



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in
Scienze filosofiche

**Mitologia della rivoluzione conservatrice:
la linea e il circolo.**

Un itinerario in Hugo von Hofmannsthal e Thomas Mann

Relatore

Ch. Prof. ssa Cristina Fossaluzza

Correlatore

Ch. Prof. ssa Andreina Lavagetto

Laureando

Francesco Berra

Matricola 860977

Anno Accademico

2016 / 2017

Indice

Introduzione p. 2

Capitolo primo: Preludio. I prodromi della rivoluzione conservatrice
..... p. 8

Capitolo secondo: La linea. Elaborazione simbolica della *krísis* p. 20

II.1 Thomas Mann/*Buddenbrooks* p. 21

II.2 Thomas Mann/*Betrachtungen* “spengleriane” p. 27

II.3 Hugo von Hofmannsthal/ *Der Turm* p. 37

II.3 Hugo von Hofmannsthal/ *Ein Brief* p. 45

Capitolo terzo: Il circolo ovvero *Seinesgleichen geschieht* p. 53

III.1 Il circolo come performatività dell’opera: *Der Zauberberg* p. 55

III.2 “Mitologemi” del *mythos* in Hofmannsthal: il cerchio e il linguaggio
..... p. 66

III.3 Il circolo ovvero la mitologia p. 78

III.4 *Joseph* nuovo Ermete: una lettura mitologica e psicanalitica p. 85

Bibliografia p. 97

Introduzione

“Rivoluzione conservatrice” è un concetto che, *prima facie*, si mostra paradossale¹. Quasi che, nel momento stesso in cui si va a pronunciare tale espressione, il significato che essa vorrebbe portare venisse annullato dalla contraddittorietà derivante dall’unire due termini a prima vista così lontani, quali “rivoluzione” e “conservazione”. Eppure, come è noto, l’andamento del moto rivoluzionario è descritto da un *cerchio* – per essere astronomicamente precisi un’ellisse, ovverosia un procedere che mira a tornare a un determinato punto di partenza che è sì punto dal quale ci si muove ma anche *tèlos* che si vuole riconquistare. Con Karl Kraus: “*Ursprung ist das Ziel*”². Rivoluzionario è allora chi tende alle origini di una determinata cultura, colui che nel “mettere sotto sopra” – questo il significato primario del latino *revolvere* – la struttura di una società lotta per un recupero del passato nel futuro, un passato non archeologicamente sepolto ma che continua invece a parlare nelle sue manifestazioni più alte. Nel credere possibile il recupero degli inizi, e la loro perfezione e beatitudine, il rivoluzionario sembra mosso dalla convinzione “mitica” che la prima manifestazione di una cosa è quella significativa e valida, e non le sue epifanie successive³. Il suo sforzo è quello di conservare quel patrimonio vitale che si trova agli albori della forma di vita nella quale si trova ad esistere e che è stato invece relegato e chiuso nel «pozzo del passato». Il rivoluzionario è dunque conservatore ché, citando Ernst Jünger⁴, la conservazione è un vivere di ciò che sempre vale; la rivoluzione è conservazione.

All’interno della storiografia il termine “rivoluzione conservatrice” assume un significato ben preciso⁵ a partire dal 1950, anno in cui viene pubblicato il fondamentale studio – sviluppo di una

¹ Ernst Nolte, *La rivoluzione conservatrice nella Germania della Repubblica di Weimar*, a cura di L. Iannone, Soveria Mannelli 2009, p. 3. Il saggio riprende e traduce le lezioni tenute da Nolte all’Istituto Italiano degli Studi Filosofici di Napoli per un master in Storia del pensiero politico.

² Lucien Goldmann, *Un grand polémiste: Karl Kraus*, in “Recherches dialectiques”, Paris 1959, p. 229.

³ Mircea Eliade, *Mito e realtà*, traduzione di G. Cantoni, Città di Castello 1993, p. 58.

⁴ Jünger che riprende a sua volta la definizione di conservazione fornita da Albrecht Erich Günther. Il riferimento è a Ernst Jünger, *Rivarol Massime di un conservatore*, traduzioni di B. Lotti e M. Monaldi, Parma 1992, p. 53.

⁵ Così secondo Stefan Breuer in *La rivoluzione conservatrice. Il pensiero di destra nella Germania di Weimar*, traduzione di C. Miglio, Roma 1995, p. VII.

tesi dottorale - di Armin Mohler⁶: *Die Konservative Revolution in Deutschland 1918-1932. Ein Handbuch*. La categoria di “rivoluzione conservatrice” diviene il denominatore comune di uno spettro politico, diviso in cinque gruppi - i *völkisch*, i nazional-rivoluzionari, giovani o neoconservatori, i *bündisch* e il movimento contadino - diverso dal nazionalismo, “il cui fulcro ideologico sta tutto in una particolare immagine del mondo: l’immagine dell’eterno ritorno, del tempo ciclico, opposta alla prospettiva teologica cristiana”⁷. La Rivoluzione Conservatrice non è pensabile senza Nietzsche [...] il cui influsso si rintraccia dappertutto⁸. Scopo principale del lavoro di Mohler è quello di salvare questo gruppo - estremamente eterogeneo al suo interno- e la loro diversa e rivoluzionaria concezione del mondo da una *reductio ad hitlerum*, una lettura e interpretazione di tale movimento come premessa o addirittura sottocultura - *humus* - dalla quale si sviluppò il nazismo. Mohler si ripropone quindi di rompere il filo diretto che collegava il pensiero rivoluzionario-conservatore all’ascesa hitleriana, demandando la responsabilità dell’adesione o meno al regime nazista ai singoli esponenti e non al movimento nella sua interezza. Così facendo restringe inevitabilmente il campo semantico cui applicare la categoria qui presa in esame e presenterà di conseguenza la *Konservative Revolution* come “una specifica corrente del pensiero politico”⁹. Delle interpretazioni politico-sociologiche saranno anche gli altri due studi¹⁰ disponibili in lingua italiana sul nostro tema: *Anatomie der Konservativen Revolution* (1995) di Stefan Breuer e *La rivoluzione conservatrice nella Germania della Repubblica di Weimar* (2009) di Ernst Nolte. Va però subito detto che nel testo dello storico tedesco allievo di Heidegger vi è una ricognizione un po’ più ampia del gruppo di rivoluzionari conservatori. Egli infatti prende in esame non solo testi e pensatori esclusivamente politici ma anche scrittori e filosofi, quali Thomas Mann, Oswald Spengler e il già citato Ernst Jünger. Tuttavia *focus* e punto d’osservazione dell’opera rimane politico: testi non volontariamente politici sono letti come

⁶ Armin Mohler che fu per quattro anni segretario di Jünger a Ravensburg e a Willflingen.

⁷ Stefan Breuer in *La rivoluzione*, op. cit., p. VIII.

⁸ Armin Mohler, *La rivoluzione conservatrice in Germania 1918 - 1932*, a cura di L. Arcella, Firenze 1990, p. 36.

⁹ «Ai fini della nostra analisi restringiamo tuttavia l’uso di questa espressione alla dimensione politica, in quanto ci riferiamo alla storia di una ideologia, designiamo pertanto come *Konservative Revolution* una specifica corrente del pensiero politico», *Ivi*, p. 18.

¹⁰ Vista la delicatezza e la precarietà del filo su cui, inevitabilmente, si muove un’analisi sulla rivoluzione conservatrice è necessario chiarire, almeno qui in nota, una questione relativa ai tre studi sopraccitati. Dei tre quello di Breuer è l’unico mosso, senza alcuna ombra di dubbio, da uno spirito scientifico: vuole essere una pura analisi sociologica - sulla scia della sociologia di Max Weber - del tema da noi preso in esame. Nel caso degli altri due testi, invece, gli autori sembrano mossi più da motivi ideologico-politici che di ricerca. Ragion per cui si sottolinea nuovamente la distanza che prendiamo da Mohler e Nolte. Una distanza non solo dal modo in cui leggiamo il fenomeno della rivoluzione conservatrice - nel loro caso, si è detto, è una lettura politica - ma anche dalle intenzioni stesse che stanno alla base dei loro scritti.

momenti o battaglie di quella che Nolte definisce la “guerra civile - e quindi politica - europea”, il prendere le armi, in Europa, contro il pericolo di una rivoluzione marxista prima e leninista poi¹¹.

Una tale interpretazione politica del fenomeno sembrerebbe in un primo momento corretta e l'unica filologicamente sostenibile. Se si prendono in esame le utilizzazioni del termine *Konservative Revolution* - cosa che Mohler fa, fin dal suo primo utilizzo, quando appare in un articolo del 24 maggio 1848 nel quotidiano berlinese “Die Volksstimme”¹² - l'espressione viene impiegata in discorsi primariamente politici. Non sarà così però per due grandi eccezioni: Thomas Mann e Hugo von Hofmannsthal. Il primo, in un articolo del '21, *Russische Anthologie*, parla dello scrittore Fëdor Dostoevskij - un riferimento costante in Mann, lo vedremo citato pure nelle *Considerazioni di un impolitico* (1918) - come di un “rivoluzionario conservatore”; e parimenti definirà, circa vent'anni dopo, il padre della riforma protestante, Martin Lutero, nella conferenza *La Germania e i tedeschi*¹³. Il secondo, nel famoso discorso pronunciato nell'aula magna dell'Università di Monaco il 10 gennaio 1927, *Gli scritti come spazio spirituale della nazione*, chiama le genti germaniche a una rivoluzione “di portata inaudita nella storia europea”¹⁴, una “rivoluzione conservatrice”¹⁵ che, insistendo anzitutto sulla funzione risanatrice della lingua - “in essa ci parla il passato” dice Hofmannsthal¹⁶, possa riportare l'uomo tedesco ai costumi, alle tradizioni e alla fede del passato, e cioè a quell'unità culturale - unità nel rapporto tra uomo-uomo ma anche tra uomo-natura - che venne compromessa e poi definitivamente rotta dalla rivoluzione borghese - e individualista - del XVIII secolo. Per Hofmannsthal si tratta di correggere realmente i due mali introdotti in Occidente dall'età del Rinascimento:

¹¹ Tra i fatti che portarono al pensiero della rivoluzione conservatrice vi furono, secondo Nolte, il pericolo dell'affermazione del marxismo in Germania, la sconfitta della prima guerra mondiale, la rivoluzione - seppur antimarxista e antisocialista secondo Kautsky - dell'ottobre del '17. Da Ernst Nolte, *La rivoluzione*, op. cit., p. 11.

¹² *Ivi*, p. 16. Sempre seguendo Mohler, l'espressione riappare poi nel 1851 in un'opera in due volumi di Buddeus, *Russland und die Gegenwart*. Nel 1875 i russi Jurij Samarin e Fjodor Dimitriev scrivono insieme *Revoljucionnyi Konservatizm*. Si ritrova infine l'espressione, nel 1900, in *Enquête sur la monarchie* di Charles Maurras.

¹³ «E chi negherebbe che Lutero fu uomo di inaudita grandezza, grande con tedeschissimo stile, grande tedesco anche nella sua bivalenza quale forza liberatrice ed insieme reazionaria: un rivoluzionario conservatore. Egli non ristabilì soltanto la Chiesa ma salvò il Cristianesimo». Il testo viene letto il 6 giugno 1945 alla Library of Congress di Washington e noi lo leggiamo in traduzione italiana in Thomas Mann, *Scritti storici e politici*, in *Tutte le opere di Thomas Mann, Vol. XI*, a cura di L. Mazzucchetti, Verona 1957. La citazione viene dalla pagina 547 dell'edizione italiana citata.

¹⁴ Leggiamo la conferenza tradotta in italiano, insieme ad altri scritti hofmannsthaliani, in Hugo von Hofmannsthal, *La rivoluzione conservatrice europea*, a cura di J. Bednarich e R. Cristin, Venezia 2003. Citiamo dalla pagina 72 di tale raccolta.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ivi*, p. 55.

l'individualismo, che ha distrutto l'*ordo* e la comunità, per consegnare la coscienza all'inquietudine e alle illusioni della libertà e per distruggere quei legami storici e religiosi che assegnano a ciascuno il proprio ruolo sul teatro del mondo; e la Riforma, che dividendo il Sacro Romano Impero Germanico ha trascinato tutta l'Europa nelle guerre confessionali e nazionali¹⁷. Risulta allora chiaro da quanto detto come nel caso dei due autori citati la rivoluzione conservatrice non abbia un connotato specificamente politico – significativo a questo proposito il fatto che né Hofmannsthal né Mann rientrino nei cinque gruppi di rivoluzionari conservatori individuati nello studio del Mohler. La loro rivoluzione è anzitutto culturale ed estetica¹⁸ e, per questo, teoretica, nel senso nietzschiano di “arte come compito più alto e [...] vera attività metafisica della vita”¹⁹; o finanche mitica, se, come vuole Romano Guardini, i miti formano una unità, una unità non razionale e sistematica ma vivente²⁰. È nel passato mitico – e insisteremo molto sul significato che assumerà questa Parola, *mythos*, dopo la crisi del *lógos* – che può essere recuperato un fondamento, un principio di unità in grado di ri-fondare l'umanità europea in crisi. La rivoluzione conservatrice di Hofmannsthal e Mann non appartiene allora all'orizzonte di pensiero, fortemente politico, della reazione in quanto, nuovamente con Jünger, conservatore non significa restauratore, poiché nella condizione di restauratore si trovano [...] le idee del 1789, con i loro simboli e le loro istituzioni²¹. È piuttosto una rivoluzione che sembra avere la grandezza e la terribilità della resurrezione dello spirito di cui parla Gabriele d'Annunzio ne *Le Vergini delle rocce*:

«Qui è tutto morto, ma tutto può rivivere all'improvviso in uno spirito che abbia una dismisura e un calore bastevoli a compiere un prodigio»²².

¹⁷ Jacques Le Rider, *Mitteleuropa. Storia di un mito*, traduzione di M. C. Marinelli, Bologna 1995, p. 45.

¹⁸ Bisogna sottolineare come nella critica tedesca Hermann Rudolph, nel suo *Kulturkritik und Konservative Revolution* (1971) distingue due forme di rivoluzione conservatrice. Una prima, politica, che fa riferimento al contesto del movimento antiliberal e antidemocratico nella Repubblica di Weimar; una seconda che fa riferimento al fenomeno più esteso della ribellione etico-estetica alla cultura spirituale del XIX secolo, e cioè al positivismo, alla democrazia parlamentare, al liberalismo economico. A questa seconda forma apparterebbero, fra gli altri, Nietzsche, Dostoevskij e lo stesso Hofmannsthal. Il testo purtroppo non è stato tradotto in lingua italiana e possiamo quindi leggere solo questa sommaria sintesi in una nota a p. 12 di Hugo von Hofmannsthal, *La rivoluzione*, op. cit.

¹⁹ Friedrich Nietzsche, *Prefazione a Richard Wagner*, in *La nascita della tragedia*, versione di S. Giametta, Milano 2009, p. 20.

²⁰ Romano Guardini, *La fine dell'epoca moderna*, traduzione di M. Paronetto Valier, Brescia 1954, p. 15.

²¹ Ernst Jünger, *Rivarol. Massime*, op. cit., p. 56.

²² Gabriele d'Annunzio, *Le vergini delle rocce*, a cura di G. Ferrata, Milano 1988, pp. 40-41.

Un prodigio che porterà, sempre con il vate, “ad incidere su nuove tavole nuove leggi per l’anima religiosa dei popoli”²³.

Nel presentare la rivoluzione conservatrice hofmannsthaliana e thomasmanniana – e la mitologia che sembra celarsi dietro ad essa – abbiamo fatto ricorso a due simboli, due figure che potessero scandire e rappresentare il primo e secondo “movimento” di tale elaborazione concettuale – anche il nostro lavoro seguirà tale andamento: la linea e il circolo²⁴. In particolare, la *linea* è da noi letta come simbolo principe della crisi. Invero, è la Crisi del pensiero europeo e quindi di Europa a costringere a “tracciare una linea”, a “depennare” quei contenuti del passato – che con Emanuele Severino²⁵ chiamiamo gli “Immutabili”, in tutte le loro forme: filosofica, religiosa, morale, linguistica, estetica – che vengono dichiarati (anch’essi) morti con l’annuncio nietzschiano dell’aforisma 125 della *Gaia Scienza*: “Dio è morto”²⁶ – e cioè, ancora con Severino, Dio, l’Immutabile per eccellenza, muore perché

«se vi fossero gli dèi, come potrei sopportare di non essere un dio! Quindi non vi sono gli dèi».²⁷

Come potrebbe l’uomo cioè essere vita? Come potrebbe essere egli stesso parte di quel divenire di tutte le cose che l’Occidente ritiene essere l’evidenza originaria del mondo? Con l’essenzialità di Martin Heidegger²⁸: un dio che vorrebbe elevarsi o addirittura viene elevato al di sopra dell’essere e viene reso fonte (causa) dell’essere (non solo dell’ente) non “è” alcun dio e non può

²³ *Ivi*, p. 40. Da rilevare che in questo passo di d’Annunzio sembra esserci un riferimento più o meno esplicito a Nietzsche. “Di antiche e nuove tavole” è il titolo di un paragrafo del terzo libro dello *Zarathustra*.

²⁴ Tali figure sono “prese a prestito” dal famoso saggio di Enzo Melandri, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull’analogia*, Macerata 2004.

²⁵ Il riferimento è a tutto il discorso del grande filosofo bresciano. In particolare però ci si riferisce a *Essenza del nichilismo*, Milano 1972.

²⁶ Friedrich Nietzsche, *La gaia scienza*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, edizione critica italiana diretta da G. Colli e M. Montinari, Verona 1970. Volume V, tomo II, p. 120.

²⁷ Friedrich Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, edizione critica italiana diretta da G. Colli e M. Montinari, Verona 1970, Volume VI, tomo I, p. 45, (di Nietzsche il corsivo). O ancora: «C’è buon gusto anche nella devozione: questo buon gusto alla fine disse: “Basta con un dio *siffatto!* Meglio nessun dio, meglio farsi un destino con le proprie mani, meglio essere un folle, meglio essere da se stessi dio”», *Ivi*, p. 196, (di Nietzsche il corsivo).

²⁸ Martin Heidegger, *La storia dell’essere*, traduzione di A. Cimino, Milano 2012, p. 112.

esserlo. Il *circolo* invece è la risposta, simbolica, a questa crisi: è il gesto che il pensiero, scosso e mosso dalla crisi, cerca di opporre ad essa. E cioè un ritorno, una rivoluzione verso le forme mitiche dell'esistenza: un recupero di quelle forme che vengono prima della comparsa del *lógos*, la ragione filosofica, e con esse la civiltà europea, e che per questo motivo non possono essere colpite dal crollo e l'implosione di questa. Il circolo come ritorno al passato ma che, allo stesso tempo, è un muovere verso il futuro.

La rivoluzione conservatrice dei nostri due autori è allora una sorta di concerto a due voci tra queste due figure; o se si vuole un contendere, un agone il cui esito è il superamento della linea - la crisi - nel circolo - il mito; una risoluzione ovvero un'iscrizione della prima nel secondo. Nel caso di Thomas Mann ci si potrebbe spingere a parlare di un'evoluzione della linea nel circolo: dal *Leitmotiv* lineare delle opere giovanili - *Buddenbrooks* (1901) e *Betrachtungen* (1918) - a quello circolare, o addirittura sferico, delle opere più tarde - *Der Zauberberg* (1924) e la *Joseph Tetralogie* (1943). Un Mann che sembrerebbe mostrarsi massimamente "rivoluzionario conservatore" nelle sue ultime opere e non solo nel suo "giovanil errore", il testo del '19, come vuole invece una certa critica - questo ovviamente dando, come si è detto, un'accezione estetico-mitica alla rivoluzione conservatrice²⁹. Viceversa in Hofmannsthal questa ipotesi di evoluzione e sviluppo "geometrico" sembra meno filologicamente plausibile. O meglio anche nello scrittore viennese si potrebbe rilevare un tale evolvere dalla crisi, nel suo caso giovanile e semantica - crollo dell'"Immutabile linguistico", della *Ein Brief* (1902) a tematiche esplicitamente mitologiche rilevabili nella produzione del tardo Hofmannsthal, *Andreas oder die Vereinigten* (1913) e *Der Schwierige* (1921). Non fosse che nel '25 viene pubblicata *Der Turm*, opera imprescindibile all'interno della produzione hofmannsthaliana che noi però, nonostante la datazione cronologica, abbiamo preso in esame nel capitolo dedicato alla linea. Come spiegare allora questa scelta? Lo si è fatto perché la tragedia - o meglio le tragedie viste le varie redazioni, seppur poco differenti l'una dall'altra, dell'opera - del principe Sigismund è un testo che appartiene al clima culturale dei primi del Novecento - non a caso si sa che un primo abbozzo del dramma, dal quale prenderà forma *La torre*, è proprio di quegli anni. Nel suo essere allegoria di un'Europa morente, in crisi, incapace di stabilire e creare ordine e stabilità politica, l'opera, può essere inserita nella produzione "critica" - e quindi giovanile - dell'autore. Essa è in qualche maniera la nottola di Minerva hegeliana che prende il volo solo sul far della sera: descrive e parla di un mondo ormai passato, quello del crollo della *Weltmonarchie* asburgica dei primi anni del Novecento. È un basso rilievo che Hofmannsthal sente di dover scolpire fin dai primi anni del

²⁹ «Tutte le rivoluzioni compiute dall'arte - rileva Johan Huizinga - sono state lente, conservatrici». Cfr. Johan Huizinga, *La crisi della civiltà*, traduzione di B. Allason, Torino 1978, p.15.

secolo XX ma che, nonostante questo, rimane custodito e celato nella materialità contenutistica dell'opera per molti anni.

Fatta questa importante precisazione possiamo quindi iniziare a disegnare i nostri due simboli. Prima di farlo è però necessario un preludio, proprio in senso wagneriano di enunciazione preliminare di temi che andranno poi eseguiti secondo la “tonalità” della linea o secondo quella - più melodica perché ri-conciliante - del circolo. Una *overture* che verrà presentata come premessa filosofica al tema attraverso tre grandi figure della crisi: Arthur Schopenhauer, Richard Wagner e Friedrich Nietzsche.

I. Preludio: I prodromi della rivoluzione conservatrice

Che cosa dunque è andato smarrito? Qualcosa di imponderabile. Un presagio. Un'illusione. Come quando la calamita lascia libere le particelle di ferro ed esse tornano a confondersi. O i fili cadono dal gomitolo. O si sganciano i vagoni d'un treno. O un'orchestra si mette a sonare sbagliato. Non si poteva assolutamente indicare qualche singolo caso che non fosse stato possibile anche prima, ma tutti i rapporti si erano un poco spostati. Idee che eran sembrate di scarsa validità prendevano consistenza [...], il gusto già formato ridiventava incerto. [...].

Non se ne può dar la colpa a nulla e nessuno. Non si può neanche dire com'è stato. Non si possono combattere né persone né idee né determinati fenomeni, l'ingegno e la buona volontà non mancano, e neppure gli uomini di carattere. Manca soltanto tutto e niente; si direbbe che il sangue sia mutato, o l'aria; una malattia misteriosa ha distrutto la piccola genialità degli inizi, ma tutto brilla di novità e alla fine non si sa più se il mondo è davvero peggiorato o se noi soltanto siamo invecchiati. Allora è cominciata veramente una nuova era³⁰.

In questo preludio - Richard Wagner lo definiva, con traduzione letterale, *Vorspiel* - tenteremo di fare un'introduzione strumentale al nostro "componimento". Un preludio che, per la ristrettezza materiale riservatagli, avrà l'aspetto di un Preludio-Fuga - o Toccata, Fantasia. Si tratta cioè di esporre quei temi sonori che i nostri due autori eseguiranno, uno alla volta, nel primo e secondo movimento del lavoro. Esso ci permette di entrare *ex abrupto* nel tempo di Hugo von Hofmannsthal e Thomas Mann, un tempo in cui "manca soltanto tutto e niente" secondo Robert Musil, segnato da una malattia misteriosa della quale però non si conoscono i rimedi: la crisi della coscienza europea, *finis* non solo *Austriae* ma di tutta Europa, della quale l'Austria-Ungheria e la cultura mitteleuropea erano state l'ultima grande espressione. La crisi *c'est la question*³¹, il pro-

³⁰ Robert Musil, *L'uomo senza qualità*, a cura di A. Frisé, Torino 1996, volume primo, pp. 61-62.

³¹ Con "*C'est la question*" si apre il romanzo della saga della famiglia Buddenbrook. Cfr. Thomas Mann, *I Buddenbrook*, traduzione di F. Jesi e S. Speciale Scalia, Milano 2015, p.3.

blema e cioè, in senso greco, l'ostacolo che si pone di fronte a chiunque, nelle più disperate "forme del fare", voglia prender parola.

L'uomo europeo, nato e cresciuto nella "scuola dell'Ellade" e rinato con la riscoperta dei classici nella grande stagione "primaverile" del Rinascimento; che aveva creduto di veleggiare in un saldo veliero guidato da Odisseo, cioè ragione-*lógos* verso "magnifiche sorti e progressive", ovvero un mondo di luce-lumi-ragione, utopisticamente e baconianamente governato dalla scienza, dal pensiero, nel quale progresso e sviluppo delle condizioni materiali dell'esistenza coincidono; si ritrova invece, seguendo un'immagine di Jünger³²,

«su una zattera di rottami legata insieme. La sicurezza veniva meno, i valori diventavano provvisori, e tuttavia si restava ancora nell'alveo della tradizione. [...] La zattera naturalmente era fragile e un puro mezzo di fortuna. Una volta che quelle corde avessero ceduto, sarebbe rimasto solo l'abisso insondabile degli elementi - chi l'avrebbe potuto affrontarlo? Ecco la domanda che assillava gli uomini. Vivevano tutti proiettati verso la catastrofe - non più baldanzosi come un tempo, ma in un'angoscia apocalittica»³³.

Di apocalisse si tratta perché quello che andrà ad accadere sarà un vero e proprio "disvelamento", la rivelazione della perdita di fondamento di tutta la cultura occidentale ed in particolare lo "smascheramento" dell'illusione di un dominio illuministico dell'Io che dispone a suo talento del mondo. Quando questo avviene, "le corde cedono". Accade "qualcosa d'improbabile", si manifestano eventi apocalittici che annunciano una "nuova era": "i fili cadono dal gomito", "si sganciano i vagoni di un treno", "un'orchestra si mette a suonare sbagliato". L'uomo cade nell'"abisso insondabile" degli elementi, cioè degli elementi in continuo divenire e che si sottraggono da ogni suo calcolo o macchinazione. Egli perde il potere³⁴ che la ragione avrebbe dovuto, secondo l'Illuminismo, garantirgli sul mondo. Fine del mito - qui nel senso di racconto - dell'episteme filosofica: il saper che sta - *steme* - su - *epi* - il reale e, controllandolo e

³² Johan Huizinga dirà invece: «La rimbombante macchina di questo nostro tempo formidabile sembra in procinto d'incepparsi», in *La crisi*, op. cit., p. 3.

³³ Ernst Jünger, *Visita a Godenholm*, traduzione di A. Vigliani, Milano 2008, p. 37.

³⁴ Il potere della ragione è la secolarizzazione del dominio sul mondo che Adamo aveva ricevuto da Dio. Nella Bibbia, in *Genesi 1,28*, Dio così si rivolge all'uomo e alla donna dopo averli creati: «Siate fruttiferi e moltiplicatevi, riempite la terra e soggiogatela, e dominate sui pesci del mare, sugli uccelli del cielo e sopra ogni essere vivente che si muove sulla terra». Adamo allora, come primo atto, decide di dare dei nomi agli animali e tutto quanto lo circonda. È un primo atto, una prima forma di dominio: voler far parlare con il proprio linguaggio il circostante e cioè volere perfetta corrispondenza, anzitutto linguistica e quindi concettuale, tra l'Io e il mondo.

regolandolo, lo domina. Il mondo, la realtà e la materialità di questo, funzionano e procedono - “divengono” - indipendentemente dall’uomo, che non è più il suo centro. E lo fa con leggi e regole non più “umane”. Il mondo inizia a “parlare” una lingua diversa da quella dell’uomo, si combina al suo interno con dei rapporti inaccessibili e imperscrutabili all’occhio umano. Da qui allora si scopre di essere “senza qualità”:

«E così s’era anche dovuto convincere che le qualità in tal modo acquistate, più che con lui eran connesse fra loro, anzi ciascuna di esse, se esaminava bene sé stesso, non aveva più strettamente da fare con lui che con altri individui che a lor volta le possedessero»³⁵.

La signoria degli elementi del reale - e tra questi elementi facciamo rientrare anche i mezzi stessi della produzione del reale - ha raggiunto un tale grado di perfezione che, rileva Johan Huizinga³⁶, le forze sociali [...] agiscono tutte indipendentemente, con un’eccedenza dannosa all’armonia dell’organismo complessivo (l’umanità). È sempre Huizinga a sottolineare, nella sua *Crisi della civiltà*, come a misura che l’indagine scientifica si approfondisce e l’analisi della realtà si fa più minuta, le basi del pensiero siano sempre maggiormente scosse e vacillino³⁷. La ragione, filosoficamente intesa, non riesce a tenere il passo della scienza, la quale anzi sembra essersi lasciata volontariamente dietro la prima, e con essa il di lei fondamento: la verità. Il pensiero è heideggerianamente tecnica, *téche*, “un procedimento del riflettere al servizio del fare e del produrre”³⁸ e la scienza “fa parte dell’impianto [*Ge-stell*”³⁹, l’*ad-paratus* che mira al dominio non solo sul mondo ma dell’apparato stesso sull’uomo. Ove per ottenere il massimo dell’efficacia di tale dominio si abbandona ogni riferimento metafisico ed epistemico alla verità - essa infatti con le sue leggi e i suoi principi costituirebbe un ostacolo a tale progetto di dominazione. Questa la crisi di Europa: la crisi della ragione e, con essa, dell’intelligibilità del mondo. Un tale problema è espresso con la massima efficacia nell’*Uomo senza qualità* di Robert Musil. La razionalità che egli “sembra prospettare è quella di una conoscenza conativa pur non essendo dimostrativa:

³⁵ Robert Musil, *L’uomo*, op. cit., p. 164.

³⁶ Johan Huizinga, *La crisi*, op. cit., p. 30.

³⁷ *Ivi*, p. 34.

³⁸ Martin Heidegger, *Lettera sull’ «umanismo»*, a cura di F. Volpi, Milano 2013, p. 33.

³⁹ *Ivi*, p. 71.

legata, in modo neocritico, a un principio di economia della mente, ossia a un principio di semplice opportunità, capace tuttavia di diventare rigoroso e determinante [...] pur senza costrizione necessaria. Anziché di razionalità converrebbe parlare di ragionevolezza⁴⁰.

Si tratta ora di individuare quando e come avviene questa rottura, la quale produrrà tali manifestazioni critiche della cultura europea. Gottfried Benn, nel suo *Oltre il nichilismo*⁴¹, individua il sorgere della crisi - lui la chiama, con il Nietzsche de *La volontà di potenza*, "nichilismo" - in un ben determinato periodo storico, scandito da due date a suo avviso fondamentali: il 23 luglio 1847, la data di quella seduta della Società di Fisica di Berlino in cui Helmholtz diede un fondamento meccanico al problema, sollevato da Robert Mayer, della conservazione dell'energia e lo formulò come legge generale della natura⁴². Con quel giorno inizierebbe il processo di meccanizzazione o, se si vuole, tecnicizzazione del mondo, la sua interpretazione non più epistemica - non si cerca la Verità - ma come apparato, strumento, il cui fine ultimo è l'efficacia, la funzionalità. La seconda data è il 1859, anno in cui compare la teoria darwiniana. Con essa l'uomo perde la sicurezza di essere centro e fine ultimo cui ricondurre tutto il "creato". A queste due date ne aggiungiamo un'altra, antecedente sì ad esse ma, allo stesso modo, "contemporanea": il 1819, anno in cui viene pubblicato *Die Welt als Wille und Vorstellung* di Arthur Schopenhauer. L'opera esce sì nella prima metà dell'Ottocento - quando a regnare è però ancora, filosoficamente parlando, l'idealismo hegeliano - ma viene letta e compresa - Schopenhauer come Zarathustra: «Eccoli lì [...] che ridono.; non mi capiscono, io non sono la bocca per questi orecchi»⁴³ - a fondo solo nella seconda metà del secolo decimonono. Un libro, quello schopenhaueriano, - con le parole di Thomas Mann⁴⁴ - veramente straordinario, il cui pensiero fondamentale è già nella formula del titolo ed è presente poi in ogni riga: un solo pensiero che nelle quattro parti, o meglio nei quattro tempi sinfonici sui quali il libro è costruito, si svolge fino a raggiungere il più perfetto e universale sviluppo. Il mondo è volontà e rappresentazione - è soprattutto volontà nei suoi *arcana*. Già con il titolo il filosofo tedesco mette in crisi la tradizione epistemica occidentale: il mondo è volontà, impulso nei suoi meandri più

⁴⁰ Guido Morpurgo Tagliabue, *La nevrosi austriaca. Saggi sul romanzo*, Casale Monferrato 1983, p. 103.

⁴¹ Il saggio compare per la prima volta nel settimanale "Der VorstoB" del 10 luglio 1932. Noi leggiamo e citiamo la traduzione italiana da *Lo smalto sul nulla*, a cura di L. Zagari, Milano 2013.

⁴² *Ivi*, p. 129.

⁴³ Friedrich Nietzsche, *Così parlò*, op. cit., p. 4.

⁴⁴ Thomas Mann, *Schopenhauer*, in *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, a cura di A. Landolfi, Milano 1997, p. 1265. Il saggio viene pubblicato per la prima volta nella collana "Ausblicke" della Fischer (Stockholm 1938) e, in versione abbreviata e tradotto in lingua inglese - *Presenting Schopenhauer* - in *The living thoughts of Schopenhauer*, New York 1939.

profondi, e non ragione-ordine o addirittura numero come volevano i pitagorici. Il mondo “non ha una sola dimensione”⁴⁵, questa la principale scoperta di Schopenhauer. Una tale divisione del “mondo” risale, com’è noto, allo schematismo kantiano - fenomeno-noumeno. Il filosofo di Königsberg è infatti il punto di riferimento dell’elaborazione schopenhaueriana. Tale schematismo è però superato - e con esso anche il tentativo idealistico di rompere l’impianto kantiano dando l’assalto alla (ai loro occhi contraddittoria) “cosa in sé” - con l’affermazione metafisica che

«cosa in sé [...] è solo la volontà; come tale, essa non è affatto rappresentazione, ma è *toto genere* diversa: è ciò di cui ogni rappresentazione, ogni oggetto, è il fenomeno, l’apparenza visibile, l’oggettività. È ciò che vi è di più intimo, il nocciolo tanto di ciascun singolo quanto del tutto: si manifesta nell’azione cieca di ogni forza della natura, ma *si manifesta anche nella condotta ragionata dell’uomo*»⁴⁶.

Voluntas voluntatum, si potrebbe ripetere: tutto è volontà⁴⁷ dice lo Schopenhauer. Anche “la condotta ragionata” dell’uomo, la ragione. Ecco la frattura, la crisi! La volontà che desidera e vuole “ciecamente e senza motivo [...] con una brama e un desiderio selvaggi e inarrestabili”⁴⁸; è nucleo di ogni essente, di ogni ente, e anche dunque della ragione o, se si vuole, di quell’“animale avente ragione” che è l’uomo. Sebbene ognuno dei suoi (della volontà) fenomeni sia completamente sottomesso al principio di ragione⁴⁹, la volontà è al di là da esso, fuori dal dominio

⁴⁵ Giorgio Brianese, *La parola dell’enigma e il demone dell’uomo*, saggio introduttivo a Arthur Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, a cura di G. Brianese, Torino 2013, p. XXIII.

⁴⁶ Arthur Schopenhauer, *Il mondo*, op. cit., p. 159, (nostro il corsivo).

