, e lui ci mostrava con l’indice le meraviglie e le eccentricità lì raffigurate: quei *Papilii* e *Morphi* dei tropici che, notturni e risplendenti, svariano cullandosi attraverso tutti i colori della tavolozza, ornati e conformati con un gusto degno delle arti applicate più squisite, – insetti che nella loro bellezza fantasticamente eccessiva vivono una vita stentata ed effimera, e alcuni dei quali sono reputati dagli indigeni cattivi spiriti che portano la malaria. Il più magnifico dei colori che esibiscono, un celeste bello come la visione di un sogno, non è affatto, ci insegnava Jonathan, un colore autentico e reale, ma viene prodotto da sottili scanalature

e altre formazioni superficiali delle scaglie sulle loro ali, una struttura microscopica, che frangendo artificialmente i raggi di luce ed escludendone la maggior parte fa sì che solo la più brillante luce azzurra arrivi ai nostri occhi.

“Ma guarda,” sento ancora dire la signora Leverkühn, “allora è un inganno?”

“Tu chiami inganno l’azzurro del cielo?” ribatteva suo marito volgendosi indietro a guardare verso di lei. “Anche di quello non mi puoi dire il pigmento dal quale deriva.”

Davvero, mentre scrivo, mi sembra di stare ancora con la signora Elsbeth, Georg e Adrian dietro la poltrona del padre e di seguire il suo dito attraverso quelle immagini. Vi erano riprodotte sesie che non avevano scaglie sulle ali, sicché queste apparivano come di un vetro delicato attraversato soltanto da un reticolo di vene scure. Una di tali farfalle, che nella sua trasparente nudità amava l’ombra crepuscolare delle fronde, si chiamava *Hetaera esmeralda*. Sulle ali l’hetaera aveva solo una scura macchia di colore rosa e violetto che in volo, non potendosi di lei vedere altro, la faceva somigliare a un petalo portato dal vento.<sup>4</sup> C’era poi la callima, le cui ali, che sopra sfoggiavano una squillante triade di colori, sulla superficie inferiore somigliavano con incredibile precisione a una foglia, non solo per la forma e le nervature, ma anche grazie alla riproduzione minuziosa di piccole impurità, gocce d’acqua perfettamente imitate, verrucose formazioni fungine e simili. Se la scaltra bestiola si posava sulle fronde con le ali ripiegate verso l’alto, grazie a questo adattamento mimetico scompariva a tal punto nel suo ambiente che neppure il nemico più avido avrebbe potuto distinguervela.

Non senza successo Jonathan cercava di trasmetterci la sua commozione per questa raffinata imitazione a scopo difensivo che si spingeva fino ai particolari difettosi. “Come ha fatto l’animale?” domandava. “Come fa la natura attraverso l’animale? Poiché è impossibile attribuire un tale espediente alla sua propria osservazione e al suo calcolo. Sì, sì, la natura conosce bene le sue foglie, non solo nella loro perfezione, ma nelle piccole manchevolezze e deformazioni quotidiane, e mossa da un’accorta benevolenza ne replica l’aspetto in un altro regno, sulla superficie inferiore delle ali di queste sue farfalle, per accecare altre sue creature. Ma perché

proprio lei ha questo astuto privilegio? E se per lei è senza dubbio conveniente, quando è in posizione di riposo, assomigliare in tutto e per tutto a una foglia, dov'è la convenienza dal punto di vista dei suoi affamati persecutori, le lucertole, gli uccelli e i ragni, ai quali è destinata come nutrimento e che però, appena lei lo vuole, pur con tutta la perspicacia non sono in grado di rintracciarla? Ve lo domando perché non siate voi a domandarlo a me.”

Se quella farfalla per proteggersi era in grado di rendersi invisibile, bastava continuare a sfogliare il libro per fare la conoscenza di altre che conseguivano lo stesso scopo con una sgargiante, addirittura chiassosa visibilità, grazie alla quale potevano essere scorte da molto lontano. Non erano solo particolarmente grosse, ma anche colorate e decorate con sontuosità straordinaria, e come aggiungeva papà Leverkühn, in quella veste apparentemente provocatoria volavano per la loro strada con una calma ostentata che nessuno tuttavia avrebbe potuto definire insolente, ma aveva piuttosto qualcosa di malinconico, senza mai nascondersi e senza che mai un animale, fosse scimmia, uccello o sauro, le seguisse anche solo con lo sguardo. Perché? Perché erano uno schifo. E perché con la loro bellezza appariscente, e inoltre con la lentezza del loro volo, facevano capire proprio questo. I loro umori avevano un odore e un sapore così orribili che se una volta si verificava un equivoco, una mossa falsa, l'incauto che aveva creduto di gustarsi una di loro tornava a sputare fuori il boccone con tutti i sintomi della nausea. Ma nella natura intera è nota la loro incommestibilità, perciò esse vivono sicure, – tristemente sicure. Noi almeno, dietro la poltrona di Jonathan, ci domandavamo se quella sicurezza, anziché poter essere definita allegra, non avesse piuttosto qualcosa di disonorevole. Ma qual era la conseguenza? Che altre specie di farfalle si abbigliavano per stragemma dello stesso sfarzo ammonitore e procedevano anch'esse con malinconica sicurezza in quel lento volo dell'intangibilità, pur essendo assolutamente commestibili.

Contagiato dall'ilarità di Adrian di fronte a simili notizie, un riso che letteralmente lo scuoteva e gli strappava le lacrime, anch'io dovevo ridere di cuore. Ma papà Leverkühn ci redarguiva con un “pst!”, poiché voleva che tutte queste cose venissero osservate con timida devozione – la stessa devozione per il mistero con cui

esaminava ad esempio l'indecifrabile scrittura ideografica sul guscio di certi molluschi, valendosi della sua grossa lente d'ingrandimento quadrata e mettendola a disposizione anche a noi. E davvero l'osservazione di quelle creature, intendo le chioccioline e le conchiglie del mare, era altrettanto istruttiva, almeno se si scorrevano le loro riproduzioni sotto la guida di Jonathan. Che tutte quelle ghirlande e circonvoluzioni, prodotte con una magnifica sicurezza e un senso della forma tanto audace quanto delicato, con le rosee aperture e lo splendore iridescente, da maiolica di Faenza, delle pareti dalle fogge più varie, fossero davvero opera dei loro gelatinosi abitanti – almeno se ci si attiene all'opinione che la natura si faccia da sola e non si tira in ballo il Creatore immaginandolo come un artigiano pieno di fantasia e un ambizioso artista della ceramica a smalto, la qual cosa suona piuttosto strana, sicché mai come in questo caso è ovvia la tentazione di introdurre una divinità intermedia che funga da capo officina, il demiurgo – volevo dire: che quelle preziose dimore fossero davvero opera degli esseri mollicci cui servivano da protezione era, in tutto ciò, il pensiero più stupefacente.

“Voi,” ci diceva Jonathan, “come potete facilmente constatare se vi tastate i gomiti o le costole, sviluppandovi avete formato all'interno una solida intelaiatura, lo scheletro, che dà sostegno alla vostra carne, ai vostri muscoli, e che vi portate in giro, anche se sarebbe meglio dire che è quella a portare in giro voi. Qui avviene il contrario. Queste creature hanno proiettato la loro solidità all'esterno, non come struttura, ma come casa, e proprio il fatto che essa sia all'esterno e non all'interno dev'essere la ragione della sua bellezza.”

