

## La seduzione mortale

### Simboli e tematiche musicali nella *Montagna incantata* di Thomas Mann

Claudio Bolzan

In questi ultimi dieci anni, l'interesse per il pensiero estetico-musicale di Thomas Mann è andato progressivamente intensificandosi, determinando un considerevole incremento sia degli studi specifici o settoriali, che delle ricerche a più largo raggio: in Italia, dopo gli ormai "classici" contributi di Furio Jesi, Ladislao Mittner, Cesare Cases, Giacomo Debenedetti, Tito Perlini, Marianello Marianelli,<sup>1</sup> si sono aggiunte, sul versante più specificamente musicologico i saggi monografici di Anna Giubertoni, Paolo Isotta, Vittorio Mathieu, Roberto Favaro,<sup>2</sup> assolutamente illuminanti (ed imprescindibili) per ampiezza e profondità di analisi, quanto discutibili relativamente all'approccio metodologico, limitato pressoché esclusivamente all'esegesi dell'opera letteraria manniana senza tener conto — in via preliminare e in termini rigorosamente sistematici — dell'imponente corpus documentario dello scrittore, bibliograficamente costituito da una massa enorme di carteggi, relazioni, conferenze e appunti di lavoro.<sup>3</sup> A parte il denso volume di Isotta (compromesso purtroppo da un atteggiamento polemico di fondo certamente poco conciliabile con l'imparziale rigore richiesto ad un'indagine di questo tipo), imperniato sull'intera produzione critica e letteraria d'argomento musicale, sono veramente pochi gli apporti musicologici incentrati sul vasto romanzo *Der Zauberberg* (*La montagna incantata*),<sup>4</sup> letteralmente intriso di simboli e di riferimenti culturali di matrice filosofica e politica, percorso capillarmente da una miriade di raffinate citazioni ed autocitazioni, investito dal soffio di una lucida *vis* critica, tale da trasformare in molti casi la pagina narrativa in saggio vero e proprio: ci sembra dunque più che mai giustificata questa nuova operazione di rilettura, tesa a circoscrivere gli aspetti più peculiarmente musicali dell'opera (non sempre riconosciuti nel loro insieme), rapportandoli al più vasto universo culturale dell'autore tramite l'aiuto di un apparato di fonti bibliografiche si spera esauriente.

1. Il romanzo in questione vide lentamente la luce in un periodo particolarmente tormentato nella vita dell'autore. Nel 1918 erano apparse le *Betrachtungen eines Unpolitischen* (*Considerazioni di un impolitico*),<sup>5</sup> autentico "libro di guerra" concepito

come una strenua e dolorosa difesa della *Kultur* tedesca di fronte agli assalti delle democrazie occidentali, identificate dal fronte della *Zivilisation*,<sup>6</sup> attraverso un percorso intellettuale incentrato sulle figure di Schopenhauer, Wagner, Nietzsche, i padri spirituali della formazione intellettuale manniana. Sei anni dopo esce *Der Zauberberg* (iniziato nel 1913-15 e terminato nel 1924), romanzo-fiume nel quale confluiscono spunti, temi e motivi sviluppati, o accennati, nelle stesse *Considerazioni*: tra questi, uno sembra essere appena sfiorato:

Richard Wagner una volta scrisse che davanti alla *musica* la *civilizzazione* si dissolverebbe come nebbia al sole.