⁴⁷ «Se noi ora esaminiamo con l’occhio del ricercatore, se vediamo l’impeto potente, inarrestabile con cui le acque precipitano verso il basso, la costanza con cui il magnete si rivolge sempre verso il polo Nord, la smania con cui il ferro vola verso il magnete, la violenza con cui i poli elettrici tendono alla riunificazione [...]; se noi vediamo il cristallo che prende forma rapidamente e all’improvviso, assumendo una configurazione così regolare [...]; se noi osserviamo la scelta con cui i corpi, divenuti liberi grazie allo stato fluido e sottratti ai vincoli della solidità, si cercano e si evitano, si uniscono e si separano; se noi, infine, sentiamo senza alcuna mediazione, come un peso, la cui tendenza verso la massa terrestre sia ostacolata dal nostro corpo, | gravi e preme incessantemente su di esso assecondando la propria unica aspirazione; - allora non ci sarà bisogno di un eccessivo sforzo di immaginazione per riconoscere, anche a una distanza così grande, la nostra propria essenza: quella stessa essenza che in noi persegue i propri scopi alla luce della conoscenza, e che invece qui, nei più deboli dei suoi fenomeni, è una tensione solo cieca, sorda, unilaterale e imm modificabile, ma che tuttavia, poiché è dappertutto una e la stessa [...] anche qui [...] deve portare il nome di volontà». *Ivi*, pp. 168-169.

⁴⁸ Thomas Mann, *Schopenhauer*, op. cit., p. 1246.

⁴⁹ Arthur Schopenhauer, *Il mondo*, op. cit., p. 162.

della ragione in quanto, in ultima istanza, causa e fondamento o finanche produttrice della ragione stesa. In ogni cosa della natura c'è qualcosa di cui non può essere indicata alcuna ragione, di cui | non è possibile fornire alcuna spiegazione, di cui non è possibile fornire alcuna causa ulteriore: e questa è la modalità specifica del suo agire, ossia proprio la sua modalità di esistenza, la sua essenza⁵⁰. La scienza si arresta dunque, questo sì kantianamente, al regno del fenomenico, alle condizioni di possibilità – le forme, le strutture – all'interno delle quali si dà conoscenza. È la conoscenza formale e non contenutistica – è “forma senza contenuto”⁵¹ – propria delle scienze a priori quali la matematica e la logica. Kant infatti, ricorda Schopenhauer, voleva dare il nome di scienza [...] esclusivamente a questo genere di conoscenze⁵². Il problema che qui sorge è che con tali saperi “noi non penetriamo in alcun modo nell'essenza profonda delle cose”⁵³, l'anima di esse ci è nascosta, non può essere spiegata. Si propone dunque quella frattura che, musilianamente, chiamiamo l'opposizione tra “anima” ed “esattezza”. L'incapacità del pensiero scientifico – l'esattezza – di indicare un'anima, un fine verso cui l'uomo dovrebbe tendere.

Punto veramente centrale all'interno del discorso di Schopenhauer è occupato dal tema della corporeità. Il corpo è sì, con Kant, un oggetto tra gli oggetti, fenomeno; ma esso è da noi avvertito come impulso, volontà – cosa in sé. La conoscenza della volontà avviene immediatamente – e non deduttivamente – dal rapporto con il nostro corpo. Si conosce la volontà perché si avvertono i noi le sue oggettivazioni, i suoi impulsi e appetiti. Fosse l'uomo un puro soggetto conoscente (“una alata testa d'angelo priva di corpo”⁵⁴), non si conoscerebbe la volontà. Un tale insistere sulla corporeità è importante perché presente nel filosofo che, sulla via aperta da Schopenhauer⁵⁵, farà esplodere la crisi che abbiamo visto essere presente, *in nuce*, nell'autore del *Mondo* – e forse anche già nel criticismo kantiano: Friedrich Nietzsche. Egli stesso parla in tal guisa del suo “destino”:

⁵⁰ *Ivi*, p. 176.

⁵¹ *Ivi*, p. 172.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ivi*, p. 146.

⁵⁵ Nietzsche parla in questo modo del maestro “educatore” Schopenhauer nell'*Inattuale* a lui dedicata: «La sua grandezza è di essersi messo di fronte al quadro della vita come di fronte a un tutto, per interpretarla come un tutto, mentre le menti più acute non riescono ad evitare l'opinione errata secondo cui si avvicinerrebbe a questa interpretazione, se si indagassero scrupolosamente i colori con cui questo quadro è stato dipinto e la materia su cui è stato dipinto; forse con il risultato che si tratta di una tela tessuta in modo terribilmente intricato con dei colori sopra, che non si possono indagare chimicamente. Bisogna indovinare il pittore per comprendere il quadro, questo sapeva Schopenhauer». Cfr. *Schopenhauer come educatore*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, edizione critica italiana diretta da G. Colli e M. Montinari, Verona 1970, Volume III, tomo I, p. 380.

«Conosco la mia sorte. Un giorno sarà legato al mio nome il ricordo di qualcosa di enorme - una crisi, quale mai si era vista sulla terra, la più profonda collisione della coscienza, una decisione evocata *contro* tutto ciò che finora è stato creduto, preteso, consacrato. Io non sono un uomo, sono dinamite»⁵⁶.

Che si legga o meno, seguendo il monumentale studio di Martin Heidegger - il suo *Nietzsche*, raccolta di testi stesi dal '36 al '46, Nietzsche come ultimo pensatore metafisico della storia dell'Occidente, il filosofo dell'eterno ritorno è senza dubbio il filosofo *par excellence* della Crisi - vedremo la sua presenza costante in Hofmannsthal e Mann. Egli inaugurerà, dice Benn nel suo *Nietzsche cinquant'anni dopo* (1950), il "quarto uomo" del quale adesso si parla, l'uomo che con la "perdita del centro", di un centro che romanticamente si cerca di risvegliare [...]; non esiste anzi più affatto l'uomo, esistono ancora solo i suoi sintomi⁵⁷. Nietzsche porta ad estreme conseguenze la scoperta della volontà di Schopenhauer. Dallo *Zarathustra*:

«Non ha certo colto nella verità chi, proteso verso di lei, ha lanciato l'espressione "volontà di esistere": questa volontà - non c'è!
Perché: ciò che non è, non può volere; ciò che invece è nell'esistenza, come potrebbe ancora volere l'esistenza!
Solo dove è vita, là è anche la volontà: ma non la volontà di vita, bensì - così io ti insegno - volontà di potenza»⁵⁸.

La potenza è, con Heidegger, l'essenza della volontà⁵⁹ ed essenza dell'ente. Questa l'ultima affermazione metafisica della filosofia occidentale. Un'affermazione che chiude e rompe, distrugge, il pensiero stesso: da verità che si riteneva, il *lógos* diviene forza, potenza. Il pensiero,

⁵⁶ Friedrich Nietzsche, *Perché io sono un destino*, in *Ecce homo. Come si diventa ciò che si è*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, edizione critica italiana diretta da G. Colli e M. Montinari, Verona 1970., Volume VI, tomo III, p. 375, (di Nietzsche il corsivo).

⁵⁷ Gottfried Benn, *Lo smalto*, op. cit., p. 264. Benn che sembra dire che tutta la produzione filosofica e letteraria sulla crisi altro non è che "una nota a piè di pagina" a Nietzsche: «A rigore tutto ciò che la mia generazione ha discusso, ha analizzato dentro di sé, si può dire: ha sofferto, si può anche dire: ha spianato come un rullo compressore - tutto ciò era già espresso ed esaurito nell'opera di Nietzsche, aveva trovato formulazione decisiva: tutto il resto era esegesi», *Ivi*, p. 254.

⁵⁸ Friedrich Nietzsche, *Così parlò*, op. cit., p. 72.

⁵⁹ Martin Heidegger, *Nietzsche*, a cura di F. Volpi, Milano 2013, p. 49.

e l'uomo da lui retto con lui, perdono quel rapporto essenziale che avevano avuto con la verità. Una verità garantita, in ultima istanza, da Dio, "il mondo vero", il cielo cristiano e metafisico dal quale l'uomo derivava leggi e condotte morali da seguire nel "mondo apparente" che di esso voleva essere immagine- derivava il divenire dall'essere. Tale mondo vero viene mancare con l'annuncio della morte di Dio; e con esso però, incalza Nietzsche nel *Crepuscolo degli idoli*,

«Quale mondo ci è rimasto? Forse quello apparente? Ma no!
Col mondo vero abbiamo eliminato anche quello apparente!
(Mezzogiorno; momento dell'ombra più corta; fine del
lunghissimo errore; apogeo dell'umanità. Incipit di Zarathustra)⁶⁰.

La liberazione dall'essere trascendente, l'Immutabile, comporta la distruzione della realtà stessa che propria da esso era stata formata. Il mondo dell'uomo perde così di valore, giunge il nichilismo, e cioè la svalutazione, la perdita di valore dei valori supremi⁶¹. Nichilismo che è storia, o meglio punto ultimo della storia dell'Occidente. Nietzsche parla del "nichilismo europeo". E con ciò, sottolinea Heidegger, non intende il positivismo che sorge intorno alla metà del XIX secolo e la sua espansione geografica in Europa; "europeo" ha qui un significato storico e vuol dire lo stesso che "occidentale" nel senso della storia occidentale⁶². Nietzsche distrugge le fondamenta di Europa, fa esplodere una dinamite, che egli stesso è, alle basi della forma di vita europea. E ancora, seguendo Benn, sfascia il circolo millenario di vero e non vero, del principio di non contraddizione di "A è solo A" - oh no, A può essere molte cose diverse⁶³.

La crisi è dunque una perdita di fondamento e ordine all'interno di Europa. Viene meno lo scopo, il fine dell'umanità - "se all'umanità ancora manca lo scopo, non manca anche essa stessa?"⁶⁴ - in quanto non può essere necessariamente derivato o dedotto da nulla. Si diffonde quello che Clarisse nel romanzo musiliano più volte evocato chiama "il delitto del secolo": si può

⁶⁰ Friedrich Nietzsche, *Crepuscolo degli idoli. Ovvero come si fa filosofia con il martello*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, edizione critica italiana diretta da G. Colli e M. Montinari, Verona 1970, Volume VI, tomo III, p. 76.

⁶¹ Martin Heidegger, *Nietzsche*, op. cit., p. 575.

⁶² *Ivi*, p. 564.

⁶³ Gottfried Benn, *Lo smalto*, op. cit., p. 261. Il Moosbrugger dell' *Uomo senza qualità* vive questo sfasciarsi del circolo della logica. Dalla Parte seconda del romanzo: «E poi gli psichiatri facevan tanto d'occhi quando mostravano a Moosbrugger l'immagine di uno scoiattolo e lui rispondeva: - Questa è una volpe e forse una lepre; ma può essere un gatto o altro -. Allora gli domandavano in fretta: - Quanto fa quattordici più quattordici? - E lui rispondeva con circospezione: - Suppergiù da ventotto a quaranta -». Cfr. Robert Musil, *L'uomo*, op. cit., p. 270.

⁶⁴ Friedrich Nietzsche, *Così parlò*, op. cit., p. 38.

far questo ma anche il contrario⁶⁵. Mostreremo allora, in particolare nel “secondo tempo”, come Hofmannsthal e Mann cercheranno di rispondere a tale rottura nietzschiana del circolo, proponendo essi stessi un nuovo – e diverso, nel loro caso sarà mitologico – cerchio.

Resta a questo punto, prima di chiudere l’*overture* all’“opera”, chiamare in causa Richard Wagner, ultimo nome che, insieme a Schopenhauer e Nietzsche costituisce, agli occhi di Thomas Mann, “una costellazione di spiriti congiunti per sempre che spicca luminosa nel cielo tedesco – [...] nomi che designano eventi non privatamente tedeschi sebbene europei”⁶⁶. È da Wagner infatti che deriviamo l’indicazione “ritmica” con cui eseguire la “nostra” rivoluzione conservatrice: leggere la rivoluzione come fatto estetico e non politico.

Wagner è stato per tutta la vita un rivoluzionario⁶⁷. E, la cosa va detta, in un primo momento egli fu vero e proprio rivoluzionario politico: nel ’48 partecipa attivamente all’insurrezione di Dresda – del cui teatro è, dal 2 febbraio 1843, *Kapellmeister* – facendo da messaggero e da porta ordini da un capo all’altro della città. Egli scrive testi esplicitamente politici⁶⁸ e nel ’49 compone addirittura un abbozzo di un dramma sociale su Gesù di Nazareth, un Gesù anarchico rivoluzionario che vuole sovvertire l’ordine costituito. Tuttavia già da questi anni di “tumulto” Wagner lascia presagire la sua concezione artistica della rivoluzione. Egli ne parla infatti con questi toni estremamente estetici:

«Sì, non c’è dubbio, il vecchio mondo va in rovina, e dalle sue macerie ne sorgerà uno nuovo, giacché la gran dea della rivoluzione, eccola avanzare impetuosa sulle ali degli uragani,

⁶⁵ Robert Musil, *L'uomo*, op. cit., p. 947.

⁶⁶ Thomas Mann, *Considerazioni di un impolitico*, a cura di M. Marianelli e M. Ingenmey, Milano 2015, p. 90.

⁶⁷ *Ivi*, p. 136.

⁶⁸ «Voglio rovesciare l’ordine costituito delle cose che divide l’umanità, che è unica, in popoli nemici [...] Voglio rovesciare l’ordine di cose che rende milioni schiavi di pochi [...] Voglio rovesciare questo ordine di cose che separa il godimento dal lavoro [...] Voglio rovesciare questo ordine che divora le energie degli uomini al servizio del dominio dell’inorganico [...] Voglio rovesciare, fino a cancellarne anche il ricordo, ogni traccia di questo insensato ordine di cose tenuto insieme con la violenza, la menzogna, la paura, l’ipocrisia, il bisogno, la disperazione, la sofferenza, le lacrime, la frode e il crimine». Da *La rivoluzione* dell’8 aprile 1849, terzo dei saggi apparsi anonimi sui “*Volksblätter*”. Cfr. Richard Wagner, *L’arte e la rivoluzione (e altri scritti politici) 1848 1851*, a cura di M. Mangini, Firenze 1973, p. 64. Parole che sembrano marxiane, pur non avendo letto Marx. Egli invece, com’è noto, frequenta Michail Bakunin e proprio con lui prende parte alla rivolta del ’48. A proposito dell’autore del *Manifesto*, Mario Bortolotto sottolinea che «quando (Wagner) conoscerà Marx lo considererà, come Tolstoj, alla stregua di un buffone», da Mario Bortolotto, *Wagner l’oscuro*, Milano 2008, p. 206.

Sempre per insistere sulla sua produzione politica, in una lettera a Franz Jacob Wigard del 19 maggio 1848, suggerisce tre provvedimenti da prendere con urgenza: «1. Il Bundestag nella forma che ha avuto fino adesso è soppresso [...]. 2. Immediata istituzione dell’esercito popolare secondo le modalità che conosciamo. 3. Alleanza difensiva e offensiva con la Francia». Cfr. Richard Wagner, *L’arte*, op. cit., p. 133.

l'augusta testa circondata da lampi, la spada nella destra, la fiaccola nella sinistra, lo sguardo cupo, risentito e freddo; eppure quanto amore, quanta gioia si irradiano da questo sguardo e si trasmettono a chi con fermezza ora affrontarlo. Eccola avanzare impetuosa, questa madre eternamente rinnovellante l'umanità: apporta distruzione e felicità mentre passa sulla terra preceduta dal fragore dell'uragano e scuote con tanta violenza tutto ciò che l'uomo ha predisposto, che fitte nubi di polvere si levano nell'aria e la oscurano; dove posa il piede possente va in rovina quel che l'uomo nella sua vanitosa presunzione aveva eretto per sfidare i millenni mentre l'orlo della sua veste abbatte anche le rovine»⁶⁹.

Questo ritratto allegorico della “dea rivoluzione”, quasi una tela romantica da accostare alla *Libertà guida il popolo* di Delacroix - del '30 - che però nasconde un assunto che sarà esplicito di lì a poco in Wagner: è l'opera d'arte a portare rivoluzione, la bellezza e il contenuto in esso presente. Scriverà un anno dopo i moti di Dresda, in esilio, nella sua *L'opera d'arte dell'avvenire*:

«La vera opera d'arte [...] costituisce [...] la liberazione del pensiero nell'azione sensibile, l'appagamento del bisogno di vivere nella vita»⁷⁰.

E ancora più esplicitamente, in uno scritto del '64, *Über Staat und Religion*, indirizzato a Luigi II di Baviera, parlando proprio del suo tentativo rivoluzionario del '48:

«Io ero orientato a concepire una organizzazione della vita collettiva come di quella privata che di per sé dovesse portare la bellezza nelle forme di esistenza del genere umano»⁷¹.

Sarebbe suggestivo ipotizzare che questa svolta decisiva nella concezione wagneriana fosse venuta proprio leggendo il *Mondo* di Schopenhauer, del quale sappiamo, seguendo un'indicazione di Marzio Mangini⁷², iniziò la lettura tra il settembre e l'ottobre del '54. Wagner di sicuro rimase

⁶⁹ *Ivi*, p. 61.

⁷⁰ *Ivi*, p. 113.

⁷¹ Il passo è riportato nell'*Introduzione* di Marzio Mangini a Richard Wagner, *L'arte*, op. cit., p. 32.

⁷² *Ibidem*.

influenzato dal filosofo tedesco, in particolare, secondo il Mann dello *Schopenhauer*, la spiegazione del mondo come prodotto della volontà, dell'istinto, la concezione erotica del mondo [...] che caratterizza la musica del *Tristano* e la sua cosmogonia del desiderio⁷³. Quel che è certo è l'ideale rivoluzionario confluirà l'estetico e si farà sentire all'interno di esso. Si pensi alla nozione di *Gesamtkunstwerk*, l'opera d'arte totale, l'opera d'arte del futuro: è una rivoluzione all'interno dell'estetica musicale. Dobbiamo allora, seguendo un'indicazione fornitaci da Enrico Fubini, associare il termine rivoluzione in Wagner a quello di rigenerazione, e cioè "purificazione, rinascita, redenzione"⁷⁴. La rivoluzione è un mezzo per la rigenerazione dell'umanità⁷⁵. Una rivoluzione "conservatrice" anche già nella musica di Wagner allora, annunciatrice - un preludio - a quella di Hofmannsthal e Mann.

⁷³ Thomas Mann, *Schopenhauer*, op. cit., p. 1272. Schopenhauer che è tutto tranne che rivoluzionario. Egli è piuttosto conservatore: il suo conservatorismo è l'altra faccia del suo pessimismo. Inutile di parlare di progresso per lui. Con Martinetti: «Il mondo empirico sarà sempre quello che è sempre stato. Le tanto vantate raffinatezze della civiltà e della tecnica non sono [...] che una vernice superficiale, al quale nasconde sempre le stesse miserie», da Piero Martinetti, *Schopenhauer*, Genova 2005, p. 81. È Mann stesso a ricordare - sempre in *Schopenhauer*, p. 1277 - che il filosofo decretò nel proprio testamento «erede universale il fondo istituito a Berlino a beneficio dei soldati prussiani diventati invalidi e dei parenti di quelli caduti per mantenere e ristabilire l'ordine legale in Germania durante i tumulti rivoluzionari degli anni 1848 e 1849».

⁷⁴ Enrico Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Torino 2013, p. 178.

⁷⁵ *Ibidem*.

II. La linea. Elaborazione simbolica della *krísis*

I suoi occhi vagavano su tutti quei nomi maschili e femminili, incolonnati e affiancati, parte in scrittura antica ornata di ghirigori e ampi svolazzi, con inchiostro scolorito e giallastro o nero carico, che portava ancora tracce di polverina dorata...egli lesse, alla fine, nella grafia minuta e frettolosa del babbo, sotto quello dei genitori anche il proprio nome: Justus, Johann, Kaspar, nato il 5 aprile 1861 - e questo gli fece piacere; quindi si rizzò, prese con noncuranza penna e righello, lo pose sotto il suo nome e fece scorrere ancora una volta lo sguardo su tutto quel groviglio genealogico: poi, con aria tranquilla e svagata meticolosità, meccanicamente e come trasognato, tracciò con la penna d'oro due belle linee attraverso tutto il foglio.⁷⁶

Una linea foriera di significati - “due belle linee” - disegnata dal giovane Hanno Buddenbrook segna la chiusura, la fine del circolo della grande famiglia borghese di Lubeca. Con questo presagio o forse *figura*, in senso auerbachiano⁷⁷, Thomas Mann annuncia la “decadenza della famiglia” che andrà a compiersi al termine del romanzo con la morte prematura di Hanno, vero e proprio eroe tragico in quanto in lotta con forze “destinali” cui non può che soccombere. La *linea*, dunque, si impone sul *circolo*. Altra elaborazione simbolica non poteva esserci, a ben vedere, della Crisi, ché il sostantivo greco *krísis* rimanda al verbo *kríno*, separo, divido o ancora decido nel senso latino di *de-caedo*, taglio da. La linea descrive questa rottura, questa faglia che divide in due la civiltà occidentale. Da cui le parole di Tonio Kröger, altro *alter ego* manniano: «io mi trovo in mezzo a due mondi, senza sentirmi a mio agio in nessuno di essi, e questo mi procura qualche difficoltà»⁷⁸;

⁷⁶ Thomas Mann, *I Buddenbrook*, op. cit., p. 469.

⁷⁷ Il riferimento è ai lavori di Erich Auerbach sulla “concezione figurale” nella Commedia dantesca, in particolare il saggio *Figura* pubblicato sulla rivista “Archivum romanicum” XXII (1928), tradotto in italiano in *Studi su Dante*, Milano 1963, a cura di D. Della Terza, che raccoglie tutti gli studi danteschi dell'Auerbach.

⁷⁸ Thomas Mann, *Tonio Kröger*, cap. IX, in *Romanzi Brevi*, a cura di R. Fertonani, Milano 1981, p. 133.

o, nel caso di Hofmannsthal, il silenzio “semantico” di Lord Chandos, vera e propria linea di rottura con il mondo dei significati che il poeta inglese sente di dover tracciare.

II.1 Thomas Mann/ *Buddenbrooks*

Publicato nel 1901 da un Thomas Mann appena ventiseienne, i *Buddenbrooks. Verfall einer Familie* narra - con motivi profondamente autobiografici quali l'ambientazione a Lubecca, città natale di Mann - la storia di una famiglia, i Buddenbrook, seguendo l'alternarsi di quattro generazioni a partire da Johan Buddenbrook passando per il di lui figlio, il console Johan, il senatore Thomas e infine il giovane Hanno, che andrà a morire prematuramente di tifo. È la storia della decadenza e del crollo della famiglia, come dice il titolo, il progressivo spegnersi e dissolvimento della Vita all'interno di essa. La Vita che - questa la concezione filosofica di fondo che permea il romanzo⁷⁹ - nel corso di alcune generazioni si sublima dal vigore e dal successo iniziale, si affina spiritualmente e, proprio per questa ragione, va incontro a un decadimento che trova il suo culmine ed epilogo nell'ultimo discendente della stirpe, dotato di estremo talento artistico ma inadatto, *innetto* alla Vita. Questo progressivo affinarsi è chiaramente esemplificato dalla vicinanza dei protagonisti a diverse e differenti correnti di pensiero: Johan, il fondatore, è legato all'illuminismo; il figlio Johan è pietista; il senatore, invece - e qui il primo passo verso il crollo della famiglia- viene sopraffatto dallo Schopenhauer del *Mondo* e dal suo pessimismo⁸⁰; Hanno, infine, salutato dalla zia come “un Mozart, un Meyerbeer”⁸¹ ed educato

⁷⁹ È lo stesso Mann definirlo il “fuoco” che anima il romanzo. Così infatti, parlando de *I Buddenbrook*: «non è proprio opera d'arte, ma vita. Se vogliamo applicare la molto ambiziosa formula propria della storia dell'arte e della cultura, è gotico, non rinascimento». Thomas Mann, *Considerazioni di*, op. cit., p. 106.

⁸⁰ «Ma era lì in quel padiglione, nella piccola sedia a dondolo di vimini gialla, restò a leggere un giorno per quattro lunghe ore, con commozione sempre crescente un libro che, un po' per caso e un po' cercato, gli era capitato per le mani...», *I Buddenbrook*, op. cit., p. 589.

⁸¹ *Ivi*, p. 456. Significativa l'esperienza che si potrebbe definire di “estasi musicale” del giovane Hanno. Dopo aver eseguito con la madre la *Sonata op. 24* di Beethoven, «Hanno rimase nel salone [...] e si affrettò al pianoforte. [...] Si sedette e incominciò una delle sue improvvisazioni. Era un motivo semplice, un niente, un frammento di una melodia inesistente. [...] Ma quando egli lo ripeté armonizzato, in chiave di violino, in un opaco timbro argentino, fu evidente come consistesse essenzialmente in un'unica risoluzione, un nostalgico e doloroso scivolare da una tonalità ad un'altra...un'invenzione mediocre, di breve respiro, ma che acquistava un singolare valore, misterioso e significativo, attraverso la preziosa e solenne determinazione con la quale veniva composta ed eseguita. [...] La

alla musica dalla madre Gerda Arnoldschen, violinista e amante di Wagner di cui ascolteranno insieme a teatro il *Lohengrin*. Dallo spirito della musica, rileva efficacemente il Mittner⁸², nasce nietzschianamente la tragedia. Mann, che amava paragonare la genesi dei Buddenbrook a quella del *Ring* wagneriano⁸³, aveva pensato in origine a una breve narrazione, una quindicina di capitoli, nei quali rappresentare solo il tramonto del protagonista - un po' come in *Tonio Kröger*. Tuttavia si troverà a tal punto preso e catturato anche dall'antefatto da dover dare, contrariamente al disegno iniziale, una forma piramidale all'opera: più si procede con le generazioni e meno parte viene riservata loro nella trattazione. La piramide si restringe fino ad arrivare alla sua punta, l'ultimo capitolo o ultimo atto della tragedia, l'epicedio di Hanno. Sfondo impressionistico del romanzo è allora il tramonto, il crepuscolo: la una luce - che è calore e Vita - è destinata a spegnersi. È l'elemento di "destinazione" che ci permette di parlare - come si è già fatto in precedenza - di tragedia, proprio nel senso della tragedia attica. Ci sono delle forze - in questo caso non le forze, i ceppi di *Tùche* del *Prometeo* eschileo bensì le logiche del progresso borghese - che regolano e ordinano la vita della famiglia e nulla vi si può opporre. Si potrebbe allora dire, storpiando il famoso passo dello *Zarathustra*⁸⁴: "Come il sole, anche la famiglia Buddenbrook deve tramontare". Questa vicinanza a Nietzsche ci spinge ad accostare il romanzo, e in particolare uno dei personaggi del romanzo, Hanno, a Guido Gozzano⁸⁵, anch'egli destinato a vivere, nietzschianamente, al crepuscolo, e a morire, trentaduenne, di un "Mal sottile", la tubercolosi polmonare. Quel Gozzano

soluzione, la liberazione, il compimento, il completo appagamento irrupe, e con *estatica esultanza*, tutto si scioglie in una euforia, che, in dolce e nostalgico ritardando, scivolò subito in un'altra...era il motivo, il primo motivo! E ciò che allora ebbe inizio fu una festa, un trionfo, un'orgia sfrenata di quella stessa figura, che si mostrava in tutte le sfumature sonore e si spandeva attraverso tutte le ottave [...]. C'era qualcosa di brutale e di opaco e al tempo stesso un che di *ascetico* e *religioso*, come una fede e una dedizione, nel culto fanatico di quel nulla, di quel brano di melodia, di quella breve, infantile creazione armonica di una battuta e mezza... [...] Hanno [...] poi si alzò e chiuse il pianoforte. Era molto pallido, non aveva alcuna forza nelle ginocchia, e i suoi occhi ardevano.» *I Buddenbrook*, op. cit., pp. 673-676, (nostro il corsivo).

⁸² Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca. III. Dal realismo alla sperimentazione (1820-1970). Tomo secondo: Dal fine secolo alla sperimentazione (1890-1970)*, Torino 2002, p. 1063.

⁸³ Sempre da Wagner, sottolinea Mittner, Mann mutua la tecnica del *Leitmotiv*, impiegata con intenti realistici. I motivi frequentemente e in alcuni casi meccanicamente ripetuti si riferiscono a connotazioni fisiche e a particolari linguistici e danno modo al lettore di orientarsi meglio nel romanzo. Il rimando è *Storia della*, op. cit., p. 1060.

⁸⁴ Friedrich Nietzsche, *Così parlò*, op. cit., p. 147.

⁸⁵ L'operazione di accostare Gozzano a Mann sembra essere filologicamente giustificata. Luca Lenzini, nel saggio *Con le mani in tasca* in apertura alla raccolta *Poesie e prose*, sottolinea come l'elemento "giocoso" di cui parla Lukàcs e presente nel primo Thomas Mann, in particolare in *Altezza Reale* (1909), sia paragonabile alla prosa in versi di Gozzano. Da Guido Gozzano, *Poesie e prose*, a cura di L. Lenzini, Milano 2017, p. xviii.

che sospirava al raggio delle stelle,
che meditava Arturo e Federico,
ma lasciava la pagina ribelle
per seppellir le rondini insepolti,
per dare un'erba alle zampine delle

disperate cetonie capovolte...⁸⁶,

dove Arturo e Federico sono appunto Schopenhauer e Nietzsche, “meditati” a lungo da Mann. E ancora: non potrebbero uscire dalla penna di Hanno i seguenti versi del poeta torinese?

Io penso talvolta che vita, che vita sarebbe la mia,
se già la Signora vestita di nulla non fosse per via...
E penso pur quale signora m'avrei dalla sorte per moglie,
se quella tutt'altra Signora non già s'affacciasse alle soglie.

[...]

Vivremmo pacifici in molto agiata semplicità;
riceveremmo talvolta notizie della città...
la figlia: «... *l'evento s'avanza, sarete Nonni ben presto:*
entro fra poco nel sensto mese di mia gravidanza...».
il figlio: «... *la Ditta ha ripreso le buone giornate. Precoci*
guadagni. Non è più dei soci quel tale ingegnere svedese».
Vivremmo, diremmo le cose più semplici, poi che la
Vita
è fatta di semplici cose, e non d'eleganza forbita⁸⁷.

È un Gozzano ormai sempre più consapevole della propria morte che immagina, formula un'ipotesi su una sua possibile vita, scritta avvertendo i passi a lui sempre più vicini della Signora “vestita di nulla”. Il nulla che il poeta crepuscolare incontra e rielabora a partire dalla poesia leopardiana, dalla quale mutua non solo le tematiche ma anche molte espressioni

⁸⁶ Guido Gozzano, *I colloqui*, vv. 36-39, in *Poesie*, a cura di E. Sanguinetti, Torino 1973, p. 203.

⁸⁷ Guido Gozzano, *L'ipotesi*, in *Poesie*, op. cit., pp. 332-333.

della lingua italiana⁸⁸. Di contro, nel caso di Thomas Mann la presenza di un'atmosfera, uno sfondo nichilistico è ascrivibile al più volte citato Nietzsche.

Eppure, si diceva, i versi citati potrebbero essere benissimo dell'ultimo dei Buddenbrook. Anch'egli sembra soffrire di una sorta di nostalgia verso la Vita, la vera Vita che per Gozzano è fatta di "semplici cose"; per Mann è semplicità e medietà borghese nel condurre l'esistenza. La vera Vita, la vita che va avanti e procede, si incarna nelle prime generazioni Buddenbrook, dove il *Geist* borghese⁸⁹ si esplica con tutta la sua forza senza bisogno alcuno di farsi coscienza o pensiero: spirito e Vita coincidono. Il *Geist* va a corrompersi quando si tenta di mediare il rapporto con il reale mediante il pensiero portando, con Nietzsche, alla *décadence*: tentare di comprendere la realtà e non *volerla* più, non volerla vivere ponendo il proprio volere in essa. Sulla sintomatologia di questa *décadence* Nietzsche e Mann concordano nell'affermare, con un rilievo quasi fisico o fisiologico, che essa si sviluppa quando le forze dell'individuo iniziano a non essere più sufficienti a dominare la realtà. Così il "maestro dell'eterno ritorno"⁹⁰:

Chi non sa⁹¹ porre la propria volontà nelle cose, se non altro ci mette dentro un *sensò*, vale a dire crede che una volontà sia già in esse (principio della «fede»).

[...]

Precedi gli altri nella corsa? - Lo fai come pastore? o come eccezione? Un terzo caso sarebbe che ti fossi dato alla fuga ... Primo caso di coscienza.

[...]

Sei uno che sta a guardare? o uno che si mette all'opera? - o uno che distoglie lo sguardo e si trae in disparte... Terzo caso di coscienza⁹².

⁸⁸ Fra i molti a sottolineare la vicinanza tra i due poeti è Pier Paolo Pasolini nella sua *Introduzione* a Guido Gozzano, *Poesie e Prose*, op. cit., p. v. Per quanto concerne invece il tema del nulla nella poesia di Leopardi il rimando è al primo dei due volumi dedicati al pensiero filosofico del poeta da Emanuele Severino, *Il nulla e la poesia* (1990).

⁸⁹ Istinto o spirito borghese e istinto o impulso di vita coincidono a nostro avviso secondo Mann. A proposito di Thomas angosciato, dopo la lettura schopenhaueriana, dall'idea della continuità dell'io e della sua stirpe, si dice: «il suo istinto borghese si ribellava», *I Buddenbrook*, op. cit., p. 594.

⁹⁰ È Nietzsche stesso ad autodefinirsi in tal guisa nelle pagine finali del *Crepuscolo degli idoli*:

«Io, l'ultimo discepolo del filosofo Dioniso
Io, il maestro dell'eterno ritorno».

Da *Crepuscolo degli*, op. cit., p. 161.

⁹¹ Perché non è in grado, non ha la forza sufficiente per farlo, si potrebbe aggiungere.

⁹² Friedrich Nietzsche, *Sentenze e frecce* in *Crepuscolo degli*, op. cit., pp. 57-60-61.

Chiaro secondo Nietzsche come la coscienza, che è altro nome di pensiero-*lògos-ratio*, si sviluppi solo nel momento in cui l'uomo si chiama fuori da quello scontro di *quantum* di forze vitali che è la Vita. È solo quando ci si “trae in disparte” dal divenire delle cose – non è questo, forse, la vita? – che si inizia a formulare quelle idee e concetti mediante i quali si tenterà, in un secondo momento, di prevalere nel *bellum* vitale. Se sono in grado di conoscere e quindi riconoscere le cose, nella loro mutevolezza e nel loro perenne divenire, posso provare a prevederle, e quindi controllarle, dominarle e infine, perché no, produrle. Ecco allora l'origine “strumentale” della ragione. Va tuttavia subito specificato che non è presente questo tipo di analisi nel romanzo manniano. Essa si troverà in parte – con una minor elaborazione filosofica rispetto a Nietzsche – nelle *Betrachtungen*. Ciò che invece indubbiamente sottoscrive Mann è il rilievo nietzschiano secondo cui le malattie sono già, grosso modo, fenomeni successivi della decadenza, *non* cause di questa⁹³. La malattia di Hanno è un sintomo del crollo imminente della famiglia; la sua causa invece è da ricercarsi nella corruzione dello spirito vitale che si è fatto, da azione che era, pensiero. È una tragedia del pensiero, amletica, quella dei Buddenbrook. L'agire, il *dràn* greco, è ostacolato dal pensiero. Secondo il famoso adagio shakespeariano, «imprese di grande importanza e rilievo sono distratte dal loro naturale corso: e dell'azione perdono anche il nome»⁹⁴. Se il vecchio Johan, il borghese vero e perfetto, in buoni rapporti con la Vita, non pensa ma vive agendo; Hanno, in maniera opposta, riflette, proprio amleticamente, sull'essere *del* mondo e sul suo essere *nel* mondo. Egli indaga le strutture segrete della classe borghese e questo suo affrontarle è un ulteriore sintomo della crisi: acquistare coscienza del destino è già rivelarsi in qualche maniera estranei all'accordo con la Vita⁹⁵. Tutto ciò lo conduce ad anticipare quel Nulla della morte che arriverà nelle pagine finali del romanzo. Così il giovane risponde, «indietreggiando e toccandosi la guancia», balbettando, al padre infuriato – «Che roba è questa? Chi l'ha fatto? L'hai fatto tu?» – di fronte alla profanazione fatta dal figlio, con le due linee in penna d'oro, del libro di famiglia:

⁹³ *Ivi*, pp. 129-130, (nostro il corsivo).

⁹⁴ William Shakespeare, *Amleto*, atto III scena prima, in William Shakespeare, *Teatro. Volume terzo*, traduzione di C. V. Lodovici, Torino 1974, p. 696.

⁹⁵ Furio Jesi, *Thomas Mann*, Firenze 1972, p. 11.

«Credevo...io credevo...che dopo non venisse più nulla»⁹⁶.

