

MARIA GABRIELLA RICCOBONO

LA MONTAGNA INCANTATA, IL PURGATORIO DANTESCO,
TONIO KRÖGER E IL MISTERIOSO VIRGILIO-MENTORE
LODOVICO SETTEMBRINI

Der Zauberberg è, nel suo sovratesto simbolico, una molto libera riscrittura amplificante del *Purgatorio* di Dante, assai polemica nei confronti dell'ammirato testo di riferimento.¹ Un giovane neingegnere amburghese, Hans Castorp, arriva quasi per caso al lussuoso Sanatorio Internazionale Berghof, collocato nei pressi di Davos, su una montagna altissima, la quale si erge al di sopra della vasta, sconfinata pianura. L'immagine della contrapposizione tra la montagna altissima (il lassù) e la pianura immensa o il mare (il laggiù) – nei pressi del quale Castorp è sempre vissuto – è usata spessissimo dal narratore. Essa, ciò va da sé, non è realistica, ma corrisponde alla percezione che hanno della loro esistenza i degenti. La detta immagine si alterna con quella, realistica, del “sotto”, del “laggiù” come di un mondo variamente conformato geograficamente, e ricchissimo di diversità di ogni genere. Queste diversità, peraltro, proiettano il proprio riflesso anche nel sanatorio. Oltre a Tedeschi, Italiani, Spagnoli, Svizzeri, Russi, Olandesi, Polacchi e altri Europei dell'ovest e dell'est vi sono anche dei Messicani, un Malese, un Giapponese ed è adombrata la presenza, in passato, di Arabi: l'umanità intera, dunque.

Venuto a visitare Gioachino, un cugino degente, Castorp dovrebbe fermarsi tre settimane. Si scopre che è malato egli pure e così si ferma nel sanatorio sette anni. Nel corso di essi Castorp mangia a ciascuno dei sette tavoli presenti nella confortevole sala da pranzo. A ogni tavolo egli è com-

¹ Abbreviazioni e sigle: Za: TH. MANN, *Der Zauberberg*, (1924), Frankfurt am Main, Fischer 1996, prima ediz. in questa collana: aprile 1991 (tr. it., ID., *La montagna incantata*, tr. it. di B. Giachetti Sorteni, Milano, Dall'Oglio 1930, 2 voll.); TK: MANN, *Tonio Kröger* (1904), in ID., *Tonio Kröger. Mario und der Zauberer*, Frankfurt am Main, Fischer, prima ediz. in questa collana: luglio 1973 (tr. it.: MANN, *Tonio Kröger*, in ID., *Romanzi brevi*, a c. e con Prefazione di R. Fertonani, tr. it. di E. Castellani, Milano, Mondadori 1977); WaWV: A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, a c. di A. Vigliani, *Introduzione* di G. Vattimo, Milano, Mondadori 1989; JGB: F. NIETZSCHE, *Al di là del bene e del male*, Nota introduttiva di G. Colli, versione di F. Masini, Milano, Adelphi 2003; GTr: NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, Nota introduttiva di G. Colli, tr. it. di S. Giametta, Milano, Adelphi Edizioni 1977²; BrTM: B. MAYER, *Die Briefe Thomas Manns. Regesten und Register*, Bd. I, 1899-1933, Frankfurt am Main, Fischer 1976-1977; Est1: B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Milano-Palermo-Napoli, Sandron 1902; CartCV: *Carteggio Croce-Vossler (1899-1949)*, Bari, Laterza 1983.

mensale per un anno. I sette tavoli corrispondono alle sette cornici del purgatorio dantesco in senso stretto, cioè ai luoghi in cui le anime espianti si purificano compiutamente dalle residue scorie delle tendenze peccaminose cui soggiacquero nella prima vita. I sette anni corrispondono in chiave biblico-figurale al fatto che l'ascesa di Dante al paradiso terrestre, l'intera "scalata", includente la visita a ognuna delle cornici, ha richiesto del tempo, misurabile apparentemente con l'orologio del tempo terreno; nella *Commedia* non si tratta di sette anni ma di sette archi orari corrispondenti a quattro giorni-luce e a tre notti. Il numero sette è legato alla simbologia biblica, sia ad AT che a NT ma soprattutto all'*Apocalisse*.