Noi ragazzi, Adrian e io, a simili riflessioni del padre ci guardavamo con lo stesso mezzo sorriso stupito con cui egli accoglieva la vanità del visibile.

A volte era insidiosa, questa estetica esteriore: infatti certi conidi, apparizioni affascinanti per la loro asimmetria, intinti in un rosa pallido solcato da venature o in un color miele chiazato di bianco, erano famigerati per i loro morsi velenosi – e in generale, a dar retta al padrone della fattoria di Buchel, una certa cattiva fama o fantastica ambiguità era inseparabile da tutto questo stravagante settore della vita. Una curiosa ambivalenza di atteggiamento si era sempre manifestata negli usi disparatissimi che si facevano di quei lussuosi

involucri. Durante il medioevo appartenevano alla dotazione fissa nelle cucine delle streghe e nei laboratori degli alchimisti ed erano considerati il recipiente adatto per veleni e filtri d'amore. D'altro canto e al tempo stesso, tuttavia, nell'ufficio divino servivano a ricoprire gli scrigni per ostie e reliquie e fungevano addirittura da calici della comunione. Quante cose si toccano qui – veleno e bellezza, veleno e magia, ma anche magia e liturgia. Se noi non arrivavamo a pensarlo, i commenti di Jonathan Leverkühn ce ne davano almeno una vaga intuizione.

Per quanto riguarda quella scrittura ideografica, della quale non riusciva mai a capacitarci, essa si trovava sul guscio di un mollusco di media grandezza della Nuova Caledonia ed era tracciata su fondo biancastro in una tenue tinta bruno-rossiccia. I caratteri, che parevano eseguiti con il pennello, verso il bordo trapassavano in un mero fregio ornamentale, ma sulla maggior parte della superficie arcuata avevano decisamente, nella loro accurata complessità, l'aspetto di segni da interpretare. A quanto ricordo mostravano la più forte rassomiglianza con le prime forme di scrittura orientali, ad esempio il *ductus* dell'antico aramaico, e infatti mio padre doveva portare all'amico, dalla tutt'altro che mal fornita biblioteca cittadina di Kaisersaschern, libri di archeologia che offrivano la possibilità di indagare e fare confronti. Naturalmente tali studi non conducevano ad alcun risultato, o a esiti così confusi e assurdi da risolversi in nulla. Con una certa malinconia Jonathan ammetteva anche questo, quando ci mostrava le enigmatiche figure.

“Si è dimostrata,” diceva, “l'impossibilità di cogliere sino in fondo il senso di questi segni. Purtroppo, miei cari, è così. Si sottraggono alla nostra comprensione, e sventuratamente continueranno a farlo. Ma quando dico 'si sottraggono', è semplicemente il contrario di 'si dischiudono', e nessuno mi convincerà mai che la natura abbia dipinto sul guscio delle sue creature queste cifre di cui ci manca la chiave a un mero fine ornamentale. Ornamento e significato vanno sempre di pari passo, anche le antiche scritture servivano all'abbellimento e al tempo stesso alla comunicazione. Nessuno mi dica che qui non viene comunicato qualcosa! Se si tratta di una comunicazione inaccessibile, anche immergersi in questa contraddizione rappresenta un piacere.”

Si rendeva conto che, se davvero qui si fosse trattato di una scrittura segreta, la natura avrebbe dovuto disporre di una lingua propria, nata da lei stessa e organizzata? Poiché quale di quelle inventate dall'uomo avrebbe dovuto scegliere per esprimersi?

Ma già allora, da ragazzo, io capivo con molta chiarezza che la natura extraumana è fondamentalmente illetterata, e questo ai miei occhi costituisce appunto il suo aspetto inquietante.

Sì, papà Leverkühn amava speculare e almanaccare, e ho già detto che la sua inclinazione per la ricerca – se si può parlare di ricerca dove in realtà si trattava soltanto della contemplazione di un sognatore – si volgeva sempre in una determinata direzione, ossia in quella mistica o di un semimisticismo presago, a cui, così mi sembra, il pensiero umano che si dedica allo studio della natura viene condotto quasi necessariamente. Che proprio l'impresa azzardata di trafficare con la natura, stimolarla a produrre fenomeni, “tentarla”, mettendone a nudo con esperimenti il modo di procedere, che tutto ciò abbia a che fare molto da vicino con la stregoneria, anzi, che ricada già nel suo ambito e sia esso stessa opera del “tentatore”, era la convinzione di epoche passate: una convinzione rispettabile, a mio modesto avviso. Vorrei sapere come sarebbe stato giudicato allora quell'uomo di Wittenberg che, come udimmo da Jonathan, poco più di un secolo prima aveva escogitato l'esperimento della musica visibile, cui talvolta avemmo occasione di assistere. Tra i pochi apparecchi fisici a disposizione del padre di Adrian vi era una lastra di vetro rotonda, che oscillava liberamente poggiando solo al centro su un perno, sopra la quale si compiva questo prodigio. La lastra era infatti cosparsa di sabbia sottile e lui, per mezzo di un vecchio archetto di violoncello che passava lungo i suoi bordi dall'alto in basso, le trasmetteva vibrazioni, smossa dalle quali la sabbia si spostava componendo figure e arabeschi sorprendentemente precisi e multiformi. Questa acustica visiva, in cui chiarezza e mistero, legge di natura e miracolo si univano in modo piuttosto affascinante, piaceva molto a noi ragazzi; ma era non da ultimo per procurare una gioia allo sperimentatore che gli chiedevamo spesso di mostrarcela.

Un piacere affine egli traeva dai fiori di ghiaccio, e nei giorni d'inverno, quando queste condensazioni cristalline coprivano le finestre, piccole secondo l'uso contadino, della casa di Buchel, poteva

trascorrere intere mezz'ore a esaminarne la struttura a occhio nudo o attraverso la sua lente d'ingrandimento. Vorrei dire: tutto sarebbe andato bene e si sarebbe potuti passare oltre nell'ordine del giorno se le formazioni si fossero attenute, come spettava loro, a figure simmetriche, rigorosamente matematiche e regolari. Ma il fatto che esse imitassero con una certa illusionistica sfrontatezza il regno vegetale, simulando nel modo più prodigiosamente grazioso foglie palmate, piante erbacee, i calici e le corolle dei fiori, che con i loro mezzi glaciali si dilettaessero a riprodurre la vita organica, questo era ciò su cui Jonathan non riusciva a sorvolare e su cui la sua perplessità in un certo senso riprovatrice, ma anche colma di ammirazione, non aveva fine. Quelle fantasmagorie, così suonava la sua domanda, prefiguravano le forme della vita vegetale, oppure le copiavano? Né l'uno né l'altro, si rispondeva da sé: erano formazioni parallele. La natura che crea sognando aveva sognato la stessa cosa qui e lì, e se era lecito parlare di imitazione, allora poteva essere soltanto un'imitazione reciproca. Si dovevano forse indicare come modelli i veri figli dei campi perché possedevano la realtà profonda della vita organica, mentre i fiori di ghiaccio erano mere apparenze? Ma la loro apparenza era il risultato di un concorso di condizioni materiali non meno complesso di quello delle piante. Se comprendevo bene il nostro anfitrione, ciò che gli dava da pensare era l'unità della natura animata e di quella cosiddetta inanimata, era l'idea che noi facciamo torto a quest'ultima se tracciamo in modo troppo netto il confine tra le due sfere, quando in realtà esso è permeabile e a ben vedere non esiste alcuna facoltà elementare che sia riservata in modo assoluto agli esseri viventi e che la biologia non possa studiare anche in un oggetto inanimato.