Siamo così tornati, circolarmente, alla citazione indicata in apertura di capitolo. Si tratta ora di capire come e perché a nostro avviso tra i due simboli “mitici” sia la linea a prevalere in questa opera. Il romanzo è costruito, come spesso accade in Mann, su delle robuste fondamenta geometriche. La prima figura che si mostra, proprio nelle prime pagine, è quella del circolo. L’inaugurazione dell’ampia casa della *Mengstrasse*, nel 1835, punto più alto della prosperità della famiglia, coincide con la fine del ciclo – che si rivelerà analogo a quello dei Buddenbrook – di un’altra famiglia, i Ratenkamp, «una famiglia ormai *passée*»⁹⁷ nonché precedenti proprietari del palazzo. Un destino omologo – quello di divenire “*passée*” – spetterà ai Buddenbrook alla fine del romanzo, quando si vedranno anch’essi costretti a vendere la loro dimora a una nuova famiglia in ascesa, gli Hangenström. Al circolo però segue la linea, la linea che seziona lo schema simmetrico con cui sono organizzate le quattro generazioni Buddenbrook. Da un lato infatti si trovano Johan – il borghese perfetto la cui unica tensione è verso gli affari – e Jean (i due sono simili pure fisiognomicamente); “oltre la linea” invece stanno Thomas e Hanno, due “eroi in tensione” e cioè borghesi non più saldi nei loro rapporti con la Vita. Ambedue indagano la sorte, «sentono» la sorte e perciò agiscono nella decadenza, che è anzitutto sentirsi drammaticamente collocati in un ciclo⁹⁸. Il “ciclo dei circoli” della borghesia, si potrebbe dire, che dimostra di essere un sistema chiuso regolato da proprie norme segrete che scandiscono i cicli di morte e rinascita. Ad ogni famiglia viene dato in sorte un *saeculum*, un ciclo, al termine del quale si spegne e muore. La rinascita, che garantisce continuità alla borghesia, non è rinascita della medesima famiglia, ma ascesa di una famiglia nuova⁹⁹. La continuità – e quindi la linearità – per ripetizione ciclica è una delle strutture portanti e segrete dell’esistere borghese. Il ritmo nietzschiano dell’eterno ritorno – un ritmo pagano, mitico – e che “batte il tempo” dei circoli delle famiglie borghesi viene eseguito seguendo una geometria e una direzione lineare. È la linea dello sviluppo storico, il tempo che progredisce, Crono che divora e si ciba dei suoi figli. La linea che si impone sul circolo è allora un sacrificio, un olocausto – in questo caso vittima sono stati i Buddenbrook – nell’altare del progresso del *Geist* borghese-capitalistico. Un progresso che

⁹⁶ Thomas Mann, *I Buddenbrook*, op. cit., p. 470.

⁹⁷ *Ivi*, p. 19.

⁹⁸ Furio Jesi, *Thomas Mann*, op. cit., p. 13.

⁹⁹ *Ivi*, p. 11.

procede per “distruzioni creatrici”¹⁰⁰, secondo un’altra grande voce della cultura europea dei primi del Novecento, l’economista Joseph A. Schumpeter.

II.2 Thomas Mann/*Betrachtungen* “spengleriane”

Dopo un primo paragrafo sul grande romanzo manniano non può che seguire, nel continuare a tracciare la linea che sta disegnando questo primo capitolo, una parte dedicata al testo che Ernst Bertram¹⁰¹ definisce “i Buddenbrook intellettuali”: le *Considerazioni di un impolitico*. Pubblicate inizialmente nel 1915 e revisionate dall’autore nel 1922, le *Betrachtungen*, un saggio “impoliticamente politico” di forte impronta nietzschiana, rappresentano un momento veramente fondamentale all’interno del pensiero di Mann. Una certa letteratura tende a far confluire il testo in un “primo Mann”, antidemocratico e fortemente critico della democrazia di Weimar, un Mann rivoluzionario-conservatore appunto; “redentosi” solo in un secondo momento, con l’avvento dei nazifascismi europei e il suo conseguente “esilio” negli Stati Uniti d’America. Armin Mohler, per esempio, vede in *Der Zauberberg* la chiara testimonianza del suo dissociarsi dalla rivoluzione conservatrice¹⁰², dal momento che Mann sarebbe a suo avviso schierato dalla parte di Settembrini¹⁰³, il

¹⁰⁰ Così definisce l’economista austriaco, nel suo famoso *Kapitalismus, Sozialismus und Demokratie* (1942) – che leggiamo nella traduzione italiana a cura di E. Zuffi, Milano 2001 – il processo evolutivo dell’economia di mercato. L’innovazione e il progresso del sistema economico capitalista avviene grazie a delle crisi cicliche – le distruzioni – che possono riguardare, fra le molte cose, i sistemi di produzione o di trasporto, l’organizzazione industriale o il crollo della domanda di un bene di consumo; crisi che però sono creative, nel senso che permettono lo sviluppo e la crescita di quelle attività economiche in grado di risolvere tali criticità – con il conseguente benessere per tutta la società. Anche le industrie, ci dice Schumpeter, prima o poi divengono “passées”.

¹⁰¹ Le *Betrachtungen* vengono definite così in un articolo di Bertram del 10 agosto 1918 nel “Börsenblatt für den deutschen Buchhandel” riportato da Marianello Marianelli a p. 21 nel suo saggio introduttivo a Thomas Mann, *Considerazioni di*, op. cit.

¹⁰² Armin Mohler, *La rivoluzione*, op. cit., p. 140.

¹⁰³ Non di tale avviso è, fra i molti, Luca Crescenzi. Nel suo saggio introduttivo alla nuova traduzione italiana di *Der Zauberberg* insiste sul fatto che Castorp non si schieri dalla parte dell’italiano. Il giovane Hans rimarrebbe «sostanzialmente scettico nei confronti di tutte le posizioni rappresentate dai due pedagoghi. Nessuna di esse gli appare davvero convincente e sorge, anzi, in lui, il dubbio che al fondo di tutti quei discorsi – e quindi al fondo dell’intera tradizione del pensiero europeo – si avverta una mancanza non ben definibile, qualcosa che egli non sa

portabandiera del progresso, contro il rivoluzionario conservatore¹⁰⁴ Naptha, arruolato invece dalle forze dell'anti-ragione. È indubbio che gli echi e le invettive antidemocratiche di questo lavoro non siano più presenti nei testi tardi – politici e non – dello scrittore. Tuttavia non sembra esserci ragione di parlare di rottura. Essa è forse molto più accentuata nelle letture della critica che nei lavori dello scrittore. È Mann stesso a prendere parola in proposito, chiudendo prima del nascere quella che sarà una vera e propria *vexata quaestio* all'interno degli studi specialistici:

«Non me la sono mai sentita di rompere davvero con le *Considerazioni*: esse sono un'opera di travaglio e di scandaglio faticoso e schietto di me stesso a cui devo essere grato già perché solo quella tribolazione ha reso possibile *La montagna incantata*»¹⁰⁵.

Questo dunque a corroborare il fondamento del nostro lavoro che, come si è detto nell'*Introduzione*, tenta di comprendere anche l'ultimo Mann sotto la denominazione di “rivoluzionario conservatore”. Un'operazione possibile se si legge la rivoluzione conservatrice – tanto quella manniana quanto quella hofmannsthaliana – in senso estetico-mitico e non politico. Ecco allora che ci viene di parlare di un'evoluzione – non una rottura – nel pensiero di Mann: la *linea* – ma questo si vedrà nel secondo capitolo – che si evolve e si contorce su sé stessa facendosi *circolo*.

Prima però di muoversi all'interno delle *Considerazioni* è opportuno soffermarsi su un testo pressoché contemporaneo a quello manniano e che quindi, ad onor di logica, non può averne influenzato la stesura; un testo che però esprime con una forza filosofica maggiore – una forza veramente unica all'interno del panorama culturale del Novecento – quanto Mann andava scrivendo proprio in quegli stessi anni: *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte* di Oswald Spengler, del quale uscirono rispettivamente nel 1918 e nel 1922 il primo e il secondo volume. Mann dedicherà un saggio

e non sa ancora descrivere, ma che inficia il valore di tutto quanto ascolta», in Thomas Mann, *La montagna magica*, a cura di L. Crescenzi, Milano 2011, pp. LXXIV-LXXV.

¹⁰⁴ «Hans Castorp si era aspettato che il signor Naptha desiderasse il mantenimento della pena di morte. Pensava infatti che Naptha fosse non meno rivoluzionario del signor Settembrini, ma in senso conservatore, un *rivoluzionario della conservazione*», *Ivi*, p. 678, (nostro il corsivo).

¹⁰⁵ Le parole sono tratte da una lettera del 16 marzo 1952 indirizzata a Louis Leibrich e riportata in Thomas Mann, *Drei Briefe an Luis Leibrich*, «Neue Rundschau», 1966, p. 227. Il passo viene ripreso nella *Postfazione* di Marianello Marianelli a Thomas Mann, *Considerazioni di*, op. cit., p. 591.

- *Sulla dottrina di Spengler*¹⁰⁶ - alla monumentale opera del filosofo del “tramonto dell’Occidente”, spendendo parole poco lusinghiere nei suoi confronti. Fra le molte, il tacciare di “profetismo da iena”¹⁰⁷ il discorso spengleriano o il definire questi “scimmia muta di Nietzsche”¹⁰⁸. Eppure era stato proprio Mann ad accogliere con entusiasmo l’uscita del primo volume, avendovi trovato una sostanziale conferma della tesi esposta nelle *Considerazioni*, il conflitto mortale in atto fra *Kultur*¹⁰⁹ e *Zivilisation*¹¹⁰, a tal punto da sostenere la candidatura di Spengler per il premio Nietzsche del 1919, vinto l’anno precedente da Mann proprio con le *Betrachtungen*.

Nonostante allora questo “divieto” manniano nei confronti di Spengler riteniamo naturale proseguire con *Il Tramonto dell’Occidente* un discorso iniziato con *I Buddenbrook*¹¹¹, in quanto si ripropone - questa volta a livello di “morfologia della storia mondiale” e non più di classe borghese - la struttura di linea nel circolo o linea dei circoli da noi rilevata nel romanzo della grande famiglia di Lubeca. La melodia, la scrittura musicale, se così si può definire, dei due autori è geometricamente sovrapponibile. Unico il testo che entrambi sembrano eseguire, “spartito” in movimenti nei quali si trova l’esposizione, lo sviluppo di un motivo - il circolo; al quale segue un secondo movimento con un secondo circolo, poi un terzo, e così di seguito, seguendo una ben definita e retta *linea* direttiva. Ciò che cambia è “solo” la tonalità: nel caso di Spengler ci si alza verso una tonalità maggiore, con un respiro maggiore e più ampio, aumentando quindi intensità e frequenze: la storia mondiale. Il domandare da cui muove Spengler non è nuovo, è proprio di ogni filosofia della storia - a ben vedere dai tempi di Vico: esiste una logica della storia, una metafisica dell’umanità

¹⁰⁶ Il saggio *Über die Lehre Spenglers* viene pubblicato per la prima volta in lingua tedesca sulla “Allgemeine Zeitung” il 9 marzo 1924 ed era già uscito in traduzione nel 1922 nella rivista americana “The Dial”, come parte centrale della prima delle *Lettere dalla Germania*. Si può trovare in traduzione italiana all’interno di Thomas Mann, *Nobiltà dello*, op. cit. È da questa edizione che abbiamo tratto le citazioni che seguono.

¹⁰⁷ Thomas Mann, *Sulla dottrina di Spengler*, in *Nobiltà dello*, op. cit., p. 1342.

¹⁰⁸ Così parla di Spengler in una poi celebre lettera alla lubecchese Ida Boy-Ed, citata da Furio Jesi nella sua *Introduzione* a Oswald Spengler, *Il tramonto dell’Occidente. Lineamenti di una morfologia della storia mondiale*, a cura di R. Calabrese Conte, M. Cottone e F. Jesi, Milano 1957, p. xxxiii.

¹⁰⁹ Scrive Mann: «la sensibilità di ogni cultura, che prelude al nulla, a quella morte per irrigidimento che è l’assenza di storia, noi la chiamiamo *Zivilisation*», *Ivi*, p. 1346.

¹¹⁰ Si tenderà, ove possibile, a mantenere la forma tedesca di questa fondamentale dicotomia spengleriana e manniana, tenendo però presente e facendo tesoro del “cuore semantico” delle traduzioni che la germanistica italiana ha dato nelle opere dei due autori. Julius Evola, per esempio, primo traduttore di Spengler in Italia, è ricorso alla soluzione “civiltà” / “civilizzazione”; Marianello Marianelli, nell’edizione italiana delle *Betrachtungen*, traduce “cultura” e “civilizzazione”; Ladislao Mittner, infine, nella sua *L’opera di Thomas Mann* (1936), usa i termini “cultura” e “civiltà”. Particolarmente efficace la proposta di Pietro Rossi (*Lo storicismo tedesco contemporaneo*, 1956) di tradurre *Zivilisation*, solo nel caso di Spengler, con “civiltà-in-declino”.

¹¹¹ Non a caso all’uscita del *Tramonto* l’opera venne subito accostata ai *Buddenbrook*.

storica? “Nuova”¹¹² invece la risposta e la metodologia con la quale si tenta di formularla, e cioè trattare la storia mondiale e le civiltà - nel senso di *Kulturen* - che la muovono come degli individui organici, degli organismi. Nella storia mondiale, rileva Spengler, io vedo un eterno formarsi e disfarsi, un meraviglioso apparire e scomparire di forme organiche¹¹³. Da sempre l’uomo ha sentito e vissuto questa corrispondenza con gli organismi della natura. Si pensi alla profonda affinità tra il destino di una pianta e quello dell’uomo sentita e cantata dal lirico greco Mimnermo, in distici elegiaci, nella poesia *Al modo delle foglie*¹¹⁴; o ci si ricordi di Goethe - e con lui l’idealismo tedesco, Schelling su tutti - e del suo tentativo di applicare una proprietà degli elementi - quella delle “affinità chimica” - all’uomo. È solo però con l’uscita del *Tramonto* che tale parallelismo viene fatto in un orizzonte più ampio: non più la vita e la storia dell’uomo bensì quella della - e delle - civiltà. È dunque la “natura vivente” goethiana, sottolinea Spengler, ciò che nella sua opera viene designato come storia mondiale nell’accezione più vasta, il *mondo quale storia*¹¹⁵. Da tutto questo l’idea di una morfologia della storia mondiale, la rivelazione e la descrizione delle forme di civiltà che, di volta in volta, si impongono organizzando la vita e dando ciascuna la propria forma all’umanità. Va da sé che, nel trattarle come *natura*, significa attribuire loro un *ciclo* di vita¹¹⁶ ben determinato e rappresentare queste civiltà come un fenomeno in sé concluso o destinato a chiudersi. Rispondendo alla domanda prima posta vi è sì una logica organica all’interno della storia del mondo, la quale altro non è allora che un eterno formarsi delle *Kulturen*. Secondo Spengler questa scoperta è veramente *copernicana*¹¹⁷ all’interno degli

¹¹² Nuova rispetto a Vico e alla sua filosofia della storia ma non rispetto al romanticismo tedesco - Schlegel e Schelling - che Spengler, però, si guarda bene dal citare.

¹¹³ Oswald Spengler, *Il tramonto*, op. cit., p. 41.

¹¹⁴ «Al modo delle foglie che nel tempo
fiorito della primavera nascono
e ai raggi del sole rapide crescono,
noi simili a quelle per un attimo
abbiamo diletto del fiore dell’età,
ignorando il bene e il male per dono dei Celesti».

Citiamo dalla raccolta *Lirici greci*, a cura di S. Quasimodo, Verona 1965, p. 159.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 47.

¹¹⁶ Da qui l’ironico rilievo di Theodor W. Adorno nel saggio del 38’ *Spengler dopo il tramonto* su i principi generali di filosofia della storia spengleriani per cui «le civiltà fioriscono e muoiono a mo’ di piante». Citiamo dalla raccolta *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, traduzioni di C. Mainoldi, M. Bertolini Peruzzi, E. Zolla, E. Filippini, G. Manzoni e A. Burger Cori, Torino 1972, p. 41. Nonostante il saggio si riproponga di recuperare *Der Untergang des Abendlandes* dopo l’ostracismo in cui è fatto cadere nel secondo dopoguerra, Adorno è fortemente critico di Spengler - lo fa confluire tra i teorici dell’”estrema reazione”, p. 54 - accusandolo marxianamente di ignorare le condizioni di produzione che hanno portato alla *Zivilisation*.

¹¹⁷ La definisce così a p. 35 de *Il tramonto*, op. cit.

studi delle culture, dal momento che permette di prendere congedo¹¹⁸ da un sistema *tolemaico* che vedeva le varie civiltà apparse sulla terra muoversi in un sistema solare il cui centro, il cui sole, era la civiltà europeo-occidentale. Nessuna, invece, fra le varie culture che hanno gravitato nel pianeta terra – Spengler ne individua otto: l’egiziana, l’indiana, la babilonese, la cinese, la greco-romana, l’araba, l’occidentale e la maya¹¹⁹ – occupa un posto di rilievo rispetto alle altre¹²⁰. Dicevamo che punto archimedeo della formulazione spengleriana è: le civiltà sono degli organismi e la storia mondiale¹²¹ è la loro biografia complessiva¹²². Le storie delle civiltà sono in esatta corrispondenza morfologica con quelle di un individuo umano, di un animale, di un vegetale. Esse nascono tutte da una comune superficie – si potrebbe definire assiale? – generando “maestosi *cerchi* di onde” [...]. Appaiono d’un tratto, si espandono in magnifiche *linee*, poi si abbassano, scompaiono e lo specchio solitario delle acque (da cui si erano generate) ridiviene solitario e stagnante¹²³. Si sviluppano poi realizzando via via le possibilità che sono celate in loro stesse secondo i ritmi del tempo *mitico*, le quattro¹²⁴ stagioni, primavera, estate, autunno, inverno, ovvero le quattro fasi dell’individuo umano, fanciullezza, gioventù, età virile e senilità. Solo nella prima e nella seconda è presente la forza creativa, lo spirito creativo, che si manifesta in forma di *miti* e poesie. L’autunno o età virile è la stagione illuminista in cui si estinguono le forze creative. L’inverno invece è la fase della morte, la morte del pensiero vitale che si fa ideologia. Una civiltà, *katà tón fūsin*, nasce dunque in primavera, con un gesto ordinatore, quando vuole e può dare forma all’in-forme circostante. Essa fiorisce esplicando la propria forza

¹¹⁸ Un congedarsi da un’immagine “binaria” del mondo, si pensi all’opposizione tra antico/moderno, gentile/ebraico o pagano/cristiano, orientale/classico, natura/spirito, buono/cattivo, male/bene, dove il movimento, il trapasso da una sfera all’altra acquistava il significato religioso – ebraico-cristiano – di redenzione. Se si fa caso questa organizzazione rigorosamente binaria del mondo, che non lascia spazio a “sfumati”, propria dell’uomo europeo è ritrovabile anche nella musica classica – in particolare quella italiana, tedesca, austriaca e francese – dove a regnare sono i tempi scanditi binariamente.

¹¹⁹ Mann, nel già citato *Über die Lehre Spenglers* critica fortemente la radicale estraneità che dovrebbe esserci fra le otto culture, a suo avviso invece fortemente permeabili l’una con l’altra, avanzando come esempio *Il canto della terra* di Gustav Mahler, in cui si fondono la lirica cinese con la più profonda ed evoluta musica occidentale.

¹²⁰ Vi è un sottofondo scettico-relativista, mutuato da Nietzsche, nel pensiero spengleriano.

¹²¹ È *sub specie hystoriae* il punto di vista di Spengler.

¹²² Oswald Spengler, *Il Tramonto*, op. cit., p. 170.

¹²³ *Ivi*, p. 173, (nostro il corsivo).

¹²⁴ Per sottolineare nuovamente la vicinanza con *I Buddenbrook*: non erano forse quattro le generazioni della famiglia? A ciascuna di esse potrebbe essere assegnata una stagione: Johan o la primavera della famiglia Buddenbrook; il console Johan o l’estate dei Buddenbrook; Thomas o l’autunno dei Buddenbrook; e per ultimo Hanno o l’inverno della famiglia Buddenbrook.

vitale cercando di tradurre in realtà - e cioè storia - tutto quanto è contenuto in essa; e va a morire quando ha realizzato le sue possibilità sotto forma di lingue, fede, arti, Stati e scienze. Una volta raggiunto lo scopo, il *tèlos* cui si tendeva con la fondazione, la *Kultur* d'un tratto s'irrigidisce, il divenuto si impone e tiranneggia sullo spirito del divenire¹²⁵. Giunge allora la morte, il suo sangue scorre via, le sue forze sono spezzate, essa diviene *Zivilisation*¹²⁶. Di nuovo con le parole - nuovamente riadattate - dello *Zarathustra*¹²⁷ di Nietzsche: "Come il sole, ogni civiltà deve tramontare". Questa la ragione del tramonto, nel senso di compimento, che attende l'unica civiltà oggi vivente: il tramonto di Europa o dell'Occidente. La *linea* che la *Zivilisation* - morte che segue alla vita, fissità che segue all'evoluzione - traccia nei confronti del passato assume le tinte crepuscolari di un tramonto. Un tramonto, un declino avviatosi nel diciannovesimo secolo, il cui epifenomeno altro non è che la *Zivilisation* attaccata, fra i molti, da Thomas Mann. È opportuno ora chiarire che tra le letture di Spengler e Mann vi è sì una certa assonanza - il Mann citato all'inizio di capitolo nel saggio su Spengler parlava di "sostanziale conferma" - ma non una completa sovrapposibilità¹²⁸. Nel caso di Spengler la *Zivilisation* è, come in parte abbiamo detto, l'inverno di una *Kultur*, di una civiltà, e cioè una fase necessaria all'interno della logica del suo sviluppo nonché la più prossima alla morte - l'inverno - e la scomparsa di essa. La *Zivilisation* invece attaccata da Mann non è vista come tappa finale - il "canto del cigno" - della *Kultur*. Essa è al contrario letta e caratterizzata in forte opposizione ad essa: la grande e aristocratica cultura tedesca *contra* il pensiero moderno e illuminista della Francia democratica. In Mann gli opposti non sono dialetticamente conciliati nella sintesi spengleriana del corso di una civiltà ma rimangono due "destini" ben distinti. Possiamo a questo punto tornare alle *Considerazioni*. L'avevamo definita un'opera dalla forte impronta nietzschiana. Nietzschiano il titolo - il "*Betrachtungen*" richiama le "quattro inattuali" di Nietzsche - e la *vis* argomentativa che scorre nel testo; nietzschiana la scelta di trovare un obiettivo polemico del

¹²⁵ Anche per Spengler, come per il di lui maestro Nietzsche, il divenire sembra essere l'unica "evidenza originaria", ciò che muove e dà Vita al mondo. Sul tema dell'evidenza originaria del divenire si veda Emanuele Severino, *L'anello del ritorno*, Milano, 1999 e, sempre dello stesso autore, *Essenza del Nichilismo*, Milano 2010.

¹²⁶ Oswald Spengler, *Il Tramonto*, op. cit., p. 174.

¹²⁷ Friedrich Nietzsche, *Così parlò*, op. cit., p. 152.

¹²⁸ Va rilevata a questo proposito la difficoltà del lettore delle *Betrachtungen* di orientarsi all'interno del «labirinto delle sue infinite quanto contraddittorie argomentazioni». Labirinto che, sempre con le parole di Michael Neumann, «tormenta il lettore così come l'autore. E nell'impossibilità di pervenire alla chiarezza le dimensioni dell'opera definitiva crebbero, sino a raggiungere le seicento pagine di stampa», da *Discesa agli inferi*, saggio in introduzione a Thomas Mann, *La montagna*, op. cit., p. XXIII. A margine delle parole di Neumann rileviamo noi che all'interno dell'opera sono veramente pochi i passi nei quali Mann semantizza il plesso tematico *Kultur-Zivilisation*.

testo¹²⁹, “il letterato della *Zivilisation*”, *dramatis personae* del fratello Heinrich¹³⁰; e ancora nietzschiano il continuo riferimento a Fëdor Dostoevskij, l’unico “psicologo” da cui Nietzsche diceva di avere qualcosa da imparare¹³¹. Tale comune “filiazione” da Nietzsche non risparmia però a Spengler le dure critiche che verranno dal saggio di Mann del ‘22¹³². Anche se, a voler essere filologicamente rigorosi, è Spengler ad essere più fedele al verbo nietzschiano. Mann lo accusava di non lottare per la conservazione, di sposare con spirito fatalistico le ragioni della *Zivilisation* contro la *Kultur*. Scriveva infatti l’autore del *Tramonto*:

«Se per effetto di questo libro uomini della nuova generazione si dedicheranno alla tecnica invece che alla lirica, alla marina invece che alla pittura, alla politica invece che alla conoscenza, essi faranno proprio ciò che io desidero, né si potrebbe desiderare per essi nulla di meglio»¹³³.

Ma non è forse questa la “gaia scienza” di cui parla “il filosofo con il martello”? Non è Nietzsche stesso a dire quanto segue “alle orecchie dei conservatori”?

«Si *deve* andare avanti, voglio dire *un passo dopo l’altro più in là nella décadence* (- questa è la *mia* definizione del moderno “progresso” ...). Si può intralciare questo sviluppo e,

¹²⁹ Nietzsche invece attacca il “filisteo colto” e “primo libero pensatore tedesco”, “lo struzzo” David Strauss nella prima delle *Inattuali*, *David Strauss. L’uomo di fede e lo scrittore*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, edizione critica italiana diretta da G. Colli e M. Montinari, Verona 1970, Volume III, tomo I, p. 173. Si veda anche *Ecce homo*, op. cit., pp. 325-327.

¹³⁰ Heinrich Mann viene esplicitamente attaccato nelle *Considerazioni* ed in particolare per un testo da lui pubblicato nel ‘15 su Émilie Zola, nel quale esalta la Francia e le sue conquiste culturali.

¹³¹ «Dostoevskij, l’unico psicologo, sia detto di passaggio, da cui avrei qualcosa da imparare: egli rientra nei più bei casi fortunati della mia vita, ancor più, perfino, della scoperta di Stendhal», in *Crepuscolo degli*, op. cit., p. 146.

¹³² Dure critiche verranno mossa a Spengler anche da Robert Musil, una tra le voci della Mitteleuropa più vicine a Mann come dimostra il fitto carteggio tra i due, nel quale quest’ultimo dimostra di essersi speso molto a favore de *L’uomo senza qualità*, il cui successo nelle critiche non era stato accompagnato da un altrettanto successo editoriale. Così Musil sul filosofo tedesco: «Spengler dice tutto “più o meno” e lavora a forza di analogie: in questo modo chiunque può avere sempre ragione, in un senso o nell’altro» da *Geist und Erfahrung. Anmerkungen für Leser, welche dem Untergang des Abendlandes entronnen sind*, saggio uscito nel marzo 1921 sulla rivista di Monaco «Der Neue Merkur» e concepito - lo dice espressamente Musil - non come una recensione bensì come un attacco all’opera.

¹³³ Oswald Spengler, *Il Tramonto*, op. cit., p. 73.

intralciandolo, arginare, concentrare, rendere più veemente, più improvvisa la degenerazione stessa: di più non si può»¹³⁴.

Eppure a leggere Mann, nelle pagine in cui tratta del plesso tematico che a noi interessa, sembra di sentire parlare Spengler: la *Kultur* lega, la *Zivilisation* porta il dissolvimento¹³⁵ in quanto atrofizzazione o livellamento della prima. Alcuna allora la novità di Mann – novità ai fini della nostra trattazione – rispetto a quanto si diceva a proposito di Spengler: anche per lui vale l'andamento lineare nel circolo di cui sopra. Con la non marginale differenza che Mann sembra soffrire però di una certa “miopia prospettica” nel valutare e nel descrivere questo andamento, dal momento che affronta solo il circolo della civiltà occidentale¹³⁶, dimenticandosi di citare, lo incalzerebbe Spengler, le altre sette.

Ben lungi ovviamente da Mann l'intento di descrivere una morfologia della storia. Lo scritto infatti era pensato e concepito nel suo tempo, come presa di posizione rispetto a questioni del tempo, quali la democrazia, nei confronti della quale pronuncia parole che vale la pena di riportare:

«Democratico è oggi qualunque imbecille¹³⁷» o «la massa individualistica è democratica, il popolo è aristocratico. La prima è internazionale, il secondo una personalità dotata di una quanto mai singolare impronta *mitica*.¹³⁸»; e ancora «l'uguaglianza è una condizione fittizia e artificiosa che si può tenere in piedi solo se si rinnega per quanto è possibile e si neutralizza, ma solamente in superficie, quella che è la reale e naturale distribuzione delle forze»¹³⁹.

¹³⁴ Friedrich Nietzsche, *Crepuscolo degli*, op. cit., p. 143, (di Nietzsche il corsivo).

¹³⁵ Thomas Mann, *Considerazioni di*, op. cit., p. 187.

¹³⁶ Che questo circolo sia sul “viale del tramonto” lo riconosce anche Naptha in *Der Zauberberg* quando propone all'umanista Settembrini l'ordine del giorno da discutere: «se cioè la tradizione mediterranea, classica e umanistica fosse una prerogativa dell'umanità e in quanto tale umana in eterno... o se essa non fosse soltanto la forma intellettuale di un'epoca, l'età borghese-liberale, e dunque destinata a morire con essa», *La montagna*, op. cit., pp. 770-771.

¹³⁷ Thomas Mann, *Considerazioni di*, op. cit., p. 266.

¹³⁸ *Ivi*, p. 261, (nostro il corsivo).

¹³⁹ *Ivi*, p. 440.

Il volto del Mann rivoluzionario conservatore politico è tutto espresso in questi passi, non poi così lontani da certe tirate dannunziane¹⁴⁰, benché “il vate” fosse a più riprese criticato proprio nelle *Considerazioni*¹⁴¹; estremamente vicini, probabilmente con l’approvazione manniana, allo spirito di Robert Musil, un autore già citato e che è, per certi aspetti, “il convitato di pietra” del nostro lavoro. Abbiamo già detto della corrispondenza con epistolare con Mann, ne abbiamo una anche con Hofmannsthal¹⁴² al cui *Andreas* viene spesso volte accostato il capolavoro musiliano¹⁴³; ed è proprio da *der Mann ohne Eigenschaften* che prendiamo il seguente passo. A parlare non è Ulrich bensì il dottor Meingast – il “profeta”, il “Gran Maestro” – ospite a casa di Walter e Clarisse:

«è uno dei problemi principali del nostro tempo. Noi non siamo in grado di liberarci da soli, su ciò non vi è dubbio; questo lo chiamiamo democrazia, ma è soltanto il termine politico per la condizione psichica: si può fare così ma anche in altro modo. *Noi siamo l'epoca della scheda elettorale*. [...] e se abbiamo fatto della scienza positiva il nostro ideale spirituale, ciò vuol dire soltanto mettere la scheda in mano ai cosiddetti fatti perché votino essi in nostra vece. Il tempo presente è antifilosofico e vile; non ha il coraggio di decidere che cosa ha valore e che cosa non ne ha, e democrazia, per dirlo con la massima concisione, significa: “*fai quello che accade*”»¹⁴⁴.

¹⁴⁰ «Chiedevano intanto i poeti [...], chiedevano, alcuni con ironia, altri pur senza: “Qual può essere oggi in nostro ufficio? Dobbiamo noi esaltare in scenari doppi il suffragio universale? Dobbiamo noi affrettar con l’ansia dei decasillabi la caduta dei Re, l’avvento delle Repubbliche, l’accesso delle plebi al potere?», Gabriele d’Annunzio, *Le vergini*, op. cit., p. 45.

¹⁴¹ «D’Annunzio [...] il pagliaccio politico-estetistico»; o «opulento estetismo» lo stile dell’autore latino ne *Le Vergini delle rocce*. Thomas Mann, *Considerazioni di*, op. cit., pp. 528 e 535.

¹⁴² Fra le altre cose, Musil fu dal 1923 al 1929 vicepresidente dell’Associazione protettrice degli scrittori tedeschi”, il cui presidente era Hofmannsthal.

¹⁴³ Lo fa Gabriella Bemporad nel suo saggio in appendice a Hugo von Hofmannsthal, *Andrea o i ricongiunti*, a cura di G. Bemporad, Milano 2008.

¹⁴⁴ Robert Musil, *L’uomo*, op. cit., vol. II, p. 944. Il “fare ciò che accade”, questa sorta di “misticismo dell’accadimento” è ritrovabile in Ludwig Wittgenstein in alcune proposizioni del suo *Tractatus*: «I. Il mondo è tutto ciò che accade. I.I Il mondo è la totalità dei fatti, non delle cose. [...] 2 Ciò che accade, il fatto, è il sussistere di stati di cose. [...] 2.014I Gli oggetti contengono la possibilità di tutte le situazioni». Misticismo che viene ripreso e chiuso nelle proposizioni finali: «6.522 Ma v’è dell’ineffabile. Esso mostra sé, è il Mistico. [...] 7 Su ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere». Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, a cura di A. G. Conte, Torino 1998, pp. 25-27 e 109. Per un ulteriore approfondimento su un Wittgenstein “mistico” si rimanda a Massimo Cacciari, *Krisis. Saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*, Gorgonzola 1982 e *Dallo Steinhof. Prospettive viennesi del primo Novecento*, Milano 2005.

Vile l'epoca nella quale si muove Mann, un'epoca barbara, come vuole Nietzsche. E tuttavia Mann vede nella Germania un argine a questo spirito di *Zivilisation*, convinto che il popolo tedesco¹⁴⁵ non potrà mai amare la democrazia politica - una delle forme, delle immanentizzazioni della "civiltà-in declino" insieme al parlamentarismo, la forma repubblicana, la cultura di massa, il romanzo- per il semplice motivo che non può amare la politica stessa¹⁴⁶. Si condivida o no questa lettura della cultura tedesca del Novecento, quel che è certo è che la Germania ha un ruolo centrale nella storia europea degli ultimi due secoli, costituendo il principale focolaio d'inquietudine in Europa: dai moti rivoluzionari del 48' all'ascesa del nazismo, passando per la rivolta spartachista. Motivo di ciò, sociologicamente parlando, è l'attrito tra diversi stadi della modernizzazione, quella "semplice" e quella "riflessiva". La "modernizzazione semplice" aveva creato le condizioni della moderna società mercantile, che certamente aveva liberato elementi repressi nel sistema della *societas civilis*¹⁴⁷, ma al tempo stesso li limitava e li costringeva a una nuova sintesi¹⁴⁸: la forza di lavoro circolava ma le donne erano relegate in casa; la libertà di suffragio era estesa solo agli individui economicamente indipendenti. In ogni caso l'emancipazione dell'individuo restava legata a un concetto di armonia prestabilita - la mano invisibile di Smith, la totalità hegeliana, l'arte sinfonica di Beethoven sono tutti esempi di tale armonia - unica garanzia contro caos, frammentazione e arbitrio¹⁴⁹. Con la modernizzazione riflessiva si avrà quindi un superamento delle limitazioni e delle riserve della società borghese classica, realizzando il passaggio a quella che Ulrich Beck chiama "razionalizzazione di secondo livello"¹⁵⁰, nella quale la ragione - proprio nel senso greco di *lógos* - che aveva fondato e sorretto l'impalcatura della classe borghese, perde la sua aurea. Si apre l'epoca della grande crisi che coinvolge tutte le forme di vita dell'Occidente: filosofia, politica - lo Stato etico è ora visto come "procedurale" - morale - la distruzione genealogica di Nietzsche - e infine

¹⁴⁵ Mann qui si allontana nuovamente da Nietzsche, essendo quest'ultimo di un differente avviso nel valutare il popolo tedesco: «La Germania, dovunque arriva, corrompe la *civiltà*», *Ecce homo*, op. cit., p. 294, (nostro il corsivo); «in Germania il concetto di cultura è andato completamente perduto» ragion per cui «con questa specie di cultura, che è comunque solo una flemmatica insensibilità per la cultura, non si possono vincere i nemici, e meno di tutto quelli che abbiamo, come i Francesi, una *vera cultura produttiva*», *David Strauss*, op. cit., pp. 171-172, (nostro il corsivo).

¹⁴⁶ Thomas Mann, *Considerazioni di*, op. cit., p. 50.

¹⁴⁷ "*Societas civilis*" è un concetto che viene tematizzato da Panagiotis Kondylis nel suo studio sul pensiero conservatore *Konservatorismus. Geschichtlicher Gehalt und Untergang* (1986) - purtroppo non consultabile in lingua italiana. Stefan Breuer lo riprende a p.8 in *La rivoluzione*, op. cit..

