

## Ecumenismo e identità nazionale. «Considerazioni inattuali» sul ruolo della Germania in Europa attraverso una disamina dell'opera di Thomas Mann

Vergleiche dich! Erkenne, was du bist!  
GOETHE, *Torquato Tasso*

Dice Dostoevskij, in un suo scritto sulla comparsa dell'«anima slava» nel dissonante «concerto europeo»: «si credeva che l'ideale degli slavofili fosse quello di “mangiare ravanelli e scrivere denunce”. Già, denunce! Così come apparvero, con quel loro modo di vedere le cose, stupirono al punto che i liberali incominciarono a impensierirsi, ad aver paura: che putacaso quella stramba gente volesse alla fin fine denunciare loro?»<sup>1</sup>.

I contrasti che allentano e rendono problematica l'intima unità e «compattezza spirituale»<sup>2</sup> delle grandi comunità europee, sono a un dipresso ovunque gli stessi, in sostanza sono «un fatto europeo»<sup>3</sup>. Tuttavia hanno caratteristiche profondamente diverse da popolo a popolo e si amalgamano, nel loro complesso, con l'insieme della propria nazione. Avviene così che un francese *politically correct* e *radical chic* sia un francese autentico, schietto, intero e inequivocabile, giusto quanto può esserlo un francese clarical-lefévriano, e un inglese conservator-liberale sia inglese esattamente quanto un suo compatriota social-progressista; tutto sommato, un francese si intende con un francese, un inglese con un inglese meglio che con chiunque altro e comunque benissimo.

Esiste invece un paese, un popolo, dove le cose stanno in un altro modo: un popolo che non è nazione in quel senso sicuro e scontato per cui i francesi o gli inglesi formano una nazione, e forse non lo sarà mai perché la storia della sua formazione, il suo concetto di umanità si oppongono a che lo diventi; un paese la cui intima unità e compattezza, per quei contrasti spirituali e antropologici (non ideologici ma, semmai, post-ideologici), vengono ad essere non solo complicate ma addirittura quasi annullate; un paese in cui quelle contraddizioni si rivelano più impetuose, più radicali e maligne, meno conciliabili che in qualunque altro posto – e questo avviene perché in quel paese esse non sono affatto tenute unite, o solo a mala pena, da un legame nazionale, né le tragiche esperienze del XX secolo sono in qualche modo sussunte in una visione d'insieme, come avviene invece in ogni altro popolo, nell'ampio perimetro delle contrastanti posizioni dell'opinione pubblica. Questo paese è la Germania. I dissidi «spirituali»<sup>4</sup> della Germania sono stati – e ancora sono – dissidi assai poco nazionali, quasi puramente *europei*; privi, o quasi, di una comune 'tinta'<sup>5</sup> nazionale, gli elementi in contrasto si fronteggiano senza comporsi in una sintesi. Nell'«anima della Germania»<sup>6</sup> vengono gestiti i contrasti spirituali dell'*Europa*, gestiti nel senso della maternità e in quello della rivalità. Questa è la *mission* peculiare, nazionale, della Germania, la quale resta sempre il campo di battaglia, anche se non più fisico – questo è riuscita ad impedirlo di recente, a partire dagli anni '80 e '90 del secolo scorso – almeno *spirituale* dell'Europa. E quando diciamo l'«anima tedesca» non intendiamo soltanto l'anima della nazione nel suo insieme; ma, come Thomas Mann<sup>7</sup>, intendiamo invece proprio l'anima singola, la testa e il cuore dell'individuo tedesco, sempre in contraddizione con se stesso, come emerge ampiamente dalla letteratura *allemande* degli ultimi cinque secoli, da Lutero a Paul Celan ed oltre, fino ai nostri giorni. Essere campo di battaglia *spirituale* per tutte le contraddizioni dell'Europa: questo è propriamente *tedesco*. Non è tedesco invece prendere le cose alla leggera, i dissidi in maniera cattolicamente conciliante, o banalmente livellante attraverso un malinteso concetto di *globalizzazione*, denunciare in direzione filantropico-umanitaria la debolezza nazionale, la «segreta infintà», come dice Nietzsche<sup>8</sup>, del proprio popolo, assumendo semplicemente un atteggiamento alla francese. Chi aspirasse a fare della Germania una semplice democrazia 'bipolare', post-borghese e post-marxista, secondo il senso e lo spirito romano e occidentale, la defrauderebbe di quanto ha di meglio e di più serio, cioè di quella problematica che

di fatto costituisce la sua peculiarità nazionale: finirebbe col rendere la Germania noiosa, piatta, balorda e non più tedesca, con l'essere lui un anti-nazionalista per la sua pretesa che la Germania diventi nazione in un senso e in uno spirito che le sono stranieri.

È un'aspirazione, questa, davvero singolare. Eppure esistono tedeschi «di questo tipo»<sup>9</sup>, e sarebbe del tutto errato credere che per la Germania le cose siano così semplici come potrebbe sembrare stando alla grande formula dostoevskiana dell'«impero che protesta»<sup>10</sup>.

In un breve contributo approntato per il centenario manniano del 1975, uno dei più originali e «impegnati» fra i poeti tedeschi della seconda metà del secolo scorso, Peter Rühmkorf, si scagliava con estrema decisione contro la poetica e le opere dell'autore dei *Buddenbrook*: «Provo per l'opera di Thomas Mann, a vent'anni dalla sua dipartita, il medesimo disinteresse che nutro ai tempi della sua permanenza in terra. Qualunque tentativo di avvicinare il maestro attraverso uno dei suoi libri è fallito a causa di una barriera linguistica che – retrospettivamente – mi appare più o meno una barriera di classe. Alla ribalta è qui una cultura grande borghese, spezzata soltanto da interferenze marginali, i cui problemi non ho mai condiviso, delle cui prospettive e retrospettive non mi importa affatto, le cui modalità espressive mi ripugnano quasi fisicamente. Purtroppo, nel corso dell'ultimo quarto di secolo, mi è sempre mancato il tempo necessario per smontare direttamente le posizioni di un autore le cui impettite buone maniere vengono spacciate in modo pressoché unanime per stile; diversamente avrei dovuto prendere in mano troppi libri, ognuno dei quali già dopo trenta pagine mi era inesorabilmente venuto a noia. La cattiva impressione che avevo già ricavato dai vari infelici tentativi di avvicinamento ebbe modo di confermarsi quando, l'8 giugno del 1953 ad Amburgo, ascoltai il cosiddetto mago leggere dal *Krull*: con quanta soddisfazione degustava a fior di labbra la sua ironia sottile come un'ostia, e come si compiaceva – vorrei dire scimmiescamente – della sua affettata gradevolezza. [...] A mio parere, e cioè sulla base delle mie analisi frammentarie, abbiamo a che fare, per quanto riguarda i travestimenti ironici di Thomas Mann, con il gusto prettamente liceale di mettere in bella, artistica mostra quel po' di cultura che ci si è faticosamente conquistati, inscenando – allo stesso tempo! – la propria soggettiva distanza dai materiali della propria formazione. Con ciò, sottolineo nel mio stesso interesse, non intendo produrre argomenti contro la parodia in generale. Parodia, da ormai un po' di tempo, non significa altro che tradizione criticamente spezzata, o tradizione problematizzata. Dove però il trattamento dei repertori culturali procede con tanta facile automaticità come in questo autore, e dove la mancanza di resistenza opposta ai modelli è seconda soltanto alla mediocrità della versione stessa, ebbene qui comincia per me una sfera di ispirata musica da casa (*Hausmusik*) nella quale non ritengo opportuno trattenermi»<sup>11</sup>.

Difesa ad oltranza del ceto egemone, dunque, attraverso la stilizzazione di una correttezza linguistica e formale imposta per pura suggestione, attraverso il gesto ampio e “classico” del vegliardo, e per di più mistificata nelle forme cordiali ed amichevoli del mascheramento ironico. L'accusa di Rühmkorf, fondata peraltro su una cospicua tradizione antimanniana (da Alfred Döblin a Bertolt Brecht) e tutt'altro che isolata nel dibattito suscitato dall'anniversario del 1975<sup>12</sup>, investe direttamente le strutture culturali e specificamente linguistico-letterarie che preparano e accompagnano la solidificazione di un'opera e di un autore in «classico», in oggetto di tradizione funzionale a determinate strategie di controllo sociale; nella sua icastica estrema, inoltre, riflette con particolare chiarezza gli umori e le tensioni di quella *Sprachkritik* che, a partire dall'immediato dopoguerra, attraversa con rinnovato vigore vasti settori della produzione letteraria di lingua tedesca.