In quale modo sconcertante i due regni in effetti trapassassero l'uno nell'altro ce lo insegnava la "goccia divoratrice", alla quale più di una volta papà Leverkühn somministrò il pasto sotto i nostri occhi. Una goccia, non importa di che cosa, paraffina, olio essenziale – non ricordo più con precisione di cosa fosse costituita quella, credo si trattasse di cloroformio – una goccia, dico, non è un animale, sia pure del tipo più primitivo, non è nemmeno un'ameba, non si suppone che provi desiderio di afferrare il cibo e sappia trattenerne ciò che può digerire, respingere ciò che è indigesto. Ma proprio

questo faceva la nostra goccia. Stava isolata in un bicchier d'acqua, dove Jonathan l'aveva collocata probabilmente con una sottile pipetta. Poi egli faceva quanto segue. Prendeva una minuscola bacchetta di vetro, in realtà soltanto un filamento, che aveva spalmato di ceralacca, tra le punte di una pinzetta e la portava nelle vicinanze della goccia. Lui faceva soltanto questo, il resto lo faceva la goccia. Gonfiava la sua superficie producendo un piccolo rilievo, simile al cono d'attrazione dell'ovulo fecondato, attraverso il quale avvolgeva la bacchetta nel senso della lunghezza. Contemporaneamente si allungava lei stessa, prendeva la forma di una pera in modo tale da imprigionare completamente la sua preda senza lasciarne sporgere le estremità e poi, sono pronto a dare la mia parola a chiunque me lo chieda, cominciava, tornando gradualmente ad arrotondarsi e assumendo dapprima la figura di un uovo, a mangiare lo strato di ceralacca sulla bacchetta e a distribuirlo nel suo corpicino. Terminata questa operazione, tornata alla forma sferica spingeva di sbieco lo strumento della somministrazione perfettamente ripulito verso la propria periferia e quindi nell'acqua che la circondava.

Non posso affermare che assistessi volentieri a tutto ciò, ma ammetto che ne ero avvinto, e forse lo era anche Adrian, sebbene dinanzi a simili dimostrazioni fosse sempre fortissimamente tentato al riso, che reprimeva solo per riguardo alla serietà del padre. Comunque si poteva trovare comica la goccia divoratrice; ma secondo la mia sensibilità questo non valeva affatto per certi incredibili e spettrali prodotti della natura che al padre era riuscito di allevare in stranissime colture, e che ci permetteva ugualmente di osservare. Non dimenticherò mai quello spettacolo. Il recipiente di cristallizzazione nel quale si svolgeva era colmo per tre quarti di acqua leggermente viscida, cioè di silicato di potassio diluito, e dal fondo di sabbia si protendeva verso l'alto un piccolo, grottesco paesaggio di formazioni dai diversi colori, una confusa vegetazione germinante, azzurra, verde e bruna, che faceva pensare ad alghe, funghi, polipi immoti, o anche a licheni, e poi a conchiglie, pannocchie, arboscelli o rami di alberi, talvolta persino a membra – la cosa più singolare che mi sia mai accaduto di vedere: singolare non tanto per il suo aspetto peraltro assai bizzarro e sconcertante, quanto per la sua natura profondamente malinconica. Poiché quando papà

Leverkühn ci domandò cosa pensavamo che fossero e noi gli rispondemmo esitando che dovevano essere piante – “no,” replicò lui, “non lo sono, fingono soltanto di esserlo. Ma per questo non rispettatele di meno! Proprio il fatto che lo fingano con tutto il loro impegno è degno di ogni rispetto.”

Risultò che quelle formazioni erano di origine assolutamente inorganica, realizzate con l’ausilio di materiali che provenivano dalla farmacia “Ai Nunzi Celesti”. Jonathan, prima di versarvi la soluzione liquida, aveva cosperso la sabbia sul fondo del recipiente di diversi cristalli, se non sbaglio erano cromato di potassio e solfato di rame, e da un tale seme, a opera di un processo fisico denominato “pressione osmotica” si era sviluppata quella miseranda progenie per la quale colui che se ne prendeva cura sollecitò subito in modo ancora più incalzante la nostra simpatia. Ci mostrò infatti che quei tristi imitatori della vita erano avidi di luce, “eliotropici”, come la scienza della vita li definisce. Espose per noi l’acquario alla luce del sole, facendo in modo di schermare da essa tre dei suoi lati, ed ecco, verso quella parete del recipiente di vetro dalla quale passava la luce si volse in breve tempo tutta la dubbia combriccola, funghi, falliformi tentacoli di polipo, alghe e arboscelli e membra rudimentali, con un anelito così bramoso al calore e alla gioia che addirittura si attaccavano alla lastra e vi rimanevano incollati.

“Eppure sono morti,” disse Jonathan, e le lacrime gli salirono agli occhi, mentre Adrian, lo vidi bene, era scosso da un riso soffocato.<sup>5</sup>

Per parte mia non mi assumo la responsabilità di decidere se una cosa del genere sia da ridere o da piangere. Dico solo questo: tali apparizioni spettrali pertengono esclusivamente alla natura, e in particolare alla natura tentata di proposito dall’uomo. Nel dignitoso regno degli *humaniora* si è al sicuro da simili fantasmi.

#### IV.

Poiché il capitolo precedente si è già gonfiato oltre il dovuto, faccio bene ad aprirne un altro per rendere omaggio con qualche parola anche alla padrona di casa di Buchel, la cara madre di Adrian. Può darsi benissimo che la gratitudine che si prova per la propria infanzia, e in aggiunta i gustosi spuntini che lei ci ammanniva, trasfigurino quell'immagine – affermo però che in vita mia non mi è mai capitato di conoscere una donna più attraente di Elsbeth Leverkühn, e parlo della sua persona semplice, del tutto priva di pretese intellettuali, con la deferenza ispiratami dalla convinzione che il genio del figlio debba molto all'ottima e vitale natura di una madre siffatta.

Se mi dava gioia contemplare la bella testa antico-tedesca del suo sposo, i miei occhi non si soffermavano meno volentieri su quella figura così piacevole in tutto e per tutto, ben definita nelle caratteristiche e limpida nelle proporzioni. Nativa della regione di Apolda, era di quel tipo bruno che a volte compare in terra tedesca senza che la genealogia accessibile offra appigli per ipotizzare una vena di sangue romano. La sua carnagione scura, il nero della chioma e degli occhi dallo sguardo calmo e benevolo, avrebbero potuto indurre a scambiarla per una latina se ciò non fosse stato contraddetto da una certa durezza germanica nella conformazione del viso. Formava un ovale piuttosto breve, quel viso, con un mento che terminava alquanto a punta, un naso non proprio regolare, leggermente schiacciato e un po' piegato all'insù, e una bocca tranquilla, dal taglio né morbido né deciso. La chioma di cui parlavo, che copriva per metà gli orecchi e, mentre io crescevo, lentamente si inargentava, era pettinata molto liscia, tanto che brillava come uno

specchio e la scriminatura sopra la fronte metteva a nudo il bianco della cute. Eppure – non sempre e dunque non intenzionalmente – qualche ciocca sciolta ne ricadeva con grazia davanti agli orecchi. La treccia, ai tempi della nostra infanzia ancora spesso, era annodata intorno alla testa secondo l'uso contadino e nei giorni di festa vi era infilato un nastro con ricami colorati.