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ Ulrich Beck, *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne* (1986), citato da Stefan Breuer, *La rivoluzione*, op. cit., pp. 8-9.

la famiglia nucleare- della quale *I Buddenbrook* sono un epitaffio. La *krísis* con la quale abbiamo aperto il lavoro che va a tracciare uno spazio, de-*línea* uno spazio - uno spazio mitteleuropeo con la Germania al suo centro - nel quale verrà rappresentata quella che possiamo chiamare “la tragedia della *Kultur*”.

II.3 Hugo von Hofmannsthal/ *Der Turm*

La sopraccitata dicotomia *Kultur/Zivilisation* “si dice in molti modi”: è l’opposizione fra spirito apollineo e spirito dionisiaco in Nietzsche; è l’opposizione continua tra *Wille* e *Vorstellung* in Schopenhauer; finanche la tensione - *Streben* - tra forma e Vita secondo il linguaggio di Georg Simmel¹⁵¹. In una conferenza del 1918, *Der Konflikt der modernen Kultur*, questi traduce in tal modo la dicotomia ritenendola altresì “vitale” nell’evoluzione e nel cammino di una civiltà - nel senso di *Kultur*, Simmel usa questa parola. Si parla di civiltà, sottolinea il filosofo e sociologo tedesco, quando il moto creatore della vita ha espresso certe formulazioni in cui esso trova la propria estricazione¹⁵². Formulazioni che sono, come abbiamo già visto, costituzioni, opere d’arte, religioni, conoscenze, leggi. E tuttavia essendo, tali forme, fin dalla loro genesi finite, esse sono destinate dopo certo periodo di tempo a non avere più nulla a che fare con la Vita, che è invece moto, sviluppo, scorrere, *divenire*. La Vita dunque crea “incarnandosi” in tali forme ma vi è sempre una sovrabbondanza, una sovradeterminazione di essa rispetto a questa sua immanentizzazione. Quando non si dà più unità di spirito¹⁵³ tra Vita e forma, quando cioè si rompe, si taglia - *krínei* - questo equilibrio, si ha la crisi di una *Kultur*: le forze della vita corrodono qualunque formazione di civiltà una

¹⁵¹ Simmel è un’altra anima mitteleuropea formatasi sulle “spalle dei giganti” Schopenhauer e Nietzsche.

¹⁵² Georg Simmel, *Il conflitto della civiltà moderna*, a cura di G. Rensi, Milano 1999, p. 11.

¹⁵³ *Kultur*, rileva Massimo Cacciari, è «unità di spirito soggettivo e oggettivo: il soggetto crea sé stesso come oggetto, in questo si ritrova e questo trasforma secondo il suo bisogno, il suo in-tendere», in *Intransitabili utopic*, saggio in appendice a Hugo von Hofmannsthal, *La torre*, traduzione di S. Bortoli Cappelletto, Milano 2012, p. 177.

volta nata. Tosto che questa formazione è arrivata alla sua piena espressione, già comincia interiormente a formarsi l'altra immediatamente successiva, che è destinata, dopo una lotta più o meno lunga, a sostituirla¹⁵⁴.

Non sono allora proprio le "forze della Vita" che agitano la scena in quella che forse è la tragedia della *Kultur par excellence*, *Der Turm* di Hugo von Hofmannsthal, l'ultima opera dello scrittore austriaco? Va inoltre sottolineato come tali temi siano già presenti nel dramma del quale *La torre* vorrà essere una rielaborazione: *La vita è sogno* di Pedro Calderon de la Barca¹⁵⁵, al cui centro vi è l'idea della cultura, o forse sarebbe meglio dire *Zivilisation*, come strumento di controllo del comportamento naturale dell'uomo. A differenza della tragedia "classica" – si pensi alla trilogia di Edipo¹⁵⁶ – in questo caso viene fatta forza su i disegni del destino attraverso la ragione. Interessante vedere, rimanendo sempre su Calderon, come la struttura del dramma sia – miticamente – un *circolo*: la *linea* simmetrica che sembra dividere padre e figlio nelle prime battute si risolve in un circolo, c'è conciliazione, con Sigismondo che si rispecchia nel padre, nella istituzione dinastica, e ne viene assorbito. Cosa che invece non avverrà nella versione – o meglio le versioni – di Hofmannsthal, dove la linea andrà invece a spezzare il circolo mitico calderoniano¹⁵⁷.

Hofmannsthal già nel 1897, con l'opera *Das kleine Welttheater*, aveva fatto rappresentanto, seguendo il drammaturgo spagnolo, il mondo intero come sogno illusorio. Ai primi del Novecento risale invece un frammento, di stampo esplicitamente calderoniano, dal titolo *La vita è sogno*, dal quale nascerà *La torre*, scritta fra il 1920 e il 1927. Nel corso di questi sette anni ne usciranno tre versioni: la prima, nota con il nome "versione del re dei fanciulli", scritta tra il 1923 e il 1925, viene pubblicata in due parti nella rivista "Neue deutsche

¹⁵⁴ Georg Simmel, *Il conflitto*, op. cit., p. 12.

¹⁵⁵ Per il nostro discorso va evidenziato come una grande differenza rispetto a Calderon de la Barca è la presenza – insieme all'assenza di personaggi quali Astolfo e Estrella – della figura del medico, un medico «psico-compo» secondo Cacciari: «egli vuole traghettare l'anima di Sigismondo verso la luce della conoscenza e della dignità dell'Uomo. [...] Il medico [...] è un Ermete strano e inquietante: egli non conduce al viaggio ultraterreno, nella morte simbolica che promette la resurrezione in uno stato divino, o l'avvicinamento al divino, ma fa risvegliare nel e al mondo», Massimo Cacciari, *Dallo Steinhof. Prospettive viennesi del primo Novecento*, Milano 2005, p. 104. Sulla centralità della figura di Ermete in Mann si rimanda al paragrafo quarto del capitolo terzo.

¹⁵⁶ Un riferimento necessario quello a Edipo, essendo veramente "edipico" in senso freudiano lo scontro tra il re Basilio e il di lui figlio ribelle Sigismondo, che vuole uccidere il padre. «Fuggiamo Clotaldo», dice infatti il re nell'atto terzo scena xiii, «dalla crudele e inumana collera di un figlio ribelle», Pedro Calderon de la Barca, *La vita è sogno*, a cura di C. Acutis, Torino 1980, p. 69. Sarà poi la sublimazione del *Leib*, l'impulso vitale di Sigismondo, mediante l'esercizio del potere, a mettere fine allo scontro patricida. È solo cioè grazie alla struttura "super-egotica" dello Stato che il giovane principe riesce a placare la sua volontà di potenza, o meglio a ordinarla e regolarla, esercitando il potere regio. Al di fuori di essa infatti il *Leib* di Sigismondo è incontrollabile – proprio perché disordinato, non orientato a un ben preciso fine – e la prima prova alla quale è sottoposto – il primo "sogno" – ne costituisce un chiaro esempio.

¹⁵⁷ Massimo Cacciari usa l'immagine del vortice per descrivere la struttura de *La torre* in *Dallo Steinhof*, op. cit., p. 69. Un vortice che è, si si fa caso, una serie di *circoli* che seguono una *linea* retta.

Beiträge”; del 1925 la seconda, più breve, edita dalla casa editrice “Verlag der Bremer Presse” fondata dallo stesso Hofmannsthal; la terza e ultima esce nel 1927 per l’editore Fischer ed è quella che verrà più rappresentata a teatro. Nonostante queste tre edizioni, il nucleo poetico del dramma originale non viene mai messo in dubbio dall’autore¹⁵⁸. È sempre Fossaluzza a rilevare come le tre diverse versioni [...] non vanno viste come tasselli differenti di un unico discorso letterario [...], la costellazione e la sorte dei personaggi rimangono sostanzialmente invariate¹⁵⁹. Protagonista è sempre Sigismund, figlio del re di Polonia e condannato a morte per un intrigo di corte e allevato segretamente in una torre. Torre che si rivelerà essere luogo della salvezza e del riscatto da un mondo spietato, perché nella torre il principe può crescere libero dai condizionamenti dei meccanismi dell’utile e dell’interesse che regolano il mondo esterno¹⁶⁰, cosa che verrà riconosciuta subito dal medico. Citiamo dall’atto primo:

ANTON. Quello? Sa il latino e un grosso libro se lo divora come se fosse una mezzina di lardo. [...]. Nell’intimo è una buona creatura, il signore gli dia qualcosa che lo faccia diventare di nuovo mansueto.

[...]

MEDICO. Porta un lume, devo vederlo negli occhi. [...] Devo vedere i tuoi occhi. Per Dio, non è l’occhio di un assassino, ma solo un abisso smisurato, un’anima e un tormento senza fine. [...] Oh più che dignità in tale umiliazione! È una creatura principesca, se mai una ha calcato la terra¹⁶¹.

Eppure, sempre in apertura di dramma, Sigismund sembra essere descritto come *homo sacer* del regno, in quanto presenta le specificità di questa figura della *religio-lex* romana: l’impunità della sua uccisione – il re infatti potrebbe ucciderlo in qualsiasi momento senza pagarne il fio – e il divieto del sacrificio. Non può essere sacrificato l’*homo sacer* perché, sottolinea Giorgio Agamben riproponendo un passo di Károli Kerényi, ciò che è *sacer* è già

¹⁵⁸ Cristina Fossaluzza, *Poesia e nuovo ordine: romanticismo politico nel tardo Hofmannsthal*, Venezia 2010, p. 204.

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 203.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 215.

¹⁶¹ Hugo von Hofmannsthal, *La torre*, op. cit., pp. 16-19.

in possesso degli dèi (gli dèi “astri” che hanno predetto sventura nel destino del principe¹⁶²), ed è originariamente ed in modo particolare possesso degli dèi inferi (i dèmoni che sembrano dimorare nella torre), quindi non c’è bisogno che lo si renda tale con una nuova azione¹⁶³. Ecco alcuni passi che fanno avvertire questa dimensione di *sacertas* che circonda il principe:

ANDREAS. Ci sono dieci articoli di proibizioni - sui quali ognuno qui presta giuramento.

ARON. Se ne infischia, lui! Vero, Olivier?

ANDREAS. Non avvicinarsi al prigioniero più di dieci passi. Non una parola con lui, non una su di lui, pena la vita.

PANKRAZ. Li ha decretati il governatore dal quale noi tutti dipendiamo.

ANDREAS. Ne ha il *pieno diritto*¹⁶⁴.

O ancora sempre dall’atto primo ma questa volta dalla scena seconda; e dalla scena terza, atto primo, de *La vita è sogno*:

JULIAN. Prima della sua nascita le stelle lo hanno segnato con un dito di sangue. La profezia si avverò punto per punto, confermandolo orribilmente come *colui che sta al di fuori della comunità umana*. Fu ritenuto colpevole prima che le sue labbra potessero formare una parola¹⁶⁵.

CLOTALDO. O voi, che avete varcato senza saperlo il confine che limita questo luogo vietato, contro i decreti del re, il quale comanda che nessuno osi osservare il prodigio che si nasconde tra queste rupi, arrendetevi, consegnate le armi; o questa pistola, aspidi di metallo, sputerà il penetrante veleno di due pallottole, il cui fuoco sarà scandalo dell’aria¹⁶⁶.

¹⁶² «L’influenza della stella minaccia a mio figlio Sigismund mille sventure e tragedie» si dice in Pedro Calderon de La Barca, *La vita*, op. cit., p. 25

¹⁶³ Giorgio Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la vita nuda*, Torino 2005, p. 81.

¹⁶⁴ Hugo von Hofmannsthal, *La torre*, op. cit., pp. 12-13, (nostro il corsivo).

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 27, (nostro il corsivo).

¹⁶⁶ Pedro Calderon de la Barca, *La vita è sogno*, op. cit., p. 11.

Si evince da quanto riportato l'analogia strutturale fra il ruolo del sovrano, il re Basilio, e quello del principe Sigismund. Basilio infatti si muove all'interno della sfera sovrana in cui si può uccidere senza commettere omicidio e senza celebrare un sacrificio¹⁶⁷; la sfera del figlio prigioniero è invece quella sacra, cioè uccidibile e insacrificabile, la sfera nella quale la vita è stata catturata e circoscritta. Padre e figlio stanno quindi ai due limiti estremi dell'ordinamento politico del regno di Polonia, sono in una corrispondenza simmetrica e correlate dal momento che, citando ancora Agamben, sovrano è colui rispetto al quale tutti gli uomini sono potenzialmente *homines sacri* e *homo sacer* è colui rispetto al quale tutti gli uomini agiscono come sovrani¹⁶⁸. Abbiamo detto poi di come questa linea simmetrica fra i due protagonisti dell'opera si risolve in senso circolare nel testo calderoniano, con Sigismondo che diviene sovrano, prendendo il posto del padre - imitando mimeticamente il padre, si potrebbe dire con René Girard¹⁶⁹ - e potendo sublimare i suoi impulsi più aggressivi - nel senso di naturali - con l'esercizio del potere politico. Non così nella versione hofmannsthaliana dove una linea impedisce la chiusura del cerchio: l'ordine non è ristabilito. Non si dà conciliazione tra padre e figlio - potremmo dire tra forma e Vita. Alla fine del dramma, un finale dalle tinte desolate e pessimistiche, il principe Sigismondo muore, pronunciando queste parole che a prima vista suonano cristiche¹⁷⁰:

¹⁶⁷ Giorgio Agamben, *Homo sacer*, op. cit., p. 92.

¹⁶⁸ *Ivi*, pp. 93-94.

¹⁶⁹ Il riferimento è ai due più noti lavori di René Girard, *La violenza e il sacro* (1972) e *Delle cose nascoste fin dalla fondazione del mondo* (1978), nei quali l'antropologo francese scopre ed espone il ruolo delle "forze mimetiche nella formazione" delle società primitive. In particolare ci riferiamo alla nozione di "mimesi d'appropriazione", ovvero quella che si genera nel momento in cui nasce la rivalità per un oggetto - nel nostro caso il potere del regno. Citiamo dal testo del '78: «Più si esasperano le rivalità, più i rivali tendono a dimenticare gli oggetti che al principio la causano, e più sono affascinati gli uni dagli altri. La rivalità, insomma, si purifica di qualsiasi esteriore posta in gioco, si fa rivalità pura o di prestigio. Ogni rivale diventa per l'altro il modello-ostacolo adorabile e odioso, colui che bisogna insieme abbattere e assorbire», da René Girard, *Delle cose nascoste sin dalla fondazione del mondo*, traduzione di R. Damiani, Milano 2010, p. 43. Ecco allora che alla fine del dramma Sigismondo supera il padre, nel senso hegeliano di *Aufhebung*: lo nega e lo supera ma conservandolo in sé.

¹⁷⁰ Cristiche quanto amletiche le parole di Sigismund. Ecco le parole che Amleto rivolge a Orazio, nell'atto V, poco prima di morire: «Orazio, io muoio: tu vivi; racconterai di me, della mia causa, onestamente, la verità a chi vorrà saperne di più. [...] Questo gli dirai (a Fortebraccio); e narragli il corso di questi casi, e dei fatti che li hanno determinati. Il resto è silenzio», da William Shakespeare, *Amleto*, atto V scena seconda, in *Teatro. Volume III*, op. cit., p. 765.

SIGISMUND. Testimoniate, fui qui, anche se nessuno mi ha conosciuto¹⁷¹.

Un finale tragico appunto, annunciato, a ben vedere, fin dall'esordio dell'opera, dove il principe prigioniero è descritto, usando le parole di Ladislao Mittner, come un essere che soffre e un Redentore¹⁷² caritatevole¹⁷³. Un redentore messianico, ebraico quindi e non cristiano. Il "testimoniate" potrebbe in effetti trarre in inganno e far pensare a un annuncio evangelico; ma il "nessuno mi ha riconosciuto", cuore dell'ultima Parola del principe, esprime, con Cacciari¹⁷⁴, l'impossibilità ebraica¹⁷⁵ di intendere il martire come il messia, il Redentore. Questa opposizione tra cristianesimo ed ebraismo è perfettamente rappresentata dai "nostri" simboli: la storia della salvezza cristiana descrive un cerchio, il cui primo arco è tracciato dall'incarnazione del Cristo e la cui chiusura si ha con il suo ritorno, la sua Apocalisse; una linea¹⁷⁶ invece nel caso dell'ebraismo, una linea che continua ad essere tracciata ed allungata in attesa della venuta del Messia, il quale tarda ad arrivare o, qualora dovesse presentarsi, verrà quando non sarà più necessario, come si dice in un racconto di Franz Kafka, e cioè un giorno dopo il proprio arrivo. È questa opposizione dunque ad essere responsabile della rottura - con un'endiadi - critica di Hofmannsthal rispetto a Calderon. Nel caso del dramma di de la Barca l'ordine che chiude il circolo della narrazione è un ordine fondato e giustificato sull'ordine celeste cristiano: l'ordine politico come immagine o *figura* del regno dei cieli. Tale nucleo centrale de *La Vita* viene totalmente respinto dallo scrittore viennese che, di contro, sente di dover rappresentare l'inconciliabilità del conflitto. Altro non è permesso dire e scrivere nell'era di crisi che si trova a vivere, la crisi dell'orizzonte

¹⁷¹ Hugo von Hofmannsthal, *La torre*, op. cit., p. 105

¹⁷² Si ripresenta la profonda vicinanza con Musil se si considera che "il Redentore" [*der Erlöser*] è una figura centrale in *Der Mann ohne Eigenschaften* nonché il titolo di un nucleo originario, sotto forma di romanzo, dal quale verrà sviluppato l'*Uomo*.

¹⁷³ Ladislao Mittner, *Storia della*, op. cit., p. 1015. Un Mittner molto severo sul giudizio che dà nei confronti di Hofmannsthal: «Negli ultimi trent'anni della sua vita [...] Hofmannsthal compone una serie lunghissima di drammi, spesso notevoli, più spesso di scarso o scarsissimo o nullo valore», *Ivi*, p. 991.

¹⁷⁴ Massimo Cacciari, *Intransitabili utopie*, op. cit., p. 190.

¹⁷⁵ Questa presenza ebraica in Hofmannsthal è parallela al fiorente Rinascimento del pensiero ebraico nella cultura mitteleuropea. Si pensi a Walter Benjamin, Martin Buber, Franz Kafka, Franz Rosenzweig e Gershom Scholem. Di estrema rilevanza il rapporto Benjamin-Hofmannsthal del quale diremo tra poco.

¹⁷⁶ Linea che potrebbe essere espressione simbolica della pratica del *Midrash* [מדרש]: si parte da un punto - la *Torah* - e si procede linearmente interpretando il testo, disegnando - e ricercando - cioè nuovi punti in parallelo al primo, e così via. Sostengo a tale ipotesi è il sostantivo da cui deriva il termine *Midrash*, *darash* [דרש], che significa ricercare, studiare, esaminare ma anche racconto nel senso di "strada interiore in evolversi".

comune mitteleuropeo e la dissoluzione – occorsa ormai da più di una decina di anni – della *Wetmonarchie* asburgica. Questa la ragione per cui, secondo Cacciari, egli rifiuta di concepire una completa immanentizzazione della grazia nell'ordine religioso politico¹⁷⁷. Così facendo Hofmannsthal dimostra di rinnegare il dramma spagnolo nelle sue fondamenta¹⁷⁸ se, come vuole Walter Benjamin

«il dramma spagnolo [...] risolve i conflitti di uno stato creaturale privo di grazia trasponendoli nella cornice rimpicciolita e per così dire ludica di una corte, che è come una Provvidenza secolarizzata»¹⁷⁹.

L'arco che nel dramma spagnolo veniva teso – e chiuso in *circolo* – fra la creatura e il cristiano e che come punto di volta il principe perfetto viene rotto, frammentizzato, ridotto a *linea* da Hofmannsthal. Recensendo il dramma hofmannsthaliano è proprio Benjamin a sottolineare che

«lo spagnolo delinea tutta la tensione del suo tema, estremamente barocca, nel suo movimento interno: lo arrotola, lo avviluppa sulla forma della riflessione. *La torre* apre questo rotolo».¹⁸⁰

Possiamo spingerci a dire che questa rottura, questa “distensione del rotolo” viene operata dall'autore di *Der Turm* con consapevolezza benjaminiana. Hofmannsthal dice espressamente che il suo è un *Trauerspiel*, riferendosi al saggio di Benjamin *Ursprung des*

¹⁷⁷ Massimo Cacciari, *Intransitabili utopie*, op. cit., p. 169.

¹⁷⁸ Un rifiuto che esprime il rapporto semplicemente formale e casuale con il testo di Calderon, come dice Hofmannsthal in una lettera a Max Pirker datata 30 giugno 1921 e riportata da C. Fossaluzza in *Poesia e nuovo*, op. cit., p. 204. Di questo rapporto casuale con la fonte si accorge Walter Benjamin il quale, recensendo la terza edizione dell'opera in occasione della sua prima a Monaco e Amburgo, dice: «il motivo originario (calderoniano) del sogno è passato in secondo piano. [...] l'elemento ctonio ha perso il suo peso con l'abbandono del motivo del sogno». Benjamin lo scrive nello scritto *In occasione della prima rappresentazione della Torre a Monaco e Amburgo* tradotto in italiano nell'edizione complete delle opere di Benjamin – dalla quale abbiamo preso la citazione, p. 31.: *Opere complete. III. Scritti 1928-1929*, a cura di E. Ganni, Torino 2010.

¹⁷⁹ Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, traduzione di F. Cuniberto, Torino 1999, pp. 55-56.

¹⁸⁰ Walter Benjamin, *Sulla torre*, recensione pubblicata sul n. 15/II della rivista “Literarische Welt” e tradotta in italiano a p. 383 in *Opere complete. II. Scritti 1923-1927*, a cura di E. Ganni, Torino 2001.

deutschen Trauerspiels uscito nel 1926, riconoscendo una continuità con la tradizione del dramma secentesco; e apprezza e sostiene, ricorda Fossaluzza, lo studio di Benjamin, del quale recepisce principalmente gli aspetti mistico-teologici e in particolare quelli legati alla filosofia della storia¹⁸¹. Benjaminiana finanche la scelta di scrivere ed esprimere il contenuto del testo per allegoria e non mediante simboli. Secondo le efficaci parole di Cacciari, il simbolo è il paradigma teologico della unità di sensibile e sovrasensibile¹⁸²; esprime e dà forma, nel senso che racconta, dice dell'unità e della comunanza - *cum-munus* - del mondo dell'uomo e del regno dei cieli: il Padre mio è anche il Padre vostro, insegna Cristo nella sua "buona novella". Invero, il simbolo appartiene totalmente all'orizzonte del discorso cristiano: Cristo, il Dio-Uomo, è il simbolo per eccellenza in quanto in lui vivono e co-esistono due nature, quella divina appunto - sovrasensibile - e quella umana - sensibile. Un'unità che, lo ripetiamo, non si dà secondo Hofmannsthal. La crisi dell'evo cristiano coincide allora con la crisi del simbolo e l'affermarsi dell'allegoria. Ci si rivolge nuovamente a Cacciari per delineare in poche parole questa differenza, questo salto:

«In fondo alla caverna del Simbolo si incontra la Luce. Anche nel simbolo, infatti, vi è labirinto, viaggio - ma come iniziazione. Il Simbolo non conosce l'andare e la sua nostalgia, ma il pellegrinaggio soltanto. La caverna del simbolo conduce al Centro (al centro del Circolo, si potrebbe aggiungere) - nel *Trauerspiel*, invece, la Caverna si trasforma in *umbra tenebrarum*, allegoria dell'erramento e della perdita di Luce»¹⁸³.

In un'epoca buia di erramento - la Luce della Verità non brilla più nel cielo vuoto dell'Occidente - e di perdita di ogni riferimento Hofmannsthal conviene con Benjamin nel ritenere l'allegoria lo strumento estetico principe, di fronte a una Verità che non si dà più nella totalità della Caverna ma si manifesta per segni e frammenti. È una verità *Sfinx*, che sfugge come la Sfinge. Una verità che non si dà più nella Parola o nel concetto astratti bensì nelle parole singole, le parole concrete. Marianello Marianelli sottolinea - seguendo la lezione critica di Emma Hannöver - che il linguaggio di Hofmannsthal diviene sempre più strumento di concretezza, la qual cosa lo conduce ad attingere dal più profondo della lingua

¹⁸¹ Cristina Fossaluzza, *Poesia e nuovo*, op. cit., p. 205.

¹⁸² Massimo Cacciari, *Intransitabili utopie*, op. cit., p. 190.

¹⁸³ *Ivi*, p. 196.

le riposte forze del popolo¹⁸⁴. La lingua del *Volk* preferita a quella filosoficamente astratta del *lógos*. Grazie a tale rilievo si possono spiegare forme impensabili nel primo Hofmannsthal presenti proprio in *Der Turm*, quali *glotzen, schurigeln, fressen*¹⁸⁵. Per fornire un quadro più completo delle ragioni di tali scelte linguistiche è necessario però richiamarsi a un testo hofmannsthaliano di molto precedente a *Der Turm*, la *Chandosbrief*, vero e proprio annuncio programmatico di Hofmannsthal in merito all'utilizzo semantico della lingua.

II.4 Hugo von Hofmannsthal/ *Chandosbrief*

Percorrendo *à rebours* l'opera hofmannsthaliana, passiamo dall'opera teatrale degli anni venti alla *Lettera di Lord Chandos*, pubblicata nel 1902 nella quale si annuncia la decisione del giovane Chandos di rinunciare alla scrittura. Il disperato Lord è fratello maggiore - e di ben più di vent'anni - del principe Sigismund¹⁸⁶, al quale sembra avere bisbigliato nell'orecchio: "el lenguaje es sueño". È sogno pensare che il linguaggio possa smaterializzare, ovvero: il linguaggio è sogno di fronte all'essenza, di fronte al simbolo. La parola si rivela intrinsecamente allegorica¹⁸⁷. Chandos per questo motivo decide di mettere fine alla sua attività poetica, tracciando quindi una *linea* - come Hanno Buddenbrook - che mette a tacere il suo cantare poetico e lo conduce al silenzio. Il silenzio di fronte all'indicibile del mondo. Questa rottura hofmannsthaliana può essere vista come un gesto creativo - *mitico* - di apertura di quello spazio dentro cui si muoverà la lirica rilkiana. Corre subito alla mente il silenzio prima dell'annuncio dell'Angelo delle *Duinesi* o il *Terzo* de *Isonetti a Orfeo* dove ci si domanda:

«Un dio lo può. Ma come potrà un uomo,

¹⁸⁴ Marianello Marianelli, *Hugo von Hofmannsthal. La "pre-esistenza"*, Pisa 1963, p. 96.

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 97

¹⁸⁶ Massimo Cacciari, *Intransitabili utopic*, op. cit., p. 211.

¹⁸⁷ *Ivi*, p. 212.

dimmi, seguirlo sull'esile lira?
L'uomo è discordia. Non ha templi Apollo
dove in cuore s'incrociano due vie.

[...]

Vero canto è un altro alito, un alito che tende
a nulla. Uno spirare nel Dio. Un vento»¹⁸⁸.

Hofmannsthal possedeva una copia de *I Sonetti* omaggiatagli proprio da Rilke e recante la dedica

«A Hugo von Hofmannsthal affinché abbia comprensione per la
misera lira (terzo sonetto). Rilke. (Muzot, Pasqua 1925)»¹⁸⁹;

e il venticinque maggio 1923 decide di scrivere da Schönenberg, presso Pratteln Baselland, una lettera all'amico. Nel ringraziarlo del gradito dono, scrive:

«In queste poesie mi appare stupefacente come lei abbia
conquistato al territorio del *poco che è dicibile* una nuova linea
di confine [*Grenze*]»¹⁹⁰.

Tornando a *La Chandosbrief*¹⁹¹, essa è *drammaticamente* datata al ventidue agosto A.D. 1603. ed è indirizzata da parte di Lord Philip Chandos a Francis Bacon. Bacone che Hofmannsthal

¹⁸⁸ Rainer Maria Rilke, *Poesie II (1908-1926)*, a cura di G. Baioni, Torino 1995, p. 113.

¹⁸⁹ La dedica è riportata in una nota a p. 18 di Hugo von Hofmannsthal, *Lettere a Rilke 1902 - 1925*, a cura di S. Mati, Pistoia 2000. Sempre in nota si dice che i due probabilmente si incontrarono a Muzot durante la Pasqua del 1923.

¹⁹⁰ *Ibidem*, (di Hofmannsthal il corsivo).

¹⁹¹ Secondo Jacques Le Rider Hofmannsthal nel comporre l'opera «se réfère à un modèle historique précis: l'épître II de Horace, en particulier les vers 141-144:

Nimirum sapere est abjectis utile nugis,
Et tempestivum pueris concedere ludum
Ac non verba sequi fidibus modulanda latinis,
Sed verae numerosque modosque ediscere vitae».

conosceva fin dai corsi da lui seguiti all'Università di Vienna sotto la cattedra di Franz Brentano e che nella sua opera aveva trattato degli *idola fori*, le finzioni che si radicano nella convenzionalità del linguaggio. Quale destinarlo migliore, dunque, per giustificare la definitiva rinuncia, a soli ventisei anni, alla attività letteraria? Figura enigmatica e presenza ingombrante quella del filosofo inglese, dietro la quale si celano probabilmente le sembianze di Stefan George¹⁹². Risalire infatti agli stessi anni della redazione de *La Lettera* la frequentazione del circolo dei "Georgianer" ed è lo stesso Georg a pubblicare varie poesie di Hofmannsthal nei "Blätter für die Kunst".

Ein Brief si divide in due parti chiaramente distinte dalla linea della *krísis* vissuta dal poeta. Nella prima parte si nominano le opere di Chandos: *Novello Paride*, *Il sogno di Dafne* e *L'epitalamio*, tutti testi classicheggianti scritti quando ancora il poeta voleva "scomporre le leggende e i racconti mitologici"¹⁹³; quando cioè il circostante gli appariva dicibile in quanto scomponibile in parole. Viceversa, nel momento in cui egli non avverte più questa unità del reale sente di non poter più comunicare nel senso di *semáinein*, fare e produrre un linguaggio segnico. La realtà diveniente disorienta lo scrittore, che non è più l'Io cartesiano, *res cogitans*, soggetto creatore e signore sul mondo; egli è piuttosto il vedico *Tat tvam asi*, "tu sei Tat", l'essere indifferenziato¹⁹⁴ che, come giustamente evidenzia Claudio Magris, teme di venire risucchiato e assorbito dall'informe flusso vitale, di non riuscire a distinguersi nel brulicare della vita¹⁹⁵. Ecco che quindi, dice il giovane Lord:

«I concetti mondani mi si sottraggono [...]. Come tentare di descrivervi [...] questo arretrare dell'acqua gorgogliante alle mie labbra assetate?»¹⁹⁶. «Nulla si lasciava più contenere in un concetto»¹⁹⁷.

Da *La «Lettre de Lord Chandos»*, in *Littérature* n°95, 1994, p. 96.

¹⁹² Di questo avviso è il Mittner che vede «Georg dietro Sacramozo nell'*Andrea* e anche dietro a Bacone nella *Lettera di Lord Chandos*», in *Storia della*, op. cit., p. 993.

¹⁹³ Hugo von Hofmannsthal, *Lettera di Lord Chandos*, a cura di R. Ascarelli, Pordedone 1992, p. 7.

¹⁹⁴ Hofmannsthal, seguendo una strada tracciata da Schopenhauer, legge e studia i *Veda*.

¹⁹⁵ Claudio Magris, *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Torino 1984, p.34.

¹⁹⁶ Hugo von Hofmannsthal, *Lettera di*, op. cit., p. 13.

¹⁹⁷ *Ivi*, p. 17.

La fonte della parola-segno-concetto si ritrae di fronte all'assetato Chandos, la parola diviene impronunciabile. In particolare,

«le parole astratte [...] (che) mi si sfacevano nella bocca come funghi muffi»¹⁹⁸. «Provavo un incomprensibile disagio anche solo a pronunciare le parole “spirito”, “anima” o “corpo”»¹⁹⁹ e «persino nelle conversazioni familiari e quotidiane tutti quei giudizi che sogliono essere dati senza riflettere e con la sicurezza del sonnambulo divennero per me così inquietanti che fui costretto a cessare di prendere comunque parte a tali conversazioni»²⁰⁰.

La parola-concetto è la prima ad essere “depennata” à la Hanno, secondo quanto abbiamo letto dalla *Chandosbrief*, proprio a causa del suo *strahere-ab* dal divenire delle cose - e quindi dall'*unicità*²⁰¹ di ogni singolo ente diveniente; un astrarre verso l'Immutabile - nel senso di indifferente al divenire - universale che, con le parole di Magris, cancella e annienta l'irripetibile epifania dell'esperienza perduta²⁰². Fortemente avvertibile un motivo nietzschiano di sottofondo a quanto scrive Hofmannsthal, un motivo scandito dal tempo segnato dal “martello” di Nietzsche. Proprio nel *Crepuscolo degli idoli* si legge:

«l'altra idiosincrasia dei filosofi non è meno pericolosa: essa consiste nello scambiare l'ultima cosa con la prima. Essi pongono al principio *come* principio quel che viene in ultimo - purtroppo! perché non dovrebbe venire affatto! - i “concetti sommi”, cioè i

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 14.

¹⁹⁹ *Ivi*, p. 13.

²⁰⁰ *Ivi*, p.15.

²⁰¹ A insistere sull'unicità dell'esperienza è, trent'anni prima di Nietzsche, Max Stirner, che accostiamo a Hofmannsthal qui in nota citando alcuni passi dall'*Unico* (1844): «Ogni pensiero legato ad una cosa [*Sache*] non è ancora *nient'altro che pensiero*, pensiero assoluto»; «sembrerà forse che io metta in discussione solo i nomi e non la cosa. Ma il nome è davvero indifferente o invece non è vero che una parola, uno *shibboleth* ha sempre esaltato e sedotto gli uomini?»; «io ho un rapporto diverso con una cosa [*Sache*] a seconda che la tratti per interesse personale o che la serva disinteressatamente»; «il passo che ci conduce fuori da quel campo porta all'ineffabile. Per me il misero linguaggio non ha parole e la “Parola”, il “Logos”, è per me “soltanto una parola”» da Max Stirner, *L'unico e la sua proprietà*, traduzione di L. Amoroso, Milano 2014, pp. 22, 169, 181 e 193 (di Stirner i corsivi). Ci sarà molto - da questi passi è chiaro - di Stirner in Nietzsche. A questo proposito è celebre la testimonianza di Ida Overbeck, moglie del fraterno amico Franz, di due conversazioni nelle quali Nietzsche stesso le aveva parlato de l'autore de *L'Unico*, dicendo che avrebbe fatto meglio a tacerne ché, prima o poi, lo avrebbero accusato di plagio.

²⁰² Claudio Magris, *L'anello*, op. cit., p. 38.

concetti generali e più vuoti, l'ultimo fumo della svaporante realtà»²⁰³.

A ben vedere però il rimando più immediato a Nietzsche è al breve scritto del 1873 *Su verità e menzogna in senso extramurale*²⁰⁴. Citando dal capitolo primo:

«Ogni parola diventa senz'altro un concetto, per il fatto che essa non è destinata a servire eventualmente per ricordare l'esperienza primitiva, non ripetuta e perfettamente individualizzata, ma deve adattarsi al tempo stesso a innumerevoli casi più o meno simili, cioè - a rigore - mai uguali, e quindi a casi semplicemente disuguali. Ogni concetto sorge con l'equiparazione di ciò che non è uguale. Se è certo che una foglia non è mai perfettamente uguale a un'altra, altrettanto certo è che il concetto di foglia si forma mediante un arbitrio lasciar cadere queste differenze individuali, mediante un dimenticare l'elemento discriminante»²⁰⁵.

La linea che Hofmannsthal/Chandos traccia, con Nietzsche, esprime la rottura e la perdita del rapporto semantico; finanche la secessione dall'utopia georgiana sul potere del linguaggio poetico sul mondo. È la crisi del segno come crisi del soggetto che, con Magris, non sa più porsi quale centro gerarchico della frase, quale punto prospettico da cui inquadrare e organizzare il mondo²⁰⁶. L'*Ego* non è più centro ordinatore della forma linguistica perché la "cosa" si ritira, scorre via dal suo sguardo. Diviene quindi impossibile, citando nuovamente Cacciari, semplificare il divenire nella forma astratta del giudizio²⁰⁷. La lingua dell'Io non è più in grado di leggere i segni che le si mostrano baudelairianamente nella foresta che è il mondo. La loro decifrabilità si fondava su una concordanza - presupposta *a priori* - tra Io e mondo (materia, reale). Oggi, al contrario, dice Hofmannsthal, è utopia voler parlare il linguaggio delle cose e voler tradurre le loro leggi. Non c'è più il mondo - il mondo "vero"

²⁰³ Friedrich Nietzsche, *Crepuscolo degli*, op. cit., p. 71.