Che un giorno la musica, a sua volta potesse dilagare davanti alla civilizzazione, alla democrazia come nebbia al sole, questo Wagner non se lo era mai sognato... Questo libro invece se lo sogna: un sogno intricato, opprimente e confuso; ma questo e nient'altro è il contenuto delle sue angosce. *Finis musicae*: questa espressione compare in un punto del libro e vale solo come simbolo onirico della democrazia. Il progresso della musica alla democrazia: questo sottintende il libro dovunque parla di progresso [...]. Il libro si batte contro quel progresso, gli contrappone una resistenza conservatrice.<sup>7</sup>

Proprio questo motivo, questo "sogno intricato, opprimente e confuso", diventa uno dei punti cruciali del romanzo: la storia iniziatica di un giovane borghese tedesco, Hans Castorp, conteso, nel corso di una lunga degenza in un sanatorio di montagna, da due singolari personaggi, legati fra loro dall'interesse politico e pedagogico, ma in antitesi riguardo i metodi e le idee ad essi sottese. Proprio in quanto "politici", si considerano "nature antimusicali": l'uno, Settembrini, aperto a idee democratiche e filantropiche, non mancherà di giudicare pedagogicamente "sospettabile" la musica; l'altro, Naphta, ebreo gesuita e conservatore, assertore anzi di una teocrazia basata sul terrore, affermerà che tutta l'arte è "sospettabile" in quanto genialità e, quindi, *malattia*, anche se la malattia gli appare come la sola "dignità" dell'uomo.<sup>8</sup> Ad essi si contrappone una figura enigmatica, sensuale e affascinante: Clawdia Chauchat, simbolo di una natura che nella sua imperscrutabile e incontenibile energia si contrappone alla *Zivilisation* (Settembrini) e che agisce come seduzione nei confronti del bor-

ghese Castorp. Altra seduttrice è, infine, la notte, nella quale il giovane sembra percorrere un cammino irto di prove e tentazioni alla ricerca di una sua dimensione e di una sua maturazione interiore, proprio perché la gioventù è “avida di luce”. Le forze del negativo (Clawdia, Naphta) agiscono su di lui con un’attrazione esclusiva ed inquietante (si tratta in fondo della polarità Amore-Morte) e rappresentano le due facce di una stessa realtà, quella di una irresistibile seduzione, ravvisabile nel richiamo misterioso della morte, come precisa l’autore stesso in una intervista rilasciata al *Neues Wiener Journal* il 22 giugno 1920:

La coscienza di tenere fra le braccia una donna votata alla morte ha in sé un fascino perverso. Attratto irresistibilmente dalla bellezza malata di questa donna, inebriato da una passione bruciante che pure è percorsa da un soffio di decomposizione, il giovane si lascia irretire sempre più a fondo nella “Montagna incantata”. Questo è il primo *leit-motiv*: la morte come potenza seduttrice.<sup>9</sup>

Non a caso il superamento della malattia e dell’attrazione verso le forze oscure della seduzione avviene dopo il drammatico episodio della sciata solitaria (introdotto proprio da una immagine musicale) e dopo la metamorfosi dell’amore per Clawdia: dalla sensualità orgiastica del *Sabato delle streghe* alla sublimità spirituale degli ultimi capitoli. Che il superamento di Castorp — simbolo di una Germania in problematica trasformazione — approdi ad esiti di grande ambiguità, come meglio vedremo più avanti, ci dimostra ancor più che lo scrittore non era pervenuto alla *Zivilisation* semplicemente e pacificamente dopo l’esperienza delle *Considerazioni*, ma che il suo più intimo e urgente problema rimaneva pur sempre il futuro della Germania, il suo status culturale e, soprattutto, il futuro della musica dopo l’esperienza catastrofica di una guerra vissuta come scontro fra due civiltà: non di ripudio dunque ma di *autosuperamento* è il caso di parlare in questa fase, nella quale gli elementi positivi del passato cercano un possibile congiungimento e una fusione con quanto stava cambiando nell’universo tedesco.