Nel purgatorio dantesco – antitetico rispetto agli altri due regni dell'aldilà, in cui già vigono le leggi dell'eterno e il tempo non ha più valore –, il tempo è un valore supremo: le anime espianti vivono secondo il motto che Virgilio comunica subito a Dante: "ché perder tempo a chi più sa più spiace" (*Pg*, III, 78). Le anime espianti hanno fretta: molta fretta di liberarsi, mediante il tormento e le fatiche cui volentieri si sottopongono, dal peso residuo della peccaminosità per ricongiungersi a Dio. Nondimeno, il purgatorio dantesco è anche il regno dell'amicizia, dei rapporti gentili, delle conversazioni ricche di reciproca benevolenza e di delicato senso dell'intimità. Prima o poi tutte le anime lasciano il purgatorio perché, ormai purificate da ogni male, tutte ascendono verso l'alto, al paradiso.

Castorp arriva al purgatorio sano, apparentemente libero dal male, ma si adatta molto presto alla vita del sanatorio e al lentissimo scorrere del tempo, un tempo vuoto, immune da ogni forma di operosità costruttiva; egli vagheggia la malattia e si ammala. I degenti del sanatorio devono evitare ogni fatica; l'occupazione principale della giornata consiste nel sottoporsi a più riprese e per ore alla cura della sdraio. Avvolti in morbide coperte, e distesi su poltrone comodissime, essi respirano all'aperto l'aria salubre e fina dell'alta montagna e provano in genere un'intensa sensazione di riposo. L'interesse principale di ciascuno è rivolto alla misurazione quotidiana, anche qui a più riprese, della propria temperatura corporea. La misurazione dura sette minuti ed è la sola, tra le esperienze che si compiono nel sanatorio, che dia una idea esatta del tempo, cioè del tempo pienamente umano, quello di "laggiù". Le conversazioni, i flirts, gli amori, i pettegozzi, talvolta un poco maligni, ma in fondo innocui, sono il contenuto principale di una varia convivialità comunitaria che si attua in particolare nella sala da pranzo e nelle salette di conversazione poste di fronte a essa.

All'inizio del soggiorno di Castorp questa convivialità è per lo più gentile; i malati sono legati tra loro da complicità simpatetica, da intensa partecipazione degli uni ai casi degli altri, in ordine, ovviamente, ai progressi verso la salute o alla recrudescenza della malattia. Prima o poi tutti i de-

genti lasciano il luogo di cura per tornare laggiù: alcuni vi tornano come mera materia organica inerte, perché la malattia li ha uccisi; gli altri tornano laggiù da persone guarite, e dovrebbero riprendere il loro posto e le loro occupazioni nel mondo dei vivi. Quasi nessuno riesce a riadattarsi al mondo di “laggiù”; alcuni si sentono anzi ormai disadattati rispetto alla vita terrena, carica di conflitti, di crudeltà, di durezza di ogni genere; e vorrebbero tornare alla loro vera casa, lassù sulla montagna altissima.

Prima di ammalarsi Hans conosce un letterato italiano, Settembrini, figura solare di vero signore, assai colto e magnifico parlatore. Malgrado la sua signorilità e il suo modo di fare leggiadro, disinvolto, sorridente, ironico, il critico letterario, sempre dimesso nell’abbigliamento, è povero. Il ritratto fisico del personaggio è volutamente generico. Egli è bruno, sulla quarantina, baffetti appena rivolti all’insù, statura indefinita ma non basso e cammina con il bastone. Pur essendo italiano parla senza nessun accento un tedesco eccellente. Il nonno di Settembrini era stato un avvocato di idee democratiche e animato da passione risorgimentista; per questo era stato condannato alla galera. Settembrini si affeziona subito all’ingegnere e prende a fargli da educatore e da Mentore. Egli intuisce che Castorp è incline ad apprezzare la malattia perché essa consente di ritirarsi dalle lotte della vita; il pedagogo fa di tutto per rimandare il giovane, prima che questi si ammali, laggiù, nella vita vera. Non ci riesce. Settembrini continua tuttavia a essere una guida buona e si autoparifica a Virgilio.