²⁰⁴ Lo rileva, fra gli altri, Jacques Le Rider in *La "Lettre"*, op. cit., p. 105.

²⁰⁵ Friedrich Nietzsche, *Su verità e menzogna in senso extramurale*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, edizione critica italiana diretta da G. Colli e M. Montinari, Verona 1970, Volume III, tomo II, p. 360.

²⁰⁶ Claudio Magris, *L'anello*, op. cit., p. 46.

²⁰⁷ Massimo Cacciari, *Krisis*, op. cit., p. 166.

quanto, come rileva spesso Nietzsche, il mondo sensibile che proprio su di esso si era in-formato. Non c'è più la parola in grado di esprimerlo, di leggerlo nel senso greco di *lègein*, legarlo, unirlo. Non c'è più, verrebbe da incalzare con Musil, l'uomo ma ci sono solo qualità²⁰⁸. Lo schema Io-Mondo, la loro sintesi mediata dal linguaggio non si dà più, questo dice la linea di Chandos. Essa non taglia questo schema ma lo esprime: è un prendere atto della rottura. Subentrerà allora una nuova sintesi, quella Io-Linguaggio, all'interno della quale si muoverà la poesia, in particolare poi quella avanguardistica, di tutto Novecento. Si prende dimora nella convenzionalità e nella mondanità del linguaggio, secondo l'idea barocca di Hofmannsthal di nascondere la profondità alla superficie – famosa la frase di Karl Kraus che, parlando di Hofmannsthal, diceva “dacci oggi il nostro barocco quotidiano”²⁰⁹. Il significante che, rimasto orfano del suo riferimento, il significato, si muove, si attorciglia e prende innumerevoli forme, proprio come le decorazioni di un edificio barocco. È su questo terreno che, evidenzia Cacciari, si fonda il concetto di “grande stile”: pieno possesso della forma, del gioco dei linguaggi, ottenuti con “pitagorica disciplina” – capacità di “nascondere” nella loro apparenza ogni “profondo”, nella loro superficie ogni “simbolo”²¹⁰. Un gioco barocco quello di insistere sulla forma, come soluzione all'ineffabilità o indicibilità del mondo. Ineffabile il mondo perché, con Eraclito, in continuo movimento, in continuo divenire nelle sue infinite parti e componenti. Ancora una volta il divenire, inteso da l'Occidente come evidenza originaria, si impone con la sua forza distruttrice e abbatte, in questo caso, gli “Immutabili linguistici”. Si sente allora l'eco del fenomenismo machiano in questa soluzione hofmannsthaliana. È Magris a insistere su come la progressiva scomponibilità degli elementi, che concerne pure la precaria unità dell'Io, è un motivo che Hofmannsthal deriva anche da Mach, il cui influsso sulla letteratura è stato notevolissimo”²¹¹. La teoria di Mach intende la realtà come un insieme di sensazioni che si raggruppano o in relazioni oggettive – le cose; o in funzioni pratiche, in relazioni psichiche di *qualità* – i soggetti. L'unità del soggetto, dell'Io, non è quindi sostanziale, immutabile bensì totalmente precaria ed “economica”, cioè realizzata per un fine preciso: le operazioni del pensiero. È l'instabilità del reale che ha travolto l'autore di *Ein Brief* e con lui tutto il pensiero occidentale. Il

²⁰⁸ «È sorto un mondo di qualità senza uomo, di esperienze senza colui che le vive, e si può quasi immaginare che nel caso limite l'uomo non potrà più vivere nessuna esperienza privata, e il peso amico della responsabilità personale finirà per dissolversi in un sistema di formule di possibili significati», Robert Musil, *L'uomo*, op. cit., p. 166.

²⁰⁹ La battuta di Kraus viene citata da Ladislao Mittner nella sua *Storia della*, op. cit., p. 1013.

²¹⁰ *Ivi*, p. 168.

²¹¹ Claudio Magris, *L'anello*, op. cit., p. 47.

riferimento a Mach ci dà modo di chiudere il primo capitolo con un passo di quello che abbiamo definito il “convitato di pietra” del nostro lavoro, Robert Musil, che si presenterà proprio in esordio del secondo. A parlare in questo caso non è “l'uomo senza qualità”, Ulrich, ma il “giovane” Törless, protagonista de *I Turbamenti* nonché – e lo vedremo dalle parole che seguono – altro “fratello” di Lord Chandos:

Durante il corso di matematica era venuta a Törless un'idea. [...] L'idea gli era balenata con intensità folgorante. Appena usciti gli allievi, egli andò a sedersi vicino a Beinberg, l'unico con il quale potesse parlare di simili cose.

- Dimmi, hai capito questa faccenda?
- Quale faccenda?
- Quella dei numeri immaginari.
- Sì. Non è mica tanto difficile. Tutto quel che occorre ricordare è che la radice quadrata di meno uno è l'unità con cui devi calcolare.
- Ma è proprio questo. Voglio dire, questa unità non esiste. Ogni numero, positivo o negativo che sia, elevato al quadrato dà una quantità positiva. Dunque non può esistere un numero reale che sia la radice quadrata di una quantità negativa.
- Giusto [...]. È come dire: qui sta sempre seduto qualcuno, perciò anche oggi mettiamogli una sedia, e anche se nel frattempo è morto continuiamo come se venisse²¹².

²¹² Robert Musil, *I turbamenti del giovane Törless*, traduzione di A. Rho, Torino 1990, pp. 93-93. Un accostamento Hofmannsthal-Musil è sostenuto in letteratura da Guido Morpurgo-Tagliabue, il quale sostiene che «nel discorso di Musil [...] riconosciamo la celebre insoddisfazione della parola esposta da Hofmannsthal nella *Lettera di Lord Chandos*, divenuta in certi ambienti letterari austriaci l'origine e la base di un programma che porterà alla teorizzazione finale del silenzio». Prendiamo il passo da *La nevrosi*, op. cit., p. 114.

III. Il circolo ovvero *Seinesgleichen Geschieht*

Nell'infinità del passato, dove ogni origine si rivela un appiglio apparente, meta non definitiva, poiché la natura misteriosa dell'origine si fonda sul fatto che la sua essenza non è la linea, ma la sfera. La linea non ha misteri. Il mistero inerisce alla sfera. Ma la sfera consiste di corrispondenze e complementarità: due metà che vanno a formare un tutto unico; essa si compone di un emisfero superiore e di uno inferiore, di un emisfero celeste e di uno terrestre che si corrispondono nell'intero in modo tale che ciò che è sopra è anche sotto e quello che avviene nell'emisfero terrestre si ripete nel celeste [...]. Ora questa rispondenza reciproca di metà che formano insieme l'intero e si uniscono nella rotondità della sfera coincide con un reale alternarsi delle due parti, cioè a una rotazione. La sfera gira: è nella sua natura. Il sopra diventa sotto, il sotto sopra, se pure in tal caso si può veramente parlare di sopra e sotto. [...] In virtù del movimento rotatorio della sfera il celeste si muta nel terrestre e il terrestre nel celeste, e da ciò traluce, da ciò risulta la verità che gli dèi possono ridiventare uomini e gli uomini dèi²¹³.

In questo terzo capitolo facciamo ruotare la linea attorno ad un punto, un nucleo tematico che funge da centro, ottenendo così un *circolo* - o più circoli che danno vita alla sfera del sopraccitato passo manniano. Dalla linea al circolo, dove, come ricorda Eraclito *l'Oscurò*: "il principio e la fine coincidono"²¹⁴, quanto si presenta all'inizio si ripresenterà alla fine. Da qui Musil: *Le stesse cose ritornano*, titolo della parte prima dell'*Uomo senza qualità*. Rompere per ricomporre, questo l'andamento seguito. La rivoluzione conservatrice di Hofmannsthal e Mann può essere caratterizzata come il tentativo di ricomporre la frattura generata dalla crisi del pensiero europeo ruotando circolarmente - questa infatti la figura del

²¹³ Thomas Mann, *Giuseppe e i suoi fratelli. Le storie di Giacobbe*, a cura di F. Cambi, Milano 2015, p. 219.

²¹⁴ Eraclito, *Frammento B. 103* che leggiamo dall'edizione italiana della raccolta di Hermann Diels - Walther Kranz, *I Presocratici*, a cura di G. Reale, Milano 2012, p. 365.

“moto rivoluzionario” - attorno ad un nucleo in grado di conservare - nel senso latino di *conservare*, dal quale l’aggettivo *conservatrix*, e cioè salvare, mantenere - l’umanità europea. Tale nucleo è a nostro avviso costituito dal mito. Il pensiero mitico si trova nella primavera di una civiltà, avevamo visto con Spengler, la stagione nella quale essa nasce ed esprime al massimo i propri contenuti vitali. Tornare al mito significa allora richiamarsi alle origini della forma di vita occidentale per creare uno spazio, aprire uno spazio nel quale gettare le fondamenta per la ricostruzione di Europa dopo il terremoto della Crisi. Ri-fondare, questo il compito che si propongono i due autori. Il circolo è allora il simbolo che segnala la presenza mitica nelle loro opere, sotto forma di linguaggio, personaggi e strutture. È interessante evidenziare come il cerchio sia la forma per antonomasia associata all’atto di fondazione. Károly Kerényi²¹⁵ ricorda, citando Plutarco, la “cerimonia del circolo” con la quale Romolo fonda Roma: traccia con l’aratro un cerchio, al cui centro si trova una fossa circolare detta *mundus*. L’*Urbes* è, “*ab urbe condita*”, un *orbis*, un circolo.

Si tratta ora di indicare tale presenza nelle rispettive opere, questa sorta di mandala che sembra essere performativamente creato da entrambi. Abbiamo inoltre dedicato un paragrafo alla nozione di mito che era a nostro avviso importante mostrare il nuovo significato, la nuova semantica, che tale nozione assume dopo la crisi novecentesca. Il che ci permetterà di chiarire come il ritorno al mito di Hofmannsthal e Mann non sia semplicemente un recupero neo-classico di un tale patrimonio.

²¹⁵ Carl Gustav Jung - Károly Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, traduzione di A. Brelich, Torino 1966, p. 26.

II.1 Il circolo come performatività dell'opera: *Der Zauberberg*

Il 15 maggio 1912 Thomas Mann si reca a Davos per far visita alla moglie, ricoverata nella clinica del luogo – il Waldsanatorium – per una tubercolosi. Da questa visita alla moglie malata nasce l'idea del libro che, agli occhi di Italo Calvino²¹⁶, rappresenta la più completa introduzione alla cultura del nostro secolo: *Der Zauberberg*, completato, dopo una lunga gestazione e tre anni di scrittura, nel '24. Protagonista del romanzo è Hans Castorp, un giovane ingegnere amburghese, di famiglia patrizia, il quale, dopo aver completato gli studi e prima di cercarsi un impiego, decide di far visita al cugino Joachim Tienappel, ricoverato questi – come la moglie di Mann, Katia Pringsheim – a Davos, in questo caso nel Sanatorio Internazionale Berghof (primario: il consigliere aulico dottor Behrens)²¹⁷. Diversamente da quella manniana – il quale Mann si guardò bene dal fermarsi nella clinica, benché dichiarato malato dal medico²¹⁸ – la visita dell'ingegner Castorp, inizialmente concepita nella durata di tre settimane, tenderà a protrarsi sempre di più, fino a raggiungere ben sette anni²¹⁹ («Sette anni rimane Hans Castorp tra “quelli di quassù”»²²⁰). Il giovane amburghese cadrà vittima dell'incanto della Montagna che, proprio perché incantata – o magica, incanta. L'incanto si manifesta in Castorp sotto forma di febbre. È per questo motivo infatti che verrà ricoverato insieme al cugino. Vien fatto di rilevare una natura quasi “psicosomatica” di tale alterazione febbrile, dal momento che si manifesta solo nel momento in cui Hans acquista un termometro – sotto un insistente consiglio della superiora²²¹ che lo visita: quasi che il giovane volesse, seppur inconsciamente, ammalarsi per poter spendere del tempo

²¹⁶ Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Torino 2012, p. 114.

²¹⁷ Thomas Mann, *La montagna*, op. cit., p. 54.

²¹⁸ Mann sa che a Davos l'aria è buona tanto per sconfiggere la malattia quanto per facilitarne lo sviluppo.

²¹⁹ Hans Castorp rimane nella montagna sette anni (tre + quattro), la somma delle cifre che compongono il numero della sua camera, come aveva profetizzato Holger durante la seduta spiritica. Numero che ricorre spesso nel romanzo, inoltre, il sette: sette sono i tavoli della mensa del sanatorio, su ognuno dei quali Castorp avrà occasione di consumare i propri pasti. Sul valore simbolico del numero sette, sottolinea Luca Crescenzi nelle *Note di commento* all'edizione da lui curata di *Der Zauberberg*, «è possibile dare un'interpretazione ricorrendo [...] al *De Vita* di Marsilio Ficino, che nel capitolo finale del Libro II [...] mette in guardia dai “pericoli che incombono sulla vita ad ogni settimo anno”», da *La montagna*, op. cit., p. 1366. Il pericolo che incombe sul protagonista, come si dice nelle pagine finali del romanzo, è la guerra e la possibile morte in fronte.

²²⁰ *Ivi*, p. 1054.

²²¹ Di nuovo il simbolismo del numero sette: ecco cosa gli “esclama” la superiora dopo l'acquisto del termometro: «Salirà, vedrà come s'innalza Mercurio. [...] Ecco qua il suo acquisto! Sa come si usa qui da noi? Sotto la riverita lingua per sette minuti, quattro volte al giorno, e chiudere bene le spettabili labbra tutto intorno», *Ivi*, p. 245, (nostro il corsivo).

con “quelli di lassù”. Fatto è che grazie a poche linee di febbre, con le parole di Jesi, la “montagna incantata” o “la montagna dell’incantesimo” chiude Hans Castorp nel proprio *cerchio*²²². È muovendo all’interno di tale figura geometrica il proprio protagonista – e noi lettori con lui – che Thomas Mann disegnerà un circolo, che costituisce una sorta di meta-opera, performativa appunto, che si sviluppa sopra – *meta* – il libro stesso. Vera e propria *Gesamtkunstwerk* *La Montagna magica* grazie a tale motivo performativo. Questo un primo segnale del circolo mitico, il *Ring* manniano. Il movimento che verrà assegnato a Castorp è il viaggio, la *nekùia* – già questo rivela agli occhi di Crescenzi²²³ una consistenza mitologica del racconto – nel regno dei malati. Una catabasi che è allo stesso tempo un’anabasi, se, con il Mann citato in apertura di capitolo, “nella sfera (cerchio) il sopra diventa sotto, il sotto sopra” – parole che suonano come una variazione thomasmanniana al “*quod est inferius, est sicut quod est superius, et quod est superius, est sicut quod est inferius*” della *Tabula Smagdina*, il documento più celebre degli scritti di Ermete Trismegisto. È un salire la montagna e un ridiscendervi. La chiusura circolo disegnata attorno al proprio “eroe” e alla propria storia riesce a Mann grazie a un elemento, una componente strutturale del testo che riteniamo veramente fondamentale – e per questo vi insisteremo molto: il tempo. “Già, è una cosa enigmatica, il tempo, una faccenda difficile da illustrare con chiarezza”²²⁴, rileva l’autore nel *Quarto capitolo* in una delle numerose digressioni di carattere filosofico presenti nel testo – quasi che Mann parlasse e la sua voce provenisse dall’alto dello *Zauberberg*. E ancora, sempre Mann, dall’apertura del *Sesto capitolo*:

«Il tempo è attivo, ha un suo statuto verbale, “produce”. Che cosa produce? Mutamento! L’ora non è l’allora, il qui non è il là, giacché tra i due c’è il movimento. Ma poiché il movimento con cui il tempo si misura è *circolare* e in sé conchiuso, si tratta di un movimento e di un mutamento che quasi alla stessa stregua si potrebbero designare come quiete e immobilità; l’allora, infatti, si ripete sempre nell’ora, così come il là si ripete nel qui»²²⁵.

“Le stesse cose ritornano”, si ripresentano nel “qui” dopo essere state nel “là”. Tale movimento – apparente – del tempo conferisce una sorta di immobilità mitica al racconto: il fluire del tempo

²²² Furio Jesi, *Thomas Mann*, op. cit., p. 56.

²²³ Lo rileva nel saggio in *Introduzione a Thomas Mann*, *La montagna*, op cit., p. LV.

²²⁴ Thomas Mann, *La montagna*, op. cit., p. 206.

²²⁵ *Ivi*, p. 507, (nostro il corsivo).

della Montagna è sospeso rispetto al tempo di laggiù, quasi che la storia di Hans Lorenz Castorp fosse accaduta, come nel caso di una fiaba, “una volta”. Nel *Prologo* del romanzo l’autore esprime chiaramente la collocazione del racconto in un passato mitico, irraggiungibile e non più vivibile da noi lettori:

«Questa storia risale a tanto tempo fa, è per così dire già tutta ricoperta da una nobile patina d’antico ed è indispensabile che sia presentata nella forma verbale del più remoto passato. [...] È molto più vecchia dei suoi anni, la sua anzianità non si può calcolare in giorni, né l’età che le grava addosso in orbite che la terra descrive intorno al sole»²²⁶.

Ciò che rende la storia così lontana è il fatto di essere accaduta “prima di una certa svolta, di un confine che ha scavato un abisso profondo nelle vite e nelle coscienze”²²⁷: la Grande Guerra. È la tragedia del primo conflitto mondiale ad allontanare così tanto la storia di Castorp e a collocarla in una dimensione temporale diversa, mitica o se si vuole fiabesca a causa della sospensione del tempo – sospensione che dura fino al “tuono” del capitolo finale, ove Castorp è gettato nella Storia che si andava facendo al fronte. Bisognerebbe allora correggere quanto si diceva prima a proposito della *nekùia* di Castorp: essa è una discesa nel secondo regno, il Purgatorio – da qui, forse, l’immagine della montagna – il regno della sospensione per antonomasia, dove gli ospiti del sanatorio sono sospesi tra il mondo “prima della guerra”, il mondo che non c’è più, e il mondo “dopo la guerra”, troppo lontano però e inaccessibile a loro.

Un ulteriore aspetto che ci spinge a leggere il romanzo come fiaba o, meglio ancora, mito è la forte accentazione che Mann mette, fin dalle prime pagine, sull’esemplarità del racconto. Prendiamo proprio le prime righe de *La montagna*:

«La storia di Hans Castorp che intendiamo raccontare – non per lui (giacché il lettore farà conoscenza di *un giovane uomo come tanti*, se pur accattivante) bensì per la storia in sé, che a noi pare sommamente degna di essere raccontata»²²⁸.

²²⁶ *Ivi*, p. 3.

²²⁷ *Ivi*, p. 4.

²²⁸ *Ivi*, p. 3, (nostro il corsivo).

Mann si dimostra subito interessato più alla storia che al suo protagonista, al cui destino, chiarisce subito nel *Secondo capitolo*, “siamo inclini ad attribuire un certo significato che va al di là della sua stessa persona”²²⁹. E lo ripete con malinconica tristezza e con le lacrime agli occhi che consapevole di aver “sfruttato”, da scrittore, la singolarità della vita di Castorp e le sue sofferenze, nell’ultima pagina dell’opera. Mann saluta il suo personaggio, prima di far discendere il sipario - *finis operis* - sull’anfiteatro - lo si preferisce per la sua forma *circolare* - nel quale ha rappresentato il suo viaggio, con le seguenti parole:

«Addio, Hans Castorp, sincero e riottoso figlio della vita! La tua storia è finita. L’abbiamo raccontata fino in fondo; non è stata né breve e piacevole né lunga e noiosa, è stata una storia ermetica, l’abbiamo raccontata per la storia in sé, non per amor tuo, perché tu eri *semplice* e ignaro. Ma è stata comunque la tua storia; e poiché è capitata a te, in qualche modo dovevi averne la stoffa, e noi non rinneghiamo la simpatia pedagogica che mentre la stavamo raccontando abbiamo concepito nei tuoi confronti e che potrebbe suggerirci il tenero gesto di asciugare il ciglio con la punta di un dito al pensiero che in futuro non ti rivedremo né ti sentiremo mai più. Addio... che tu viva o soccomba, addio!»²³⁰.

Mann è interessato all’essere, da parte di Castorp “*ein Einfacher junger Mensch*”, “un giovane uomo come tanti”, “semplice giovanotto”²³¹ con “il volto di uno che conosciamo, un compagno di strada di tanti annetti, un buon peccatore del quale tante volte abbiamo ascoltato la voce”²³². Un “semplice” *ansprechend*, che suscita grande interesse. Questo perché Hans è quasi una sorta di *exemplum* o financo archetipo del giovane del suo tempo. Egli è figura di altro, *umbra* di altro, per questo è scelto come protagonista. Tale motivo rimarca fortemente il carattere mitico all’opera. Invero, i protagonisti dei racconti mitici sono sempre degli esempi, dei paradigmi di qualcosa²³³: Venere è la divinità dell’amore, Marte della guerra; nell’*Iliade* omerica Ettore è,

²²⁹ *Ivi*, p. 47.

²³⁰ *Ivi*, p. 1069.

²³¹ Riportiamo rispettivamente la traduzione di Renata Colorni dall’edizione da noi scelta come riferimento, Thomas Mann, *La montagna*, op. cit., p. 5; e quella di Ervino Pocar apparsa in una diversa e precedente edizione italiana - diversa anzitutto la traduzione del titolo: Thomas Mann, *La Montagna Incantata*, traduzione di E. Pocar, Milano 2012, p. 17.

²³² Thomas Mann, *La montagna Magica*, op. cit., p. 1065.

²³³ Tutto questo è presente anche nella tetralogia wagneriana. Come ricorda Bortolotto, «i nomi dei personaggi [...] sono sempre dimostrativi, tracce d’un destino che incombe: Sieglinde da *Sieg e Lind*: scudo intessuto di cortecchia

dall'aggettivo greco *ἐκτωρ*, “colui che tiene forte e saldo” il potere, è quasi personificazione dell'idea del re, è il nome stesso a comunicarlo. O ancora la coppia Prometeo-Epimeteo, i fratelli che vedono e conoscono “prima” e “dopo”. Termine chiave per il nostro discorso l'*einfach*, in quanto dietro di esso si cela una circolarità creata da Mann nel romanzo. L'aggettivo ricorre, non a caso, in apertura del romanzo – abbiamo già citato dal primo capitolo; e alla fine del romanzo, nelle parole, anch'esse già viste, del congedo dell'autore dal suo protagonista. Anche dunque un aggettivo – che abbiamo visto essere portatore di un significato mitologico – partecipa alla creazione del cerchio che è *La montagna magica*. Quasi che le parti stesse del romanzo si componessero tra di loro *more geometrico*, disegnando una figura; o si combinassero tra loro seguendo, goethianamente, le leggi dell'affinità chimica. Goethe stesso aveva dato una struttura estremamente geometrica a *Le affinità elettive*, romanzo che costituisce un modello per *La montagna*. Già nel titolo, *Der Zauberberg*, Mann richiama Goethe. Seguendo il rilievo di Vincenzo Vitiello, il rimando è allo *Zauberspiegel*, lo specchio dell'incanto, ove, per la prima volta, Faust vede *das schönste Bild von einem Weibe*, la più bella immagine di donna²³⁴. Con Goethe possiamo muovere vero un punto di snodo fondamentale del romanzo, il centro – anche se numericamente parlando non è esattamente il centro dell'opera – del cerchio disegnato: la *Notte di Valpurga*, settimo e ultimo paragrafo del *Quinto capitolo*. Esso stesso ci si mostra – si spera non a causa della nostra lettura circolare dell'opera – un cerchio. Da una nota di commento di Crescenzi²³⁵ sappiamo che raddoppiamento e rispecchiamento sono due criteri fondamentali per il romanzo. Ecco allora che in questo paragrafo a sdoppiarsi e a rispecchiarsi tra loro sono i due “maestri” di Mann, quelli da lui considerati i modelli per eccellenza di artista: il già citato Johann Wolfgang Goethe appunto, alla cui parte prima del *Faust* ci si richiama espressamente

di tiglio; Brünnhilde, dal medio-tedesco *Brunne*, “corazza”, e *Hilt*, “combattimento”; Siegfried, “pace nella vittoria” (*Siege Friede*): oltre ai direttamente desunti dalla mitologia nordica. In Gutrune (da *gut* e *Rune*) il riferimento è anche più immediato. La spada che sarà di Siegrid fu già chiamata Balmung; come Notung unisce *Not*, “necessità”, e il suffisso nordico *ung* denotante attività, da Mario Bortolotto, *Wagner l'oscuro*, op. cit., p. 226. Viene allora da chiedersi: L'anello è forse un modello per la scrittura di Mann? Verrebbe da rispondere affermativamente leggendo quanto segue: «il personale cammino che Wagner seguì verso il *mito*, e, superando l'opera tradizionale, il suo divenire un rivoluzionario dell'arte e scopritore di una specie nuova di dramma, nato dal *mito* e dalla musica e destinato a elevare straordinariamente il livello spirituale e la dignità artistica dell'opera imprimendole una serietà veramente tedesca, questo cammino, questo sviluppo continuano a essere degni di attenzione, e rimarranno sempre altamente memorabili nella storia dell'arte». Le parole di Mann sono tratte dal testo del discorso *Richard Wagner und der “Ring des Nibelungen”* tenuto il 16 novembre 1937 all'Università di Zurigo in occasione della rappresentazione della tetralogia nel teatro della città. Il discorso verrà poi pubblicato sulla rivista zurighese “*Maß und Wert*” – rivista diretta dallo stesso Mann – nel fascicolo di gennaio/febbraio 1938. Noi leggiamo e citiamo dalla traduzione italiana presente in Thomas Mann, *Nobiltà dello*, op. cit., p. 1093, (nostro il corsivo).

²³⁴ Vincenzo Vitiello, *Saggio introduttivo* a Giambattista Vico, *La scienza nuova. Le tre edizioni del 1725, 1730 e 1744*, a cura di M. Sanna e V. Vitiello, Milano 2012, p. XIII.

²³⁵ Thomas Mann, *La montagna*, op. cit., p. 1243.

con il titolo del paragrafo; e Richard Wagner²³⁶, il cui *Tannhäuser* è uno dei fondamentali pretesti della *Montagna magica*, come rileva Micheal Neumann²³⁷. Il paragrafo – e con esso la storia, i suoi personaggi, la montagna stessa – diviene allora il terreno del dialogo-scontro – *stikomitiä* – tra due tra le più grandi anime della cultura tedesca. Con la conseguente metamorfosi di Castorp in Faust prima e in Tannhäuser poi; e dello *Zauberberg* in Hexenberg, il monte delle streghe goethiano, e, in seguito, in Venusberg, il monte di Venere della leggenda germanica messa in scena da Wagner²³⁸. Tale dialogo-confronto viene armonizzato a nostro avviso dall'autore della *Montagna* disegnando un circolo i cui due archi sono rispettivamente il *Faust* e il *Tannhäuser*. Lo scrivere stesso quindi, di nuovo, che si fa performativamente opera in omaggio ai due maestri. Come dicevamo, il titolo *Notte di Valpurga* è un riferimento esplicito alla parte prima del *Faust*. In apertura di paragrafo, inoltre, Ludovico Settembrini ripete esplicitamente delle battute del Mefistofele di Goethe, è anzi il Mefistofele dell'opera, il satana²³⁹, in senso carducciano, illuminista e ottimista che “tenta” continuamente il giovane Castorp ricordandogli “il mondo di laggiù” e i valori che in esso immagina presenti: libertà, uguaglianza, fraternità. Riportiamo come esempio una fra le molte citazioni del *Faust*, con il corrispondente originale goethiano:

- «Splendido!» aggiunse. «Vedrà, ingegnere, *si sta allegri come al Prater*. E già siamo in pieno ballo, da brillanti vagheggini»²⁴⁰.

- «Uff, questa perpetua smania di fabbricarsi delle fantasie! Ma sali su questa collina. Lì *si sta allegri come al Prater*, e, se non ho le traveggole anch'io, vi vedo né più né meno che un teatro»²⁴¹.

²³⁶ Destano particolare interesse le parole con le quali Wagner commenta *La notte di Valpurga* goethiana: «Questa è certamente la cosa più originale e più artisticamente perfetta che Goethe abbia creato. [...] Una tale, singolarissima rievocazione dell'antichità, attuata nella forma più libera, animata da un magistrale umorismo, vivacemente e genialmente intuita, espressa in una lingua della massima raffinatezza artistica». Il passo viene riportato da Thomas Mann nel suo *Richard Wagner e "L'anello del Nibelungo"*, in Thomas Mann, *Nobiltà dello*, op. cit., p. 1091.

²³⁷ Michael Neumann, *Discesa agli inferi*, saggio in introduzione a Thomas Mann, *La montagna*, op. cit., p. XVI.

²³⁸ Prendiamo a prestito questa immagine da Furio Jesi, *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, Torino 1979. Titolo del decimo capitolo è proprio *Venusberg - Hexenberg - Zauberberg*.

²³⁹ *Satana* è il titolo del paragrafo nel quale viene introdotto il dotto italiano.

²⁴⁰ Thomas Mann, *La montagna*, op. cit., p. 475, (nostro il corsivo).

²⁴¹ Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, traduzione di B. Allason, Torino 1965, p. 120, (nostro il corsivo).

Ma più la dimensione mitica della festa, con la sua sospensione del tempo profano, prende corpo – ricordiamo che la “notte di Valpurga”, a cavaliere tra il trenta aprile e il primo maggio è una festa pagana per la primavera tipica dei popoli germanici; più il Mefistofele-Settembrini inizia a perdere centralità. A Goethe subentra Wagner. La sconfitta di Settembrini è sottolineata, da un lato, dal progressivo prevalere, nella festa notturna, delle lingue straniere sul tedesco²⁴². Ma in particolare dal *tutoyer* di Castorp nei suoi confronti, cosa che lo lascia non poco sbigottito:

«Ascolti, ingegnere, lasci perdere!» ordinò Settembrini aggrottando la sopracciglia. «Si avvalga, se non le dispiace, del pronome di terza persona femminile, che è l’apostrofe di cortesia abituale nel civilizzato Occidente! Quello che va sperimentando non le si addice per niente. [...] Il “tu” fra estranei, cioè fra persone che come è giusto si danno del “lei”, è una speciosa usanza da selvaggi, un giocare con lo stato primitivo, una recita dissoluta che aborro, perché in fondo si rivolge contro la civilizzazione e l’umanità evoluta... e lo fa, tra l’altro, in modo insolente e impudico. Io non le ho dato del “tu”, non se lo sogni nemmeno!»²⁴³.

La decisione di “dare del tu” a Settembrini segna la rottura, la distanza che d’ora in avanti Hans decide di tenere dall’italiano. È un vero e proprio annuncio di presa congedo dal maestro e dai suoi insegnamenti. Queste le parole di Castorp, che “aveva bevuto parecchio e mescolato vini diversi”²⁴⁴ - trasgredendo quindi il divieto del Dio Pan:

«Scusami, dunque, e non pensare male di me! Alla tua salute, signor Settembrini, ti auguro lunga vita! Vuoto il mio bicchiere in omaggio alle tue fatiche letterarie intese a estirpare alla radice le sofferenze umane!»²⁴⁵.

²⁴² Furio Jesi, *Materiali mitologici*, op. cit., p. 236.

²⁴³ Thomas Mann, *La montagna*, op. cit., p. 484.

²⁴⁴ *Ibidem*.

²⁴⁵ *Ivi*, p. 486.

Settembrini, che si dimostra preoccupato per i toni d'addio usati dall'amico - "Ma no, perché un addio?"²⁴⁶ - non potrà fare nulla per richiamare a sé il ragazzo²⁴⁷. Hans Castorp decide di inoltrarsi nel Venusberg, preso per mano da Clawdia Chauchat, elegante e ambigua donna russa nonché sovrana della montagna magica²⁴⁸. A lei solo, infatti, è concesso lo scendere e il risalire liberamente al sanatorio. E a lei spetterà il compito di iniziare Castorp - "un piccolo Tannhäuser in balia di una potente Venere"²⁴⁹ - all'*éros*. Un *éros* che è, nello stesso tempo, *thàntos*. La donna russa ricorda fisiognomicamente ad Hans un suo vecchio compagno di scuola, Pribislav Hippe²⁵⁰, il cui cognome in tedesco significa roncola, falce, il simbolo principe della morte. Nel desiderio erotico di Castorp, di possedere il corpo della donna, si cela anche il suo desiderio di morte. È egli stesso ad affermarlo - in lingua francese ché per lui parlare questa lingua è un "parler sans parler, en quelque manière... sans responsabilité, ou comme nous parlons en *rêve*"²⁵¹:

«Oh, l'amour, tu sais...Le corp, l'amour, la mort, ces trois ne font qu'un»²⁵².

Thomas Mann si fa condurre quindi da Wagner nella salita al Monte Venere, una salita che è allo stesso tempo, come abbiamo già detto, un andare in basso, una discesa agli inferi del sanatorio. A sostegno di una tale lettura sono le tradizioni mitologiche che, già nell'antica Grecia rappresentano il monte Venus come un paradiso degli inferi²⁵³. E spesse volte questo è descritto minuziosamente negli aspetti gastronomici che ricordano il lusso e lo sfarzo delle tavole imbandite di cibo e vini del sanatorio.

²⁴⁶ *Ibidem*.

²⁴⁷ Dirà di lì a poco il giovane Castorp a Clawdia Chauchta: «Je m'en ficherais, je me fiche de tous ces Carducci et de la République éloquente et du progrès humain dans les temps, car je t'aime!», *Ivi*, p. 504.

²⁴⁸ Michale Neumann, *Discesa agli*, op. cit., p. XXXVII.

²⁴⁹ *Ivi*, p. XXXI.

²⁵⁰ «Gli occhi di Clawdia che lo avevano osservato senza riguardi e un po' cupi assomigliavano in modo tanto sorprendente e spaventoso a quelli di Pribislav Hippe! E "assomigliavano" non è neanche la parola giusta... erano proprio gli stessi occhi; e anche la parte superiore del viso, la sua larghezza, il naso schiacciato, tutto, fino al biancore arrossato della pelle, al colorito sano delle guance», da Thomas Mann, *La montagna*, op. cit., p. 213.

²⁵¹ *Ivi*, p. 497, (nostro il corsivo). Un parlare mitico quello di Castorp, onirico. Tra poco diremo dell'importanza della dimensione del sogno.

²⁵² *Ivi*, p. 505.

²⁵³ Furio Jesi, *Materiali mitologici*, op. cit., p. 238.

Nel descrivere questi due circoli performativi realizzati da Mann abbiamo citato, solo di passaggio, due aspetti: la dimensione del sogno e il tempo. Mettendo insieme questi due elementi, intersecandoli tra loro, otteniamo un ulteriore circolo - l'ultimo da noi individuato - nell'opera. Insistiamo un momento sul primo dei due. Nell'ultima digressione filosofica dedicata al tempo, la "voce che proviene dall'alto dello Zauberberg" sostiene che esso

«non è come quello degli orologi delle stazioni la cui grande lancetta avanza a scossoni di cinque minuti in cinque minuti, ma assomiglia piuttosto ai minuscoli orologi le cui lancette si muovono impercettibilmente»²⁵⁴.

Questo discorso vale a nostro avviso principalmente per il tempo della narrazione poetica d'opera, un tempo rallentato e dilatato, impercettibile nel suo pur presente movimento: il tempo del sogno. Se a questo aggiungiamo una considerazione di Carl G. Jung sui sogni, e cioè che sfera onirica appartiene alla propria psiche eppure viene vissuta come del tutto impersonale²⁵⁵ - l'esemplarità di Castorp, il fatto che la sua storia non sia effettivamente "sua" ma piuttosto un paradigma di qualcos'altro; possiamo trarre, seguendo l'ipotesi di Crescenzi²⁵⁶, la seguente conclusione: l'intera *Montagna magica* non è che un sogno, il sogno del soldato Hans Castorp nell'infuriare della guerra. Mann sembra suggerirlo, più o meno sommessamente, tra le righe del romanzo. Nelle pagine finali si chiede:

«Dove siamo? Che cos'è? Dove ci ha gettati il sogno?»²⁵⁷

O ancora, qualche pagina prima:

²⁵⁴ Thomas Mann, *La montagna*, op. cit., p. 1056.