Gli abiti cittadini le si addicevano tanto poco quanto al marito; l'abbigliamento da signora le stava male, mentre le donava moltissimo la tradizionale tenuta campagnola, quasi un costume, nella quale la conoscevamo: la gonna robusta e, come dicevamo noi, fatta in proprio, completata da una sorta di corsetto ornato da una bordatura il cui taglio squadrato lasciava scoperti il collo un po' tozzo e la parte superiore del petto dove posava a volte una semplice, sottile collana d'oro. Le mani olivastre, abituate all'attività ma tanto poco rozze quanto eccessivamente curate, con l'anello nuziale a quella destra, avevano, vorrei dire, qualcosa di così umanamente giusto e affidabile che le si guardava con piacere, come i piedi ben fatti dal passo fermo, non grandi e neppure troppo piccoli, nelle comode scarpe senza tacco e nelle calze di lana verde o grigia che avvolgevano le caviglie ben tornite. Tutto ciò era gradevole. Ma la cosa più bella di lei era la voce, come registro una calda voce di mezzosoprano e nel parlare, con il suo lieve accento della Turingia, seducente al massimo grado. Non dico "carezzevole", perché ciò presupporrebbe un'intenzione e una consapevolezza. Il fascino di quella voce veniva da un'intima musicalità che per il resto rimaneva latente, poiché Elsbeth non si curava della musica, per così dire non la professava. Capitava che, del tutto incidentalmente, suonasse alcuni accordi sulla vecchia chitarra appesa come ornamento a una parete del soggiorno, e magari che vi canticchiasse sopra questa o quella strofa isolata di un Lied; ma a cantare davvero non si attentava, anche se io potrei scommettere che lì ci sarebbe stato il materiale più eccellente da sviluppare.

In ogni caso non ho mai sentito parlare in modo tanto delizioso, sebbene quel che diceva fossero sempre le cose più semplici e pratiche; e a mio parere deve pur significare qualcosa che questa eufonia naturale e dettata da un gusto istintivo abbia toccato maternamente sin dal primo istante l'orecchio di Adrian. Per me

ciò contribuisce a spiegare l'incredibile senso del suono che si manifesta nella sua opera, sebbene sia facile obiettare che il fratello Georg aveva goduto dello stesso vantaggio senza che esso esercitasse un qualsiasi influsso sull'impostazione della sua vita. Del resto egli era più simile al padre, mentre Adrian fisicamente aveva preso molto di più dalla madre, il che pure non si accorda con il fatto che Adrian, e non Georg, avesse ereditato dal padre la tendenza all'emigrania. Ma l'habitus complessivo del caro estinto, insieme con molti particolari: la carnagione bruna, il taglio degli occhi, la forma della bocca e del mento, tutto questo veniva dal lato materno, e fu evidente soprattutto finché egli continuò a radersi, prima dunque che si lasciasse crescere quel pizzetto oltremodo straniante, cosa che avvenne solo negli anni più tardi. Il nero pece dell'iride materna e l'azzurro di quella paterna si erano mescolati nei suoi occhi in un azzurro-grigio-verde ricco di ombre, che mostrava piccoli riflessi metallici e anche un anello color ruggine intorno alle pupille; e sempre nutrii nell'animo la certezza che fossero stati il contrasto tra gli occhi dei genitori e la mescolanza che i loro colori avevano subito nei suoi a rendere oscillante, sotto questo aspetto, il suo giudizio estetico e a non consentirgli di giungere mai in tutta la vita a decidere quali occhi preferire negli altri, se i neri o gli azzurri. Ma ad affascinarlo era sempre l'estremo, il luccichio di catrame tra le ciglia oppure il celeste.

L'influsso della signora Elsbeth sul personale della fattoria di Buchel, che nelle stagioni economicamente tranquille non era proprio numeroso e veniva aumentato solo all'epoca del raccolto assumendo gente tra gli abitanti della campagna intorno, era il migliore possibile e, se ho visto giusto, la sua autorità presso costoro era ancora più grande di quella del marito. L'immagine di alcuni di loro l'ho ancora davanti agli occhi: la figura dello stalliere Thomas, ad esempio, lo stesso che soleva venirci a prendere alla stazione di Weissenfels e poi riportarci là, un uomo con un occhio solo, singolarmente lungo e ossuto ma afflitto, in cima alla schiena, da una gobba, sulla quale portava spesso in giro a cavalcioni il piccolo Adrian: come il Maestro mi ha spesso assicurato anche in seguito, era un sedile molto pratico e confortevole. Ricordo inoltre una serva di stalla di nome Hanne, un personaggio dal seno tremolante

e dai piedi nudi sempre inzaccherati di letame, con la quale pure il piccolo Adrian, per ragioni che dovremo precisare più da vicino, intratteneva una particolare amicizia, e l'amministratrice della latteria, la signora Luder, una vedova che portava la cuffia e la cui espressione insolitamente austera da un lato valeva come protesta contro quel cognome,<sup>6</sup> ma oltre a ciò era da ricondurre alla sua capacità di produrre un formaggio al cumino di riconosciuta eccellenza. Era lei, quando non la stessa padrona di casa, ad accoglierci nella stalla delle mucche, quel benigno luogo di soggiorno dove, sotto le pressioni della serva accovacciata sullo sgabello per mungere, il latte tiepido e schiumante, odoroso dell'utile animale, scorreva per noi nei bicchieri.

Non mi perderei certo a rievocare nei dettagli questo mondo rurale dell'infanzia, con il semplice scenario circostante di campo e bosco, stagno e collina, se non fosse stato appunto il mondo che costituì l'ambiente di Adrian dalla nascita fino ai dieci anni, la casa dei genitori, il paesaggio originario, che tanto spesso mi includeva insieme con lui. Era il tempo nel quale gettava le radici il nostro "tu", e nel quale anche lui doveva avermi chiamato con il nome di battesimo – non serbo più memoria di quei suoni, tuttavia è impensabile che a sei-otto anni non mi dicesse "Serenus" o semplicemente "Seren" proprio come io gli dicevo "Adri". Non saprei stabilire il momento preciso, ma dev'essere accaduto già nei nostri primi anni di scuola che egli smettesse di concedermi questo e si rivolgesse a me, nel migliore dei casi, soltanto con il cognome, mentre a me sarebbe parso assolutamente brutale e impossibile ricambiarlo di pari moneta. Così era – e ci mancherebbe altro che io dessi l'impressione di lagnarmene. Mi è solo sembrato degno di menzione che io lo chiamassi "Adrian" e lui invece, quando non evitava addirittura l'uso di un nome, mi chiamasse "Zeitblom". – Lasciamo dunque da parte questo curioso dato di fatto, al quale mi ero completamente abituato, e torniamo a Buchel!