Castorp si innamora di una graziosissima signora russa, sposata e separata di fatto, lievemente sfacciata e di facili costumi, Clawdia Chauchat. Questa non ricambia la passione del ragazzo ma ne è lusingata e non è del tutto indifferente. L’antecedente letterario principale e finora ignoto della sensualissima signora è Nata, la contessa russa malata, gran signora e regina dell’altissima società, coprotagonista del romanzo di G. Verga *Tigre reale*. Nata e Clawdia sono donne alle quali, con il consenso dei mariti legittimi, la malattia ha conferito una immensa libertà. Invano Settembrini, che considera l’affascinante Clawdia un pericolo gravissimo per l’equilibrio di Castorp, cerca di distogliere l’allievo da lei. Il Virgilio-Mentore definirà la donna come la “Beatrice” di Castorp: non si tratta solo di allusione all’infinità dell’amore, ma anche al fatto che esso spinge alla morte invece che alla vita. Clawdia è una Circe, è una Lilith, che ostacola il ritorno di Castorp in pianura, là dove soltanto egli potrebbe essere un Europeo, promuovere il progresso, combattere attivamente il dolore, utilizzare costruttivamente il tempo. Essendo una Beatrice alla rovescia, la donna un giorno ritorna per sempre laggiù, alla vita, senza curarsi di Hans, che l’aveva aspettata lassù lunghi mesi dopo una prima partenza di lei per andare a trovare suo marito.

Via via che la narrazione procede e che il tempo, sulla montagna-purgatorio di Davos, è andato scorrendo con lentezza infinita, ben diversamente rispetto al tempo mondano, nel Sanatorio prendono a manifestarsi tendenze e atmosfere infernali, tolte alle Malebolge dantesche e agli scritti veristi di Verga, *Rosso Malpelo* e *I Malavoglia*, a Mann più familiari; esse si mescolano a quelle purgatoriali. Il principale elemento infernale che direttamente si insinua nella vita di Castorp è l'antagonista del solare Settembrini, il gesuita Leone Naphta, bruttissimo e sgradevole anche all'aspetto. Questi è portavoce della tesi che le istanze anti-moderne e comunistiche del cattolicesimo sono conciliabili con la lotta di classe attualmente svolta dal proletariato per arrivare a una società che sia governata mediante il terrore di massa. Sia Naphta che Settembrini fanno ora da pedagoghi a Hans, disputandosene la mente e il cuore. I due Mentori giungono a un duello. Settembrini spara per primo e spara in aria; Naphta, furente per quel magnanimo gesto di riconciliazione, rivolge la pistola contro la propria tempia e si uccide.

Sul finire del romanzo tutti gli abitanti della montagna avvertono “il tuono storico che scosse le fondamenta della terra” (*Za*, p. 975; tr. it., vol. 2, p. 399). Anche Dante e Virgilio avvertono qualcosa del genere mentre si trovano in una delle cornici alte del purgatorio, quella degli avari e prodighi. Ma il terremoto che scuote il monte colossale dantesco è segnale di festa. Indica che uno degli espianti ha concluso il proprio itinerario di purificazione e sta per salire alla casa del Padre. Qui, invece, il terremoto è metafora dell'inizio della prima deflagrazione bellica, coincidente con la carneficina 1914-1918. Tutti i degenti, tranne quelli prossimi alla fine, abbandonano la montagna e tornano alla propria patria. Settembrini, quasi morente, non manca di rimarcare che il “dormiente in mezzo all'erba” (Giovanni Castorp, ma anche Dante nella divina foresta accanto all'albero di Adamo: *Za*, p. 978; tr. it., vol. 2, p. 401), il figlio peccatore – perché ha contratto il male appunto sulla vetta della montagna, chiamata da Lodovico il “Monte del peccato” – deve tornare infine alla pianura e alla vita, nella fattispecie, alla guerra. Il maestro si congeda dall'allievo con immenso affetto e con parole opposte a quelle che, nel proprio congedo, Virgilio, sul ciglio della selva edenica, rivolge a Dante.

Tutti sanno che nel personaggio di Naphta è adombrata la figura storica del pensatore marxista ungherese György Lukács, il quale si riconobbe nel religioso fanatico. Mann ha sempre ammesso che ciò era vero: Naphta era stato costruito pensando a Lukács. Vi è un nitido segnale onomastico che accenna l'accoppiamento succitato: il gesuita senza voto di sacerdozio, trovandosi da cinque anni “lassù”, ed essendo ammalato in modo grave, ha preso in affitto un quartierino, che ha arredato lussuosamente, presso il

sarto Lukacek. Nella casa di Lukacek, però, in un altro e assai dimesso quartierino, abita per identici motivi anche Settembrini.