Al di là del suo ingombrante antinazionalismo gauchista, Rühmkorf, il tedesco «di questo tipo», in molti punti ha ragione. Da un altro versante – da parte italiana – da vent'anni a questa parte è emersa con sempre maggiore evidenza la «sistematica spoliazione» operata da Thomas Mann ai danni del patrimonio museale e letterario «latino-occidentale» e «cattolico», da lui a parole altrettanto sistematicamente disprezzato<sup>13</sup>; e non a caso usiamo l'espressione «sistematica spoliazione» perché puntualmente, le fonti italiane non sono citate, o il più delle volte trasportate nell'«aere ... più respirabile», di antroponomi<sup>14</sup>, toponimi e perfino nomi di Musei tedeschi.

Thomas Mann non è però nodo che possa sciogliersi nello spazio di un paio di pagine. Quanto a Rühmkorf, sollecitato circa vent'anni più tardi (1994) da Marcel Reich-Ranicki a pronunciarsi ancora sull'argomento, scrive un saggio molto più ampio e meditato in cui, dopo un'analisi suggestiva e stringente di alcuni motivi dei racconti di Mann, riesamina il punto centrale delle accuse del 1975 – ironia e parodia come strumenti di conservazione e di classicismo – e infine “riabilita” lo scrittore commentandone l'uso dell'ironia in *Mario e il mago*<sup>15</sup>, il racconto di argomento italiano pubblicato nel 1930, che, dietro un singolare spettacolo di ipnosi, lascia intravedere meccanismi tipici della formazione del consenso nella società totalitaria: «Poiché però il diavolo si annida qui nei dettagli, e l'autore – come è facile vedere – si nasconde anche nel ruolo dello spregiudicato manipolatore di uomini, in breve non sappiamo più dire chi sia lo strumento di chi, e quali doti dobbiamo ammirare di più, quelle dell'osservatore seduto in platea, che, nonostante la fascinazione subita, mantiene pur sempre un atteggiamento razionale e superiore, o quelle del burattinaio sul palcoscenico, peraltro abbastanza forzatamente costretto nella sua ossessione di potere. L'incertezza dura fin quando l'individuo ordinario e banale (Mario, l'eroe eponimo) toglie di mezzo lo spettro minaccioso con un colpo di pistola, sicché l'autore-testimone e noi stessi, i suoi lettori-spettatori, possiamo infine, liberati, tornarcene a casa. Ma liberati da cosa? Diciamolo con la massima cautela possibile, data la delicatezza del caso: da un incubo autoritario, di cui già in altri racconti ci era parso di intuire i segni sinistri, e la cui simbolica soppressione accogliamo con sollievo tanto maggiore in quanto va finalmente a colpire il giusto obiettivo. Saranno anche, questi, divertimenti poco incisivi, sorti da attese di rigenerazione tutto sommato primitive, e tuttavia non si possono liquidare tanto semplicemente. E non potrebbe essere così, del resto, lì dove lo strapotere delle ossessioni dirige l'intera opera letteraria e spesso determina lo sviluppo dell'azione, ed è perciò tenuto in scacco dal contropotere dell'ironia, che al dispiegarsi del demoniaco riesce ad opporre anche soltanto una parvenza di libertà. In questa prospettiva l'ironia sarebbe allora da intendere come il tentativo ininterrotto di vedere, di sfuggire alla fascinazione ipnotica e di reagire alle fatalità, collocandosi in una posizione superiore e liberamente prescelta»<sup>16</sup>.

L'ironia, producendo uno scarto nella continuità e nell'unanimità del «pensiero dominante»<sup>17</sup>, scardina il consenso e introduce la *polifonia* della libertà individuale, svelando la pluralità dei sensi del reale. Rühmkorf si riconcilia così con Thomas Mann scoprendone l'inflessibilità della disposizione umanistica e intuendo nel «classico», tutt'altro che neutralizzato dalla distanza temporale, un potenziale alleato nella battaglia comune del ceto intellettuale, all'alba come al tramonto del XX secolo, contro la deriva tecnologica e per la resistenza del predominio morale contro l'autonomia incontrollata della prassi socio-economica.

Ora, la polemica di Rühmkorf, più che per il suo specifico contenuto, interessa per il valore testimoniale nei confronti di un tema che è in genere di enorme importanza nella biografia intellettuale di Thomas Mann, ma che all'altezza di *Geist und Kunst*<sup>18</sup> occupa una posizione assolutamente decisiva: ci riferiamo alla rappresentatività dello scrittore rispetto alla vita sociale, politica e culturale della Germania, una questione particolarmente complicata, oltre che dalla molteplicità dei livelli ai quali richiede di essere affrontata e dall'eterogeneità spesso incompatibile delle variabili che devono essere prese in considerazione, anche dall'apparente contraddittorietà di molti dei numerosissimi pronunciamenti dello stesso Mann. Per un rapido, preliminare inquadramento del problema, bastino alcune schematiche *evidenze*: dall'interventismo nazionalista nel corso della prima guerra mondiale, testimoniato dalle eloquenti *Considerazioni di un impolitico*, all'adesione alla Repubblica di Weimar, dalla lettera a Korrodi<sup>19</sup> ai discorsi di guerra rivolti ai *Deutsche Hörer*<sup>20</sup>, Thomas Mann ha partecipato direttamente come nessun altro scrittore alle vicende della Germania del ventesimo secolo, tenendo sempre ben serrati insieme l'artista (*Künstler*) – il creatore di opere narrative dalla straordinaria compattezza plastica – e lo scrittore (*Schriftsteller*) – l'intellettuale-saggista disposto a prendere posizione sulle vicende del proprio tempo. Nessun artista, inoltre, ha potuto rappresentare agli occhi del mondo con altrettanta chiarezza, o con altrettanta risonanza, la resistenza di una cultura e di uno spirito *tedeschi* opposti e alternativi alla dittatura nazista, e ciò non soltanto per il riflesso della produzione letteraria, pur

inconfondibilmente orientata a riconvocare il tradizionale spirito umanistico-weimariano (si pensi a *Carlotta a Weimar*), bensì soprattutto per la personale assunzione, da parte di Thomas Mann, di un ruolo esplicitamente e pubblicamente antagonistico rispetto alla Germania delle camicie brune. Nessuna corrente o stagione della letteratura tedesca, peraltro, ha potuto aggirare, dal secondo dopoguerra in poi, il problema dell'identità della Germania che Thomas Mann, da *Fratello Hitler*<sup>21</sup> al *Doctor Faustus*, ha posto con la massima urgenza possibile. Pare anzi di poter affermare che intorno all'opera di Mann siano addensati motivi a tutt'oggi centrali e determinanti della vita culturale tedesca, nel segno di una vitalità e di una provocatorietà del classico ulteriormente corroborate anche dalle più accese manifestazioni iconoclastiche, sicché, lungo percorsi anche i più tormentati e discontinui, si finisce sempre per non poter in alcun modo prescindere da Thomas Mann, con lo stesso misto di diffidenza e di entusiasmo che, quasi un secolo fa, Walter Benjamin confidava all'amico Scholem: «Sull'ultimo numero della "Neue Rundschau" Thomas Mann pubblica un breve saggio sulle *Affinità elettive* di Goethe. Non l'ho ancora letto. Ma mi colpisce perché in questi ultimi tempi mi accade spesso d'incontrarmi con questo autore. Non so come fare a dirti che quest'uomo che ho odiato come pochi altri pubblicisti ora lo sento addirittura vicino a me, dopo il suo ultimo grande libro, *La montagna incantata*, che mi è capitato tra le mani – un libro dove ciò che vi è d'infallibilmente più mio, ciò che mi muove e sempre mi ha mosso, mi ha impressionato in un modo che posso rigorosamente controllare e accettare, anzi, spesso devo ammirare molto»<sup>22</sup>.