Suo amico, e anche mio, era il cane della fattoria, Suso – stranamente portava questo nome,<sup>7</sup> – un bracco un po' spelacchiato che, quando gli si portava il pasto, rideva allargando a tutto il muso la bocca, ma per gli estranei non era affatto inoffensivo e conduceva la tipica vita del cane alla catena, confinato tutto il giorno presso

la sua cuccia e le sue ciotole e lasciato libero di vagare a piacimento per il cortile solo nella quiete della notte. Insieme, Adrian e io spingevamo lo sguardo nella sudicia calca del porcile, ben memori delle vecchie storie narrate dalle serve secondo cui quelle sporche creature loro affidate, con gli astuti occhietti azzurri orlati di ciglia bionde e i corpi lardosi dal colore umano, all'occasione divoravano i bambini piccoli, forzavamo le nostre gole a imitare il profondo *nuck-nuck* della loro lingua e scrutavamo il roseo brulicare dei maialini alle mammelle della madre. Insieme ci divertivamo a osservare dietro la rete metallica la vita e l'attività pedantesca del pollaio, accompagnata da versi dignitosamente misurati e sfociante solo a tratti in esplosioni di isteria, e compivamo visite guardinghe alle dimore delle api dietro la casa, ben conoscendo il dolore non insopportabile, ma stordente che una di quelle raccogliatrici poteva procurare quando sbagliava strada finendo sul tuo naso e poco saggiamente si sentiva in dovere di pungere.

Ricordo le piante di ribes dell'orto, i cui steli carichi di bacche facevamo scorrere tra le labbra, l'acetosa del prato, che gustavamo, certi fiori dal cui calice sapevamo suggerire una piccola traccia di nettare squisito, le ghiande che masticavamo nel bosco stando sdraiati sulla schiena, le more purpuree, intiepidite dal sole, che coglievamo dai cespugli lungo il sentiero e il cui succo aspro placava la nostra sete infantile. Eravamo bambini – non per sentimentalismo personale, ma per amor suo, al pensiero del suo destino, dell'ascesa che gli toccò compiere dalla valle dell'innocenza ad altezze inospitali, anzi, terrificanti, questo sguardo retrospettivo mi intenerisce. Fu una vita d'artista; e poiché a me, uomo semplice, era dato di vederla così da vicino, tutta la sensibilità della mia anima per la vita e la sorte umana si è concentrata su questa forma particolare dell'esistenza. Essa vale per me, grazie alla mia amicizia con Adrian, come paradigma di ogni figura del destino, come l'occasione classica per essere commossi da ciò che chiamiamo divenire, sviluppo, vocazione – e può darsi che lo sia davvero. Poiché, sebbene l'artista per tutta la vita rimanga più prossimo, per non dire più fedele alla propria infanzia dell'uomo specializzato nel campo della realtà pratica; sebbene si possa affermare che, diversamente da quest'ultimo, egli persista sempre nella condizione sognante, puramente umana e giocosa

del bambino, il suo cammino dalle origini intatte sino ai tardi, non presagiti stadi del suo divenire è infinitamente più vasto, più avventuroso, più sconvolgente per l'osservatore di quello dell'uomo borghese, a proposito del quale il pensiero che anch'egli, un tempo, è stato bambino non suscita neppure la metà delle lacrime.

Prego caldamente il lettore di imputare del tutto a me, lo scrivente, ciò che ho appena detto con tanto trasporto e di non credere che corrisponda alle idee di Leverkühn. Io sono un uomo antiquato, attardato in certe concezioni romantiche a me care delle quali fa parte anche la patetica antitesi di vita artistica e vita borghese.<sup>8</sup> Adrian avrebbe contraddetto con freddezza un'asserzione come la precedente – se pure avesse ritenuto che valesse la pena di contraddirla. Infatti sull'arte e sulla vita artistica aveva opinioni oltremodo sobrie, anzi, per una sorta di reazione, addirittura sarcastiche, ed era così avverso al “ciarpame romantico” che per un certo periodo il mondo si era compiaciuto di appiccicarvi, che persino le parole “arte” e “artista” non le udiva volentieri, come gli si leggeva chiaramente in volto quando venivano pronunciate davanti a lui. Lo stesso valeva per la parola “ispirazione”, che in sua presenza bisognava evitare a ogni costo e sostituire semmai con “trovata”. Odiava e scherniva quella parola – e io non posso fare a meno di sollevare la mano dalla carta assorbente stesa davanti al mio scritto e coprirmi gli occhi, quando penso a quell'odio e a quello scherno. Ahimè, erano troppo tormentati per essere solo il risultato impersonale di mutamenti nello spirito del tempo. Certo, questi vi esercitavano un influsso, e ricordo che già da studente egli mi disse una volta che il diciannovesimo secolo doveva essere stato un'epoca straordinariamente piacevole, poiché mai a una generazione umana era risultato più amaro che a quella di oggi staccarsi dalle concezioni e dalle abitudini dell'età precedente.

Dello stagno, che circondato di salici distava solo dieci minuti di strada dalla casa di Buchel, ho già fatto menzione di sfuggita. Era chiamato “*Kuhmulde*”, “la conca delle mucche”, forse per la sua forma oblunga e perché le mucche andavano volentieri ad abbeverarsi sulla sua riva, e aveva, non so perché, un'acqua sorprendentemente fredda, tanto che per farci il bagno dovevamo attendere le ore del pomeriggio, quando il sole vi aveva battuto molto a lungo.

Quanto alla collina, la si raggiungeva con una passeggiata di una mezz'ora, che intraprendevamo volentieri. Quell'altura era detta, certo da tempi antichissimi ma in modo del tutto inappropriato, "Zionsberg", "il monte di Sion", e durante la stagione invernale, che però mi vedeva di rado lì fuori, era adatta alle discese in slittino. D'estate, con l'ombrosa corona di aceri sulla sua "cima" e la panchina per riposare sistemata lì a spese del comune, offriva un luogo di sosta panoramico, che mi godevo spesso la domenica pomeriggio, prima di cena, insieme con la famiglia Leverkühn.

Ora però mi vedo costretto a osservare quanto segue. L'agreste cornice domestica nella quale Adrian più tardi, da uomo maturo, collocò la sua vita, quando cioè stabilì la sua residenza a Pfeiffering presso Waldshut in Alta Baviera, nella casa degli Schweigestill, stava con quella della sua infanzia nel più strano rapporto di somiglianza e ripetizione, detto altrimenti: il teatro dei suoi tardi giorni era una curiosa imitazione di quello della prima età. Non basta che anche la contrada di Pfeiffering (o Pfeffering, la grafia non era del tutto stabilita) esibisse una collina ornata di una panchina comunale, che pure non si chiamava Zionsberg, ma "il Rohmbüchel"; non basta che anche lì, e circa alla stessa distanza dalla fattoria della Kuhmulde, ci fosse uno stagno, detto "il Klammerweiher", dall'acqua altrettanto gelida. No, anche la casa, il cortile e la situazione familiare corrispondevano in modo flagrante a quelle di Buchel. Nel cortile cresceva un albero, anch'esso un po' d'ostacolo e anch'esso conservato per ragioni affettive – non era un tiglio, era un olmo. Ammetto che vi fossero differenze caratteristiche tra lo stile architettonico di casa Schweigestill e quello della casa paterna di Adrian, essendo la prima un antico convento con muri spessi, profondi vani ad arco davanti alle finestre e corridoi un po' muffosi. Ma l'aroma di canastro della pipa del padrone di casa impregnava qui come là l'atmosfera delle stanze al pianterreno, e quel padrone e sua moglie, la signora Schweigestill, erano "genitori", vale a dire: erano un piccolo proprietario terriero dal volto allungato, piuttosto parco di parole, placido e giudizioso, e una donna anche lei già avanti negli anni, un po' troppo imponente ma di belle proporzioni, sveglia ed energica, con la chioma pettinata liscia e mani e piedi ben modellati – che per giunta avevano un figlio primogenito adulto di nome Gereon (non