Lodovico Settembrini: la tesi che per costruirlo Thomas Mann si sia avvalso del modesto Luigi Settembrini storico, patriota democratico e risorgimentista, sebbene non sia del tutto abbandonata, è oggi giustamente caduta in discredito. V'è perfino chi attribuisce peso alla dichiarazione di Mann secondo cui egli non avrebbe mai saputo dell'esistenza del patriota italiano e avrebbe coniato il nome del suo personaggio in base alla data 20 settembre. Chi si contenta gode. A mio avviso Thomas Mann creò parallelismo e antitesi completi tra Settembrini e Naphta. Dietro il personaggio di Settembrini sta una figura storica dal calibro culturale superiore a quello di Naphta-Lukács, un umanista, un uomo saggio, un critico letterario, un educatore, un uomo dall'equilibrio olimpico, quasi goethiano; e del resto il personaggio è equiparato a Virgilio...

Ora devo ritornare indietro di parecchi anni, agli anni tra il 1902 e il 1904. Devo altresì dare per scontati i miei studi sulla letteratura italiana nel giovane Mann.² Punto di partenza casuale di essi fu, dieci anni or sono, *TK*, su cui finora non ho mai né parlato in pubblico, né scritto. Rileggendo questo romanzo breve percepii che nel nucleo più vivo e importante di esso, cioè nel lungo monologo camuffato da dialogo con Lisaveta Ivanovna, in cui Tonio medesimo, tra il serio e il faceto, si paragona ad Amleto; percepii che Tonio non si scaglia soltanto contro l'arte, contro la vocazione artistica e contro l'idea che dell'arte hanno gli uomini comuni, ma soprattutto contro un ben preciso critico e filosofo. Irritatissimo, Tonio anzitutto mette in bocca ad Adalbert, un suo collega, l'invettiva contro la primavera:

Dio maledica la primavera! È veramente la più atroce delle stagioni. Ditemi un po', Kröger, [...] come potete trovare la calma necessaria a mettere a punto un tono, un effetto, quando un indecente formicolio vi sommuove il sangue e siete turbati da una folla di sensazioni fuor di luogo, che, appena esaminate, vi si rivelano subito come vergognosamente triviali e totalmente inservibili? (*TK*, p. 30; tr. it., p. 85)

Tonio grida poi che l'artista non è un uomo, non è partecipe della vita reale e neppure dei sentimenti che gli uomini comuni provano nella vita reale. La letteratura non è un mestiere bensì una maledizione. L'artista è un diverso, un alienato, anche quando possenga talento straordinario. L'arte ha una parentela stretta con l'immoralità, con l'istinto in senso stret-

² Cfr. il capitolo III (*Il Verga verista nel giovane Thomas Mann*) della Parte Prima del mio vol. *Donne, mari, cieli. Studi su Verga e Quasimodo europei*, Roma, Aracne 2008; alla nota 2 del detto capitolo si legge l'elenco degli altri miei studi sulla letteratura italiana nel giovane Mann.

to criminale (e qui si sente l'influsso delle teorie sul genio di Cesare Lombroso e di Max Nordau). Perché Tonio è così adirato? E contro chi? Mi si ribatterà: è una invenzione senza fondamento, è una pura fantasticheria che Tonio, e attraverso di lui Thomas Mann, ce l'abbia con una persona precisa e identificabile. E tuttavia gli indizi in tal senso, cioè nel senso della polemica contro un ben preciso teorico e intenditore d'arte sono fortissimi nel testo, direi inequivocabili; affastelliamone alcuni: «perché solo gli imbrattacarte credono che il creatore debba "sentire". Ogni vero e sincero artista sorride dell'ingenuità di questo marchiano errore: [...] il sentimento, il caldo, cordiale sentimento è sempre banale e inservibile» (TK, p. 31; tr. it., p. 86).