²⁵⁵ Carl Gustav Jung, *Il problema dell'inconscio nella psicologia moderna*, traduzione di A. Vita e G. Bollea, Torino 1959, p. 242.

²⁵⁶ Luca Crescenzi, *Introduzione a Thomas Mann, La montagna*, op. cit., p. LXXXVIII.

²⁵⁷ Thomas Mann, *La montagna*, op. cit., p. 1064.

«In quella si udì un rombo...[...]Il tuono che fa saltare la montagna magica»²⁵⁸.

L'uso di tale immagine sonora è un inequivocabile²⁵⁹ richiamo al quarto aforisma del capitolo intitolato *I quattro grandi errori* del *Crepuscolo degli idoli*, dove così parlava Nietzsche:

«Prendiamo le mosse dal sogno: a una determinata sensazione, dovuta, per esempio, a un lontano colpo di cannone, viene in un secondo tempo interpolata una causa (spesso un intero romanetto in cui appunto colui che sogna è il personaggio principale). Intanto la sensazione perdura, in una specie di risonanza: aspetta, per così dire, che l'istinto di causalità le consenta di mettersi in primo piano. [...] Il colpo di cannone si presenta in un aspetto *causale*, in un apparente ribaltamento del tempo. Quel che è posteriore, la motivazione, viene vissuto per primo. [...] Le rappresentazioni, generate da un certo stato intimo, sono state erroneamente intese come cause del medesimo»²⁶⁰.

Il tuono fa “scoppiare la montagna”, ne rompe l'incanto - e con esso la narrazione. Lo stesso tuono che, in origine, aveva gettato il giovane Castorp nella dimensione onirica e “magica” della montagna lo riporta, alla fine, alla dura realtà del fronte di guerra, costringendo così Thomas Mann a posare la sua penna stilo e noi, con lui, il libro: *finis operae*. “Le stesse cose ritornano”: il giovane che arriva a Davos all'inizio del romanzo sembra, alla fine, aver compiuto un percorso *circolare* ed essere tornato esattamente al punto di partenza²⁶¹. Suona più chiara, detto questo, la richiesta “molto arrogante”²⁶² di Mann, fatta agli studenti dell'università di Princeton nel maggio del '39 di leggere due volte *La montagna*. È solo nella seconda e dunque necessaria lettura che si può cogliere a fondo il carattere performativo del romanzo; e rendersi dunque conto che, sempre con Mann - questa volta dalla conferenza “*Joseph und seine Brüder*”. *Ein Vortrag*²⁶³, lo sparo [...] lo shock all'inizio dell'intera

²⁵⁸ *Ivi*, pp. 1058-1059.

²⁵⁹ Inequivocabile agli occhi di Crescenzi. Cfr. *Ivi*, p. 1367.

²⁶⁰ Friedrich Nietzsche, *Crepuscolo degli*, op. cit., p. 87.

²⁶¹ Luca Crescenzi, *Introduzione* a Thomas Mann, *La montagna*, op. cit., p. LXV, (nostro il corsivo).

²⁶² È Mann stesso a definirla in tal guisa durante tale *Lecture*, che noi leggiamo, in italiano, in appendice a Thomas Mann, *La montagna incantata*, op. cit., p. 692.

motivazione onirica [...] in verità si collocava al suo inizio ed era all'origine di tutti i suoi sogni²⁶⁴.

A margine di questo paragrafo inseriamo una considerazione sul senso della caratterizzazione di mitologica da noi data, seguendo in particolare gli studi di Furio Jesi - veramente fondamentale per la stesura del paragrafo il suo *Materiali mitologici*, alla *Montagna Magica*. Come è noto l'interesse di Mann nei confronti del mito è piuttosto tardivo. Ed è fortemente improbabile che egli fosse convinto di fare "mitologia" scrivendo il romanzo. Senza dubbio però, incalza lo studioso italiano in *Materiali mitologici*, non fu né tardivo né di breve durata il suo interesse - interesse creativo - per aspetti dell'esistenza umana in generale e dell'attività narrativa in particolare, che egli forse non riconobbe o magari anche non volle riconoscere mai come mitologici, ma che risultano tali all'analisi di Kerényi e, sulle tracce di quella, alla nostra²⁶⁵. Vedremo poi, nel prossimo paragrafo, come un discorso del genere possa valere anche nel caso di Hofmannsthal.

²⁶³ La conferenza, del novembre del '42, fu tenuta alla Library of Congress di Washington e venne pubblicata, l'anno seguente, col titolo *The Joseph Novels*, su "Atlantic Monthly", CLXXI,2. Il testo è riportato in italiano in introduzione a Thomas Mann, *Giuseppe e i suoi fratelli. Il giovane Giuseppe*, a cura di F. Cambi, Milano 2015, p. V e sgg.

²⁶⁴ *Ivi*, p. IX.

²⁶⁵ Furio Jesi, *Materiali mitologici*, op. cit., p. 248.

III.2 “Mitologemi” del *mythos* in Hofmannsthal: il cerchio e il linguaggio

Nella produzione letteraria di Hofmannsthal, in particolare quella teatrale, sono presenti molte opere che sottolineano la sua inclinazione mitologica. Si pendano a esempio le tragedie *Elektra* (1904) o a *Oedipus und die Sphinx* (1906). O finanche il libretto *Ariadne auf Naxos* (1911) scritto e proposto a Richard Strauss²⁶⁶ – il grande *contra Wagner* della musica tedesca del Novecento²⁶⁷ – dal quale nascerà la famosa opera lirica. Tuttavia oltre a tale interesse o se si vuole gusto, in questo caso sì, neoclassico per le storie mitiche, sembra essere presente una struttura mitologica nascosta all’interno della sua opera, quasi che, con le parole di Gabriella Bemporad, Hofmannsthal scrivesse un suo particolare e personalissimo mito²⁶⁸. Una mitologia che Hofmannsthal compone con quelli che potremmo chiamare due “mitologemi”²⁶⁹ del mito: il cerchio e il linguaggio. Prendiamo in esame, in primo luogo, *Adreas oder die Vereinigten*, il grande romanzo incompiuto, ambientato a Venezia, scritto tra il ’13 e il ’14, messo poi da parte per essere ripreso nel biennio del ’17-18 e infine, per

²⁶⁶ Noto e particolarmente fruttuoso il sodalizio intellettuale tra i due, veri e propri “da Ponte-Mozart” del Novecento.

²⁶⁷ L’opposizione Wagner-Strauss anima profondamente la musica tedesca novecentesca. Da un lato il romanticismo wagneriano, la sua miticità e la sua espressività talvolta esasperata; dall’altro il classicismo straussiano che al massimo si fa barocco ma mai romantico. Un tale “conflitto” – assai fruttifero per la musica – si ritrova, per esempio, nell’esecuzione – entrambi oltre che compositori sono anzitutto direttori d’orchestra – delle sinfonie beethoveniane. Wagner le esegue con il pathos e la magnificenza, l’istrionismo passionale di un romantico, laddove Strauss legge la musica di Beethoven con l’eleganza, l’andamento “pulito” ed essenzialmente geometrico, formale, di un classico – classico *à la* Bach. Significativa per il nostro discorso questa rivalità in quanto va a formare una contrapposizione simmetrica tra Mann-Wagner e Hofmannsthal-Strauss. Mann stesso esprime un giudizio poco positivo nei confronti del compositore monachese e lo fa nel romanzo espressamente dedicato alla musica: il *Doctor Faustus* (1947). Il narratore dell’opera, Serenus Zeitblum, racconta che l’amico Adrian Leverkühn – il protagonista nonché “Faust” dell’opera – andò ad assistere, nel maggio del 1906, alla prima rappresentazione austriaca della *Salomè* di Strauss, “sotto la direzione personale del compositore”. Di ritorno a Lipsia parlò in tal modo dell’autore dell’opera in un atto: «Che bocciatore intelligente! Il rivoluzionario fortunato, audace e conciliante. Mai avanguardismo e sicurezza di successo si sono uniti in maggiore confidenza. Non mancano gli affronti e le dissonanze, e poi quella bonaria condiscendenza che fa la pace col timorato di Dio e gli fa capire che, in fondo, la cosa non è tanto grave... Ma che mira, che mira!», da *Doctor Faustus*, traduzione di E. Pocar, Milano 1981, p. 194. Un riferimento al romanzo del ’47 non poteva mancare ché Mann stesso parla, riferendosi al suo lavoro, di “conclusività sferica del mondo del mio romanzo”. Il passaggio è tratto da *Romanzo di un romanzo* e viene riportato da E. Fubini in *L’estetica*, op. cit., p. 336.

²⁶⁸ Cito dalla sua *Nota* in appendice a Hugo von Hofmannsthal, *L’uomo difficile*, a cura di G. Bemporad, Milano 2010, p. 145.

²⁶⁹ “Mitologema” è una nozione di Károly Kerényi che definisce come «l’elemento mitico riconoscibile di un complesso di materiale mitico» in Carl Gustav Jung – Károly Kerényi, *Prolegomeni allo*, op. cit., p. 20.

l'ultima volta, nel 1928 fino alla morte dell'autore. L'*Andrea* si presenta come un *Bildungsroman*, la storia o il racconto della formazione del giovane protagonista in viaggio dalla sua Vienna, attraverso le Alpi, verso Venezia. Già questo elemento, la scelta cioè di ambientare parte della vicenda nella laguna veneziana, la città dove la gente sembra essere sempre in maschera, è significativo. Le maschere - e tra le maschere che incontra ricordiamo in particolare Sacramozo, il misterioso "Cavaliere di Malta" - richiamano, ovviamente, la festività pagana e con essa quella dimensione mitica e di *fiesta* - nella sua sospensione del tempo - che abbiamo visto in Thomas Mann, nella *Notte di Valpurga* dello *Zauberberg*. È tuttavia nella geometria della composizione che si può individuare il mitologema del cerchio, che anche in questo caso avrebbe dovuto rappresentare una dimensione performativa dell'opera²⁷⁰: Hofmannsthal che assegna, giocando con il lettore, una maschera al proprio romanzo, il cerchio appunto. Secondo Claudio Magris *Andrea o i ricongiunti - o i riuniti* - è un *cerchio magico* che mira a rappresentare simbolicamente tutte le possibilità del reale e tutte le dimensioni del tempo²⁷¹; l'opera mirerebbe, continuiamo noi, a rappresentare la totalità delle maschere - e cioè forme e strutture, personalità, caratteri - della realtà per ricondurre o riunire tali possibilità all'interno del cerchio narrativo della composizione. Tale motivo di descrivere le possibilità del reale richiama in scena il convitato di pietra del lavoro, Robert Musil. Sua infatti la considerazione, in *Una specie d'introduzione all'Uomo*, che

«se il senso della realtà esiste, e nessuno può mettere in dubbio che la sua esistenza sia giustificata, allora ci dev'essere anche qualcosa come il senso della possibilità. Chi lo possiede non dice ad esempio: qui è accaduto questo o quello, accadrà, deve accadere; ma immagina: qui potrebbe, o dovrebbe accadere la tale o talaltra cosa; e se gli si dichiara che una cosa è com'è, egli pensa: be', probabilmente potrebbe anche esser diversa. Cosicché il senso della possibilità si potrebbe anche definire

²⁷⁰ Una dimensione performativa è presente, a nostro avviso, anche nell'*Uomo senza qualità* di Musil. In questo caso tuttavia l'opera non mira a creare un *cerchio* ma a replicare, disordinatamente, la frammentarietà del reale e l'indecifrabilità di esso di fronte al quale Ulrich scopre di essere un "uomo senza qualità". Musil non finisce la sua opera perché il materiale con il quale si confronta non lo permette; la sua incompiutezza, il suo lunghissimo lavoro di scrittura - più di trent'anni - comunicano questo. Il tentativo di scrivere e chiudere il romanzo è fallimentare fin dalla partenza, proprio come la famosa e "buffa" Azione Parallela. Robert Musil si ritira di fronte alla possibilità di chiudere il cerchio, preferendo, alla struttura geometrica formale della narrazione, *andar dietro* ai labirintici intrecci che animano l'opera: Ulrich, Ulrich-Agathe o Ulrich-Clarisse; Diotima e l'Azione Parallela; Moosbrugger. La performatività dell'opera consiste nell'essere, in fondo, metafora di quello che secondo Musil è il problema del nostro tempo: l'impossibilità della tecno-scienza di indagare e studiare - e quindi descrivere, disegnare - la totalità del reale; la scienza è sì "scientifica" ed esatta ma lo è solo nell'analizzare le singole parti astruendole e isolandole l'una dall'altra. Il tentativo di mettere insieme questi "negati", le astrazioni, i singoli frammenti di realtà, è titanico e destinato al fallimento, al pari del tentativo di chiudere, circolarmente, il romanzo.

²⁷¹ Claudio Magris, *L'anello di*, op. cit., p. 54.

come la capacità di pensare tutto quello che potrebbe egualmente essere, e di non dar maggiore importanza a quello che è, che a quello che non è»²⁷².

Interessante per il nostro discorso riportare anche un passo di Mann su questo tema, in modo da accostare tra loro gli autori trattati. Nel *Secondo capitolo* della *Montagna* si legge - è Mann che inserisce una delle sue riflessioni:

«Era lecito chiedersi con curiosità quale partito avrebbe scelto un giorno il giovane Castorp. L'aspetto esteriore poteva ingannare, ma a dire il vero appariva proprio come *non* appare un uomo su cui possono contare i democratici, e la somiglianza col nonno era inequivocabile. L'avrebbe forse imitato, sarebbe diventato un freno, un elemento conservatore? Era possibile... eppure, era altrettanto possibile che accadesse il contrario. [...] Poteva succedere perciò che Hans Castorp finisse tra i radicali e diventasse un tipo impetuoso, un demolitore di antichi edifici e un profanatore di bellezze paesaggistiche [...] ... anche questo non si poteva escludere»²⁷³.

Anche Mann dunque, come Hofmannsthal, dimostra di possedere l'ulrichiano "senso della possibilità". L'accostamento Hofmannsthal-Musil si dà inoltre nell'interesse narrativo che entrambi dimostrano nei confronti delle personalità multiple o schizofreniche: in *Der Mann* Clarisse e Moosbrugger - ma forse anche il protagonista steso, Ulrich; nell'*Andrea* le due diverse ed opposte personalità, alle quali vengono dati due nomi distinti, che emergono in una donna: Maria, maschera dell'anima, e Marquita, maschera del corpo.

Tornando al motivo geometrico della composizione, l'*Andrea* appare, nella sua struttura, come una fiaba. Un sostegno a tale lettura del romanzo viene di nuovo da Gabriella Bemporad, la quale insiste sul fatto che la fiaba è la forma che dal primo all'ultimo racconto resterà sempre il modello preferito, o se vogliamo l'aspirazione di Hofmannsthal; la forma più tradizionale, popolare, ingenua (e anche impersonale, *mitica*) del meraviglioso, da lui usata, si intende, né popolarmente né ingenuamente²⁷⁴. In questo caso, contrariamente a

²⁷² Robert Musil, *L'uomo*, op. cit., volume primo, p. 13.

²⁷³ Thomas Mann, *La montagna*, op. cit., pp. 52-53, (di Mann il corsivo).

²⁷⁴ Gabriella Bemporad, *Nota a Hugo von Hofmannsthal, La mela d'oro e altri racconti*, a cura di G. Bemporad, Milano 2002, p. 162, (nostro il corsivo).

quanto evidenziato per *La Montagna*, l'elemento mitico-fiabesco non consiste nella sua collocazione temporale bensì nella *morfologia* del romanzo: esso presenta cioè alcune delle trentuno funzioni che Vladimir Propp²⁷⁵ individua come costituenti essenziali di una fiaba. Per nominarne alcune: l'allontanamento - Andrea che parte da Vienna e muove verso Venezia; il divieto - Andrea che vieta a sé stesso di fare ritorno a casa; il tranello, la connivenza e finanche il danneggiamento - il servo Gotthilff che conduce Andrea in casa Finizzer, ove sevizia l'anziana serva della famiglia e ruba il cavallo del suo padrone con "più di metà di denaro per il viaggio che era cucito nella sella"²⁷⁶; e infine la partenza - Andrea che parte, lasciando la sua "principessa", Romana. Il ritorno dell'eroe e il matrimonio con Romana, che avrebbero chiuso il cerchio magico della fiaba e ristabilito l'equilibrio iniziale, sono presenti solo in forma di frammento negli appunti che avrebbero dovuto costituire il finale del romanzo, nei quali si legge, proprio nell'ultima pagina:

«Viaggio di ritorno di Andrea. - Egli era quello che poteva essere, e che pure non era stato mai, quasi mai. - Egli vede il cielo, nuvolette sopra un bosco, vede la bellezza, è commosso [...]; - insieme con Romana, si dice, potrebbe essere il suo cielo»²⁷⁷.

La morte che coglie improvvisamente l'autore gli impedisce di operare le ultime modulazioni del tema che lo avrebbero ricondotto, circolarmente, alla "tonalità iniziale"²⁷⁸, a quell'equilibrio conquistato grazie al *ricongiungimento*, la *riunione* con Romana Finizzer, la donna della quale si innamora nel piccolo paesino di San Vito di Cadore. E tuttavia quel cerchio che Hofmannsthal non riesce a chiudere alla fine dell'opera è pur presente, *in nuce* o come *imago* di tale struttura, nelle pagine, nei "punti" all'interno della circonferenza narrativa, quasi fosse un cerchio iscritto all'interno di essa. Di nuovo con Bemporad rileviamo che col ritorno di parole, di immagini, di situazioni (due volte Andrea si incontra

²⁷⁵ Vladimir Propp, *Morfologia della fiaba*, a cura di G. L. Bravo, Torino 200.

²⁷⁶ Hugo von Hofmannsthal, *Andrea o i ricongiunti*, a cura di G. Bemporad, Milano 2008, p. 45.

²⁷⁷ *Ivi*, p. 138.

²⁷⁸ L'utilizzo della sintassi musicale è dovuto alla presenza in esso della figura del cerchio. Si pensi al cerchio delle quinte, che disegna, "crea" le ventiquattro tonalità in cui si può comporre un brano. O anche alla scrittura musicale, che, dall'epoca classica fino alla comparsa della musica atonale o modale, disegnava, nella struttura di un brano, un cerchio: partendo da una tonalità si passa, ci si sposta ad altre, attraverso le modulazioni e seguendo il cerchio delle quinte; ma con l'impegno di tornare a tale tonalità di partenza - quella cioè indicata in chiave - in chiusura di brano. Adattando l'adagio musiliano: le stesse tonalità "ritornano".

col Cavaliere di Malta, più volte incontra la donna nella chiesa, nella pergola), il poeta sembra tentare e ritentare il disegno di un *cerchio*, quello stesso cerchio che il racconto, riconducendo Andrea a Romana, legando la fine al principio, avrebbe dovuto chiudere e compiere²⁷⁹. E in particolare il circolo sembra essere accennato dal “ripetersi delle notazioni sulle curve del labbro di Nina”²⁸⁰. Viene infatti scritto, a poche pagine di distanza:

«Nina guardava davanti a sé come distratta; sul suo labbro superiore, arcuato come le sue sopracciglia, e come abbandonato a qualcosa che doveva venire, era sospeso un sorriso, e sembrava attendere un bacio»²⁸¹.

[...]

«Il labbro di lei, che era delicatamente arcuato come la sopracciglia, si levò in su con un lieve senso di stupore»²⁸².

Hofmannsthal che, quasi fosse un Piero della Francesca o un Leonardo, dipinge “secondo il modo della geometria”, inserendo cioè delle figure – un cerchio nel nostro caso – tra le pennellate che danno vita e forma ai suoi personaggi. Citiamo non a caso il da Vinci in quanto è lo stesso autore a evocarlo in una pagina degli appunti dell’*Andreas*. Vi si legge:

«Così il suo ritrarsi è dolce, come colui che entra nello specchio per ricongiungersi a suo fratello. Il circolo acquista per lui significato. Il prevalere del circolo nelle opere e nei disegni di Leonardo»²⁸³.

Il motivo del circolo – il mitologema del circolo – che sta fondamento della struttura del romanzo sembra essere mutuato dal grande artista rinascimentale. Un’ipotesi, la nostra, che

²⁷⁹ Gabriella Bemporad, *Nota a Hugo von Hofmannsthal, Andreas o*, op. cit., p. 151, (nostro il corsivo).

²⁸⁰ *Ibidem*.

²⁸¹ Hugo von Hofmannsthal, *Andreas o*, op. cit., p. 78.

²⁸² *Ivi*, p. 80.

²⁸³ *Ivi*, p. 134. Viene immediatamente richiamata alla memoria, citando Leonardo, il circolo nel quale è iscritto il suo *Uomo vitruviano*. Circolo che, in quel caso, rappresenta il cielo, la perfezione divina.

può essere sostenuta dalla presenza di opere del da Vinci nella biblioteca personale di Hofmannsthal²⁸⁴. Per trattare invece del secondo mitologema del *mythos*, il linguaggio, dobbiamo volgere a un'altra opera, il grande Lustspiel del '20: *Der Schwierige*.

Bisognare rilevare preliminarmente che in tutta la produzione di Hofmannsthal la parola, la lingua ha un ruolo primario. Essa è da lui vista e vissuta come forma del linguaggio, forma della vita, forma dell'arte e della letteratura²⁸⁵. *L'uomo difficile*²⁸⁶ allora riprende il problema esattamente dove l'aveva interrotto la *Lettera di Lord Chandos*: che accade, domanda Massimo Cacciari²⁸⁷, a colui al quale crolla l'illusione sul potere denotativo della parola? Diventa il "difficile", Hans Karl Bühl, un uomo cui tutto riesce difficile. Protagonista di questa "commedia di conversazione"²⁸⁸ è dunque Karl Buhl, "Kari", un trentanovenne Casanova viennese, fortemente segnato dall'esperienza in prima linea nel primo conflitto mondiale - rimane sepolto per trenta secondi dopo l'esplosione di una granata - a tal punto da decidere - seppur amleticamente, sembra un non decidere - di iniziare una nuova esistenza; la quale verrà condotta sì seguendo le borghesi abitudini alle quale è avvezzo (come il mantenere il suo seggio alla camera senza che però, gli ricorda il nipote Stani, "prenda mai la parola"²⁸⁹), ma nella quale si vede costretto a parlare, e di conseguenza agire, il meno possibile²⁹⁰. Hans Karl non è solo l'uomo che parla poco ma anche l'uomo che non sa agire, l'uomo che comprende molte cose ma è impedito da una troppa consapevolezza delle contraddizioni della vita²⁹¹. Parole e azioni sono consustanziali: le contraddizioni presenti nelle prime si riverberano nelle seconde e ne impediscono il normale corso, le bloccano,

²⁸⁴ Il volume XL dell'edizione critica tedesca delle opere di Hofmannsthal, edito da S. Fischer Verlag, è dedicato alla catalogazione della biblioteca dello scrittore. Alla voce *Leonardo da Vinci* sono indicate le opere presenti in essa - opere lette in tedesco, a differenza di altri scrittori di lingua italiana, ivi presenti, quali Leopardi e d'Annunzio; e che purtroppo non presentano delle notazioni di Hofmannsthal. Il riferimento è Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke XL, Bibliothek*, herausgegeben von Ellen Ritter in Zusammenarbeit mit Dalia Bukauskaite und Konrad Heumann, Frankfurt am Main 2011, pp. 427-428.

²⁸⁵ Jacques Le Rider, *Mitteleuropa. Storia*, op. cit., p. 46.

²⁸⁶ Da notare che è la prima opera di Hofmannsthal che si svolge nello stesso periodo storico in cui fu scritta.

²⁸⁷ Massimo Cacciari, *Dallo Steinhof. Prospettive viennesi del primo Novecento*, Milano 2005, p. 97.

²⁸⁸ La definisce così Gabriella Bemporad nella sua *Nota*, in Hugo von Hofmannsthal, *L'uomo*, op. cit., p. 143. Che la parola - in particolare la parola *mitica* - sia al centro del dramma lo annuncia pure la scelta dei nomi dati a due personaggi: *Neu-hoff* e *Neu-gebauer*, nei quali suona la radice casa-nuova. Due nomi parlanti, come l'Ettore del poema di Omero di cui sopra.

²⁸⁹ Hugo von Hofmannsthal, *L'uomo*, op. cit., p. 35.

²⁹⁰ Kari in questo aspetto è, secondo Fossaluzza, «erede ideale di una lunga serie di personaggi narcisistici, introversi, cervellotici e incapaci di agire che percorrono la letteratura tedesca dall'età di Goethe al primo Novecento», da Cristina Fossaluzza, *Poesia e*, op. cit., p. 154.

²⁹¹ Claudio Magris, *Il mito asburgico*, in *Opere*, a cura di E. Pellegrini, Milano 2012, p. 240.

sono un ostacolo materiale che si pone tra il soggetto agente e il *desideratum*, il fine dell'azione. Tutto questo perché la parola o il concetto non è nient'altro per l'essere umano che la parola nella sua materialità, è la cosa stessa²⁹². Per chiarire questo punto Jacques Lacan citava quanto segue:

«nel reale, per il fatto che la parola *elefante* esiste nella loro lingua, e che l'elefante entra così nelle loro deliberazioni, gli uomini hanno potuto prendere nei riguardi degli elefanti, prima ancora di affrontarli direttamente, delle risoluzioni ben più decisive per questi pachidermi di qualunque altra cosa sia loro capitata nella loro storia [...]. Con la sola parola *elefante* e il modo in cui gli uomini ne fanno uso accadono agli elefanti delle cose favorevoli e sfavorevoli faste o nefaste»²⁹³.

L'immobilità del "difficile" - il suo "prendere impegni malvolentieri"²⁹⁴ - è quindi imputabile al suo non parlare. Troppo sconveniente, troppo "indicente"²⁹⁵ la parola con la quale si confronta - "si fonda su una indecente sopravvalutazione di sé"²⁹⁶. Le parole che ha disposizione Kari non sono nemmeno più parole ai suoi occhi ma *flatus voci*, dal momento che una parola è tale solo nell'esatta misura in cui qualcuno vi crede²⁹⁷. L'uomo difficile dimostra di aver perso una tale fiducia semantica nei confronti del linguaggio, è un parlante che non si riconosce più nella comunità linguistica e che tenta di mettere in crisi la comunicazione inter-umana all'interno di essa. La parola, insegna Lacan, non ha mai un senso solo, né un termine ha un uso solo. Ogni parola ha sempre un aldilà, sostiene diverse funzioni, racchiude diversi sensi²⁹⁸. Di conseguenza per funzionare, per essere cioè anche

²⁹² Jacques Lacan, *II seminario. Libro I. Gli scritti tecnici di Freud. 1953-1954*, a cura di A. Di Ciaccia, Torino 2014, p. 211. Altri esempi di tale coincidenza tra parola e cosa, particolarmente sentita dall'uomo arcaico, sono i canti con i quali i popoli primitivi tentano di scacciare le avversità atmosferiche, poiché convinti che la parola stessa abbia una sua dimensione materiale e possa così porsi, quasi come scudo, tra essi e le piogge, le tempeste, i venti. O il fatto che nel diritto romano gli schiavi non avessero un nome, proprio perché privi della cosa che ad esso dovrebbe materialmente corrispondere, la personalità giuridica.

²⁹³ *Ibidem*, (di Lacan il corsivo).

²⁹⁴ Hugo von Hofmannsthal, *L'uomo*, op. cit., p. 15.

²⁹⁵ *Ivi*, p. 137.

²⁹⁶ *Ivi*, p. 97.

²⁹⁷ Jacques Lacan, *II seminario*, op. cit., p. 281.

²⁹⁸ *Ivi*, p. 284.

significato e non solo significante, deve esservi un'armonia, un accordo tra i linguaggi e i significati dei parlanti. Ancora dal seminario lacaniano: impossibile a distinguersi il *dicere* e il *docere*²⁹⁹. Qualsiasi scambio tra parlanti, qualsiasi comunicazione è possibile perché alla base di essa, prima di essa, è stata prodotta - e poi insegnata - “un'identificazione reciproca di due universi completi del linguaggio”³⁰⁰. Se si rompe una tale identificazioni le conversazioni si trasformano in buffe incomprensioni o “madornali equivoci”³⁰¹, proprio come avviene nella pièce hofmannsthaliana, dove nessuno sembra comprendere quanto dice Hans Karl a causa del suo parlare non “logico” - nel senso della lingua esatta, la cartesiana *mathesis universalis* del *lógos*:

CRESCENCE. Questa no. Ma perché questa no?

HANS KARL. È più forte di me, così in generale.

CRESCENCE. Quando dici in generale, vuoi dire qualcosa in particolare.

HANS KARL. Per nulla, Crescence.

CRESCENCE. Naturalmente. Ah, ah!³⁰²

Qui invece dalla scena sesta, sempre dell'*Atto primo*:

HANS KARL. Ma non mi sono davvero espresso in questo modo. Questo non è mai stato il mio pensiero!

AGATHE. Ma il senso era questo. Ah, abbiamo letto e riletto la lettera! Questo, ha esclamato la mia signora contessa, questo è dunque il risultato delle notti stellate e delle riflessioni solitarie, questa lettera, in cui con parole asciutte mi dice: un uomo vale l'altro, il nostro amore è stato solo un'illusione, dimenticami, prendi di nuovo Hechingen...

HANS KARL. Ma non una di queste parole era nella mia lettera³⁰³.

²⁹⁹ *Ivi*, p. 293.

³⁰⁰ *Ibidem*.

³⁰¹ Così saluta Kari un nuovo equivoco da lui creato. Da Hugo von Hofmannsthal, *L'uomo*, op. cit., p. 136.

³⁰² *Ivi*, p. 17. Dall'*Atto primo*, scena seconda.

³⁰³ *Ivi*, p. 29.

I passi mostrano in maniera estremamente efficace, e comica, come il protagonista si trovi a vivere nel mezzo di una sorta di processo di risemantizzazione – un processo che si può definire “mitico”, in quanto creativo. Da un lato, il mondo delle cose non parla più la sua lingua, la qual cosa impedisce ogni sua azione. Dall’altro, ai suoi pensieri non corrisponde più, nel linguaggio della Vienna del tempo, una parola chiara, un segno comprensibile e condiviso dagli altri. In alcuni casi addirittura, come confida alla sorella Crescence, fa esperienza di una sorta di inversione semantica:

HANS KARL. Sai, Crescence, su questo punto non ho un’opinione precisa. Alla lunga, nelle conversazioni, tutto ciò che si usa chiamare intelligente mi appare sciocco e piuttosto lo sciocco intelligente³⁰⁴.

Da qui allora la “commedia degli equivoci” che ne nascerà. Per uscire da tale situazione critica il protagonista sembra prendere posto, usando un termine dell’Hofmannsthal della prolusione su *Gli scritti come spazio spirituale della nazione*, tra i “*Suchende*”, coloro che cercano. Egli va alla ricerca di una nuova semantica, nuovi significati da attribuire alle parole. E lo fa facendo ricorso a quella che il Thomas Mann delle *Considerazioni* chiama l’arte primigenia³⁰⁵ – poiché appunto genera, crea universi, mondi, cose, parole: il mito. È Karl in persona a dichiarare questo suo tentativo. Dialogando con “la Toinette”, nella scena decima dell’*Atto terzo*, dichiara: “in ogni inizio c’è l’eternità”³⁰⁶, quella totalità di significati che da sempre e per sempre sono recuperabili e ri-utilizzabili dall’uomo. O in maniera ancora più evidente, usando un’efficace metafora, nella scena diciottesima dell’*Atto secondo*, rivolgendosi alla sorella:

HANS KARL. [...] Tutto, già da molto tempo, sta bell’e pronto chissà dove, e solo a un tratto appare. Sai, come nella vasca a Hohenbül, quando in autunno veniva vuotata, e a un tratto c’erano le carpe e le code dei tritoni di pietra, che prima quasi non si vedevano. Un’idea bizzarra, no?³⁰⁷

³⁰⁴ *Ivi*, p. 21.

³⁰⁵ Thomas Mann, *Considerazioni di*, op. cit., p. 567.

³⁰⁶ Hugo von Hofmannsthal, *L’uomo*, op. cit., p. 84.

³⁰⁷ *Ivi*, p. 59.

È solo svuotando la vasca mitica del linguaggio, una sorta di linguistico «pozzo del passato» ove, in origine, nasce e si forma il linguaggio, che si possono scoprire dei significati prima solo intravisti e che possono ravviare il linguaggio ormai “morto” e quindi inefficace nel veicolare i messaggi di Kari. Hofmannsthal dirà nel famoso discorso del gennaio del '27, nell'Università di Monaco: una lingua [...] è qualcosa di completamente diverso da un mezzo naturale per farsi capire; in essa infatti ci parla il passato³⁰⁸. Risemantizzare le parole attraverso un ritorno, una rivoluzione – una *rivoluzione conservatrice*, dacché conserva i contenuti del passato – che ritorni al mito, poiché il linguaggio stesso è mito. Facendo tesoro di un'intuizione di Ernst Cassirer, la questione dell'”origine del linguaggio” è inestricabilmente legata alla questione dell'”origine del mito”; se formulate in generale, esse possono venir poste solo insieme e nel loro rapporto di dipendenza reciproca³⁰⁹. È nella parola, se si fa caso, che si formano i primitivi concetti mitici tramite la meta-fora, che proprio letteralmente “porta fuori” dal linguaggio dei contenuti significanti. Contenuti che, se non vi è accordo all'interno della comunità linguistica, possono essere in contrasto tra loro e generare quella paronimia, il doppio senso che diviene fonte narrativa per alcuni miti. Cassirer fornisce due esempi³¹⁰. Il primo è il mito di Dafne che, in greco, significa alloro. La radice di tale termine risale al sanscrito *ahana*, aurora. Il mito che racconta la fuga di Dafne da Apollo, e che per questo è trasformata in alloro, altro non è che la rappresentazione del Sole – Apollo – che insegue la sua sposa, Aurora, che riesce però a salvarsi trovando riparo nella Terra. L'altro esempio portato è il racconto che nasce dall'assonanza delle parole greche *laóí* e *lāas*, che indicano l'uomo e le pietre: il mito di Deucalione e Pirra, degli uomini che nascono dalle pietre. Alla luce di quanto detto viene da chiedere: l'evoluzione del linguaggio non è forse la semantica del mito? Recuperare il mito non significa forse leggere e, in qualche modo, direzionare tale evoluzione? Il protagonista del *L'uomo difficile* si dimostra d'accordo con questo e si metterà così alla ricerca dei significati del passato mitico. E tenterà tale impresa non da solo ma in compagnia di Helen, l'unica donna e l'unica persona che nel dramma sembra parlare la sua lingua – sembra cioè intendere i pensieri che si celano dietro le sue parole, senza dar luogo a fraintendimento alcuno. Dall'ultimo atto:

³⁰⁸ Hugo von Hofmannsthal, *La rivoluzione*, op. cit., p. 55.

³⁰⁹ Ernst Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche. Volume secondo. Il pensiero mitico*, traduzione di E. Arnaud, Firenze 1988, p. XI.

³¹⁰ *Ivi*, p.33.

HELENE. Comprendo molto bene tutto. Comprendo che cosa l'ha spinto via e che cosa l'ha ricondotto qui.

HANS KARL. Lei comprende tutto? Non lo comprendo io stesso.

[...]

HELENE (senza guardarlo). Duri non sono per lei tali commiati, ma duro è talvolta ciò che poi avviene in lei quando resta solo con se stesso.

HANS KARL. Sa tutto questo?³¹¹

Per mezzo di tale comunanza linguistica i due andranno a formare una sorta di unità primordiale: “in lei c'è il necessario”³¹² dice a un certo punto Hans a Helene, cosa che evoca, secondo Fossaluzza, l'androginia originaria di Adamo nella *Genesi*³¹³. O, se si vuole, il matrimonio annunciato nell'ultima scena andrà a ricomporre quell'androginia originaria tra gli amanti – in questo caso l'unità è non solo sessuale-genitale ma anche semantica, dei significati – che, come si narra nel mito platonico del *Simposio*, gli dei decisero di rompere. L'unione restituirà a ciascuno la propria parte dell'altro, come dice Helene:

HANS KARL (tremando). Lei vuole da me...

HELENE (con un tono che non è più fermo di quello di lui).

Della tua vita, della tua anima, di tutto... *la mia parte!*³¹⁴

Una scelta non casuale, a nostro avviso, quella di calare il sipario con l'annuncio delle nozze – al pubblico in sala quanto ai protagonisti della pièce³¹⁵ –, richiamando una delle componenti

³¹¹ Hugo von Hofmannsthal, *L'uomo*, op. cit., p. 127.