Georg), un giovane dalle idee molto avanzate in materia economica, esperto dei nuovi macchinari, e una figlia minore di nome Clementine. Il cane della fattoria a Pfeiffering sapeva ridere nello stesso modo, sebbene non si chiamasse Suso ma Kaschperl, o almeno si fosse chiamato così in origine. Su questo “in origine” l’affittuario della fattoria aveva infatti le sue personali opinioni, e io fui testimone del processo attraverso il quale, sotto il suo influsso, gradualmente il nome Kaschperl divenne un mero ricordo e il cane stesso finì col rispondere di preferenza a quello di “Suso”. Un secondo figlio non c’era, ma tale circostanza, più che indebolirla, rafforzava la ripetizione: poiché chi avrebbe dovuto essere quel secondo figlio?

Di tutto questo invadente parallelismo, con Adrian non ho mai parlato: non lo feci all’inizio e dunque non volli più farlo in seguito; ma la cosa non mi è mai piaciuta. Una simile scelta di una dimora che riproducesse quella più antica, un simile rifugiarsi nella condizione tramontata da un pezzo dell’infanzia, o almeno nelle sue circostanze esteriori, può essere una dimostrazione di attaccamento, ma rivela qualcosa di angoscioso nella vita psichica di un uomo. Nel caso di Leverkühn era tanto più sconcertante in quanto non ho mai osservato che il suo rapporto con la casa paterna fosse particolarmente intimo e affettuoso, ed egli se ne liberò già per tempo senza dolore visibile. Si trattava, in quel “ritorno” artificiale, di un semplice gioco? Non posso crederlo. Tutto ciò mi ricorda piuttosto un uomo di mia conoscenza che, sebbene esteriormente robusto e con tanto di barba, era così ipersensibile che quando si ammalava – e tendeva a essere malaticcio – voleva essere curato esclusivamente da un pediatra. Per giunta il dottore al quale si affidava era così piccolo di statura che non sarebbe stato all’altezza, nel senso più letterale dell’espressione, di una clientela adulta e non sarebbe potuto diventare altro se non, appunto, pediatra.

Mi sembra consigliabile rilevare io stesso che l’episodio dell’uomo con il pediatra costituisce una divagazione, in quanto né l’uno né l’altro compariranno mai più in queste pagine. Se è un errore, e se indubbiamente è stato già un errore che io, soccombendo alla tendenza ad anticipare, sia venuto a parlare già adesso di Pfeiffering e degli Schweigestill, prego il lettore di considerare come scusante per simili irregolarità l’agitazione che mi domina da quando mi sono

imbarcato in questa impresa biografica – e non soltanto durante le ore in cui scrivo. Ormai lavoro a questi fogli già da una serie di giorni, ma il fatto che io cerchi di tenere le mie frasi in equilibrio e di trovare per i miei pensieri un'espressione appropriata non dovrebbe ingannare il lettore sullo stato di costante agitazione in cui verso, e che si manifesta addirittura in un tremito della mia grafia, solitamente del tutto ferma. D'altra parte, io credo non solo che quanti mi leggono arriveranno col tempo a comprendere questo sconvolgimento psicologico, ma anche che alla lunga esso non rimarrà estraneo neppure a loro.

Ho dimenticato di riferire che nella fattoria degli Schweigestill, la più tarda dimora di Adrian, c'era anche, cosa che certo non può sorprendere, una serva di stalla dal seno traballante e dai solerti piedi scalzi sporchi di letame, che somigliava alla Hanne di Buchel appunto come una serva di stalla somiglia all'altra e che, nella ripetizione, si chiamava Waltpurgis. Qui non parlo di lei ma di Hanne, il suo archetipo, con cui Adrian era in rapporti d'amicizia perché le piaceva cantare ed era solita organizzare piccoli esercizi di canto con noi bambini. Alquanto stranamente, ciò da cui Elsbeth Leverkus, con la sua bella voce, si tratteneva per una sorta di casto pudore quella creatura dall'odore di animale se lo concedeva con estrema libertà e la sera, sulla panca sotto il tiglio, ci cantava con voce squaiata ma buon orecchio ogni sorta di canzone popolare, militare o anche di strada, per lo più strappalacrime o raccapricciante, le cui parole e melodie imparavamo ben presto a memoria. Se allora noi ci univamo al canto, lei scendeva alla terza, dalla quale a volte passava di un balzo alla quinta o alla sesta inferiore, e affidava a noi la voce superiore mentre lei sosteneva la seconda voce in modo fin troppo ostentativo e sonoro. Intanto, probabilmente per esortarci a un giusto apprezzamento del piacere armonico, allargava il viso ridendo, in modo del tutto simile a come faceva Suso quando gli si somministrava il suo cibo.

Con “noi” intendo Adrian, me e Georg, che era già tredicenne quando suo fratello aveva otto anni e io dieci. La sorellina Ursel era ancora troppo piccola per prendere parte a questi esercizi, ma già tra noi quattro cantori ce n'era in un certo senso uno di troppo per il genere di musica vocale a cui la Hanne della stalla sapeva elevare

il nostro canto improvvisato. Ci insegnava infatti i canoni, naturalmente i più consueti per i bambini: *Come è bello verso sera*, *Risuo- nano i canti* e quello del cuculo e dell'asino, e le ore del crepuscolo in cui ci dilettevamo a intonarli mi sono rimaste significativamente impresse nel ricordo – o piuttosto, il loro ricordo ha acquisito in seguito un significato maggiore perché furono, per quanto io sia in grado di testimoniare, il primo contatto del mio amico con una “musica” dallo sviluppo un po' più artisticamente organizzato di quello del mero canto all'unisono. Qui c'era un incrociarsi di tempi, un'entrata imitativa, cui al momento debito venivamo esortati da un colpo alle costole assestato dalla Hanne della stalla, quando il canto era già in corso e la melodia si era già svolta sino a un certo punto, ma prima che si concludesse. Qui c'era una presenza variamente stratificata degli elementi melodici dalla quale tuttavia non risultava affatto un guazzabuglio, ma in cui al contrario la ripetizione della prima frase da parte di un secondo cantore si adattava punto per punto in modo molto piacevole alla prosecuzione cantata dal primo. Ma quando questa voce che procedeva davanti alle altre (poniamo che si trattasse del brano *Come è bello verso sera*) era arrivata fino al ripetuto “suonan le campane” e intonava l'illustrativo “din don dan”, esso costituiva l'accompagnamento nel registro di basso non solo per il “quando a letto” al quale si trovava giusto allora la seconda, ma anche per l'iniziale “Come è bello” con cui, in seguito a un nuovo colpo alle costole, un terzo cantore aveva fatto il suo ingresso nel tempo musicale per poi, raggiunto il secondo stadio della melodia, essere sostituito dal primo che ricominciava da capo sovrapponendosi al “din don dan” cantato dal secondo nella tonalità di base – e così via. La parte del quarto tra noi coincideva necessariamente con quella di un altro, ma egli cercava comunque di suscitare un certo effetto di duplicità facendogli eco all'ottava più bassa; oppure cominciava precedendo il primo e per così dire avanti giorno con lo scampanio fondamentale e insisteva instancabile con quello, oppure con un “la la la” canticchiato che alludeva agli stadi precedenti della melodia, per tutta la durata del pezzo.