Chi è l'imbrattacarte che ha commesso il marchiano errore di attribuire importanza ai sentimenti? Ancora, ed è sempre Tonio che parla in discorso diretto:

... nulla è più sordo e disperato di una cerchia di cervelli fini che ne abbiano già sperimentate di tutte. Ogni conoscenza acquisita è per costoro vieta e stucchevole. Provate ad enunciare una verità la cui conquista e possesso vi rendano, forse, giovanilmente felice; uno sprezzante "hm, hm" accoglierà per tutta risposta le vostre scoperte. (ivi, p. 37; tr. it. pp. 92-93)

A quali "cervelli fini" si riferiscono le esacerbate parole di Tonio?

Occorre procedere verso la zona più ambigua del testo. Il lettore ingenuo, infatti, può credere che Tonio, con la parola "letterato" (*Literat*) stia definendo soltanto il poeta e lo scrittore-artista, insomma il *Künstler*. Egli designa anche questo, senza dubbio, ma la designazione è in verità duplice; il termine letterato-*Literat* congiunge in una sola parola – e in ciò la lingua tedesca e la lingua italiana si comportano in modo identico –, l'autore di poesia e di narrativa e il critico letterario. Tonio si avvale tra l'altro di un'efficace ipotesi per assurdo, e cioè che a recarsi dal letterato sia Lisaveta, dunque un'artista, una pittrice di talento; e s'inventa le sensazioni ch'ella proverebbe dopo il colloquio con il letterato:

Voi potrete tornarvene a casa alleggerita, refrigerata, schiarita, e vi chiederete con stupore che cosa mai ci fosse in quella faccenda che ancora poco fa vi turbava con tanta dolcezza tumultuosa. E voi sul serio volete prendere le difese di codesto gelido e fatuo ciarlatano? Quello che è espresso è sistemato, tale è il suo credo. L'universo espresso significa l'universo sistemato, riscattato, eliminato... (ivi; tr. it. p. 93)

Nei due ultimi luoghi riferiti non si sta parlando dell'artista bensì del critico. Nessun "uomo comune" va da un letterato a fare analizzare il proprio caso. Invece, contraddicendosi, Tonio ammette che le opere degli artisti sono affar di sentimento. Il "linguaggio letterario", nella persona di

un giudice freddo e presuntuoso, si arroga la prerogativa di esaminare e definire sbrigativamente il mondo morale dall'artista amato o odiato. Così quel mondo, cioè le esperienze angosciose, o soavi, o sublimi che l'artista, filtrandole, ha versato nella propria opera, il sentimento che impetuosamente scaldava il suo cuore (cfr. *TK*, p. 37; tr. it., p. 93), vengono chiusi e incasellati in formule pseudo-scientifiche gelide, dall'assetto critico-sistemico: il sentimento è così pietrificato, cioè eliminato.

Il letterato, sia l'artista che il critico, è un ciarlatano. Ripropongo la domanda da cui ero partita: con quale critico e teorico dell'arte Tonio Kröger e Thomas Mann ce l'hanno in particolare? L'autore ha inserito nel testo indizi atti a far credere che l'ambivalenza e l'irritazione siano rivolte contro Schopenhauer e Nietzsche. Nel monologo sono evocate infatti, in modo irrelato ma a brevissima distanza, la irresolutezza stanca e la nausea del conoscere di Amleto (*TK*, p. 36; tr. it., p. 92) e la demoniaca malvagità di Cesare Borgia, esaltata da "non so quale ebbra filosofia" (ivi, p. 38; tr. it., p. 94).

Il lettore tedesco addetto ai lavori sa che sia in *WaWV* sia in *JGB* si leggono aforismi, tra loro vicinissimi, in cui campeggiano Amleto, colui il cui esempio inibisce ogni azione, e Cesare Borgia, l'uomo-belva, l'animale da preda, al quale Nietzsche tributa, in polemica assai aspra con Schopenhauer, un caldo elogio.³

La critica tedesca ama definire i testi narrativi del Mann maturo opere dalla struttura a strati. Applichiamo per comodità anche a *TK* questa definizione. Vi si notano dunque uno strato-Schopenhauer, e al di sopra di questo, in corrispondenza polemica con esso, uno strato-Nietzsche. Si tratta di "maschere". Al di sopra dei due strati – o al di sotto, perché è occultato, ma è il più profondo e prezioso – v'è il terzo, riconoscibile a prima lettura per il fatto che esso pure è contrassegnato dal ricorso ad Amleto e a Cesare Borgia. Ecco i passi, tra loro vicinissimi – e naturalmente tributari di Schopenhauer e di Nietzsche –, contenuti in quest'opera a carattere speculativo corrispettiva al terzo e più importante strato:

Esempio di carattere economico disgiunto dal carattere morale è l'uomo del Machiavelli, Cesare Borgia, o lo Jago dello Shakespeare. Chi può non ammirare la forza della loro volontà, benché l'attività loro sia soltanto economica e vada in contrario della morale? (*Est1*, p. 60)

L'uomo morale congiunge alla persistenza ed impavidità di un Cesare Borgia, di

³ Chiamando in causa Amleto e la nausea del conoscere Mann rielabora un luogo di *GTr* (pp. 55-56), ne mantiene le espressioni letterariamente balenanti e ne capovolge il senso; ma si avvale anche, direttamente, della fonte di Nietzsche, cioè del capitolo su *L'idea platonica: l'oggetto dell'arte*, appartenente a *WaWV*; Mann usa anche l'aforisma 208, pp. 112-13 di *JGB*.

uno Jago, o di un ser Ciappelletto, la buona volontà del santo o dell'eroe. (ivi, p. 61)

Quando l'uomo pratico si sente all'oscuro sopra uno o più di questi punti o quando è preso dal dubbio, l'azione o non comincia o s'arresta [...]. E se questo si prolunga l'uomo pratico può diventare Amleto, diviso tra il desiderio dell'azione e la poca chiarezza teoretica dei mezzi e degli scopi. (ivi, p. 52)

L'autore in questione tributa egli pure viva ammirazione nei confronti della potente energia volitiva di Cesare Borgia. Tonio, nell'ultimo luogo citato di *TK* si scaglia, in sintonia con il moralismo schopenhaueriano, sia contro Nietzsche sia contro il detto autore e le sue idee, invero lievemente fraintese e impoverite. Questi afferma egli pure che la scissione interiore, la paralisi della volontà di Amleto è determinata dal fatto che il personaggio è attratto dalla sfera della volontà e della prassi, ma non sa precisamente quali azioni, nella situazione determinata, sia opportuno compiere: il dubbio esercita un'azione inibitoria, suscita lotta e contrasto tra energia teoretica ed energia pratica; Amleto viene così suo malgrado calamitato dal conoscere, come notava Kröger.

Tutti gli ultimi luoghi che ho letto sono tratti dall' *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* pubblicata da Benedetto Croce entro i primi giorni di maggio del 1902, come Croce scrive a Karl Vossler da Napoli il 7 giugno 1902 (cfr. *CartaCV*, p. 18).⁴ Perché Mann e Kröger sono tanto adirati contro Croce? Perché, a parere di questo, l'arte è forma dei sentimenti e delle sensazioni dell'artista, il quale, esprimendole, le oggettiva e le spiritualizza nell'opera d'arte. L'arte è espressione teoretica pura e, al contempo, catarsi delle sensazioni, dei sentimenti, delle passioni. Così, negli artisti dotati si ritrovano “la massima sensibilità o *passionalità*, e la massima insensibilità od olimpica *serenità*” (*Est1*, p. 24); ma “entrambe le qualifiche si conciliano perché non cadono sullo stesso oggetto. La sensibilità o *passionalità* si riferisce alla ricca *materia* che l'artista assorbe nel suo organismo psichico; l'insensibilità e *serenità* alla *forma* con cui quegli assoggetta e domina il tumulto sensazionale e passionale” (*ibid.*; corsivi di Croce). La formula di Adalbert il novelliere “formicolio indecente e triviale delle sensazioni” è una bellissima parafrasi, dall'identico significato, dell'espressione crociana “tumulto sensazionale e passionale”. Secondo il giovane Mann questa *passionalità* sarebbe l'opposto dello stato d'animo freddo e quasi disumano necessario all'artista per creare. Peraltro Tonio finisce suo malgrado per abbracciare, come si è constatato, la necessità del sentimento propugnata da Croce.

⁴ Sull'*Estetica* di Croce nelle sue relazioni con la vita cfr. il mio volume *Tra desiderio e realtà. Pratica, poesia, storia in Benedetto Croce*, Napoli, ESI 1990.