La maggior parte delle umanistiche posizioni prese dal «classico» Mann, testé sommariamente esposte, hanno la loro origine e sono presenti *in nuce* nel celebre saggio *Sulla poesia ingenua e sentimentale* di Friedrich Schiller<sup>23</sup>. Thomas Mann aveva un altissimo concetto del lavoro schilleriano, e non perdeva occasione per celebrarlo come un modello di grande evidenza entro cui definire ed eventualmente stilizzare la propria identità. Più volte lo definì «l'opera più intelligente» che fosse stata mai scritta, l'archetipo perfetto della scrittura saggistica, il «libro» in cui «sono presenti tutti gli altri»; l'originalità di questi ultimi, anzi, si limita ad essere quella di «glosse», commenti e delucidazioni di singoli aspetti e problematiche già compiutamente esposti da Schiller, in questo «libro intelligentissimo», la cui bellissima prosa è parimenti esaltata fino alle stelle. L'atteggiamento di Thomas Mann nei confronti del saggio schilleriano non è però, come ci si potrebbe aspettare dai ricordati toni enfatici e celebrativi, acritico: più volte egli tenta di misurarsi con l'idolatrato modello, e nutre la segreta speranza di scrivere qualcosa di altrettanto significativo sulla letteratura. Nella *factio* della *Morte a Venezia*<sup>24</sup>, ad esempio, tra le altre, immaginarie opere di Gustav von Aschenbach<sup>25</sup>, compare anche «l'appassionato saggio *Spirito e arte*, che per la potenza chiarificatrice e l'eloquenza dialettica era stato affiancato da molti autorevoli giudici al saggio di Schiller *Sulla poesia ingenua e sentimentale*»<sup>26</sup>. Un *Wunschtraum* ironico e rivelatore, che colloca il saggio *Spirito e arte*, ultimato nella finzione narrativa, a fianco dell'autorevolissimo modello schilleriano e nelle mani di uno dei personaggi più complessi e difficilmente decifrabili, quell'Aschenbach in cui convergono e si intrecciano elementi anche aspramente contraddittori come la dignità rappresentativa dell'artista, il carattere ludico e parodico dell'arte, la consumazione dell'unità classica, l'aspirazione ad una rinnovata classicità. Il brogliaccio di appunti dispersi e disaggregati si trasforma così, nella finzione narrativa, in una composizione unitaria in grado di rivaleggiare con il modello schilleriano, nel culmine, anzi, della produzione di Aschenbach, il quale proprio sul grande trattato fonda la propria prestigiosa rappresentatività: il *Litteratur-Essay* diventa *Geist und Kunst*. Il breviario adottato da Mann negli appunti di *Spirito e arte*, e successivamente nelle *Considerazioni di un impolitico*, è, come si è visto, il saggio di Schiller *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, il modello elettivo del grande trattato di Aschenbach. Distinguendo la pienezza naturale del poeta ingenuo dallo stato di frammentazione artificiosa del poeta sentimentale, Schiller aveva di fatto elaborato una mitologia del classico di enorme influenza sulla formazione della struttura e del gusto della letteratura tedesca successiva, e aveva dato un apporto fondamentale al dibattito culturale europeo del diciannovesimo, ma anche del ventesimo secolo. Ad oggi, la

provocatorietà classica di *Sulla poesia ingenua e sentimentale* non ha smesso di interrogare e di chiamare in campo gli scrittori e gli intellettuali europei più colti ed accorti.

Publicato tra il 1795 e il 1796, il saggio-trattato *Sulla poesia ingenua e sentimentale* traccia il destino di tutta la letteratura contemporanea. La poesia è certezza dell'impossibilità di realizzazione dei propri ideali; la sua provocatoria «inattualità» è vita di un'utopia che le consente di ritrovare nella luce del sogno e del desiderio il suo vero e autentico fondamento. «Tutti i poeti che siano realmente tali, apparterranno o agli ingenui o ai sentimentali». L'*ingenuo* è natura; il sentimentale aspira alla natura. Con questa distinzione Schiller compie una decisiva analisi sulle relazioni tra arte, natura e antropologia che inaugura ogni nostra riflessione sull'estetica filosofica. Nell'*ingenuo* c'è integrità armonica con la natura; essa non è conquista ma spontaneità: è la forma della classicità. Nel sentimentale c'è la visione dell'assenza, la cancellazione di un equilibrio, l'aspirazione alla totalità: è la forma della modernità. Ma queste grandi figure simboliche sono solo in apparenza contrastanti perché la poesia se esprime le due diverse condizioni della realtà umana e della sua storia, tende tuttavia a confonderne i piani. *Ingenuo* e *sentimentale* non appaiono più, nello sviluppo dell'argomentazione schilleriana, come concetti che contengono una visione della natura in riferimento ad un'epoca storica; essi rappresentano il problema di un rapporto ideale, adombrato dal rapporto reale tra Goethe e Schiller: qual è il modo d'essere dell'artista *ingenuo* nel mondo moderno sentimentale? Per Schiller rispondere a questo interrogativo significa poter dare alla parola della poesia la forza di essere anima del mondo, l'intelligenza per essere significato della realtà.

«Vi sono istanti della nostra vita», dice Schiller, «in cui dedichiamo una sorta di amore e commosso rispetto alla natura nelle piante, nei minerali, negli animali, nei paesaggi, così come alla natura umana nei bambini, nei costumi del popolo contadino e del mondo primitivo, e non perché essa ristori i nostri sensi, e neppure perché appaghi il nostro intelletto o il nostro gusto (anzi, spesso può accadere il contrario dell'una e dell'altra cosa), ma unicamente *perché essa è natura*»<sup>27</sup>. Riassumendo, la catena concettuale prosegue a un dipresso così. Ogni uomo che sia pur minimamente raffinato e non difetti totalmente di sensibilità, può farne esperienza passeggiando all'aperto, vivendo in campagna o indugiando presso i monumenti dei tempi antichi; in breve, quando in condizioni e situazioni di artificio rimane stupito dalla visione della natura nella sua semplicità. E «questo interesse, non di rado elevato a bisogno, sta al fondo della nostra passione per i fiori e per gli animali, per i semplici giardini, per le passeggiate, per la campagna e i suoi abitanti, per i molteplici prodotti della lontana antichità e per altre cose ad esse simili, a patto che non entrino in gioco affettazione e altri casuali interessi»<sup>28</sup>.

La prima impressione che ci colpisce nel leggere questa bellissima prosa di Schiller riguarda il livello d'esattezza, in seguito ineguagliato nella letteratura critica, con cui egli sa trattare dei temi spirituali più sfumati e inafferrabili attraverso uno stile sobrio e denotativo e tramite scelte lessicali che circoscrivono e analizzano il problema via via affrontato in maniera al contempo intuitivamente profonda e sorprendentemente chiara ed evidente; così come appare *evidente* che nel parlare del poeta *sentimentale* egli discorre di sé, l'«eroe dello Spirito», mentre nel trattare del poeta *ingenuo*, figlio prediletto di madre natura, egli allude a Goethe, il «beniamino degli dèi», il «favorito della sorte», la cui spesso inattingibile grandezza è riassumibile nella famosa formula dei «meriti innati», ultima, ludica trasformazione dell'opprimente dottrina agostiniano-protestante della *predestinazione*. In particolare, è presente a Schiller saggista e filosofo di forte ascendenza kantiana, il Goethe naturalista-scienziato degli studi sull'ottica e sulla evoluzione di tutte le specie delle piante da un unico archetipo remoto e preistorico (la cosiddetta *Urpflanze*). Il vero e proprio 'connubio' tra Goethe e Schiller non era ancora iniziato, ma lo Schiller editore delle «Hören» non nascondeva il proprio interesse a coinvolgere l'«Olimpico» in una comune battaglia culturale per il rinnovamento della cultura tedesca. E gli studi scientifici di Goethe, specie quelli riguardanti l'ottica, destinati a chiamare in causa e a coinvolgere anche il giovane Schopenhauer, costituirono davvero il necessario tramite e il naturale 'collante' per il progressivo avvicinamento dei futuri «Diòscuri di Weimar». Riteniamo dunque opportuno fronire al lettore qualche ragguaglio sull'epica fatica goethiana attorno alla «storia dei colori», il cui finale approdo è l'epocale *Teoria dei colori*

dello stesso Goethe, il quale, sebbene consapevole del rischio di un naufragio in sì vasto e periglioso mare, comprese infine di aver scritto, attraverso queste opere, il «romanzo del divenire della scienza umana». Veniamo dunque alla genesi della goethiana «storia del colore».

I *Materiali per una storia della teoria del colore*, che Goethe raccolse in pluriennale fatica, costituirono poi il secondo volume della sua opera intitolata *Zur Farbenlehre*, apparsa nel 1810<sup>29</sup>. Nel 1806 ne era cominciata la composizione tipografica, che venne però interrotta dalle circostanze che accompagnarono la battaglia di Jena. Come Goethe infatti annotò nei suoi diari, nel 1806: «La stampa era arrivata fino al tredicesimo fascicolo della prima parte, e fino al quarto della seconda, allorché il 14 ottobre gli avvenimenti ci investirono con le loro tristi conseguenze e con la minaccia di cancellare il lavoro fin lì fatto»<sup>30</sup>. Nel 1808 era comunque terminata la composizione del primo volume, contenente la parte didattica e quella polemica, e nel 1810, finalmente, quella dell'intera opera, alla quale si era aggiunta la parte contenente il testo della *Storia dei colori*. È così che, in data 8.V.1810, Goethe può annotare: «Revisione dell'ultimo fascicolo»<sup>31</sup>. Ma cos'è la *Storia del colore* di Goethe?