³¹² *Ivi*, p. 98.

³¹³ Cristina Fossaluzza, *Poesia e*, op. cit., p. 169. Un tale androginia si trova pure nell'*Uomo* musiliano ove, rileva Morpurgo-Tagliabue, l'accrescimento interiore cui mira Ulrich lo ottiene «solo assimilando a sé un altro, la sorella, e ritornando insieme al Paradiso Terrestre: Adamo ed Eva». Cfr. Guido Morpurgo-Tagliabue, *La nevrosi*, op. cit., p. 126.

³¹⁴ Hugo von Hofmannsthal, *L'uomo*, op. cit., p. 128, (nostro il corsivo).

³¹⁵ Sarà la sorella, Clemence, ad annunciare, con eleganza asburgica, le nozze di Karl ed Helene. Su invito del figlio Stani: «Mamu, tu sei la parente più stretta di zio Kari, là c'è Poldo Altenwyl, il padre della sposa. Avvicinati a lui *sans mot dire* e abbraccialo, e tutta la faccenda acquisterà il suo aspetto giusto, ufficiale», *Ivi*, p. 139.

essenziali, l'istituzione matrimoniale appunto, nella costituzione di una società; se il proposito dell'opera era, con le parole di Fossaluzza - con le quali chiudiamo, di evocare un terzo modello culturale, ovvero un'utopica società del futuro che, rinascendo dalle ceneri del premoderno "mondo di ieri", possa superare l'aridità e la dissociazione della moderna società economica per fondare una nuova cultura vitale³¹⁶.

³¹⁶ Cristina Fossaluzza, *Poesia e*, op. cit., p. 161.

III.3 Il circolo ovvero il mito

Avendo evocato in più parti la nozione di “mito” è ora necessario operare un’archeologia o se si preferisce una genealogia – a seconda che si segua Foucault o Nietzsche – della semantica di esso. Si tratta cioè di indagare, risalire al significato – o i significati – originariamente attribuito a tale termine. Un’operazione, questa, non solo necessaria ai fini del nostro lavoro ma anche ad una considerazione più ampia della crisi del pensiero del Novecento. La crisi che coinvolge l’Occidente è la crisi del *lógos*, del pensiero razionale, nato e sviluppatosi in Grecia proprio in rottura critica – era anch’essa una vera e propria *crisi* – con il pensiero mitico. La crisi, vero e proprio gesto creativo, dalla quale la civiltà occidentale è sorta si ripresenta, circolarmente, al tramonto di essa: “le stesse cose – le crisi – ritornano”. Nel primo punto di tale circonferenza vi è il *lógos* che sostituisce e definisce se stesso, *ex negativo*, contro quella che in precedenza era la parola per antonomasia, il *mythos*, termine che in origine non aveva quel significato di finzione, favola o parola misticamente³¹⁷ “muta”³¹⁸ perché non in grado di dare, fornire ragione – *lógon didónai*. Il vocabolo “mito” sta a significare “finzione”, perché i Greci – in particolare i filosofi greci – l’hanno così definito [...] venticinque secoli fa³¹⁹. Ecco che dunque, nel momento in cui la nozione di *lógos* va in crisi – la ragione non è la ragione olistica dei greci ma si scopre essere “strumentale”, tecnica, dominio non necessario ma statistico-probabilistico sul mondo – bisogna recuperare e risemantizzare quella Parola dialetticamente e semanticamente legata ad essa. Se la ragione si scopre non essere Ragione ma calcolo o addirittura anch’essa “grande narrazione” del reale, il mito non può più essere concepito come semplice favola fantasiosa. Una ricognizione di tale categoria permetterà allora di superare la concezione diffusa che concepisce l’opposizione tra il *lógos* e il *mythos* come quella tra una verità che si produce nei processi conoscitivi e una verità che ai processi conoscitivi si impone³²⁰; e rivela

³¹⁷ L’aggettivo mistico risale al verbo greco *myw*, dal quale deriva il termine *mythos*.

³¹⁸ È Vico a far coincidere, etimologicamente, il *mythos* greco con il latino *mutus*: «Qui si truova i primi essere stati parlari muti delle prime nazioni, che dovettero significare gli antichissimi greci per la voce *mythos*, che loro significa “favola”, che a’ latini sarebbe “*mutus*”; e “*fabula*” agl’italiani restò a significare “favella”; e le favole furono il primo “*Fas gentium*”, un parlar immutabile», da Giambattista Vico, *La scienza*, op. cit., p. 192.

³¹⁹ Mircea Eliade, *Mito e*, op. cit., p. 181.

³²⁰ Gianpaolo Caprettini – Guido Ferraro – Giovanni Filoramo, *Mythos/logos*, Enciclopedia Einaudi, Volume nono *Mente - Operazioni*, Torino 1980, p. 687.

l'infondatezza di quelle operazioni di "tecnicizzazione del mito"³²¹ fatte, con esiti tragici, dai nazifascismi europei, in particolare e con le più terribili conseguenze dal Reich hitleriano. Il mito tecnicizzato non è mito ma un'evocazione di esso per raggiungere determinati scopi - politici per esempio: si riflettono nell'immagine mitica del passato le proprie colpe, in modo da legittimarle.

La ricerca genealogica della nozione di mito ci impone di partire dai i poemi mitici per eccellenza, i testi che hanno fondato e unito il mondo ellenico, dando ai greci una coscienza politica e una religione; testi che erano anche delle vere e proprie enciclopedie delle scienze ai loro occhi: i poemi cantati da Omero o "gli Omero". Prendiamo in esame l'*Odissea*, dove Omero utilizza un'unica volta il termine *lógos* - è un vero e proprio *àpax* - al plurale. Siamo proprio in apertura di opera, al libro primo, *Il concilio degli dèi*, vv. 50-55, ove si legge che la linfa Calipso

«trattiene quel misero, afflitto,
e sempre con tenere, maliose parole [*malakoîsi kai aimylôisi*
lógoisi]
lo incanta, perché scordi Itaca»³²².

Odisseo, si dice nel passo, è trattenuto nell'isola di Ogigia, lontano dal suo destino, il suo *nòstos*, dalle parole della linfa, parole "maliose" nel senso di magiche, in grado di ipnotizzarlo e dissuaderlo dal veleggiare verso casa. Il termine *mythos* invece compare nel libro quarto, vv. 675-680, per indicare i piani, le trappole che i Proci tendano di tendere al giovane Telemaco:

³²¹ L'espressione è di Károly Kerény ed è ripresa da Furio Jesi in *Letteratura e mito*, con un saggio di Andrea Cavalletti, Torino 2002, *passim*. Un uso "strumentale" del mito viene fatto anche, per scopi e con effetti ovviamente estremamente differenti rispetto a quelli catastrofici del nazismo, da Sigmund Freud. Freud, a differenza di Jung, non lascia parlare la parola del mito ma l'ascolta con il proprio apparato concettuale in mente. Egli cioè non fa un'archeologia all'interno di esso ma vi ricerca solo conferme alle proprie ipotesi cliniche. Ragion per cui abbiamo preferito prendere in esame, nel corso dell'esposizione, i testi di Carl G. Jung. La differenza fra i due padri della psicanalisi può essere anche così espressa, con le parole del secondo: «Jung non vuole *spiegare* psicologicamente, ma *vedere* psicologicamente. Chi vuol vedere non sa in precedenza, anche nell'analisi, come spiegherà. Jung lascia il cielo del mito dove è, non lo usa come similitudine "per introdurre l'assoluto, mediante una similitudine, nel mondo delle cose (come dice Martin Buber), ma serba il mito come funzione "per succhiare le cose nel mondo dell'assoluto". Così anche per le costellazioni di questo cielo nulla è previamente determinato, e le stelle seguono il loro corso. Chi riesce a scorgerle le vede così come esse si presentano in questo istante dal suo punto di osservazione», da Carl Gustav Jung, *Il problema*, op. cit., p. 251, (di Jung i corsivi).

³²² Omero, *Odissea*, versione di R. C. Onesti, Torino 1974, p. 5.

«Disse così, e tutti d'accordo lo incoraggiarono,
e poi subito, alzandosi, entrarono in casa d'Odisseo.
Ma non a lungo rimase all'oscuro Penelope
Dei piani [*mytwn*] che i pretendenti macchinavano in cuore:
l'araldo Mèdonte glieli rivelò, che aveva udito i disegni,
stando fuori dal cortile, e quelli dentro ordinavano il piano»³²³.

I miti sono qui i piani, le insidie o se si vuole le macchinazioni che l'uomo può creare alle spese di un suo simile. Essi sono cioè frutto del suo ingegno, della sua arte. Si può rilevare allora, alla luce dei passi citati, la presenza di un'inversione semantica – proprio di inversione semantica sembrava soffrire il “difficile” di Hofmannsthal – tra i due termini: il *lógos* di Calipso è una trappola, non è ragione. Di contro, *mythos* è un prodotto dell'uomo, un suo calcolo per raggiungere un determinato fine o scopo. La qual cosa non sorprende ché è con la comparsa del pensiero filosofico che si avrà la crisi, la secessione dall'universo di significati del mito e dalla parola stessa “*mythos*”. Con la nascita della filosofia si andrà a comporre quello schema classico, di derivazione platonica e soprattutto aristotelica, che oppone la filosofia (in particolare la “filosofia prima”, la metafisica), studio dell'essenza delle cose, al mito, racconto apparente e dunque falso; ovvero il mondo vero delle idee opposto al mondo apparente dei fenomeni. Per Platone però, sottolinea Cassirer, il mito nasconde un determinato contenuto concettuale: esso infatti è l'unico linguaggio in cui il mondo del divenire può essere espresso concettualmente. [...] Di ciò che mai è, ma sempre “diviene”, di ciò che non permane mai in un'identica determinatezza [...] ma di momento in momento si presenta diverso, non vi può essere altra espressione che l'espressione mitica³²⁴. Con il filosofo della dottrina delle idee si ha dunque la prima, parziale, svalutazione del mito a racconto o tradizione orale che trasmette *dòxai*, opinioni vere, opinioni che vanno credute, mitiche perché “mute” se si chiede ragione della loro fondatezza. Platone non svaluta quindi totalmente il patrimonio mitico. Egli stesso farà uso, come è noto, di molti miti, cioè esempi, immagini, all'interno dei suoi dialoghi, da utilizzare sempre in funzione dialettica rispetto alla ragione filosofica. Prendiamo a esempio il *Gorgia*, dove Socrate annuncia a Callicle quanto segue:

³²³ *Ivi*, p. 119.

³²⁴ Ernst Cassirer, *Filosofia delle*, op. cit., p. 5.

«Senti dunque [...] un bel discorso [*lógos*], che tu, com'io credo, stimerai mito [*mythos*], ma io ritengo un ragionamento [*lógos*], giacché ti do per vere le cose che sto per dirti (523a)»³²⁵.

In Platone si assiste all'operazione intellettuale di "traduzione" dei temi mitologici in funzione di un *lógos* che li depura, facendo emergere il nucleo del messaggio filosofico che ci cela dietro ad essi. Sarà solo con Aristotele che il processo di riduzione semantica appare pienamente compiuto³²⁶: nella sua *Poetica*, al capitolo sesto, parlando degli elementi costitutivi della tragedia:

«Sono sei dunque gli elementi costitutivi di ogni tragedia, onde risulta quel carattere speciale che distingue la tragedia [da altre composizioni letterarie]: e sono la favola [*mythos*], i caratteri, il linguaggio, il pensiero, lo spettacolo e la composizione musicale [1450a]»³²⁷.

Lo Stagirita segna dunque e chiude definitivamente il periodo di gestazione della crisi, causando quegli effetti "semantici" che ricadranno su tutta la storia della pensiero occidentale, come ha indicato, forzando le etimologie, Vico. Una crisi che però riapparirà in futuro, questa volta *a parte philosophiae*. Ci si presenta agli occhi una figura che plasticamente rappresenta quanto andiamo dicendo: il labirinto di Dedalo. Proviamo ad evocarla. Il labirinto è immagine o simbolo apollineo per eccellenza, in quanto prodotto dell'*homo faber*, inventore artistico e cioè, secondo il *téchne* greco, tecnico. Esso, per i calcoli che hanno portato alla sua costruzione e per il fatto di essere principio d'ordine dello spazio, non può prefigurare altro che il *lógos*³²⁸. Tuttavia dietro tale *lógos* o forse all'interno di esso si nasconde il Minotauro/Dioniso³²⁹, il dio dell'irrazionale informe, il *mythos*. È proprio il dio dell'ebbrezza che fa costruire a Dedalo,

³²⁵ Platone, *Tutte le opere*, a cura di G. Pugliese Carratelli, Firenze 1983, p. 764.

³²⁶ Gianpaolo Caprettini - Guido Ferraro - Giovanni Filoramo, *Mythos/lògos*, op. cit., p. 666.

³²⁷ Aristotele, *Opere*, Volume secondo, a cura di A. Plebe, Milano 2008, p. 1000.

³²⁸ Giorgio Colli, *La nascita della filosofia*, Milano 2011, p. 29.

³²⁹ È sempre Colli a sottolineare che «dietro il Minotauro si nasconde Dioniso [...]: il Minotauro è rappresentato come un uomo con la testa di toro, ed è noto che Dioniso ebbe una raffigurazione taurina, e che nei cortei dionisiaci il dio appariva come un uomo con la maschera di un animale, spesso un toro», *Ivi*, p. 28.

capostipite della scultura e dell'architettura, il labirinto; e cioè nient'altro che una trappola in cui l'uomo si perderà proprio mentre crede di mettere in scacco il dio. La filosofia classica è allora questo labirinto, è l'illusione apollinea di aver cinto per sempre all'interno della struttura geometrica dell'*opus* il mito e aver così sconfitto per sempre l'irrazionale che prende il volto di Dioniso. Sarà la filosofia contemporanea a prendere per mano l'uomo e condurlo al centro del labirinto, mostrandogli come centro di esso e dunque fondamento di esso sia la bestia dell'irrazionale. Non a caso, una delle grandi voci di essa, Friedrich Nietzsche, recupererà questa figura mitologica nella *Nascita della Tragedia* e, in modo più enigmatico, in quelli che noi leggiamo come *Frammenti postumi*, dove appare spesso la figura di "Dioniso Crocifisso". A proposito del filosofo della "trasvalutazione di tutti i valori", Gianni Carchia sostiene che il "grande stile" da lui teorizzato è la fine dell'illusione moderna, è la coscienza dello scacco della mediazione tentata a spese del mito [...]; è la decifrazione della modernità come mito della fine del mito³³⁰. La filosofia si fonda sul di esso, a differenza di quanto si è voluto credere nella sua storia. Essa costruisce sé stessa sul mito ma non, semplicemente, nel senso dialettico, hegeliano, di *Aufhebung*: negazione-superamento-conservazione. È essa stessa mito, una delle possibili "grandi narrazioni" o paradigmi³³¹ del reale; financo un racconto "umano, troppo umano" e non necessario e divino come volevano Platone e Aristotele. Il "velo di Apollo" viene schopenhauerianamente, e definitivamente, squartato dal pensiero novecentesco. Le forze del mito tornano a occupare le rovine del "palazzo di cristallo", secondo l'immagine dostoevskiana di *Memorie del Sottosuolo*, dell'Occidente. Una prefigurazione di tale destino della filosofia si può forse trovare già nel mito stesso del Minotauro, in particolare nella sua versione arcaica: Teseo, il re ateniese, trionfa sì sul Minotauro ma la sua "aiutante" Arianna, che è *sofia*, sapienza, perché *safès-fòs* luce nel buio oscuro del labirinto, muore, per l'intervento immediato di Artemide, la quale uccide la donna e la restituisce - e con lei la vittoria dell'agone - al dio-animale.

La gigantomachia tra mito e filosofia non si è mai conclusa: l'ipotesi elementare di una linea di progresso che abbia condotto fuori dalle oscurità intellettuali del mito nella luce trionfante della ragione non soltanto è storicamente inesatta, ma soprattutto è incapace di rendere

³³⁰ Gianni Carchia, *Modernità e grande stile*, in Ferruccio Masini - Giulio Schiavoni (a cura di), *Risalire il Nilo. Mito fiaba e allegoria*, Palermo 1983, p. 148 e 153.

³³¹ Nella filosofia della scienza è particolarmente forte questo discorso sulla possibilità - e quindi precarietà - delle sistemazioni scientifiche del mondo ovvero, con il linguaggio di Thomas Kuhn di *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, i "paradigmi". Il paradigma che, in un dato periodo storico, regna all'interno di una comunità scientifica non è in grado di escludere necessariamente, *a priori*, altri paradigmi. Esso infatti può entrare in crisi di fronte alla realtà degli esperimenti ed essere quindi sostituito da un altro. Quando questo avviene si ha una rivoluzione scientifica.

comprensibili tali complessi fenomeni culturali³³². Ebbene la mitologia, come la testa recisa di Orfeo, continua a cantare anche dopo la sua (presunta) morte, anche a lunga distanza del tempo³³³. Una nuova e decisiva battaglia verrà combattuta, questa volta in terra tedesca, agli albori della filosofia idealistica. Tra il 1796 e il 1797, secondo la datazione di Franz Rosenzweig, viene redatto, da Hegel, Schelling o Hölderlin, un *Systemprogramm* dell'idealismo tedesco. Tema centrale di tale abbozzo è quella che viene definita

«un'idea che, a quanto mi risulta, non è ancora divenuta cosciente in nessun uomo - è necessario possedere una nuova mitologia, ma essa deve porsi al servizio delle idee, deve divenire una mitologia della ragione [*eine Mythologie der Vernunft*]³³⁴».

Una nuova mitologia dunque, per superare definitivamente quella imprigionata all'interno del dedalo. Una mitologia della ragione che vuole essere, seguendo Valagussa, “la ragione di ogni mitologia”³³⁵, il suo superamento definitivo: ogni mito è narrato in funzione dell'autocomprensione dello spirito; nessuna ambiguità, nessuna polivalenza del mito può essere salvaguardata³³⁶. L'esempio più consistente di tale tentativo è senza dubbio la *Fenomenologia dello spirito* di Hegel, l'opera nella quale il procedere della narrazione è funzione dell'emergere del concetto-ragione alla base di essa: “l'unità del racconto è garantita dal concetto non dal racconto stesso”³³⁷. Nonostante il titanico tentativo hegeliano la *Mythologie der Vernunft* è destinata a restare solamente un programma, un'aspirazione filosofica. Tentando di dare la ragione di ogni mitologia, individuarne il fondamento e quindi dialetticamente superarla, si finisce per smarrire “una mitologia della ragione che sia in grado di tenere conto dei guadagni del criticismo kantiano, ovvero la limitatezza della ragione”³³⁸. E sarà proprio seguendo questa via battuta dal filosofo di Königsberg che Nietzsche e gli altri filosofi della crisi faranno crollare la Ragione.

³³² Gianpaolo Caprettini - Guido Ferraro - Giovanni Filoramo, *Mythos/lògos*, op. cit., p. 660.

³³³ Károly Kerényi in Carl Gustav Jung - Károly Kerényi, *Prolegomeni allo*, op. cit., p. 17.

³³⁴ Franz Rosenzweig, *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus. Ein handschriftlicher Fund*, p. 5, che leggiamo tradotto in italiano in Francesco Valagussa, *Vico. Gesto e poesia*, Roma 2013, p. 27.

³³⁵ Francesco Valagussa, *Vico. Gesto*, op. cit., p. 28.

³³⁶ *Ivi*, p. 29.

³³⁷ *Ivi*, p. 28.

³³⁸ *Ivi*, p. 30.

Alla mitologia della ragione è dimetricamente opposta la “nostra” mitologia della rivoluzione conservatrice di Hofmannsthal e Mann: lo schierarsi dalla parte del mito – seguendo in questo il tentativo titanicamente romantico di Novalis e Schlegel – nel millenario scontro tra titani e il loro tentativo rivoluzionario di recuperare quel patrimonio mitico che la filosofia aveva tentato di mettere da parte troppo facilmente – e ingenuamente. I due scrittori che, con Károly Kerényi, contribuirono entrambi ad ampliare la nostra attitudine ad accogliere realtà spirituali dell’antichità³³⁹. Essi guardano al passato del mito cogliendo la sua peculiarità di poter “gründen”³⁴⁰, fondare: una nuova umanità, un nuovo mondo, un nuovo Occidente. Mito che viene da entrambi apprezzato per la sua peculiarità di trovarsi in un rapporto di immediatezza e quindi unità, conciliazione o “ricongiungimento” – con Hofmannsthal – con il reale, la natura. Di contro, la filosofia aveva fatto della mediazione il suo tratto più distintivo: valga come esempio la nozione di categoria, sotto la quale i singoli oggetti di cui facciamo esperienza nel mondo vengono ricondotti. La filosofia non lascia parlare poeticamente e miticamente la natura nella sua singolarità: da un lato ché, per “deformazione professionale”, tende a mediare tutto, a scindere tutto dualisticamente: singolare-universale, necessario-contingente, etc.; dall’altro perché essa è arrivata “troppo tardi”: quando nasce il mondo non le si presenta come natura bensì come mito, essa per tornare alla natura deve passare attraverso i significati evocati da esso.

Concludiamo il paragrafo riportando, per un’ultima volta, un passo di Cassirer che ribadisce, ancora una volta, il carattere di unità proprio del mito:

«la coscienza mitica vive nell’impressione *immediata*, alla quale si abbandona senza metterla a confronto con altro. [...] Mentre il pensiero mantiene un atteggiamento di ricerca, di problematicità, di dubbio e di critica di fronte a ciò che come suo “oggetto” gli si presenta con la pretesa dell’oggettività, la coscienza mitica *non conosce un’opposizione* di tal genere. Essa “ha” l’oggetto solo in quanto viene sopraffatta da esso; non lo possiede per averlo progressivamente costruito per sé, ma semplicemente *viene da esso posseduto*. Qui non domina la volontà di cogliere l’oggetto, di abbracciarlo cioè col pensiero e di ordinarlo in un complesso di ragioni determinanti e di conseguenze, ma vi è soltanto *la semplice impressione* suscitata da esso»³⁴¹.

³³⁹ Da una nota a margine di Károly Kerényi – Thomas Mann, *Dialogo*, traduzione di E. Pocar, Milano 1960, p. 114. Tale contributo viene, secondo Kerényi, da parte di Mann “senza volere”, da parte di Hofmannsthal, invece, con “serissime intenzioni”, *ibidem*.

³⁴⁰ Károly Kerényi in Carl Gustav Jung – Károly Kerényi, *Prolegomeni allo*, op. cit., p. 20.

³⁴¹ Ernst Cassirer, *Filosofia delle*, op. cit., p. 108, (nostri i corsivi).

Viene da domandare: non è la coscienza mitica quanto andava cercando Hofmannsthal evocando la nozione di rivoluzione conservatrice? Col recupero di essa sembra possibile la realizzazione di uno dei “punti programmatici” che lo scrittore annuncia nel discorso del '27:

«tutti i dualismi in cui lo spirito aveva polarizzato la vita devono essere superati nello spirito e ricondotti all'unità spirituale; tutto ciò che vi è di scisso all'esterno deve essere riassunto nell'intimo e lì venir plasmato in unità, affinché acquisti omogeneità all'esterno, perché il mondo diventa unitario solo per colui che è un tutto in se stesso»³⁴².

III.4 *Joseph* nuovo Ermete: una lettura mitologica e psicanalitica

Avendo guadagnato, con il precedente paragrafo, una risemantizzazione della Parola mitica, possiamo ora prendere in esame il romanzo - i quattro romanzi, pubblicati tra il '33 e il '45 - che, insieme al *Glastonbury Romance* di J. C. Powys segna, secondo Kerényi, il ritorno dello spirito europeo alle supreme mitiche realtà³⁴³: *Joseph und seine Brüder*. La tetralogia,

³⁴² Hugo von Hofmannsthal, *La rivoluzione*, op. cit., p. 71.

³⁴³ Così il mitologo in una lettera indirizzata allo scrittore tedesco datata 7. II. 1934 e che leggiamo in una delle due edizioni italiane che raccolgono il carteggio: Károly Kerényi - Thomas Mann, *Romanzo e mitologia*, traduzione di E. Pocar, Milano 1960, p.23. La loro corrispondenza nacque proprio nel '34 con lo storico delle religioni ungherese che invia a Mann una sua conferenza su *Immortalità e religione di Apollo*. Come mostreremo tra breve, lettere di Mann sono fondamentali per la comprensione della *Joseph Tetralogie* in quanto costituiscono il primo e più attendibile commento all'opera da parte dell'autore stesso. Ma non solo. In esse sono presenti delle indicazioni preziosissime per tutta l'opera thomasmanniana. Da una lettera di questi, datata 20. II. 1934: «Nello stesso tempo ciò mi dimostra - o mi rammenta - come già nella *Montagna incantata*, al cui tema più appariscente si è prestata esclusiva attenzione, s'inseriscano gli interessi e i motivi che poi nel romanzo di *Giuseppe* diventano l'esclusivo argomento della narrazione; in altre parole, come il “romanzo del sanatorio” costituisca il preciso anello

romanzo manifestamente mitologico con le parole di Mann riportate in nota, si fa vera e propria “*ermeneía* biblica”³⁴⁴ nel raccontare di Giuseppe, figlio di Giacobbe e futuro principe d’Egitto, sia nel senso puramente biblico – un’*esegesi* e amplificazione della Torah, [...] un *midrash* rabbinico³⁴⁵ – sia in quello puramente umano. Un’interpretazione psicologica – in quanto umana – del mito: un tentativo di una psicologia del mito mediante una psicologia mitica³⁴⁶. È con questi due elementi che Mann cerca di “innalzare” la sua opera, derivandoli direttamente dal suo grande maestro Wagner:

«Che cosa innalza l’opera di Wagner tanto al di sopra di ogni precedente dramma musicale? Sono due forze che concorrono a tale innalzamento, forze e doti geniali che dovrebbero ritenersi opposte e ostili e di cui oggi appunto ci si compiace di riaffermare la contraddittorietà: la *psicologia* e il *mito*. Ora si vuole negare la possibilità della loro unione: la psicologia appare qualcosa di troppo razionale perché ci si induca a considerarla ostacolo superabile nel cammino che porta alla terra del mito. Essa è ritenuta antitesi al mito, così come è ritenuta antitetica alla musica, benché proprio questo complesso di psicologia, mito e musica ci si presenti subito in due grandi casi, in Nietzsche e Wagner, come realtà organica»³⁴⁷.

Su questo elegante apparato wagneriano di sfondo³⁴⁸ – vedremo poi che si ripeterà anche il motivo del *Ring* – viene rappresentata la storia ebraica – scelta non in quanto ebraica ma in quanto biblica e mitica – di Giuseppe. Una storia che aveva interessato, fra gli altri, il più volte evocato Goethe, il quale racconta di aver iniziato in giovane età “un poema biblico in

intermedio tra la realistica opera giovanile dei *Buddenbrook* e l’opera manifestamente mitologica dei miei quasi sessant’anni. Nel caso mio l’interessamento a poco a poco crescente nel campo della storia delle religioni e dei miti è di fatto un “fenomeno senile”, e corrisponde a un gusto che con gli anni si è venuto staccando dall’individualità borghese e si è volto verso il tipico, il generale e l’umano», *Ivi*, pp.24-25.

³⁴⁴ Lettera di Kerényi datata 30. IV. 1934, *Ivi*, p. 39.

³⁴⁵ Dalla già citata conferenza *The Joseph Novels* che leggiamo in Thomas Mann, *Giuseppe e i suoi fratelli. Il giovane*, op. cit., pp. XIV-XV.

³⁴⁶ Thomas Mann, *Autobiografie*. Il passo è riportato nella *Nota introduttiva* a Károly Kerény – Thomas Mann, *Romanzo e*, op. cit., p.8,

³⁴⁷ Thomas Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, in *Nobiltà dello*, op. cit., pp. 1025-1026, (di Mann i corsivi).

³⁴⁸ È di nuovo il Mann della conferenza *The Joseph Novels* dire: «l’inattesa via di sviluppo che aveva preso il racconto di Giuseppe era stata segretamente caratterizzata per sempre dal ricordo della grandiosa costruzione motivica wagneriana, di cui rappresentava una continuazione in questo senso» da Thomas Mann, *Giuseppe e i suoi fratelli. Il giovane*, op. cit., pp. XII.

prosa sulla storia di Giuseppe”³⁴⁹; e, circa dieci anni prima di Mann, lo stesso Hofmannsthal, il quale inviò a Richard Strauss, nel '12, un libretto dal quale il compositore sviluppò la *Josephs-Legende*, un balletto - Op. 63 - in un atto che i Balletti russi eseguirono, in anteprima mondiale, il 14 aprile del 1914 all'Opera di Parigi. Fabrizio Cambi, nel suo *Mito ed epicità. La conquista dell'umano in Giuseppe e i suoi fratelli* - saggio che accompagna il primo volume della tetralogia da lui curata, sostiene che, fra i materiali e testi di recente pubblicazione su la tradizione biblica ed egizia che il germanista Ernst Bertram procurò a Mann per la redazione del *Giuseppe*, ci fu probabilmente la segnalazione del balletto pantomima di Strauss su testo di Hofmannsthal e Harry Graf Kessler³⁵⁰. È dunque anche con Wagner, Goethe e Hofmannsthal che Mann intraprende il suo personale viaggio nel “profondo pozzo del passato”³⁵¹, una catabasi verso il passato mitico dell'umano fatta con la consapevolezza che

«quanto più si scavi nel sotterraneo mondo del passato, quanto più profondamente si penetri e cerchi, tanto più i primordi dell'umano, della sua storia, della sua civiltà, si rivelano del tutto insondabili e, pur facendo discendere a lontananze temporali favolose lo scandaglio, via via e sempre di più recedono verso abissi senza fondo. [...] L'inesplorabile si diverte a farsi gioco della nostra passione indagatrice, le offre mete e punti d'arrivo illusori, dietro cui, appena raggiunti, si aprono nuovi tratti del passato, come succede a chi, camminando lungo le rive del mare, non trova mai termine al suo procedere, perché dietro a ogni sabbiosa quinta di dune, a cui si prefiggeva di arrivare, altre ampie distese lo attraggono più avanti, verso nuovi promontori»³⁵².

³⁴⁹ Johann Wolfgang von Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, parte prima libro IV, citato da Furio Jesi nei suoi *Materiali mitologici*, op. cit., p. 252. È proprio Mann, di nuovo in *The Joseph Novels*, a richiamare il tentativo goethiano: «Questi esperimenti interiori si accompagnarono quasi subito ai pensieri legati a una tradizione, cioè al pensiero di Goethe che nelle sue memorie, *Poesia e verità*, racconta come, ancora da ragazzo, dettando a un amico la storia di Giuseppe l'avesse sviluppata in un'ampia opera narrativa che tuttavia aveva destinato alla distruzione poiché, secondo il giudizio dello stesso autore, essa avrebbe difettato ancora troppo nel contenuto», da Thomas Mann, *Giuseppe e i suoi fratelli. Il giovane*, op. cit., p. V.

³⁵⁰ Thomas Mann, *Giuseppe e i suoi fratelli. Le storie*, op. cit., p. XIX.

³⁵¹ «Profondo è il pozzo del passato. O non dovremmo dirlo imperscrutabile?» sono le parole con cui si apre la tetralogia. *Ivi*, p.5. Assai interessante per il nostro lavoro è un rilievo che Gabriella Bemporad fa nella sua *Nota* in appendice una raccolta di racconti hofmannsthaliani: «l'allusione al “mistero del mondo”, al “pozzo” profondo, serpeggia, quasi vena sotterranea, nelle poesie e diari giovanili (di Hofmannsthal) e [...] a un tratto riaffiora e s'impone nella metafora della miniera - la miniera interiore - a cui Elis, il marinaio fattosi minatore [...] discende per raggiungere la Regina della montagna, l'unità primordiale, l'assoluto e l'eterno», da Hugo von Hofmannsthal, *La mela*, op. cit., p. 156. Il marinaio Elis è il protagonista di un dramma in cinque atti ispirato da un racconto, *La miniera di Falun* (1899) di E.T.A Hoffmann. Hofmannsthal tuttavia decise di lasciare inedita l'opera.

³⁵² Thomas Mann, *Giuseppe e i suoi fratelli. Le storie*, op. cit., pp. 5-6.

Questa una prima difficoltà nella discesa thomasmanniana, la quale, forse proprio per questo, occuperà uno spazio di ben settanta mila righe. D'altronde, come insegna Zarathustra:

«lenta prende forma l'esperienza di tutte le sorgenti profonde; a lungo esse devono attendere per sapere *cosa* è caduto nella profondità»³⁵³.

La profondità del pozzo permette però all'autore di discendere nelle profondità del mito³⁵⁴, nel regno degli archetipi collettivi o ancora nell'inconscio dell'umano: l'acqua che riempie il pozzo è, sottolinea Jung³⁵⁵, il simbolo più coerente dell'inconscio. Una ricerca, quella del mito e della parola mitica, che Mann si propone di fare per ri-fondare, come abbiamo già detto, l'umanità in crisi, recuperando quella tradizione che, con le parole di Giuseppe rivolte a Faraone, è

«norma e modello, viene dal profondo, dalle regioni sotterranee, ed è l'elemento che ci vincola. Ma l'io viene da Dio e appartiene allo spirito, che è libero. Si dà vita improntata a civiltà allorquando nell'elemento modellante che ci vincola e viene dal profondo si trasfonda la libertà divina dell'io e non vi è civiltà umana senza l'una e senza l'altra»³⁵⁶.

³⁵³ Friedrich Nietzsche, *Così parlò*, op. cit., p. 28.

³⁵⁴ L'andamento verso il passato dell'umano motiva la scelta di prendere in considerazione, nel corso del paragrafo, testi psicanalitici. Ricorda Mircea Eliade che «fra tutte le scienze della vita solo la psicanalisi giunge all'idea che gli "inizi" di ogni essere umano sono beatifici e costituiscono una specie di Paradiso mentre le altre scienze della vita insistono soprattutto sulla precarietà e l'imperfezione degli inizi». In *Mito e*, op. cit., p. 105. L'andamento della psicanalisi è anch'esso un *circolo*: si vuole tornare attraverso il ricordo, il sogno e la loro interpretazione a un trauma dell'infanzia. Infanzia che è doppiamente *archè* per gli psicanalisti: è sia "origine" dello sviluppo dell'individuo ma anche "comando", "dominio" sulla sua vita psichica futura.

³⁵⁵ Carl Gustav Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, a cura di L. Baruffi, Torino 1980, p. 17.

³⁵⁶ Thomas Mann, *Giuseppe e i suoi fratelli. Giuseppe il nutrittore*, a cura di F. Cambi, Milano 2015, p. 174.

A Giuseppe, figlio di Giacobbe e Rachele e nipote di Isacco, il compito di guida – di tutto il genere umano non solo del popolo ebraico – verso la “primigenia e magmatica dimensione del mito”³⁵⁷; Giuseppe, il figlio preferito di Giacobbe, dietro i cui dolci lineamenti si cela la figura mitica di Ermete. Mann lo scrive *expressis verbis* in una lettera da Princeton, datata 18 febbraio del '41. Rivolgendosi all'amico Kerényi:

«la figura mitologica che ora necessariamente mi attrae sempre di più, e a proposito della quale ho trovato in questo libro tante belle cose, è l'Ermete collegato con la Luna. Già prima vagolava qua e là nei libri di Giuseppe; ma nell'ultimo volume che presenta il protagonista come uomo di Stato di notevole scaltrezza, questi tramuta sempre di più la parte originaria di Tammuz-Adone in quella d'un Ermete»³⁵⁸.

E lo ripeterà, circa un anno più tardi, nella più volte ripresa conferenza americana tenuta alla Library of Congress³⁵⁹. Ma vien fatto di chiedersi: perché proprio Ermete?

Da più parti, nel pensiero novecentesco, si era invocata la ripresa di tale figura. Il corrispondente di Mann, lo storico ungherese delle religioni – che chiamava l'autore del *Giuseppe* “Doctor Hermeticus”³⁶⁰ ritenendo la di lui opera una rivelazione del dio – riteneva necessario aggiungere la categoria di “ermetico” alle nietzschiane “apollineo” e “dionisiaco”. Lo scrittore David Herbert Lawrence, dalle lontane terre inglesi, suggeriva ai popoli del mediterraneo di “riavere il loro Hermes”³⁶¹. Thomas Mann allora raccoglie questo suggerimento e pone dunque questa figura mitica al centro della sua opera. Se uno degli scopi dell'opera, si è detto, è la fondazione di una nuova coscienza per l'Europa, e quindi una nuova civiltà, una tale operazione può riuscire solo mettendovi alla testa di essa un eroe

³⁵⁷ Fabrizio Cambi, *Mito e*, op. cit., in Thomas Mann, *Giuseppe e i suoi fratelli. Le storie*, op. cit., p. V.