2. Con il romanzo *Der Zauberberg* Thomas Mann sembra compiere effettivamente una svolta rispetto alle tematiche di base delle opere precedenti: se però si guarda il suo itinerario spirituale, non tanto di svolta si deve propriamente parlare, quanto di uno spostamento di ottica nei confronti del rapporto Arte-Vita, che tanta parte aveva avuto (e continuava ad avere) nella sua riflessione di uomo e di artista. Il senso in cui si deve intendere questo spostamento di ottica ci viene suggerito da Karoly Kerényi:

Questo fatto dell’esistenza umana, di essere vicino alla morte, anzi, in realtà, di essere a contatto con la morte, rappresentava nella *Montagna incantata* un argomento, nel quale Thomas Mann si muoveva (e qui ‘movimento’ equivale a espressione linguistica) con una sicurezza, una perspicacia, una precisione che non si trovano in nessuno degli studiosi di questa materia: in questo settore del mondo umano, nel regno intermedio tra vita e

morte egli si muoveva come i Greci reputavano che si movesse il loro dio “Ermete”<sup>10</sup>.

Questo spostamento di ottica è dato dunque dal carattere ‘ermetico’ della storia narrata e della vicenda del suo protagonista.<sup>11</sup> Questi è un giovane, di origine borghese, ingegnere di professione (non un *artista*, dunque), abitante ad Amburgo. A questo giovanotto “semplice e comune” accade una “storia”: una storia coperta “dalla ruggine del tempo” eppure recente (“Essa è assai più vecchia dei suoi anni” sottolinea il narratore). La sua singolarità consiste nel fatto che essa accade prima della Grande Guerra, baratro che delimita (e non solo temporalmente) due epoche e due mondi resi, così, oltremodo diversi e lontani tra loro.

Anche per lo scrittore la guerra costituisce una grande linea di demarcazione, linea segnata creativamente dalle *Considerazioni di un impolitico*, che riassumono la sua formazione, il suo pensiero, la sua difficile e problematica posizione culturale: che la battaglia condotta con quest’opera fosse perduta in anticipo e fosse, anzi, portata avanti con la chiara consapevolezza di questa sconfitta, ne dà testimonianza proprio il successivo percorso creativo dello scrittore, che pure non tralascerà mai motivi e temi tipici delle *Considerazioni*, ma ai quali egli sembra ora guardare da una più ampia apertura prospettica. Questo ampliarsi dell’orizzonte è attestato da tutta una serie di lavori: da *Herr und Hund (Padrone e cane*, del 1919) al grande saggio *Goethe und Tolstoj*, del 1923 (del quale molti temi — e principalmente quello della “malattia” — confluiranno nel romanzo in questione, il cui lungo lavoro di stesura si intreccia con le opere sopra citate).

Ma ritorniamo al romanzo. Anche la “storia ermetica”<sup>12</sup> di Hans Castorp trae spunto, come sempre in Mann, da un fatto autobiografico, e cioè il ricovero in una casa di cura a Davos della moglie Katja, nel 1912.<sup>13</sup> Qui pure giunge il protagonista della vicenda per soggiornare tre settimane nel sanatorio e tenere così compagnia ad un cugino, seriamente malato da anni. Nel “Berghof” le giornate trascorrono inizialmente con molta lentezza, gradualmente però il giovane viene preso nell’“incantesimo” della montagna, ove il tempo sembra subire inquietanti trasformazioni. Allo scadere delle tre settimane egli si ammala, seppur in forma leggera, e viene convinto a fermarsi per condividere la vita di “quelli di lassù”. Il suo essere giovane e quindi nella posizione di uno “che non ha ancora salde radici nella vita”,<sup>14</sup> cresciuto per di più in una società in declino, è alla base della sua “malattia”, un’affezione polmonare che assume la valenza di metafora e simbolo di un disagio non solo spirituale, e tale da incidere direttamente nel corpo.