La *Farbenlehre*, nella sua *Parte storica*, ha un raro e insostituibile valore manualistico e documentario. Essa procede dai trattati d'arte e dalle speculazioni ottico-psicologiche, talvolta fisiche o chimiche, per toccare quindi le poetiche, le riflessioni centrate sul problema del colore quale problema compositivo in pittura, ma anche le filosofie della natura, le visioni globali del rapporto Arte e Natura, Arte e Scienza, Uomo e Natura, ecc. È questo lo sfondo sul quale i fenomeni che Goethe discuteva nella *Parte didattica*, anzitutto le diverse questioni di psicologia del colore, ma anche le diverse questioni relative al numero e al nome dei colori, agli orizzonti fisiologici, fisici e chimici della loro evenienza, agli usi pittorici e simbolici del colore, al colorito, alla loro possibilità di classificazione e distribuzione nello spazio o sulla superficie, vengono ora rivisitati attraverso e nella forma di un'evoluzione delle dottrine<sup>32</sup>.

Da Goethe a Mann il passo non è breve, né tantomeno lineare; eppure vale la pena soffermarvi un poco la nostra attenzione, soprattutto per l'alto valore simbolico che il rapporto Goethe-Mann ha assunto dal dopoguerra ad oggi, nella cultura tedesca, ma anche nella più vasta compagine europea. Goethe non è stato il padre spirituale di Thomas Mann. Gli è divenuto più tardi, nel corso della vita, esempio, guida, conforto, compagno e maestro, attraverso una lunga e meditata amicizia virile. Ci si può chiedere del resto se Thomas, orfano di padre dalla prima adolescenza, estremamente solo con se stesso allo sbocciare della precocissima genialità – prima cioè di conquistarsi con una propria e già sicura affermazione letteraria nel lungo e fecondo soggiorno romano la *sodalitas* del fratello maggiore Heinrich – abbia mai cercato con candido bisogno di dedizione e di obbedienza l'autorità e la guida di un qualunque “padre spirituale”. Thomas Mann ha subito e sempre sentito meglio la satira che l'entusiasmo, la parodia che la prona imitazione. Certo da studente avrà letto e respirato Goethe, in quanto Goethe era e rimane pur sempre componente essenziale di ogni atmosfera culturale tedesca, però ad altri idoli si volsero i suoi primi e sempre dominati fervori. Sintomo indiretto e caratteristico: nella novella di debutto, *Gefallen* (Perduta)<sup>33</sup>, scritta a diciotto anni e mai accolta fra le “Opere”, parecchi narratori francesi e tedeschi gli possono essere stati prossimi o remoti modelli, e Heine<sup>34</sup> fu l'ispiratore evidente dell'intermezzo lirico in quel racconto, ma di Goethe ivi ricorre, unico richiamo, il cinico ghigno di Mefistofele, con relativo gesto osceno. Goethe è assente in sostanza da tutta la produzione narrativa giovanile, anche se molto più tardi, quando la grande alleanza spirituale sarà in atto, l'acribia dei critici potrà vedere in *Tonio Kröger*<sup>35</sup> il *Werther* thomasmanniano. Soltanto con la complessa crisi della prima guerra mondiale e del penoso dopoguerra tedesco, soltanto nel decennio che va dai *Pensieri di guerra* (1914) alla *Montagna incantata* (1925)<sup>36</sup>, il non più interrompibile colloquio inizia e si attua. È ben vero che Thomas Mann medesimo ha ceduto una volta, per rara eccezione, al dolce inganno di pseudoricordi, parlando nel 1932 (all'inaugurazione del Museo Goethe di Francoforte, in pagine poi pubblicate in un Calendario Goethiano, ma da lui non riprese nelle “Opere”) di un suo «amore sin dalla prima giovinezza», di una «super-esaltazione della simpatia», di una «immagine esemplare» – *Urbild* e *Über-Bild* – sempre vagheggiata. Ma questo amore di

sempre è un'autoillusione, o almeno un'aspirazione subcosciente divenuta soltanto dopo il 1930 una meta verso la quale poi ininterrottamente procede. Egli stesso del resto si è corretto quando ha dichiarato altrove «di aver preso visione soltanto in anni maturi della prosa goethiana», la sola, è chiaro, che nel profondo potesse agire su di lui narratore e saggista.

Indiziale anche, forse, la risposta data nel 1948 a una inchiesta sulla “lirica preferita”, di dove non risulta affatto che Goethe poeta sia sangue del suo sangue sin dalla giovinezza. Molto oggettivo e fedele, il celebre saggio autobiografico del 1930 ricorda l'adorazione dell'adolescente per Heine, le lunghe letture (con panini imburrati accanto!) di Schiller, ma ignora del tutto Goethe, insistendo invece quanto alla prima formazione artistica sugli influssi della “triplice costellazione”, costituita da Schopenhauer, Nietzsche e Wagner.

In quei tre astri, Schopenhauer, Nietzsche e Wagner, che furono definiti da Bernhard Blume<sup>37</sup> il «consiglio tutorio» della sua orfana solitudine, Mann aveva allora trovato i grandi motivi conduttori della propria arte: la simpatia con la morte, la dionisiaca esaltazione musicale, la trasparenza critica dell'arte. Durò quindi oltre il miracoloso sbocciare dei *Buddenbrook*, del debutto-capolavoro, questa *Goethe-Ferne*, questa lontananza da Goethe che in quel primo decennio del Novecento distanzia sostanzialmente Thomas Mann dai suoi più vicini contemporanei, anzi coetanei, di Austria e Germania: lo stacca da George, Hofmannsthal, Rilke, Hesse, Carossa e Albert Schweizer, nonché da Ernst Jünger, i quali tutti, sia pure con disparatissime forze e sotto ben differenti aspetti, già dalla loro giovinezza, di Goethe si nutrono e si accrebbero.

Le prime novelle – che si direbbero non esitate affacciarsi di un'aurora, ma amara conclusione di un disincantato tramonto – danno a Thomas Mann la coscienza dei suoi «meriti innati»<sup>38</sup>, dei suoi doni di scrittore. Al trionfo del poema borghese di Lubeca l'autore reagisce con cauta e conscia umiltà di fronte ai valori eterni della letteratura; però dalle incomprensioni e dai malintesi di alcuni critici è spinto sin da allora a quell'exasperante autoanalisi, per autoaccusa o per autodifesa, cui non saprà mai più rinunciare e che è volta in certo modo a precedere, a prevenire e a circoscrivere ogni giudizio dei contemporanei su di lui. Lo assillano intanto – e forse ancor più vivamente perché non era del tutto completa e organica a quel tempo la sua cultura di autodidatta – alcuni problemi estetici fondamentali. Schiller gli viene ad essere molto vicino piuttosto come vittima che come vincitore, piuttosto quale teorico del già citato saggio *Sulla poesia ingenua e sentimentale*<sup>39</sup>, cioè come esempio doloroso di un genio non intuitivo, che non quale potente drammaturgo e poeta entusiasmante. Mentre Thomas Mann tiene con se stesso e con i propri infrangibili limiti artistici tormentosi colloqui, egli li traspone anche letterariamente. Per la celebrazione schilleriana del 1905 scrive il racconto-monologo *Ora difficile*<sup>40</sup> che può apparire oggi incrinato di vecchiaia nella sua forma iperletteraria, ma che rimane estremamente significativo nel suo sofferto accento autobiografico. È in esso che si affaccia per la prima volta l'appena iniziata chiarificazione, la intima *Auseinandersetzung* con Goethe. In quel racconto-soliloquio non ricorre mai il nome del «beniamino degli dèi», del fortunato rivale: Goethe è per Schiller «quell'altro», quello di Weimar, il creatore che non conosce il sanguinante cammino di uno scrittore non-ingenuo e che Schiller pur ama «con nostalgica inimicizia».

Una indistinta *Hassliebe* antigoethiana sembra dunque annidarsi allora anche nel cuore di Thomas Mann trentenne, considerato il più valido, ma il meno facile e meno spontaneo e inventivo fra gli scrittori celebri del momento. Quando però, nel corso di una polemica oggi dimenticatissima, vorrà difendersi dall'accusa di essere stato troppo prosaico e discreto fotografo per il mondo dei suoi padri a Lubeca, Thomas Mann (in *Bilse und ich*, 1906) invocherà Goethe quale illustre precedente nell'audacia di rappresentare senza troppi scrupoli ambienti e personaggi ben vivi. L'opera goethiana chiamata a raffronto, il *Werther*, è stata scritta a ventiquattro anni, l'età che Mann aveva ai tempi dei *Buddenbrook*<sup>41</sup>. Naturalmente Mann si compiace di sottolinearlo.