³⁵⁸ Károly Kerényi – Thomas Mann, *Romanzo e*, op. cit., p.83.

³⁵⁹ «Giuseppe [...] poi scivola manifestamente nel ruolo di Ermete, il ruolo del mondano e abile uomo d'affari nonché dell'intelligente dispensatore di benefici fra gli dèi, e nel grande dialogo con Faraone le mitologie di tutto il mondo, l'ebraica, la babilonese, l'egizia, la greca si confondono in una tale variegata mescolanza che a malapena ci si ricorda di avere davanti un libro di racconti biblico-ebraici», in Thomas Mann, *Giuseppe e i suoi fratelli. Il giovane*, op. cit., p. XV.

³⁶⁰ Károly Kerényi – Thomas Mann, *Dialogo*, op. cit., p. 113.

³⁶¹ Da un estratto di *The plumed serpent* riportato da Armin Mohler, *La rivoluzione*, op. cit., p. 22.

eponimo: Joseph/Hermes, nuovo archetipo o prototipo dell'umanità³⁶²; una nuova figura *contra* Prometeo - l'odisseico e faustiano Prometeo³⁶³ -, il titano "tecnico" e "civilizzatore" che ha in-formato l'uomo occidentale³⁶⁴. Un superamento di Prometeo con Ermete, questo l'intento di Mann, che permetta di superare la prometeica colpa dell'uomo occidentale: l'essersi fatto *sicut Dei*, simile a Dio; l'essersi dato una sua legge contro gli dei per *dominare* la natura. È questo infatti quanto le Oceanine, le ninfe figlie di Teti, rimproverato al "titano incatenato" nella tragedia di Eschilo. Da un coro del *Prometeo Incatenato*, vv. 540-544:

«Gelo d'orrore, a fissare la folla di strazi che t'azzanna [la carne].
Zeus non ti turba. Tu ti dai *la tua legge*
Prometeo»³⁶⁵.

³⁶² Sulla scelta e l'uso di uno dei due termini si ha la *concordia discors* fra Jung e Kerényi. Nel caso del filosofo ungherese, «la parola "prototipo" [...] ha un significato non identico, ma affine a quello dell'"archetipo" nella psicologia di C. G. Jung. Secondo Jung, gli archetipi sono forme determinanti della psiche, ma nello stesso tempo anche potenze cariche di energie che, anche senza esser conosciute, agiscono nell'anima. Anzi, confinati nell'inconscio, essi agiscono in modo ancor più potente che non quando vengono resi coscienti. [...] Gli archetipi sono - secondo l'ipotesi di Jung - le potenze agenti in noi del generalmente umano ereditato. [...] Nella mitologia (invece) si presentano prototipi: più pieni di quegli archetipi: figure piene di mondo, potenti aspetti del mondo». Il passo è ripreso da Károly Kerényi, *Miti e misteri*, traduzione di A. Brelich, Torino 1979, pp. 298-299.

³⁶³ È prometeico infatti l'Odisseo che Horkheimer e Adorno descrivono nella loro *Dialettica dell'illuminismo* - al capitolo *Odisseo, o mito e illuminismo*. Un Odisseo che incarna la tendenza della ragione occidentale, il suo destino, di farsi razionalità tecnica e quindi razionalità del dominio. Va rilevato che, sempre nella scuola francofortista, si esprime l'esigenza di sostituire il "dominatore" Prometeo-Odisseo con nuove figure paradigmatiche per l'umanità. Herbert Marcuse contrappone a Prometeo - "archetipo del principio di prestazione" - Orfeo e Narciso, "immagini di gioia e compimento [...] liberazione dal tempo, che unisce l'uomo al dio, l'uomo alla natura"; nel tentativo di abbozzare una cultura in grado di andare oltre la ragione occidentale che altro non è se non "la razionalità del principio di prestazione". Citiamo da Herbert Marcuse, *Eros e civiltà*, a cura di G. Jervis, Torino 2017, pp. 183 e 185.

³⁶⁴ Così parla il Prometeo eschileo: «Ho limpida scienza, io, in anticipo, di ciò che sarà. [...] Fu mia [...] l'idea del calcolo, primizia d'ingegno, e fu mio il sistema di segni tracciati. [...] Io inventai l'attacco di bestie selvatiche al giogo, io le domavo sotto le cinghie. [...] Io trassi il cavallo alle stanghe del carro, lo feci tutt'uno alle biglie [...]. C'è altro. Crescerà il tuo stupore, udendo il racconto dei mezzi, delle strade maestre che la mia mente ha tracciato». Dal *Prometeo Incatenato*, in Eschilo, *Prometeo incatenato I persiani I sette contro Tebe Le supplici*, traduzione di E. Savino, Milano 2012, pp. 15 e 39. Da notare che Richard Wagner considerava il *Prometeo* "la più profonda di tutte le tragedie". Cfr. *Arte e rivoluzione*, in Richard Wagner, *L'arte*, op. cit., p. 71.

³⁶⁵ *Ivi*, p. 43, (nostro il corsivo).

Hermes³⁶⁶, ricorda Walter Otto riprendendo Aristofane, è “fra gli dèi il migliore amico degli uomini ed il più ricco dispensatore di doni”³⁶⁷. Alla sua protezione viene affidato, nell’*Illiade* (24, 334 sgg.), il vegliardo Priamo quando questi deve recuperare fra gli Achei, nella tenda del Pelide, le spoglie del figlio. E proprio ad Hermes, Apollo – che di Hermes è fratello, affida, nelle *Eumenidi* di Eschilo, il suo protetto Oreste, in procinto di partire per Atene:

«E tu [...] Ermes, proteggilo; proprio secondo il tuo nome, sii suo accompagnatore e abbine cura: egli è supplice al mio altare»³⁶⁸.

Egli è anche accompagnatore delle anime dei morti, è psicocompo, colui che le trasporta nel regno degli inferi, secondo quanto canta Omero nel libro ventiquattresimo dell’*Odissea*³⁶⁹. Ed è in questa veste che Giuseppe viene presentato nel terzo volume, *Giuseppe in Egitto*. In questo caso però egli non traghetta “le ombre” altrui bensì la propria: è psicocompo di sé stesso: a discendere nel regno degli inferi, durante i tre giorni di “morte” nel pozzo, è un “vecchio Giuseppe”; ne risalirà – alla catabasi segue sempre un’anabasi in Mann – uno “nuovo”:

³⁶⁶ Il dio viene evocato, ma mai esplicitamente chiamato per nome, nel dialogo – così decisivo per le sorti del figlio di Giacobbe – tra Faraone e Giuseppe nel quarto volume dell’opera. Viene richiamato per il suo essere “briccone” e protettore dei ladri, motivo per cui riportiamo solo qui in nota il passaggio del dialogo. È Amenhotep a parlare: «L’astuto dio-bambino, nato in una caverna delle rupi, s’imbatté in un questo saggio animale e la tartaruga cadde vittima della sua furbizia. Le rubò arditamente quel guscio cavo, vi tese sopra alcune corde e vi fissò anche un paio di corna, come tu vedi: così nacque la lira. Non dico che questo sia lo stesso giocattolo creato dal dio birbone. Non lo affermava nemmeno l’uomo che me lo portò e me ne fece dono, un navigante di Creta. Non può essere che un’imitazione [...] e fu sono uno dei molteplici tiri messi a segno dal bambino in fasce nella caverna, di cui il Cretese raccontò a Faraone. Questo bambino infatti si alzava sempre su e scappava dalla caverna e si liberava dalle fasce, per combinare qualche marachella. Così rubò, non si crederebbe, i buoi del dio Sole, vale a dire del fratello maggiore, dalla collina dove pascolavano, una volta che quello era tramontato» (Thomas Mann, *Giuseppe e i suoi fratelli. Giuseppe II*, op. cit., pp. 177-178). Per farsi perdonare del furto dei buoi Hermes donò al fratello la lira da lui costruita; Apollo allora in segno di riconoscenza decise di donare a Hermes un bastone da pastore. Anche l’Hermes “pastore” è una figura da citare nel nostro confronto con Giuseppe, considerando tutto il simbolismo religioso, in particolare ebraico, che vi è dietro tale oggetto.

³⁶⁷ Walter Otto, *Gli dei della Grecia. L’immagine del divino nello specchio dello spirito greco*, a cura di G. Moretti e A. Stavru, Milano 2012, p. 113.

³⁶⁸ Eschilo, *Eumenidi*, in Raffaele Cantarella (a cura di), *Tragici Greci. Eschilo Sofocle Euripide*, Milano 1997, p. 113.

³⁶⁹ «Ma Ermete Cillenio chiamava le ombre dei pretendenti; aveva in mano la verga bella, d’oro [...] le guidava movendola, e quelle gli andavano dietro squittendo. [...] Le conduceva l’astuto Ermete per putridi sentieri [...] e presto furono nel prato asfodelo, dove abitano l’ombre, parvenza dei morti». Da Omero, *Odissea*, op. cit., p. 655.

«se essere morti e defunti significa esser legati in modo inesorabile a una condizione che non ci permette in alcun modo di rivolgerci indietro verso il passato, che non concede nemmeno il più lieve rapporto con la vita di un tempo; se essere morti e defunti significa essere scomparsi e ammutolire alla vita che fino a ieri fu nostra, [...] se è così, Giuseppe era morto, e l'olio, con cui aveva potuto ungersi dopo essersi purificato dalla polvere del pozzo, altro non era che l'olio di cui si provvede il morto nella tomba, affinché possa ungersi nell'altra vita»³⁷⁰.

Giuseppe rinuncia alla vita vissuta fino ad allora, rinuncia al ritorno a casa dal padre che lo credeva morto, e si conduce, si trasporta in una nuova esistenza. Inoltre, sarà Beniamino, nella scena di riconoscimento con i gli "undici" - in questo caso ci troviamo nel terzo volume, singhiozzando per la gioia e l'immensa commozione nel rivedere il fratello da lui più amato, a riconoscerlo proprio come psico-compo: "Jashup, Josef-el, Jehosif! [...] Sei tu, se tu, ma s'intende è naturale sei tu! Tu non sei morto, tu hai fatto crollare la grande dimora d'ombra della morte, tu sei salito al settimo livello dei cieli, tu sei stato eletto a Metatrôn e Principe Interiore"³⁷¹. Tuttavia altre due sono le caratteristiche principali di Ermete che prendono forma in Giuseppe: l'essere mediatore-interprete e messaggero degli dei³⁷² e l'essere un fanciullo³⁷³, *puer aeternus*. Prima di concentrarsi su questi due aspetti così presenti nella *Joseph Tetralogie* dobbiamo richiamare, per sottolineare ancora una volta la geometria che sta alla base delle opere thomasmanniane - e di conseguenza del nostro lavoro, una figura che viene associata a Ermete, la sfera. Riprendendo ancora una volta gli studi di Kerényi: in una determinata età dunque [...] si sarebbe rivelato davanti ai Greci un mondo di Hermes, una sfera che con altre sfere condivideva il mondo intero ma che tuttavia formava in se stessa una totalità: la sfera, la cui forma divina è Hermes³⁷⁴. Il *Leitmotiv*, proprio in senso wagneriano, della "sfera"³⁷⁵ ricorre in tutti i quattro volumi del romanzo - si veda la citazione

³⁷⁰ Thomas Mann, *Giuseppe e i suoi fratelli. Giuseppe in Egitto*, a cura di F. Cambi, Milano 2015, pp. 6-7.

³⁷¹ Thomas Mann, *Giuseppe e i suoi fratelli. Giuseppe il*, op. cit., p. 495.

³⁷² Su questo aspetto corre subito alla mente il concilio degli dèi del libro primo dell'Odissea: «E prese a parlare fra loro il padre dei numi e degli uomini: " [...] Così ora Egisto contro il dovuto si prese la donna legittima dell'Atride e lui massacrò al suo ritorno, sapendo l'abisso di morte. Perché noi l'avvertimmo, mandando Ermete occhio acuto, argheifonte, che non l'uccidesse, non ne agognasse la donna: vendetta verrebbe da Oreste Atride quando, cresciuto, sentisse la nostalgia della patria», da *Odissea*, op. cit., p. 5.

³⁷³ Lo descrive così l'*Inno Omerico* - da noi letto in Walter Otto, *Gli dei*, op. cit., p. 75: «Un pargoletto [...] fino di mente, [...] signore dei sogni, uso spiare di notte davanti alle porte». Il tema del fanciullo si ritrova anche nella seconda parte del *Faust* di Goethe, dove il protagonista è trasformato in un fanciullo appunto.

³⁷⁴ Károly Kerényi, *Miti e misteri*, op. cit., p. 59.

con la quale abbiamo aperto questo terzo capitolo. Sfera che in qualche maniera racchiude tutti i cerchi, tutti i motivi circolari che ricorrono e si ripetono nella narrazione. Secondo Fabrizio Cambi fin dagli anni venti Mann individua nella concezione della “*rollende Sphäre*”, della sfera ruotante (degli studi di Alfred Jeremias e Dmitrij Marezkovskij) uno dei fondamenti dell’astronomia babilonese, il terreno fertile per una filosofia metastorica del mito che nella circolarità lo immanentizza³⁷⁶. Tale architettura geometrica consente a Mann di riportare il mito, e le storie in esso contenuto, nel presente e a farle, circolarmente, ritornare: “le stesse cose ritornano”, sono cioè inserite in un “anello chiuso” formato da passato e presente e che “per questo si rinnova eternamente ed è l’anello chiuso del presente mitico”³⁷⁷. Chiari esempi di quanto stiamo andando dicendo sono il ricorrere dell’immagine del pozzo - e con esso del cerchio: dal già citato “profondo pozzo del passato” con il quale Mann apre *Le storie di Giacobbe*, a Giuseppe che siede al pozzo - “Il mio figliolo siede presso la profondità del pozzo?”³⁷⁸; passando per il cerchio che gli appare in sogno, formato dagli undici covoni dei fratelli - “c’era anche Beniamino, il nostro fratello minore, e legava anche lui il suo piccolo covone insieme a voi, in *cerchio*”³⁷⁹; ed infine la fossa - di nuovo il pozzo - nella quale viene gettato dai fratelli - “Alla fossa - gridarono - e afferrarono la corda con cui Giuseppe era stato legato”³⁸⁰.

Riprendendo il filo interrotto da questa incursione della sfera, *Joseph*, dicevamo, si mostra “nuovo Ermete” in quanto come lui è messaggero, “angelo” - nel senso greco del termine, colui che annuncia. E perché riporta, annuncia al padre quanto fanno i fratelli alle sue spalle - Ruben che possiede carnalmente Bilha, “l’ancella divenuta la moglie prediletta”³⁸¹; e perché è il padre stesso, Giacobbe, a designarlo come tale, nel suo diciottesimo anno di vita, affidandogli il compito di andare presso i fratelli per informarsi di loro; così che, “dopo dieci o nove giorni tu torni a me con l’aiuto di Dio, e me lo dica”³⁸². La qual cosa si concluderà, com’è noto, con l’anabasi nella “fossa”. Connesso alla funzione di messaggero, che è sì trasportare messaggi ma anche tradurli, interpretarli: Hermes messaggero degli dèi è anche

³⁷⁶ Fabrizio Cambi, *Mito e*, op. cit., in Thomas Mann, *Giuseppe e i suoi fratelli. Le storie*, op. cit., p. XIV.

³⁷⁷ Ladislao Mittner, *Storia della*, op. cit., p. 1469.

³⁷⁸ Thomas Mann, *Giuseppe e i suoi fratelli. Le storie*, op. cit., p. 76.

³⁷⁹ Thomas Mann, *Giuseppe e i suoi fratelli. Il giovane*, op. cit., p. 144, (nostro il corsivo).

³⁸⁰ *Ivi*, p. 214.

³⁸¹ Thomas Mann, *Giuseppe e i suoi fratelli. Le storie*, op. cit., p. 92.

³⁸² Thomas Mann, *Giuseppe e i suoi fratelli. Il giovane*, op. cit., p. 166.

traduttore di quei messaggi dalla lingua divina a quella umana; vi è il Giuseppe “lunare” mediatore - “sono come la luna”³⁸³ dice a Amenhotep - che interpreta i sogni di Faraone-Sole³⁸⁴, che traduce e assorbe in sé la luce-parola del re e la trasmette alla terra-uomini.

Resta infine da considerare il Giuseppe-Hermes fanciullo, dietro il quale si cela l’archetipo junghiano del fanciullo ovvero, con Kerényi, il mitologema dell’emersione del fanciullo divino dallo stato originario. Fanciullo che è avvenire in potenza, futuro. Il motivo del fanciullo si trova fin dalle *Storie di Giacobbe*, ove si legge che Giuseppe “chiamava sé stesso «il bambino» perché sapeva che con questo nome, rimasto a lui dall’infanzia, inteneriva particolarmente il cuore del padre”³⁸⁵. Su tale immagine si insisterà moltissimo nel volume successivo. Da un dialogo tra Giuseppe e Giacobbe - è il primo a parlare:

«Rimprovero? Dio me ne guardi! È una preghiera che il tuo rampollo ardisce in nome degli undici»³⁸⁶.

Ancora una volta è il protagonista stesso a definirsi in tal modo, a identificarsi con tale “tipo” umano. Rimanendo sempre nel secondo volume, leggiamo dall’appendice - *Il fanciullo Henoch* - che “Giuseppe, da solo, in segreto e nel gioco [...] si chiamava Henoch”³⁸⁷. Henoch o Hanok, figlio di Jared e avo di Noè, amato particolarmente da Dio per la sua intelligenza (come Giuseppe è amato da Giacobbe), viene chiamato da Giuseppe stesso, in accordo con la tradizione, “il fanciullo”³⁸⁸. Dandosi questo nome Giuseppe prefigura in

³⁸³ Thomas Mann, *Giuseppe e i suoi fratelli. Giuseppe il*, op. cit., p. 95. Luna che è connessa strettamente con i tre giorni passati nel pozzo. «Quando il vecchio (Mibsam) [...] gli domandò per quanto tempo fosse rimasto nella cisterna, egli stese tre dita, per indicare che erano stati tre giorni, e ciò colpì non poco l’immaginazione dei Minei che trovarono il fatto altamente significativo ed evocativo e lo misero in rapporto con i tre giorni in cui la luna nuova dimora nel mondo infero», da *Giuseppe e i suoi fratelli. Il giovane*, op. cit., p. 249.

³⁸⁴ «Avvicinati e guarda!», dice Faraone a Giuseppe, «E scostando la bastia dall’esile braccio gli mostrò le vene azzurre nella parte interna dell’avambraccio. “Questo è il sangue del Sole!”». Thomas Mann, *Giuseppe e i suoi fratelli. Giuseppe il*, op. cit., p. 204.

³⁸⁵ Thomas Mann, *Giuseppe e i suoi fratelli. Le storie*, op. cit., p. 98.

³⁸⁶ Thomas Mann, *Giuseppe e i suoi fratelli. Il giovane*, op. cit., p. 157.

³⁸⁷ *Ivi*, p. 340. Non è semplicemente un “gioco” ma un gesto da un grande valore ontologico vista l’importanza, nella lingua ebraica, della parola - *davàr*, la parola-cosa e non la parola concetto. Essa indica una cosa nella sua singolarità, al contrario dell’astratto *lógos* greco. E cambia nella misura in cui si modifica la cosa cui è connessa. Per citare un esempio: il monte Oreb diventa Sinai quando Mosè riceverà le tavole della Legge.

³⁸⁸ Anche il motivo del fanciullo, ci ricorda Jung, «trova espressione in ciò che è rotondo - cerchio o sfera - o nella quaternità che è un’altra forma della totalità». Da Carl Gustav Jung, *Archetipi dello*, op. cit., p. 158. Quadrato che è associato esso stesso a Hermes per via dell’erma, la pietra quadrangolare con la quale è spesso raffigurato il dio e dalla quale, probabilmente, deriva il suo nome.

qualche modo il suo destino che di lì a poco andrà a compiersi. È vero infatti che “fanciullo” è vita, futuro, avvenire in potenza, ma esso implica, allo stesso tempo, “qualcosa che evolve verso l’autonomia”, con il conseguente “stato di abbandono” che è “condizione necessaria, [...] non mero fenomeno concomitante”³⁸⁹ all’interno di tale processo. Il fanciullo, venendo al mondo, fa esperienza, verrebbe da dire, della *Geworfenheit* heideggeriana, l’essere e sentirsi gettati e quindi abbandonati, nel mondo. Un mondo dal quale si sente escluso, straniero - “Zeno”. Al pari di Giuseppe che verrà abbandonato, gettato dai fratelli nel pozzo, e sentirà quindi *xenitéia* verso la sua vita e il mondo che lo circonda. Da cui la scelta, dopo i tre giorni agli “inferi”, di ri-nascere come “nuovo Giuseppe”. Cosa che sarà pienamente in grado di fare in quanto il fanciullo, con Jung, dispone di forze che superano di gran lunga ogni dimensione umana. [...] Forza (che) si manifesta nelle gesta [...] dell’eroe fanciullo” - il “giovane” resiste tre giorni nella profondità del pozzo - e più tardi nella *athla* (fatica) della “figura di servo”³⁹⁰: Giuseppe in Egitto. Tale forza deriva dall’essere la fanciullezza, spenglerianamente, età primaverile³⁹¹ della Vita, quando cioè quest’ultima è in grado, perché dotata di massima forza, di esprimere al meglio il proprio contenuto vitale. Da quanto esposto allora la scelta di Mann di radicare la nuova coscienza per l’umanità in questo eroe: il fanciullo che fonderà un nuovo mondo³⁹². Joseph-Hermes che riuscirà a riscattare - questo sembra essere il messaggio thomasmanniano, - la colpa prometeica di “essersi dati delle proprie leggi”, superando la *ibris* del titano con il perdono. Così parla Israele, colui che ha lottato con Dio, sul letto di morte:

«Benedizione, benedizione sulla sommità del capo di Giuseppe, al sole del tuo nome si delizieranno coloro che da te discenderanno. Ampli poemi canteranno a più riprese lo spettacolo e il dramma della tua vita, perché fu una rappresentazione sacra, e tu soffristi e potesti perdonare. Così anch’io perdono te, che mi facesti soffrire. E Dio perdona a noi tutti!»³⁹³.

³⁸⁹ *Ivi*, p. 161.

³⁹⁰ *Ivi*, p. 163.

³⁹¹ Il vegliardo Giacobbe saluterà con queste parole, prima di morire, il figlio prediletto: «Giuseppe, mio virgulto, tu figlio della Vergine, figlio dell’Amabile, germoglio di ceppo fecondo presso la fonte, ramo di vite frondosa, i cui tralci si stendono al muro, io ti saluto! Ti sei nato nel segno della *primavera*, toro primogenito nel suo ornamento, io ti saluto!», Thomas Mann, *Giuseppe e i suoi fratelli. Giuseppe il*, op. cit., p. 638, (nostro il corsivo).

³⁹² Vero e proprio mitologema quello del fanciullo - magari esposto - fondatore. Si pensi alle figure bibliche di Mosè prima e Cristo poi; o al *puer* della nota *IV Egloga* virgiliana.

³⁹³ *Ivi*, p. 641.

Ed è su questo motivo, il perdono, un perdono che si auspica essere alla base della nascita di una nuova “grande famiglia”, una nuova umanità, che Thomas Mann depone, ancora una volta, la sua penna stilo. E così ha fine la bella storia e invenzione di Dio di

*Giuseppe e i suoi fratelli*³⁹⁴.

³⁹⁴ *Ivi*, p. 663.

Bibliografia

Letteratura primaria

Theodor W. Adorno, *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, traduzioni di C. Mainoldi, M. Bertolini

Peruzzi, E. Zolla, E. Filippini, G. Manzoni e A. Burger Cori, Torino 1972.

Giorgio Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la vita nuda*, Torino 2005.

Aristotele, *Opere, Volume secondo*, a cura di A. Plebe, Milano 2008.

Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, traduzione di F. Cuniberto, Torino 1999.

-, *Opere complete. II. Scritti 1923-1927*, a cura di E. Ganni, Torino 2001.

-, *Opere complete. III. Scritti 1928-1929*, a cura di E. Ganni, Torino 2010.

Gottfried Benn, *Lo smalto sul nulla*, a cura di L. Zagari, Milano 2013.

Hermann Broch, *Hofmannsthal e il suo tempo*, traduzione di A. Vigliani, Milano 2010.

Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Torino 2012.

Raffaele Cantarella (a cura di), *Tragici Greci. Eschilo Sofocle Euripide*, Milano 1997.

Ernst Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche. Volume secondo. Il pensiero mitico*, traduzione di E. Arnaud, Firenze 1988.

-, *Mito e concetto*, a cura di R. Lazzari, Firenze 1992.

-, *Simbolo mito e cultura*, a cura di D. P. Verene, Bari 1981.

Giorgio Colli, *La nascita della filosofia*, Milano 2011.

Gabriele d'Annunzio, *Le vergini delle rocce*, a cura di G. Ferrata, Milano 1988.

Pedro Calderón de la Barca, *La vita è sogno*, a cura di C. Acutis, Torino 1980.

Hermann Diels - Walther Kranz, *I Presocratici*, a cura di G. Reale, Milano 2012.

Mircea Eliade, *Mito e realtà*, traduzione di G. Cantoni, Città di Castello 1993.

Eschilo, *Prometeo incatenato I persiani I sette contro Tebe Le supplici*, traduzione di E. Savino, Milano 2012.

René Girard, *Delle cose nascoste sin dalla fondazione del mondo*, traduzione di R. Damiani, Milano 2010.

Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, traduzione di B. Allason, Torino 1965.

Guido Gozzano, *Poesie*, a cura di E. Sanguinetti, Torino 1973.

-, *Poesie e prose*, a cura di L. Lenzini, Milano 2017.

Martin Heidegger, *Introduzione alla metafisica*, traduzione di G. Masi, Milano 1986.

-, *La storia dell'essere*, traduzione di A. Cimino, Milano 2012.

-, *Lettera sull' «umanismo»*, a cura di F. Volpi, Milano 2013.

-, *Nietzsche*, a cura di F. Volpi, Milano 2013.

Max Horkheimer - Theodor W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, traduzione di R. Solmi, Torino 2010.

Hugo von Hofmannsthal, *Andrea o i ricongiunti*, a cura di G. Bemporad, Milano 2008.

-, *La mela d'oro e altri racconti*, a cura di G. Bemporad, Milano 2002.

-, *La rivoluzione conservatrice europea*, a cura di J. Bednarich e R. Cristin, Venezia 2003.

-, *La torre*, traduzione di S. Bortoli Cappelletto, Milano 2012.

-, *Lettere a Rilke 1902 - 1925*, a cura di S. Mati, Pistoia 2000.

-, *Lettera di Lord Chandos*, a cura di R. Ascarelli, Pordedone 1992.

-, *L'uomo difficile*, a cura di G. Bemporad, Milano 2010.

-, *Sämtliche Werke XL, Bibliothek*, herausgegeben von Ellen Ritter in Zusammenarbeit mit Dalia Bukauskaite und Konrad Heumann, Frankfurt am Main 2011.

Johan Huizinga, *La crisi della civiltà*, traduzione di B. Allason, Torino 1978.

Edmund Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, traduzione di E. Filippini, Milano 2008.

Carl Gustav Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, a cura di L. Baruffi, Torino 1980.

-, *Il problema dell'inconscio nella psicologia moderna*, traduzione di A. Vita e G. Bollea, Torino 1959.

Carl Gustav Jung - Károly Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, traduzione di A. Brelich, Torino 1966.

Ernst Jünger, *Rivarol Massime di un conservatore*, traduzioni di B. Lotti e M. Monaldi, Parma 1992.

-, *Visita a Godenholm*, traduzione di A. Vigliani, Milano 2008.

-, *Trattato del ribelle*, traduzione di F. Bovoli, Milano 2016.

Károly Kerényi - Thomas Mann, *Dialogo*, traduzione di E. Pocar, Milano 1960.

-, *Romanzo e mitologia*, traduzione di E. Pocar, Milano 1960.

Károly Kerény, *Miti e misteri*, traduzione di A. Brelich, Torino 1979.

Jacques Lacan, *II seminario. Libro I. Gli scritti tecnici di Freud. 1953-1954*, a cura di A. Di Ciaccia, Torino 2014.

Jacques Le Rider, *Mitteleuropa. Storia di un mito*, traduzione di M. C. Marinelli, Bologna 1995.

Karl Löwith, *Significato e fine della storia, I presupposti teologici della filosofia della storia*, traduzione di F. Tedeschi Negri, Milano 2015.

Claudio Magris, *Opere*, a cura di E. Pellegrini, Milano 2012.

Thomas Mann, *Considerazioni di un impolitico*, a cura di M. Marianelli e M. Ingenmey, Milano 2015.

-, *Doctor Faustus*, traduzione di E. Pocar, Milano 1981.

-, *Giuseppe e i suoi fratelli. Le storie di Giacobbe*, a cura di F. Cambi, Milano 2015.

-, *Giuseppe e i suoi fratelli. Il giovane Giuseppe*, a cura di F. Cambi, Milano 2015.

-, *Giuseppe e i suoi fratelli. Giuseppe in Egitto*, a cura di F. Cambi, Milano 2015.

-, *Giuseppe e i suoi fratelli. Giuseppe il nutrittore*, a cura di F. Cambi, Milano 2015.

-, *I Buddenbrook*, traduzione di F. Jesi e S. Speciale Scalia, Milano 2015.

-, *La montagna incantata*, traduzione di E. Pocar, Milano 2012.

-, *La montagna magica*, a cura di L. Crescenzi, Milano 2011.

-, *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, a cura di A. Landolfi, Milano 1997.

-, *Romanzi Brevi*, a cura di R. Fertonani, Milano 1981.

-, *Scritti storici e politici*, in *Tutte le opere di Thomas Mann, Vol. XI*, a cura di L. Mazzucchetti, Verona 1957.

Herbert Marcuse, *Eros e civiltà*, a cura di G. Jervis, Torino 2017.

Enzo Melandri, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, Macerata 2004.

Carlo Michelstaedter, *La persuasione e la retorica*, a cura di S. Campailla, Milano 2010.

Robert Musil, *I turbamenti del giovane Törless*, traduzione di A. Rho, Torino 1990.

-, *L'uomo senza qualità*, a cura di A. Frisé, Torino 1996.

-, *Saggi e lettere*, a cura di B. Cetti Marinoni, Torino 1995.

Friedrich Nietzsche, *Opere di Friedrich Nietzsche*, edizione critica italiana diretta da G. Colli e M. Montinari, Verona 1970.

-, Volume III, tomo I: *La nascita della tragedia. Frammenti postumi (1869-1872)*.

-, Volume III, tomo II: *Considerazioni inattuali, I-III. Frammenti postumi (1872-1874)*.

-, Volume V, tomo II: *Idilli di Messina. La gaia scienza. Frammenti postumi (1881-1882)*.

-, Volume VI, tomo I: *Così parlò Zarathustra*.

-, Volume VI, tomo III: *Il caso Wagner. Crepuscolo degli idoli. L'anticristo. Ecce homo. Nietzsche contra Wagner.*

Omero, *Odissea*, versione di R. C. Onesti, Torino 1974.

Walter Otto, *Gli dei della Grecia. L'immagine del divino nello specchio dello spirito greco*, a cura di G. Moretti e A. Stavru, Milano 2012.

Platone, *Tutte le opere*, a cura di G. Pugliese Carratelli, Firenze 1983.

Salvatore Quasimodo (a cura di), *Lirici greci*, Verona 1965.

Rainer Maria Rilke, *Poesie II (1908-1926)*, a cura di G. Baioni, Torino 1995.

Arthur Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, a cura di G. Brianese, Torino 2013.

Emanuele Severino, *Destino della Necessità. Katà tò chreón*, Milano 2010.

-, *Dike*, Milano 2015.

-, *Essenza del Nichilismo*, Milano 2010.

-, *Intorno al senso del nulla*, Milano 2014.

-, *La tendenza fondamentale del nostro tempo*, Milano 2008.

William Shakespeare, *Teatro. Volume terzo*, traduzione di C. V. Lodovici, Torino 1974.

Georg Simmel, *Il conflitto della civiltà moderna*, a cura di G. Rensi, Milano 1999.

Oswald Spengler, *Il tramonto dell'Occidente. Lineamenti di una morfologia della storia mondiale*, a cura di R. Calabrese Conte, M. Cottone e F. Jesi, Milano 1957.

George Steiner, *Dans le château de Barbe-Bleue. Notes pour une redefinition de la culture*, traduit par L. Lotringer, Saint-Amand 2013.

Max Stirner, *L'unico e la sua proprietà*, traduzione di L. Amoroso, Milano 2014.

Paul Valéry, *La crisi del pensiero e altri "saggi quasi politici"*, a cura di N. e S. Agosti, Bologna 1994.

Giambattista Vico, *La scienza nuova. Le tre edizioni del 1725, 1730 e 1744*, a cura di M. Sanna e V. Vitiello, Milano 2012.

Richard Wagner, *L'arte e la rivoluzione (e altri scritti politici) 1848 1851*, a cura di M. Mangini, Firenze 1973.

Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, a cura di A. G. Conte, Torino 1998.

Letteratura secondaria

Mario Bortolotto, *Wagner l'oscuro*, Milano 2008.

Stefan Breuer, *La rivoluzione conservatrice. Il pensiero di destra nella Germania di Weimar*, traduzione di C. Miglio, Roma 1995.

Massimo Cacciari, *Dallo Steinhof. Prospettive viennesi del primo Novecento*, Milano 2005.

-, *Krisis. Saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*, Gorgonzola 1982.

Gianpaolo Caprettini - Guido Ferraro - Giovanni Filoramo, *Mythos/logos*, Enciclopedia Einaudi, Volume nono *Mente - Operazioni*, Torino 1980.

Cristina Fossaluzza, *Poesia e nuovo ordine: romanticismo politico nel tardo Hofmannsthal*, Venezia 2010.

Enrico Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Torino 2013.

Lucien Goldmann, *Un grand polemiste: Karl Kraus*, in "Recherches dialectiques", Paris 1959.

Romano Guardini, *La fine dell'epoca moderna*, traduzione di M. Paronetto Valier, Brescia 1954.

Furio Jesi, *Letteratura e mito*, con un saggio di Andrea Cavalletti, Torino 2002.

-, *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, Torino 1979.

-, *Thomas Mann*, Firenze 1972.

Jacques Le Rider, *La «Lettre de Lord Chandos»*, in *Littérature* n°95, 1994.

Karl Löwith, *Da Hegel a Nietzsche. La frattura rivoluzionaria nel pensiero del XX secolo*, traduzione di G. Colli, Torino 1981.

György Lukács, *Saggi sul realismo*, traduzione di M. e A. Brelich, Torino 1976.

Claudio Magris, *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Torino 1984.

Marianello Marianelli, *Hugo von Hofmannsthal. La "pre-esistenza"*, Pisa 1963.

Piero Martinetti, *Schopenhauer*, Genova 2005.

Ferruccio Masini - Giulio Schiavoni (a cura di), *Risalire il Nilo. Mito fiaba e allegoria*, Palermo 1983.

Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca. III. Dal realismo alla sperimentazione (1820-1970). Tomo secondo: Dal fine secolo alla sperimentazione (1890-1970)*, Torino 2002.

Armin Mohler, *La rivoluzione conservatrice in Germania 1918 - 1932*, a cura di L. Arcella, Firenze 1990.

Vladimir Propp, *Morfologia della fiaba*, a cura di G. L. Bravo, Torino 2000.

Guido Morpurgo Tagliabue, *La nevrosi austriaca. Saggi sul romanzo*, Casale Monferrato 1983.

Ernst Nolte, *La rivoluzione conservatrice nella Germania della Repubblica di Weimar*, a cura di L. Iannone, Soveria Mannelli 2009.

Emanuele Severino, *L'anello del ritorno*, Milano, 1999.

Francesco Valagussa, *Vico. Gesto e poesia*, Roma 2013.

Ringraziamenti

Un ringraziamento particolare va alla professoressa Cristina Fossaluzza la quale, a giugno dello scorso anno, ha accettato la mia proposta di tesi decidendo quindi di “ospitarmi” presso il Dipartimento di Germanistica. La ringrazio dunque per la fiducia e l’attenzione con la quale ha seguito il lavoro; e per i preziosi consigli - e le correzioni - che mi sono stati forniti nel corso dell’elaborazione.