Come già è stato detto, Hans Castorp è un “uomo semplice e comune”. Innanzitutto però egli è un tedesco: un borghese tedesco. Nella sua semplicità egli incarna le caratteristiche del tedesco medio di allora, diventando così il rappresentante-tipo della

Germania borghese pre-bellica. La sua storia dunque è la 'stessa storia' del popolo tedesco (e il termine 'storia' va inteso nella sua doppia accezione di complesso accadimento di fatti — *Geschichte* — e di "narrazione").<sup>15</sup> In "pianura", ad Amburgo, egli cresce in un preciso contesto sociale, organizzato secondo le direttive e i principi dello Stato: supera brillantemente il liceo, anche se non cerca di darsi molto da fare, comportamento questo determinato dalla mancanza di valide motivazioni interiori:

L'uomo singolo può anche tener sempre presente mete, scopi, speranze, possibilità e trarne impulso a sforzi e ad attività maggiori. Ma quando l'elemento impersonale che lo circonda, l'epoca stessa, nonostante tutta la operosità esteriore, manca in fondo di speranze e di mete, quando in segreto gli si rivela priva di tali speranze e di tali mete, quando, consapevolmente o inconsapevolmente ma in ogni modo interrogata sul significato assoluto più che personale di tutti gli sforzi e di tutte le attività, oppone un vuoto silenzio, non mancherà di produrre un certo effetto debilitante specialmente in persone di natura semplice e schietta, indebolimento che può estendersi dalla psiche anche alla parte fisica e organica degli stessi (D. Z., I, pp. 38-39).

Per essere dunque inclini allo sforzo, all'impegno, all'azione senza una qualche risposta della propria epoca sono necessarie una "solitudine morale o un'immediatezza", piuttosto rare a trovarsi, oppure una "vitalità esuberante", entrambe estranee a Hans Castorp.

Questi dunque giunge a Davos con una formazione spirituale incline alla negatività o, per lo meno, determinata dall'exasperante "negativo" silenzio della società e della sua epoca. In questo senso egli è già (spiritualmente) malato e per questo la montagna lo avvolgerà facilmente tra le sue spire, fornendogli anche il miraggio dell'amore, un amore che si rivelerà come *Liebestod*, come abbraccio del negativo, o meglio come narcotico inebriante, così come funzione narcotica aveva per Nietzsche (e per lo stesso Mann) la musica di Wagner, massimamente il *Tristan und Isolde*.<sup>16</sup> Non a caso poco prima che gli venga diagnosticata la malattia egli partecipa a una conferenza avente come argomento la "Potenza dell'amore". Molto tempo prima (e questo "molto" ha un significato estremamente relativo, data la particolare configurazione assunta dal *tempo* nel luogo di cura), Giovanni Castorp aveva fatto la conoscenza con un singolare personaggio, il signor Settembrini (sintomaticamente il paragrafo è intitolato *Satana*) che altri non è se non il più tipico rappresentante di quella cultura della *Zivilisation*, i cui punti di forza spirituali poggiano sull'idea di progresso dei popoli, di democrazia, ecc. che già avevano costituito i cardini della polemica manniana nelle *Considerazioni di un impolitico*.

Questo nuovo personaggio, tutto dedito all'impegno culturale e sociale, umanista e illuminista dichiarato, rivela tuttavia una sua dimensione mefistofelica, delineata ironicamente nei tratti somatici (del resto non si tratta di una persona "sana" e anch'egli è partecipe del destino degli altri personaggi). Sarà questi il