Sono anni di fama meno rumorosa, ma di non scarsa fecondità, giacché comprendono *Tonio Kröger*, *Fiorenza* e *Altezza Reale*<sup>42</sup>. Le letture goethiane debbono in quel periodo essersi approfondite e anche molto estese al difuori delle opere, nell'immenso campo dei carteggi e delle

testimonianze dei contemporanei di Weimar, che Thomas Mann comincia ad accumulare entro la sua prodigiosa memoria, per usarne poi con stupefacente perizia.

Un motto di Goethe, lo stesso che abbiamo citato in esergo al nostro contributo, un incoraggiamento all'autoanalisi (*Vergleiche dich, erkenne was du bist!*)<sup>43</sup> accompagna per la prima volta nel 1919 un suo libro. Sono le *Considerazioni di un impolitico*, su cui ci siamo già tanto arrovellati<sup>44</sup>, la «creatura dolorosa» di dolorosi anni, la cui materia e le cui finalità sono peraltro troppo politiche e contingenti perché la vena goethiana in esse non rimanga sotterranea e pressoché involontaria. Intorno a quello stesso anno usciva a Monaco (tradotto dall'unico testo inglese allora in circolazione) il prezioso libretto dei ricordi di Gorkij su Tolstoj (il «libro migliore di Gorkij», lo chiama Thomas Mann) ed è questa forse la scintilla che lo spinge a scrivere *Goethe und Tolstoj* (poi raccolto in *Adel des Geistes*), il primo saggio che ci testimoni il deciso assalto di Thomas Mann alla poliedrica personalità poetica di Wolfgang Goethe. Questo lavoro fu segnalato subito in Italia dalla vedetta della «Ronda», ma tradotto per intero solo trent'anni dopo nel volume *Nobiltà dello spirito* (*Adel des Geistes*, il titolo che Mann diede alla sua più ampia raccolta di saggi critici). È, più che un dialogo, una complessa conversazione a più voci. È un arpeggiare vagamente disordinato, e anche un abile *punctum contra punctum*, un insistere di variazioni su temi fissi che troviamo più tardi ordinati e messi in valore nei saggi successivi. Accanto alle figure dominanti del colosso russo e del sapiente di Weimar sono in scena Dostoevskij<sup>45</sup> e Schiller<sup>46</sup> in una dialettica discussione su arte ingenua e sentimentale, su spirito e poesia. Quel lungo studio, un vero piccolo libro, rappresenta la conquista da parte di Thomas Mann della complessa personalità di Goethe attraverso testi relativamente rari e al difuori dei logori schemi ufficiali. Nell'insieme l'ininterrotto sovrapporsi di due, anzi di quattro grandi immagini, con vivo gioco di affinità e contrasti, fa pensare alla suggestione dei più avanzati 'trucchi cinematografici' e lascia a lettura finita un senso di gradevole confuso smarrimento. Quel saggio accoglieva anche per ragioni esteriori note che non gli sono pertinenti. Non va dimenticato che *Goethe e Tolstoj* nacque nel tempo cruciale della "conversione" politica di Thomas Mann, e di essa serba traccia, per esempio dove, poco prima della marcia su Roma, si proclama «il fascismo italiano perfetto parallelo del bolscevismo russo», o dove si lancia l'anatema contro la «rabbiosa idolatria dei singoli popoli», quale «simbolo del decadimento dell'Europa come un tutto unitario». Insomma: Goethe, Schiller, Tolstoj e Dostoevskij sono ancora più che altro un incentivo e un fomento alle geometriche capacità combinatorie della 'immaginazione esatta' di Mann; Goethe è ancora massa fluida e fluente nello spirito di Thomas Mann, il quale però, dopo questo primo approccio, non desisterà mai più dal proseguirne la conquista. Thomas Mann ha parlato di questa a lui familiare «metamorfosi dello spirito»<sup>47</sup>, la quale ha al suo inizio la simpatia per la morte e alla sua meta la risoluzione di servire invece la vita. È nel lungo viaggio intrapreso dopo il mezzo del cammino di sua vita che Mann ha trovato in Goethe il suo Virgilio.

Il colloquio definitivo si avvia dunque quando Thomas Mann è in piena maturità e solidità di vita, temprato dalle esperienze e dagli errori delle Guerre Mondiali, oltre che dalle «fatiche erculee» delle tre successive e quasi consecutive stesure dei romanzi *I Buddenbrook*, *Altezza Reale* e *La montagna incantata*. Tra questi, *Altezza Reale*<sup>48</sup> è oggi il meno conosciuto, ma certamente non è il meno importante per l'evoluzione spirituale di Mann e per il suo asintotico accostarsi a Goethe all'infinito. Sempre più, lo stile di Mann si fa classico e decantato; e sempre più il suo atteggiamento spirituale nei confronti della cultura tedesca prende le movenze olimpiche di Goethe.

«A quanto pare, finirò per diventare l'uomo dei tre romanzi» constata presago Thomas Mann nella prefazione alla nuova versione americana di *Altezza Reale* del 1939, alludendo ai *Buddenbrook*, alla *Montagna incantata* e ai volumi dedicati a *Giuseppe*<sup>49</sup>; e aggiunge con un sospiro: «Eccone qui un quarto, che si presenta meno ampolloso, meno epico di quelli: la storia di un principe». Una storia che per lungo tempo ha conosciuto un'«esistenza trascurata»: «Talvolta provavo un sentimento di pena per lei». Le obiezioni all'opera che Mann va rievocando sono coeve all'uscita del romanzo stesso: «Quando apparve, fu trovato troppo leggero, sia in termini assoluti che relativi: troppo leggero nel senso delle pretese che in Germania si avanzano nei confronti di un

libro quanto a serietà e ponderosità, ma troppo leggero anche rispetto all'autore». Quasi nessuno, prosegue, ha riconosciuto il valore peculiare della storia del principe<sup>50</sup>. Ogniquale volta gli capitava di parlare della ricezione del suo secondo romanzo, questa lamentela tornava a echeggiare, e continuerà a farlo fino agli ultimi giorni di vita dello scrittore.

Sino a oggi le certezze della critica – sia per quel che attiene ai dati di fatto sia per quel che attiene ai giudizi – stanno in singolare contrasto con la grande considerazione che proprio a questo romanzo riservava lo stesso Mann. Contrastano inoltre con la delusione durata decenni nei riguardi di una ricezione che nella sua unanimità a lui appariva come un grande (per quanto non del tutto immotivato) malinteso. Ma, si noti bene, contrastano anche con una ricezione contemporanea che – basti pensare alla vivacità dei suoi dibattiti letterari e politici, al rango e al nome dei critici e degli scrittori, scesi in campo e schierati in prima linea e soprattutto al riconoscimento tributato al romanzo da ben pochi recensori di fama – non avrebbe dato adito in realtà che a un'ulteriore delusione. Eppure *Altezza Reale*, anche in questo caso fin dal suo apparire, ha rappresentato in primo luogo uno dei grandi successi di pubblico nella carriera letteraria dello scrittore; nella misura in cui lo si può stimare in base alle copie vendute, fu un successo addirittura travolgente. Il secondo, attesissimo libro dell'autore che con i *Buddenbrook* era divenuto famoso in tutto il mondo, fu dato alle stampe nell'ottobre del 1909; due settimane dopo Thomas Mann espresse all'editore Samuel Fischer il suo entusiasmo per la seconda ristampa. «Sono emozionatissimo e compiaciuto. In quattordici giorni: tutto ciò supera di gran lunga le mie aspettative. C'è da augurarsi che prosegua così»<sup>51</sup>. Proseguì così. Prima della fine dell'anno si contarono altre nove ristampe, nel 1910 complessivamente quindici e nel 1911 altre cinque ancora. Se i *Buddenbrook* impiegarono dieci anni per giungere alla sessantesima ristampa, *Altezza Reale* a soli nove anni dalla prima edizione toccò il traguardo della sessantaquattresima (con una tiratura di 64.000 copie). Nel 1922 il romanzo era ormai alla settantasettesima ristampa – il nome di Thomas Mann risultava a tal punto legato al successo del libro che, non c'è da stupirsi, in un'intervista apparsa sul viennese «Neues 8-Uhr-Blatt» lo scrittore veniva presentato sbrigativamente (ed esclusivamente) come «l'autore di *Altezza Reale*»<sup>52</sup>. Uno scosso Ernst Bertram – in seguito intimo amico e consigliere dello scrittore – ravvisava nel romanzo la «commedia tragica di una solitudine rappresentativa», l'apologo di «un potere vuoto, ormai solo rappresentativo e simbolico»<sup>53</sup>. Dopo che sul «Vorwärts» e altri periodici socialdemocratici era stata elogiata la spregiudicatezza politica del libro, Hermann Bahr lo celebrò come un baleno che squarcia l'oscurità e preannuncia una nuova era. E persino il giudizio riduttivo, che Thomas Mann menziona con amarezza, dell'autorevole critico Josef Hofmiller, il quale aveva «soppesato» il romanzo e l'aveva trovato «troppo leggero», si limita a relativizzare senza intaccarla la grande «ammirazione per questo romanzo che è il più geniale e spiritoso, semmai troppo spiritoso, fra tutti i romanzi apparsi di recente nel nostro paese»<sup>54</sup>. Dapprima esitanti, le voci degli avversari di Mann finiscono per spuntarla e inizia così il graduale declino del libro, degradato a presunta triviale «operetta»<sup>55</sup>, che studiosi e ricercatori leggono a stento e per lungo tempo non prendono sul serio.