Così dunque eravamo sempre separati nel tempo, mentre tuttavia il presente melodico di ciascuno stava nel rapporto più gradevole con quello degli altri e ciò che producevamo costituiva una graziosa

tessitura, un organismo sonoro, come non poteva essere il canto “simultaneo”: una struttura la cui concordanza accoglievamo con piacere senza indagarne oltre la natura e la causa. Non lo faceva neppure Adrian, che allora aveva otto o nove anni. O forse il breve scoppio di risa, più di scherno che di stupore, che gli sfuggiva quando l’ultimo “din-don” si era spento nell’aria della sera, e che anche in seguito avrei conosciuto così bene in lui – forse voleva significare che egli comprendeva il meccanismo di quelle canzoncine, il quale consiste molto semplicemente nel fatto che l’inizio della sua melodia sviluppa in sequenza la seconda voce e la terza parte può fungere da basso per entrambe? Nessuno di noi aveva chiaro che allora, diretti da una serva di stalla, ci muovevamo a un livello già relativamente molto alto della cultura musicale, nel regno di una polifonia imitativa che il quindicesimo secolo aveva dovuto scoprire per procurare a noi il nostro svago. Se però ripenso a quel riso di Adrian, a posteriori mi sembra di scorgervi una sorta di consapevolezza e di beffarda iniziazione. Gli è rimasto sempre, in seguito l’ho udito spesso da lui quando sedevo al suo fianco a un concerto o a teatro e qualche espediente artistico, uno svolgimento ingegnoso e non afferrato dalla massa nell’intimo della struttura musicale, una sottile allusione psicologica nel dialogo del dramma, lo sorprende. Allora non si addiceva affatto alla sua età, ma era già lo stesso che nell’adulto. Era una lieve emissione d’aria dalla bocca e dal naso, accompagnata da un gettare indietro la testa, breve, freddo, addirittura sprezzante, o tutt’al più come se egli volesse dire: “Buona questa, buffa, curiosa, divertente!” Ma intanto i suoi occhi diventavano singolarmente attenti, cercavano lontano, e nel loro crepuscolo punteggiato di riflessi metallici l’ombra si faceva più profonda.

## V.

Anche il capitolo appena concluso si è gonfiato eccessivamente per i miei gusti, e mi sembra fin troppo consigliabile domandarmi se la pazienza del lettore resista o no. Per me ogni parola che scrivo qui ha un interesse bruciante, ma quanto devo guardarmi dal considerare ciò come garanzia della partecipazione di persone non coinvolte! D'altra parte non dovrei nemmeno dimenticare di nuovo che io non scrivo per l'oggi, né per lettori che di Leverkühn non sanno ancora nulla e dunque non possono nemmeno desiderare di avere su di lui informazioni più precise; ma preparo invece queste comunicazioni in vista di un momento in cui i presupposti per l'attenzione del pubblico saranno completamente diversi – si può affermare con certezza: molto più favorevoli – e la richiesta di particolari su questa vita sconvolgente, non importa se presentati in modo abile o maldestro, diventerà così pressante da superare qualsiasi schizinosità.

Quel momento sarà venuto quando la nostra prigione spaziosa eppure angusta, colma di aria viziata e soffocante, si aprirà, vale a dire: quando la guerra che infuria al presente avrà trovato la sua conclusione, in un modo o nell'altro – e come mi sgomenta questo “in un modo o nell'altro”, per me stesso e per il terribile stato di necessità in cui il destino ha sospinto l'animo tedesco! Poiché io in realtà ho in mente solo uno dei due modi; solo su quello faccio conto e assegnamento, contro la mia coscienza di cittadino. L'inesausto indottrinamento pubblico ha impresso profondamente nella consapevolezza di noi tutti le conseguenze annichilenti, definitive nella loro spaventosità, di una sconfitta tedesca, sicché non possiamo fare a meno di temerla come nient'altro al mondo. Eppure c'è

qualcosa che, alcuni di noi in attimi che appaiono a loro stessi delittuosi, altri in modo aperto e permanente, temiamo più della sconfitta tedesca, ed è la vittoria tedesca. Non oso quasi domandarmi a quale di queste due categorie io appartenga. Forse a una terza, che anela alla sconfitta costantemente e con chiara consapevolezza, ma con altrettanti costanti rimorsi di coscienza. I miei auspici e le mie speranze sono costretti a opporsi alla vittoria delle armi tedesche, perché con essa l'opera del mio amico sarebbe seppellita, la messa al bando e la condanna all'oblio l'occulterebbero forse per cent'anni, sicché essa mancherebbe al proprio tempo e sarebbe accolta solo da tardivi riconoscimenti storici. Questa è la motivazione particolare del mio criminoso desiderio, e condivido tale motivazione con un disperso numero di individui che si possono contare comodamente sulle dita delle due mani. Ma la mia condizione interiore è solo una variante speciale di quella che, tolti casi di stupidità smisurata o di volgare interesse, è divenuta destino per tutto il nostro popolo, e io non sono alieno dal rivendicare a questo destino una peculiare, inedita tragicità, pur sapendo che anche ad altre nazioni è già stato imposto il fardello di dover auspicare la sconfitta del loro stato in nome del proprio avvenire e di quello generale. Ma per la probità, la fiducia, il bisogno di fedeltà e devozione dell'indole tedesca, voglio tuttavia rilevare che nel nostro caso il dilemma si acuisce in misura unica, e non posso reprimere una collera profonda contro quanti hanno posto un popolo così buono in una situazione morale che, secondo la mia convinzione, gli è più gravosa che a qualsiasi altro e lo estranea inguaribilmente da se stesso. Mi basta immaginare che i miei figli, per qualche caso sciagurato, venissero a conoscenza di queste mie annotazioni e dunque si sentissero tenuti, rinnegando spartanamente ogni molle riguardo, a denunciarmi alla polizia segreta di stato, per misurare, addirittura con una sorta di orgoglio patriottico, l'abissalità del conflitto in cui siamo precipitati.