Le prime traduzioni dell'*Estetica* furono quella francese uscita a Parigi nel 1904 e quella tedesca, a opera di Karl Federn, uscita nel 1905. L'insigne trattato, lo si ricordi, non è affatto monumentale: 153 pagine e basta di filosofia dell'arte e dello spirito; segue poi una lunghissima bibliografia ragionata circa lo sviluppo della scienza estetica. Dunque *TK*, con sicurezza, nulla deve alle traduzioni. Mann può aver letto *Est1* solo in lingua italiana e per di più quando il volume era giunto da poco nelle librerie. La prima questione non pone difficoltà alcuna. Tra 1895 e 1902, Mann alternò quasi freneticamente soggiorni in Italia e periodi a Monaco: abitò in Italia almeno due anni, diciotto mesi dei quali in maniera continua e ininterrotta, procurandosi un'ottima conoscenza, forse passiva, della lingua italiana; era perfettamente in grado di leggere *Est1*, libro che trae il proprio limpido assetto linguistico-stilistico e i propri principi espositivi efficacemente didascalici soprattutto da *WaWV*.

Già da anni Mann progettava di scrivere un'opera narrativa circa il dissidio tra arte e vita, la maledizione che grava sull'artista, la separatezza dell'artista dalla vita. Di quest'aspirazione è traccia anche nei carteggi. Il tema è abbozzato con palpabile insicurezza in diversi racconti antecedenti *TK* e in modo alquanto più maturo in *Tristan*. Tuttavia né Schopenhauer né Nietzsche, malgrado la copiosa dottrina estetica contenuta nelle loro opere, erano stati in grado di rispondere in maniera efficace ed esaustiva a queste semplici domande: cos'è esattamente l'arte? Che rapporto corre tra la vita degli uomini comuni e quella dell'artista? Cos'è la vita individuale e sociale? Che relazione esiste tra la natura e la vita come prassi? *Est1* si poneva queste domande e forniva risposte esaurienti: immature, ma straordinariamente ricche di germi. Semmai, dunque, è da chiedersi: come poté Thomas Mann avere notizia tanto tempestiva di *Est1*? E come poté capire che doveva assolutamente leggere quel libro? Mann aveva lasciato l'Italia il 19 dicembre 1901 per tornare a Monaco e passare il Natale in famiglia. Quando uscì *Est1* egli si trovava ancora in Germania, a Monaco appunto.

In data 1° agosto 1902 Vossler scriveva da Heidelberg all'amico italiano di avere "finito adesso un resoconto abbastanza lungo della Sua *Estetica*, che più la leggo e più l'ammiro. [...] Il mio resoconto è diventato un articolo e si stamperà in agosto o in settembre sulla *Wissenschaftliche Beilage zur Allgemeinen Zeitung* di Monaco, forse il meglio conosciuto giornale della Germania". La lunga, dettagliatissima e molto elogiativa recensione – non richiesta da Croce – in cui Vossler riassumeva esattamente *Est1* uscì sull'importante "Wissenschaftliche Beilage", che si pubblicava nella città in cui abitava Thomas Mann, mercoledì 10 settembre 1902. Con lettera a Vossler da Perugia del 14 settembre 1902, Croce annuncia di avere ricevuto l'articolo preannunziato. L'editore Fischer, a seguito del successo dei

Buddenbrook, aveva deciso di far uscire entro l'autunno 1902 la raccolta dei racconti brevi già sparsamente pubblicati da Mann, che avrebbe preso il titolo dal racconto *Tristan*; Thomas Mann doveva tenersi pronto a correggere le bozze. Invece, il 22 agosto 1902 lo scrittore scrive da Monaco a Georg M. Richter che intende restare ancora qualche settimana a Monaco per poi ripartire il 1° ottobre alla volta dell'Italia, destinazione Riva del Garda (*BrTM*, 02/31, p. 1902). Il 22 settembre scrive all'amico Paul Ehrenberg da Monaco auspicando di poterlo incontrare insieme al fratello di lui Carl e alla propria sorella Carla prima della partenza per Riva (*ibid.*, 02/34). Così, alla fine di settembre del 1902, senza dare spiegazioni a nessuno, Mann ripartì per l'Italia, lasciando editore e stampatore in attesa.