L'ambizione con cui Thomas Mann lavorò al suo secondo romanzo, gli sforzi cui con teutonica ostinazione si assoggettò, la delusione per una ricezione in ambito nazionale che gli parve un grande fraintendimento, la caparbieta con cui lo difese fino all'ultimo: tutto è inversamente proporzionale alla fama postuma dell'opera. *Altezza Reale* non è soltanto il romanzo meno conosciuto di Mann, ma è anche, salvo rare eccezioni, il più sottovalutato. Le osservazioni dell'autore a proposito di questo testo e della sua collocazione nell'ambito complessivo della sua opera ben difficilmente possono accordarsi con l'idea diffusa a tutt'oggi che si tratti di un lavoro secondario, di uno «scherzo» frivolo. Di contro alla *communis opinio* invalsa già fra i critici a lui contemporanei, lo scrittore insiste nel ribadire ogni volta che questo «prodotto eccentrico», questo «libro curioso» cui è toccato sempre «il ruolo di Cenerentola» ha rappresentato, seppure soltanto a livello di presagio, un antesignano, una tappa preliminare a quanto si veniva preparando, tappa preliminare inconsapevole e tuttavia indispensabile alle grandi opere dell'epoca successiva: «Quale che fosse il peso specifico della storia del principe», è indubbio che «senza di essa non sono

pensabili né *La montagna incantata* né *Giuseppe e i suoi fratelli*»<sup>56</sup>. Lo scrittore sessantaquattrenne che scriveva queste parole nella prefazione alla versione americana di *Altezza Reale* [*Royal Highness*] sapeva bene quale peso avesse questa sua dichiarazione e cosa gettava sul piatto della bilancia. E ancora un anno prima di morire annotava questa lapidaria asserzione: «*Altezza Reale* è uno degli esperimenti della mia vita»<sup>57</sup>.

Da allora, così parrebbe, tutto è già stato detto su di lui, e in parte anche molto bene. Nel mezzo secolo che è seguito alla sua morte nessun altro autore tedesco ha suscitato un'eco comparabile tra i suoi connazionali. La crescente e generalizzata predilezione per Thomas Mann negli ultimi decenni del ventesimo secolo, e ancor più in questi tredici anni del ventunesimo, è legata a un avvenimento che nessuno poteva prevedere, meno che mai i suoi numerosi e tanto alacri detrattori. Davanti agli occhi di tutti lui, Thomas Mann, è stato sbalzato dal suo piedistallo. E ad opera di chi?

La pubblicazione dei dieci volumi dei *Diari*, iniziata nel 1977, è stata portata a compimento negli anni 1986-1995. Un diario, di norma, offre una prosa monologica senza pretese artistiche, un succedersi indisciplinato, spesso incontrollato – cui l'autore si abbandona senza sforzo – di pensieri e sentimenti, osservazioni e descrizioni. Ciò che un diario consente, tuttavia, è immediatezza e soggettività. Entrambe producono spesso, com'è ovvio, l'impressione di un certo diletterismo. Anche i *Diari* di Mann non possiedono in fondo alcun pregio letterario. Ma fin da subito, sia da parte dei suoi ammiratori e sostenitori, sia da parte di coloro che lo disprezzavano e biasimavano<sup>58</sup>, sono stati riconosciuti come dei documenti fuori del comune. I *Diari* consistono in massima parte di annotazioni relative alla quotidianità. Thomas Mann va a passeggio e scrive, fra parentesi, «senza panciotto», la mattina consuma a colazione «due uova ma un solo albume», registra di aver «scherzato con il barboncino». E così via. Ma ciò che affascina il lettore dei *Diari* discende da un'altra circostanza: è mai esistito un grande scrittore tedesco che per tutta la vita abbia profuso tante energie al fine di trasmettere, se non imporre, al mondo l'auspicata immagine della propria esistenza? Un maestro dell'autostilizzazione, un magnifico regista della propria messinscena, un principe delle lettere borghese sempre attento alle forme e alquanto sussiegoso nelle sue apparizioni in pubblico, avvezzo ad ammantarsi di dignità e ironia, uno scrittore che già negli anni Venti dominava incontrastato il mondo della letteratura europea e che più tardi venne considerato, non in via ufficiale ma incontestabilmente, l'esponente sommo dell'emigrazione tedesca e nel pieno della guerra incarnò per l'ecumene civile l'altra Germania; lui, Thomas Mann, ventura della Germania nella sventura tedesca, decise di rinunciare, e per sempre, all'immagine solenne e ricca di pathos che era andato costruendo nel corso dei decenni: di più, decise di distruggerla sistematicamente.

A essere toccata dal processo di revisione pensato per i posteri era tuttavia solo la personalità, non l'opera. In primo piano appare un'immagine di Thomas Mann affatto diversa: l'autoritratto di un nevrotico e ipocondriaco tormentato dall'insicurezza e dalla paura che, sofferente e ingenerante compassione, al mondo non vuole dare ad intendere assolutamente più nulla. Quello che l'immagine tramandata perdeva in classicità, solennità e pathos, lo guadagnava in termini di veridicità e nuda umanità. In origine il diario era un monologo senza ascoltatori, un nascondiglio in cui rifugiarsi in assenza di testimoni. E poiché le annotazioni erano riservate a lui soltanto, non vi è traccia della dizione che conosciamo nella sua epica, non vi è traccia della sua bravura né del suo virtuosismo stilistico. In tutta la sua vita Thomas Mann non ha scritto una sola lettera con la trascuratezza che caratterizza i *Diari*. Non aveva tempo né voglia di riesaminare neppure una frase, neppure un rigo appena di quel che vi stava scritto. Negli ultimi anni aveva deciso a un certo punto di lasciare i *Diari* così com'erano, senza rivederli né correggerli. Di sua iniziativa ha portato da venticinque, come aveva dapprima stabilito in via cautelativa, a venti gli anni che dovevano trascorrere dopo la sua morte prima che venissero resi noti. Una tale concessione equivaleva naturalmente a un invito perentorio: non c'è dubbio che Thomas Mann voleva che fossero dati alle stampe. Ha avuto la forza, il coraggio e la grandezza di smantellare senza remore la leggenda, che lui stesso aveva forgiato, del proprio percorso esistenziale. I posteri dovevano sapere chi era realmente Thomas Mann, dovevano comprendere, o per lo meno intuire, la sua vita

caratterizzata da un costante isolamento. Amava ripetere un verso di Platen: «Mi conosca il mondo, e mi perdonerà!». Che fosse troppo egocentrico e autocompiaciuto per risultare simpatico o addirittura amabile, era cosa risaputa da sempre. Ma in quale misura lo fosse e quanto la sua famiglia, il suo entourage e lui stesso in primo luogo abbiano patito di questo, solo i diari l'hanno rivelato. Per tutta la vita egli ha tentato di difendere e giustificare la sua ambizione e la sua vanità. Già nella novella *Ora difficile*, omaggio a Schiller di cui ci siamo occupati<sup>59</sup>, aveva scritto: «Egoista è tutto quel che è fuori del comune, in quanto soffre». Il mondo vedeva l'egotismo di Mann ma, comprensibilmente, non si curava delle sue sofferenze. Il suo fortissimo, palese e peraltro mai dissimulato bisogno di rappresentanza, e la sua, come è detto nella novella summenzionata, «gelosia che nessuno diventasse più grande di lui» facevano di Thomas Mann, per chi l'ha conosciuto di persona, un essere insopportabile. L'atteggiamento di riprovazione che tanto spesso suscitava negli altri si riverberava – non si stenta a crederlo – anche nei giudizi sulla sua opera.