Sono perfettamente consapevole di aver già sovraccaricato in modo preoccupante, con quanto precede, anche questo nuovo capitolo che pure pensavo di mantenere più corto, e a tale proposito non riesco a scacciare il sospetto psicologico che io vada addirittura in cerca di indugi e rinvii, o almeno ne colga l'occasione con segreta prontezza, perché *temo* ciò che deve venire. Offro al lettore

una prova della mia onestà dando spazio alla supposizione che io mi perda in tanti preamboli perché in cuor mio arretro spaventato di fronte al compito cui, spinto dal dovere e dall'amore, mi sono accinto. Ma nulla, neppure la mia propria debolezza, potrà impedirmi di continuare ad assolverlo – riallacciandomi dunque all'osservazione che, a mia conoscenza, furono i nostri canoni cantati con la Hanne della stalla a porre per la prima volta Adrian in contatto con la sfera della musica. Certo, mi è noto che da adolescente egli partecipava anche con i suoi genitori alla funzione domenicale nella chiesa del villaggio di Oberweiler, in occasione della quale soleva venire da Weissenfels un giovane studente di musica per preludiare sul piccolo organo al canto della comunità, accompagnarlo e celebrare poi l'esodo dei fedeli dalla chiesa con titubanti improvvisazioni. Ma allora non ero quasi mai presente, poiché di solito noi giungevamo a Buchel solo dopo il termine della funzione, e posso soltanto dire di non aver mai udito da Adrian una parola da cui fosse lecito concludere che i suoi giovani sensi fossero stati in qualche modo toccati dalle esibizioni di quell'adepto o, se ciò non era possibile, che il fenomeno stesso della musica, come tale, lo avesse in generale colpito. A quanto mi risulta, a quei tempi e ancora per molti anni egli le avrebbe negato qualsiasi attenzione e avrebbe tenuto nascosto di fronte a se stesso di avere qualcosa da spartire con il mondo dei suoni. Io scorgo in questo un ritegno spirituale; ma si può anche addurre una spiegazione fisiologica, poiché in effetti fu intorno ai quattordici anni, dunque all'inizio della pubertà e uscendo dalla condizione di innocenza infantile, a casa di suo zio a Kaisersaschern, che Adrian cominciò a sperimentare direttamente la musica con il pianoforte. Del resto fu quello anche il tempo in cui l'emigreria ereditaria cominciò a procurargli giornate cattive.

L'avvenire del fratello Georg era determinato in modo chiaro dalla sua qualità di erede della fattoria, e fin dall'inizio egli visse anche in piena armonia con la propria sorte. Che cosa ne sarebbe stato del secondogenito era per il padre e la madre una questione aperta, da risolversi in base alle inclinazioni e alle capacità che questi avrebbe manifestato; ed è degno di nota quanto presto nella mente dei suoi e di noi tutti si fosse radicata la convinzione che Adrian

dovesse diventare uno studioso. Quale genere di studioso, rimase per lungo tempo incerto, ma il suo habitus morale complessivo già da ragazzo, il modo di parlare, la precisione formale, persino lo sguardo e l'espressione del viso, non consentirono mai ad esempio a mio padre di dubitare che quel rampollo del ceppo dei Leverkühn fosse chiamato a "qualcosa di più alto" e che sarebbe stato il primo dotto della sua stirpe.

Per il sorgere e il consolidarsi di quest'idea fu decisiva la facilità, verrebbe quasi da dire superiore, con cui Adrian assorbì l'istruzione scolastica elementare che ricevette nella casa paterna. Jonathan Leverkühn non mandava i suoi figli alla scuola del villaggio. Credo che ciò fosse dovuto non tanto a orgoglio sociale, quanto al serio desiderio di impartire loro un'educazione più accurata di quella che avrebbero potuto ricevere nelle lezioni collettive con i figli dei braccianti di Oberweiler. Il maestro, un uomo ancora giovane e delicato che non smise mai di aver paura del cane Suso, veniva a Buchel per dar loro lezione di pomeriggio, dopo aver assolto i suoi doveri ufficiali, d'inverno portato da Thomas con la slitta, e aveva già fornito al tredicenne Georg quasi tutte le conoscenze di cui questi aveva bisogno come fondamento della sua ulteriore formazione quando prese in mano l'istruzione elementare di Adrian, che aveva allora otto anni. Fu dunque proprio lui, il maestro Michelsen, il primissimo a dichiarare a voce alta e con una certa emozione che il ragazzo doveva, "per l'amor di Dio", frequentare il ginnasio e l'università, perché lui, Michelsen, ancora non si era mai imbattuto in una mente così svelta e portata allo studio, e sarebbe stata una vergogna se non si fosse fatto di tutto per spianare a un tale allievo la strada verso le vette della scienza. Così o in modo simile si esprese, comunque in uno stile un po' da seminarista, e parlò addirittura di "*ingenium*", in parte, certo, per fare sfoggio di quella parola che produceva un effetto piuttosto buffo riferita a prestazioni tanto rudimentali; ma a dettargliela era evidentemente il cuore meravigliato.

Non sono mai stato presente a quelle ore di lezione e ne so soltanto per sentito dire, ma mi è facile figurarmi l'atteggiamento del mio Adrian, che per un precettore a sua volta ancora ragazzo, abituato a instillare il suo programma scolastico tra lodi d'incoraggiamento e disperati rimproveri in cervelli neghittosi e restii, talvolta

deve aver avuto persino qualcosa di offensivo. “Se sai già tutto,” mi pare di sentir dire al giovane di quando in quando, “allora io posso andarmene.” Naturalmente non era vero che il suo alunno “sapesse già tutto”. Ma il suo contegno lo faceva pensare, semplicemente perché qui si era di fronte a un caso di quella comprensione e assimilazione rapida, singolarmente sovrana e anticipatrice, tanto sicura quanto agevole, che ben presto soffoca la lode nella bocca dell’insegnante, poiché egli sente che un cervello simile rappresenta un pericolo per la modestia del cuore e induce con molta facilità alla superbia. Dall’alfabeto fino alla sintassi e alla grammatica, dalla serie dei numeri e dalle quattro specie fino alla regola del tre semplice e al calcolo elementare delle proporzioni, dall’apprendimento a memoria di piccole poesie (in realtà non c’era nessun apprendimento a memoria: i versi venivano afferrati e padroneggiati subito con grande precisione) fino alla stesura scritta di pensieri sviluppati in proprio su temi di geografia e di storia patria, era sempre lo stesso: Adrian tendeva un orecchio, si voltava dall’altra parte e assumeva un’aria come se volesse dire: “Sì, bene, fin qui è chiaro, basta, proseguiamo!” Per il sentimento pedagogico questo ha qualcosa di urtante. Senza dubbio il giovanotto era tentato ogni volta di esclamare: “Che ti salta in testa? Datti da fare!” Ma come avrebbe potuto, se palesemente non c’era nessun bisogno di darsi da fare?

Come ho detto, non ho mai assistito a quelle lezioni; ma sono costretto a immaginare che in sostanza il mio amico accogliesse i dati scientifici che il signor Michelsen gli trasmetteva con lo stesso gesto, che non ho bisogno di descrivere ancora, con cui sotto il taglio aveva reagito all’esperienza che nove battute di melodia orizzontale, se vengono poste a tre a tre in verticale l’una sull’altra, possono costituire un complesso armonicamente concordante. Il suo maestro sapeva un po’ di latino, glielo insegnò e poi dichiarò che il ragazzo – a dieci anni d’età – era maturo, se non per la quarta ginnasio, almeno per la quinta. Il suo compito era terminato.

Così nella Pasqua del 1895 Adrian lasciò la casa dei genitori e venne in città per frequentare il nostro Bonifatius-Gymnasium (già “Scuola dei fratelli della vita comune”). Lo zio paterno, Nikolaus Leverkühn, uno stimato borghese di Kaisersaschern, si dichiarò disposto ad accoglierlo in casa sua.