primo 'educatore' di Castorp, assolvendo in tal modo alla funzione e alla missione di "portatore di luce e progresso". L'inclinazione verso il negativo del "discepolo" gli si rivela in particolare durante una conversazione a proposito di una malata affetta anche da ritardo mentale: "Trovo che non si accordano, che non si può immaginarle insieme, malattia e stupidaggine. Si pensa che un individuo stupido debba essere sano e comune, e la malattia debba affinare l'uomo, renderlo intelligente ed eccezionale" afferma il giovane (D. Z., I, pp. 108-109), suscitando le rimostranze vivaci di Settembrini che rimbrotta: "La malattia non è affatto qualcosa di distinto, non è affatto veneranda, questa concezione è malattia di per sé stessa o almeno vi conduce (D. Z., I, p. 110). In questa replica egli trova inquietante e particolarmente sospetto il concetto di "santità" della malattia e in nome della ragione e del progresso proclama la raggiunta consapevolezza dell'uomo impegnato nella lotta, tramite il lavoro, contro tutti i miti oscurantisti. In questo senso l'italiano Settembrini nutre nei confronti dell'arte, e della musica in particolare, una grande diffidenza (la stessa che ritroveremo in un altro "umanista": Serenus Zeitblom, l'amico e biografo di Adrian Leverkühn, il protagonista del *Doctor Faustus*): "Sì, sono un amante della musica, con ciò non intendo dire che la rispetti in modo speciale, così come amo e rispetto la parola, la portatrice dello spirito, lo strumento, il vomere del progresso. La musica... Essa è qualcosa di semiarticolato, è l'elemento dubbio, irresponsabile e indifferente".<sup>17</sup> È la diffidenza che nasce dall'impegno "morale" in direzione della civiltà, laddove, per contro, la musica appare come sogno, evasione, fuga dalla realtà:

La musica è inestimabile come estremo mezzo di entusiasmo, come potenza d'impulso all'elevazione e al progresso quando essa trovi lo spirito aperto e predisposto alla sua efficacia. Ma la letteratura deve averla preceduta. La musica sola era pericolosa. Per lei personalmente, ingegnere, è pericolosa in modo speciale. Me ne accorsi subito dal suo viso, quando lo scorsi poco fa (D. Z., I, p. 127).

In questo concetto di arte come impegno civile al servizio della persona e della civiltà, la musica assume un ruolo più consona alle imprevedibili forze del male. Di fronte a questa concezione negativa il cugino di Castorp, Gioachino, replica (ed è significativo che sia proprio il cugino a farlo):

Vede? un pezzo di musica come questo, senza pretese, dura forse sette minuti, vero? Ma questi minuti sono qualcosa per se stessi, hanno principio e fine, si distinguono dagli altri, sono in certo qual modo preservati dalla sorte dei loro fratelli, quella cioè di cadere inavvertiti nel baratro comune (D. Z., I, p. 127).

Di fronte a questa argomentazione calma, pacata, eppure decisa, Settembrini è costretto a riconoscere alla musica una sua "dignità morale", una sua funzione positiva che consiste nel tener desto lo svolgersi del tempo, nel rendere le persone coscienti e vigili di fronte a una realtà che il tempo travolge.

La musica però — si ribadisce ancora — può avere una funzione contraria, assai simile alla droga, all'oppio, acquistando in pieno una connotazione demoniaca: "L'oppio è del diavolo, poiché origina ottusità, costanza supina, inattività, calma servile... È qualcosa che dà da pensare, la musica. Io resto dell'opinione che essa sia di natura equivoca. E non vado troppo lontano se la ritengo politicamente sospetta" (D. Z., I, p. 128).<sup>18</sup> È questa la conclusione di una conversazione fondamentale dal punto di vista estetico. I concetti espressi non saranno accantonati da Mann: non bisogna dimenticare che il romanzo viene iniziato nel 1913 e interrotto nel 1915, quando ancora il processo di 'autosuperamento' dell'universo culturale che aveva maturato e sostanziato le *Considerazioni di un impolitico* era appena avviato. A romanzo compiuto, dopo l'esperienza traumatizzante del crollo della Germania in seguito alla sconfitta della Prima Guerra Mondiale, lo scrittore, esplicitamente, farà sue le parole parodisticamente messe in bocca a Settembrini. La musica lo eccita e lo suggestiona e, come abbiamo sottolineato, rappresenta un mondo e una cultura per i quali dichiarerà il 10 gennaio 1922: "Provengo da una famiglia patriarcale, da una città nella quale si è conservato intatto fino ai nostri giorni il pensiero antico e lo spirito della tradizione. Sento in me la *pietas* per una cultura al tramonto".<sup>19</sup> Il suo entusiasmo per la musica, e in particolare per la musica di Wagner, comunque già gli aveva suscitato reazioni di estrema cautela se in una lettera a Walter Opitz del 26 agosto 1909 aveva scritto: "... Se mai ho creduto veramente in Wagner, devo dire che anche la mia passione per lui, negli ultimi anni, è scemata di molto".<sup>20</sup> Ora è un po' tutta la musica a destare in lui, come in Settembrini, queste reazioni di cautela:

Lo spirito musicale deve esser considerato nebuloso e tutto ciò che è indistinto deve esser considerato estraneo alla forma. Ecco perché ci sono sempre stati dei tedeschi che in ogni tempo si sono opposti allo scatenamento dello spirito musicale [...]. Anch'io oggi nutro una certa diffidenza per lo spirito musicale e sono più interessato alla chiarezza plastica e alla precisione formale. Il pericolo di perdere il verbo razionale è troppo grande.<sup>21</sup>

Nella concezione della musica sostenuta dal personaggio Settembrini incontriamo non solo tutta la polemica nietzschiana nei confronti di Wagner, ma anche una forte, sintomatica cautela dello scrittore proprio nei confronti dello stesso musicista che tanto lo aveva appassionato e che ora è gradualmente sostituito da Goethe (e da Schiller: si pensi alle tematiche musicali sviluppate nelle *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*), dopo il travaglio spirituale dell'esperienza bellica. Anche in questo caso, tuttavia, una particolare dimensione ironica si insinua negli episodi che abbiamo riportato. È una ironia resa ancor più macroscopica dal fatto che proprio il romanzo si rivela intriso di suggestioni wagneriane e schopenhaueriane in dialettica contrapposizione con gli apporti goethiani, altrettanto numerosi; in questa

dialettica però gli elementi wagneriani sembrano assumere un rilievo più ampio e articolato. Uno dei vertici di questo processo dialettico è il paragrafo intitolato "Sabato delle streghe", che più avanti analizzeremo dettagliatamente.

Durante il soggiorno in sanatorio Hans Castorp non conosce soltanto Settembrini. Di natura aperta e loquace, egli instaura buoni rapporti con molte altre persone. Incontrerà anche un altro pedagogo, rivale dello stesso Settembrini, il gesuita galiziano Naphta, simbolo del conservatorismo più estremo, negatore del progresso ed esaltatore dell'inazione. Agli antipodi rispetto alle idee della *Zivilisation*, egli è più vicino all'italiano Settembrini di quanto si potrebbe supporre, rappresentando il "rovescio della medaglia", l'altra faccia di un demonismo di cui entrambi sono partecipi. Ciononostante, la rivalità di questi due singolari educatori sfocerà alla fine in un duello nel corso del quale il gesuita si uccide. Prima di incontrare Naphta, Castorp ha modo però di fare la conoscenza di un'altra persona che lo attrae irresistibilmente: si tratta di Clawdia (o Claudia) Chauchat, una russa "debole, bacata, dagli occhi da Kirghisa" (D. Z., I, p. 178), con gli zigomi sporgenti, "una donna piena di fascino".<sup>22</sup> La sua immagine, sempre accompagnata da un sinistro e urtante sbattere di porte,<sup>23</sup> fa riaffiorare alla memoria del protagonista il ricordo di un vecchio compagno di scuola, Pribislaw Hippe, soprannominato dai compagni il "Kirghiso", da cui il giovane Castorp si era sentito molto attratto, al punto di cercare — durante le lezioni scolastiche — un qualunque motivo per stargli accanto. Sarà una matita a fornirgli questo appiglio, come, tramite una matita, si avvicinerà alla Chauchat (non a caso, proprio questo sarà uno dei motivi conduttori nell'episodio della sciata). Castorp si accorge della somiglianza fra la donna russa e Hippe durante una lunga passeggiata che stimolerà, sintomaticamente, lo sfogo della malattia: "Era proprio tutto Pribislaw in carne ed ossa. Non avrei mai pensato di rivederlo in modo così evidente. Come assomigliava a quella di quassù! Per questo mi interessa dunque?" (D. Z., I, p. 138). Una giovanile e vaga passione omosessuale è dunque alla base dell'attenzione che il giovane rivolge a madame Chauchat, un'attenzione che però ha effetti negativi sul suo fisico, al punto da causare vere e proprie alterazioni febbrili. Clawdia, però, non è solo un simbolo di malattia e di morte. È, senz'altro, la più pericolosa rivale di Settembrini, ma non per questo incarna una metafora puramente negativa. La sua immagine richiama le lontananze sperdute dell'Asia, dove anche il tempo sembra "distendersi" indefinitamente; i suoi occhi da Kirghisa sembrano alludere alla tigre in agguato evocata in *La morte a Venezia*: Vi è dunque nella sua immagine un qualcosa di imperscrutabile, di primitivo, collegabile alla pura energia che anima la vita. In questo senso Clawdia è anche la vita, ma non quella degli ideali borghesi, bensì la vita nella sua primigenia forza selvaggia, eppure proprio per questo tanto affascinante.<sup>24</sup> È così