Dopo la pubblicazione dei *Diari* e di numerosi altri documenti noi leggiamo i romanzi e i racconti di Thomas Mann in modo diverso da prima. Certo, la sua epica non è stata per nulla fraintesa quando lo scrittore era in vita. È stato lui personalmente a premurarsi che non lo fosse. Il fatto che dalla fanciullezza fino alla vecchiaia egli sia stato dominato dall'eros e che i motivi tematici sessuali svolgano un ruolo chiave nella sua opera, è qualcosa che i suoi contemporanei non avevano misconosciuto, anche se, certamente, l'avevano sottovalutato. Parecchi degli scrittori che avevano proclamato – con la voce tremante per l'ira – che nessuno era loro più indifferente dell'autore della *Montagna incantata*, si mostrarono colpiti e quasi sopraffatti dai *Diari*. Nel 1985 Peter Rühmkorf parlò, non solo a suo nome, della «rivalutazione dell'arte di un prosatore finora colpevolmente trascurato».

I *Diari* hanno fatto conoscere anche il carattere esemplare della famiglia Mann. Ma non è stato un libro, bensì il film di Heinrich Breloer<sup>60</sup> a far capire a un pubblico di milioni di spettatori che la storia di questa famiglia è un vero e proprio dramma didascalico per i tedeschi. La conseguenza di tutto ciò è che molti lettori hanno preso in mano per la prima volta, o sono tornati a farlo, i romanzi e i racconti di Thomas Mann, in Germania e in tutto il mondo.

<sup>1</sup> F.M. Dostoevskij, *Pridirka k slučaju*, in *Dnevnik pisatelja* (agosto 1880). Cfr. anche la traduzione italiana, *Un cavallo per l'occasione. Quattro lezioni su temi diversi a proposito di una lezione datami dal signor Gradovskij. Con una allocuzione al signor Gradovskij*, in *Diario di uno scrittore*, a cura di Ettore Lo Gatto, Firenze, Sansoni, 1963, nuova ediz. 1981, p. 1292.

<sup>2</sup> Così Thomas Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Berlin, Fischer Verlag, 1918, trad. it. *Considerazioni di un impolitico*, Milano, Adelphi, 1997, p. 73.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Davvero grande è la portata che il sostantivo *Geist* ("spirito") e l'aggettivo *geistlich* ("spirituale") hanno nella letteratura e nella cultura tedesche, spesso privi di qualsivoglia connotazione prettamente religiosa. Nelle altre lingue europee, invece, di solito la connotazione religiosa (o para-religiosa) è predominante. Ci preme sottolineare questa differenza, per mettere maggiormente in luce l'eccellenza e la modernità della cultura tedesca nell'ambito delle culture europee. Da noi, filosofi quali Benedetto Croce e antroposofi quali Lamberto Caffarelli hanno spesso usato l'aggettivo "spirituale" nel senso tedesco del termine.

<sup>5</sup> Uso il sostantivo nel significato che ad esso attribuiva Giuseppe Verdi, per designare l' "atmosfera" complessiva di un melodramma, o quella di una singola scena.

<sup>6</sup> Th. Mann, *Considerazioni di un impolitico*, cit., p. 74.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> F. Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse* (1886), VIII, 241, in *Werke in drei Bänden*, a cura di Karl Schlechta, München, Hauser, 1954-1956, edizione integrata nel 1965 da un volume di indici, vol. II, p. 707.

<sup>9</sup> Th. Mann, *Considerazioni di un impolitico*, cit., p. 75.

<sup>10</sup> F.M. Dostoevskij, *Germaniskij mirovoj vopros. Germanija – strana protestujuščaja*, in *Dnevnik pisatelja* (maggio-giugno 1877). Cfr. anche la traduzione italiana, *Il problema mondiale germanico. La Germania paese che protesta*, in *Diario di uno scrittore*, cit., p. 937. Di questo passo dostoevskiano mi sono già occupato nel mio contributo *Steiner e Kandinsky nella produzione di Lamberto Caffarelli. Una storia locale ed europea*, «Studi e ricerche del Liceo Torricelli», vol. XI, Faenza, 2013.

<sup>11</sup> P. Rühmdorf, *Gestelzte Manierlichkeiten*, in *Was halten Sie von Thomas Mann? Achtzehn Autoren Antworten*, Frankfurt a.M., Hrsg. von M. Reich-Ranicki, 1994, pp. 69-70.

<sup>12</sup> Si veda almeno M. Walser, *Ironie als höchstes Lebensmittel oder: Lebensmittel der Höchsten*, in *Thomas Mann. Sonderband aus der Reihe Text+Kritik*, Frankfurt a.M., S. Fischer, 1976, pp. 5-26.

<sup>13</sup> Si vedano le parole-macigni che Mann riserva ai *Welsche*, e in particolare a Mazzini e a D'Annunzio, nelle *Considerazioni di un impolitico*, cit., pp. 397-398 (Mazzini) e pp. 573-574 (D'Annunzio). Il veleno di tali vere e proprie ingiurie è diretto non tanto contro le pur sempre discutibili qualità culturali e artistiche dei due scrittori, quanto piuttosto contro il loro essere «italiani», che per Mann è tutt'uno con l'essere «ciarlatani», «bajazzi» e simili, con, in sovrappiù, la squisitezza dovuta al fatto che l'Autore inserisce le parole *in italiano* nel testo. Del resto, lo stesso personaggio di Settembrini nella *Montagna incantata* non è immune da tali connotazioni. Un vezzo davvero tutto «tedesco», presente ad esempio anche nelle *Lettere* di Mozart e in molti scritti dello stesso Lutero (*die Walen*), che palesa con corvina faciloneria un evidente pregiudizio etnico. La parola *disprezzo*, in tali scritti, compare puntualmente riferita agli italiani. Al contrario noi (e con «noi» intendo in primo luogo me stesso), pur consapevoli di così biasimevoli atteggiamenti, riteniamo sinceramente eccellente e centrale la cultura *allemande* nel contesto europeo.

<sup>14</sup> Ad esempio il dannunziano Sperelli diventa Spinell nel racconto *Tristano* e lo stesso, detestato Gabriele D'Annunzio diventa un ben più nobile Gustav Von Aschenbach nella *Morte a Venezia*, che, a sua volta, come è emerso recentemente da serrate analisi, è una meditata ri-scrittura del *Fuoco* dannunziano. Lusinghiera allusività? Ma allora perché quell'ambiguità, quel *ribrezzo* nei confronti dell'Italia, presenti in racconti come *Il pagliaccio* e *Mario e il mago* (in quest'ultimo, l'aristocratico disgusto non va solo alla «malattia» del ventennio fascista, il che sarebbe moralmente impeccabile e anzi tollerante e financo eccessivamente mite nei toni, ma anche al «volgarissimo», «osceno» timbro delle popolane italiane, così palesandosi come disgusto epidermico e pregiudiziale).

<sup>15</sup> Th. Mann, *Mario e il mago*, in Id., *Racconti*, trad. it. di Lavinia Mazzucchetti, Milano, Mondadori, 1983.

<sup>16</sup> P. Rühmdorf, *Die neugewonnene Wertschätzung des Prosaartisten*, in *Was halten Sie von Thomas Mann?*, cit., pp. 134-135.

<sup>17</sup> L'espressione è tolta, sebbene in affatto diverso senso, da G. Leopardi, *Il pensiero dominante*, xxvi dei *Canti*, Milano, Mondadori, 1987, pp. 177-183, di cui vogliamo qui rammentare il celebre, sublime *incipit*: «Dolcissimo, possente / dominator di mia profonda mente; / terribile, ma caro / dono del ciel; consorte / ai lúgubri miei giorni, / pensier che innanzi a me sì spesso torni».

<sup>18</sup> H. Wysling, «*Geist und Kunst*». *Thomas Manns Notizen zu einem «Litteratur-Essay»*, in P. Scherrer-H. Wysling, *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns*, Bern-München, 1967, pp. 123-233. Cfr. anche la traduzione italiana, *Spirito e arte*, a cura di Maurizio Pirro, Bari, Palomar, 1997. Notiamo qui solo di sfuggita come il titolo manniano *Spirito e arte* somigli a quello di Wassily Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte*, Milano, SE, 1989 e a quello Lamberto Caffarelli, *L'arte nel mondo spirituale*, Faenza, Montanari, 1925. Né le somiglianze, imputabili in gran parte al medesimo contesto culturale, si limitano ai soli titoli, anche se un influsso diretto di Kandinsky su Thomas Mann non è documentabile. È certo, invece, e documentato, che Lamberto Caffarelli conoscesse benissimo l'opera di Kandinsky e che avesse Thomas Mann tra le sue letture *préférées*.