Con data difficile da decifrare, forse il 3 ottobre 1902, Thomas Mann invia una cartolina da Riva, Villa Cristoforo, a Hilde Distel a Dresda: il timbro di arrivo è del 5 ottobre 1902 (*ibid.*, 02/35). A Riva lo scrittore vive un periodo di assai intenso fervore creativo. Il 16 ottobre scrive da lì a Kurt Martens che ha cominciato a comporre *TK* (*ibid.*, 02/36). Il 22 ottobre, sempre da Riva, scrive a Paul Ehrenberg che il lavoro a *TK* procede speditamente e che la progettata raccolta *Tristan* includerà *TK* e potrà uscire entro gennaio-febbraio del 1903 (*ibid.*, 02/37).

Thomas Mann non perse più di vista le opere di Benedetto Croce. Egli non rinunziò mai più all'idea che l'arte e la letteratura siano espressione autonoma, dotata di statuto suo proprio, diverso da quello di ogni espressione il cui fine non sia precipuamente quello artistico; seguì con assiduità anche i fascicoli della "Critica". Venti anni dopo la pubblicazione di *TK*, Benedetto Croce fornì l'ispirazione principale per la figura di Lodovico Settembrini.

Croce era claudicante, perché una gamba gli era rimasta offesa nel terremoto di Casamicciola del 1883, in cui perse i genitori e la sorella, e per questa ragione Settembrini cammina con il bastone. Sul piano esoterico Naphta echeggia in modo evidente la "seconda bestia", dell'*Apocalisse*, il "falso profeta", schierato tra le forze del male: egli è l'antitesi della luce, adombrata da Settembrini e richiamata dal cognome allusivo Lukacek. Anche il cognome Settembrini trova motivazione nel libro sacro, come testimonia il fatto che in esso è iscritto il numero sette. Nel nome Lodovico Settembrini sono rappresentate almeno una volta tutte le lettere occorrenti a comporre il nome Benedetto Croce, e Mann si industria di far ricorrere più volte quelle che nel nome del filosofo estetico ricorrono più volte, quali la *e*, la *t* e la *o*. Riesce, Mann, anche a combinare la consonante *b* con la *r*, echeggiando in certa misura l'unione tra *c* dura e *r* che c'è in *Cr*. Lodovico: questo è il nome di battesimo dell'Ariosto, cui Croce, ancora in anni molto recenti rispetto a *Za*, aveva dedicato il suo saggio critico uni-

versalmente ritenuto il più condivisibile e riuscito. Lodovico: colui che loda Giambattista Vico, e in effetti Croce, fin dai primi del '900 aveva indicato Vico all'attenzione della grande cultura europea presentandolo come genialissimo precorritore della filosofia storicista e romantica.

Ma se l'anagramma è, saussurianamente, l'indicatore onomastico fondamentale, ancor più importante è che Lodovico sia il nipote di Luigi Settembrini (1813-1876). Croce, dopo che rimase orfano, fu accolto in casa dello zio Silvio Spaventa (1822-1893), divenuto suo tutore, la vita del quale si svolse in parallelo a quella dell'amico Luigi Settembrini, a essa strettamente e drammaticamente intrecciandosi in numerose e prolungate occasioni.⁵

⁵ Entrambi furono fautori convinti dell'indipendenza dallo straniero, dell'unificazione politica italiana e di ordinamenti statuali anti-assolutisti e liberali-democratici. Nel 1848 Luigi Settembrini, Silvio Spaventa e altri fondarono a Napoli la "Grande società dell'unità italiana", consettario della quale fu anche Francesco De Sanctis. Sotto la restaurazione borbonica, nel marzo 1849, sia Settembrini che Spaventa furono, per le dette ragioni, arrestati e condannati a morte; la pena fu poi commutata nell'ergastolo e da ultimo nella deportazione. Durante gli anni di prigionia trascorsi sull'isola di Santo Stefano i due furono compagni di cella. Infine entrambi, nel 1859, furono avviati alla deportazione negli Stati Uniti; ma il figlio di Settembrini, Raffaele, ufficiale della marina britannica, riuscì a far dirottare la nave a Queenstown, in Irlanda, liberando così il padre, Silvio Spaventa e altri 67 condannati ("il fiore del patriottismo liberale napoletano", come spesso è stato scritto).