<sup>19</sup> La lettera a Eduard Korrodi pubblicata sulla «Neue Zürcher Zeitung» del 3 febbraio 1936 contiene la definitiva presa di posizione di Thomas Mann sulla situazione della Germania Nazista. Vedi la traduzione italiana in Th. Mann, *Lettere*,

a cura di I.A. Chiusano, Milano, 1986, pp. 301-307.

<sup>20</sup> Con il titolo *Deutsche Hörer!* sono raccolti i discorsi radiofonici tenuti da Thomas Mann per la BBC a partire dall'ottobre 1940. In essi Mann esorta continuamente i tedeschi a prendere le distanze dal regime hitleriano e a lottare per il successo della democrazia.

<sup>21</sup> Nel saggio, scritto nell'aprile del 1938, Thomas Mann nega che si possa parlare di due Germanie radicalmente distinte, una buona, l'altra perversa. Con Hitler sarebbero al potere, al contrario, elementi da sempre presenti nel disegno generale dell'anima tedesca, non ricomposti in senso umanistico. V. Th. Mann, *Fratello Hitler e altri scritti sulla questione ebraica*, Milano, Mondadori, 2005, pp. 93-104.

<sup>22</sup> Lettera del 6.4.1925, in W. Benjamin, *Lettere 1913-1940*, trad. it. di A. Marietti e G. Backhaus, Torino, 1978, pp. 114-115.

<sup>23</sup> F. Schiller, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, Milano, SE, 1986.

<sup>24</sup> Th. Mann, *Morte a Venezia*, trad. it. di Anita Rho, Torino, Einaudi, 1990.

<sup>25</sup> Come ha dimostrato H. Wysling, tutte le opere attribuite ad Aschenbach corrispondono a lavori di Mann progettati, ma mai portati a compimento (cfr. H. Wysling, *Aschenbachs Werke. Archivalische Untersuchungen an einem Thomas-Manns-Satz*, in «Euphorion», 59, 1965, pp. 272-314).

<sup>26</sup> Th. Mann, *La morte a Venezia*, trad. it. di E. Filippini, Milano, 1991, p. 10.

<sup>27</sup> F. Schiller, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, cit., p. 11.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> Nel 1979 è apparsa la traduzione italiana della «Parte didattica» della *Farbenlehre* con il seguente titolo: Jh.W.v. Goethe, *La teoria dei colori*, a cura di R. Tronconi e con un'introduzione di C.G. Argan, Milano, Il Saggiatore, 1979.

<sup>30</sup> Jh.W.v. Goethe, *Tag und Jahreshelfte*, 1830, in Id., *Poetische Werke*, Berlin 1981, vol. IV, p. 180.

<sup>31</sup> La *Farbenlehre* di Goethe si articola in due volumi e in tre parti.

<sup>32</sup> Cfr. D. Kuhn, *Goethes Geschichte der Farbenlehre als Werk und Form*, in «Deutsche Vierteljahrschrift», 34, 1960, pp. 369-387. «La *Farbenlehre* di Goethe è l'unico tentativo di rilevanti dimensioni fino ad oggi intrapreso, e in buona parte riuscito, di dar luogo a una *Geistesgeschichte* della teoria della Natura e della scienza su di essa fondata. Il suo concentrarsi sui colori le dona profilo e forza a un tempo: la quantità di materiale viene produttivamente circoscritta, il nesso all'occhio quale il senso più nobile mai lascia dimenticare l'uomo il quale, come sempre accade in Goethe, anche qui emerge dalla storia. In questo modo la parte è più generosa che il tutto». Così ebbero ad osservare più di cinquant'anni fa gli stessi curatori dell'edizione delle opere scientifiche di Goethe. Cfr. Jh.W.v. Goethe, *Zur Farbenlehre. Historischer Teil, Ergänzungen und Erläuterungen*, a cura di D. Kuhn e K.L. Wolf, in Id., *Die Schriften zur Naturwissenschaft*, Weimar, 1959, vol. 6 (II), p. IX.

<sup>33</sup> Th. Mann, *Perduta*, in Id., *Padrone e cane e altri racconti*, Milano, Feltrinelli, 2008, pp. 88-93.

<sup>34</sup> Cui pure è dedicato il primo saggio critico di Mann, *Heinrich Heine il Buono*, in Th. Mann, *Fratello Hitler e altri scritti sulla questione ebraica*, cit., pp. 3-7.

<sup>35</sup> Th. Mann, *Tonio Kröger*, trad. it. a cura di Anna Rosa Azzone Zweifel, Milano, Rizzoli, 2009.

<sup>36</sup> Th. Mann, *La montagna incantata*, traduzione e introduzione di Ervino Pocar, Milano, Corbaccio, 2011.

<sup>37</sup> Bernhard Blume, *Thomas Manns Goethe-Bild*, in «Publications of the Modern Language Association of America», 1944; poi in volume, Bern, Franke, 1949.

<sup>38</sup> Secondo la celebre – e sconvolgente – affermazione goethiana, olimpica intuizione sulla “genetica del genio”.

<sup>39</sup> F. Schiller, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, Milano, SE, 1986. *Vide supra*.

<sup>40</sup> Th. Mann, *Ora difficile*, in Id., *Racconti*, a cura di Italo Alighiero Chiusano, Milano, Bompiani, 1986, pp. 431-442.

<sup>41</sup> Th. Mann, *I Buddenbrook*, trad. it. di Anna Rho, Torino, Einaudi, 1992.

<sup>42</sup> Th. Mann, *Altezza reale*, in Id., *Romanzi*, vol. I, trad. it. di Margherita Carbonaro, Milano, Mondadori, 2007, pp. 889-1258.

<sup>43</sup> Th. Mann, *Considerazioni di un impolitico*, cit., p. 29.

<sup>44</sup> In apertura del nostro contributo. *Vd. supra*.

<sup>45</sup> Che abbiamo richiamato in apertura del presente contributo. *Vd. supra*.

<sup>46</sup> *Vd. supra* l'“idolo critico” di Thomas Mann, *Sulla poesia ingenua e sentimentale* di Schiller, op. cit.

<sup>47</sup> Che richiama la goethiana idea della «metamorfosi delle piante» e della loro comune derivazione dall'*Urpflanze*.

<sup>48</sup> Th. Mann, *Altezza Reale*, op. cit.

<sup>49</sup> Th. Mann, *Giuseppe e i suoi fratelli*, IV voll., trad. it. di Bruno Arzeni, Milano, Mondadori, 2006.

<sup>50</sup> Th. Mann, *Gesammelte Werke in Einzelbänden. Frankfurter Ausgabe*, a cura di Peter de Mendelssohn, 20 voll., Frankfurt a.M., 1980-86, XI, pp. 572-577.

<sup>51</sup> Th. Mann, *Gesammelte Werke in Einzelbänden. Frankfurter Ausgabe*, cit., XIV, 2, p. 157.

<sup>52</sup> *Frage und Antwort. Interviews mit Thomas Mann 1909-1955*, a cura di Volkmar Hansen e Gert Heine, Hamburg, Knaus, 1983, p. 49. Cfr. l'Introduzione di H. Detering ad *Altezza Reale*, ed. cit., p. 842.

<sup>53</sup> Ernst Bertram, *Thomas Mann. Zum Roman «Königliche Hoheit»*, «Mitteilungen der Literaturhistorischen Gesellschaft Bonn» IV, 8 (1909), pp. 195-217; si veda anche Th. Mann, *Gesammelte Werke – Frankfurter Ausgabe*, cit., IV, 2, pp. 174-178.

<sup>54</sup> Josef Hofmiller, *Thomas Mann*, «Süddeutsche Monatshefte» VII (1910), pp. 137-149. Cfr. l'Introduzione di H. Detering ad *Altezza Reale*, cit., p. 882.

<sup>55</sup> Così Walter Killy in un articolo dedicato a Thomas Mann, che si può leggere nel *Deutsches Literatur-Lexicon*, vol. VII, Gütersloh-München, Berthelsmann, 1990, p. 449.

<sup>56</sup> Th. Mann, *Gesammelte Werke in Einzelbänden. Frankfurter Ausgabe*, cit., XI, p. 574.

<sup>57</sup> Th. Mann, *ibidem*, XI, p. 579.

<sup>58</sup> Cfr. P. Rühmkorf, *Gestelzte Manierlichkeiten*, cit., e Id., *Die neugewonnene Wertschätzung des Prosaartisten*, cit., articoli da noi discussi *supra* e richiamati alle note 11 e 16.

<sup>59</sup> Th. Mann, *Ora difficile*, op. cit.

<sup>60</sup> *Die Manns. Ein Jahrhundertroman*. Film del 2001 con Armin Müller-Stahl, Sebastian Koch, Veronica Ferres, regia di Heinrich Breloer.