che la sua presenza 'stimola' in Castorp la 'malattia': egli insegue Clawdia, ma ciò che cerca è una 'via' più intima e segreta, attraverso l'eterna interrogazione del destino, e il destino determina gli esiti che sono esiti di malattia appunto, data la formazione spirituale del giovane in seno alla società borghese pre-bellica, irrimediabilmente minata nell'intimo. Rivolgendosi a Settembrini, riferisce: "Io sono d'opinione che a lei, *homo humanus*, non piacerebbe troppo stare dalle mie parti [...]. Io che sono qui e vedo le cose di lontano, ne risento davvero un'impressione di ripugnanza [...]. C'è un'aria crudele laggiù, inesorabile" (D. Z., I, p. 219).

Settembrini, Clawdia, Naphta: questa la triplice costellazione che accompagna il percorso spirituale di Castorp. Settembrini, italiano, antiromantico, partecipe e fautore di quel mondo culturale e spirituale da Mann ricondotto alla sfera della *Zivilisation*. Clawdia, emblematica e sfuggente figura di donna che oltrepassa il limite del simbolo per assurgere ad una dimensione mitica, in cui si intrecciano la Vita, il Destino, Dionisio (il "Dio straniero": e Clawdia è una russa del lontano Daghestàn), autentica rivale di Settembrini non tanto culturalmente quanto nella sua peculiare ed intima 'essenza'; Naphta, infine, il gesuita reazionario, le cui idee, in opposizione a quelle di Settembrini, sembrano andare incontro al "traviamento" ideologico di Castorp: alle sue spalle infatti si erge, in tutta la sua cupa e tragica severità, il mondo del *Don Carlos* schilleriano.<sup>25</sup> E Castorp, ancora, l'uomo semplice (e per questo figura non autobiografica), attratto irresistibilmente da Clawdia, in uno slancio erotico che trova il proprio esito in un momento di irruzione del negativo, in uno sprofondare della passione, nel cui abbraccio confluisce tutta la forza di Dionisio e del destino. Non a caso la 'scena d'amore' è preceduta dall'"investigazione" di Castorp sulla vita, sotto lo stimolo delle parole del consigliere Behrens: "La vita è morte, non c'è niente da abbellire, *une destruction organique*, come un Francese ebbe a dire nella sua leggerezza congenita. Del resto la vita odora di morte. Se a noi la cosa sembra diversa vuol dire che il nostro giudizio è corrotto" (D. Z., I, p. 293). È l'antitesi delle idee di Settembrini, il quale dunque si trova completamente solo nel suo compito di salvare il giovane. Questi, sprofondato nella sua sedia a sdraio, teso fra l'infinito di un cielo stellato e le profondità abissali, insondabili, della vita, insegue un suo percorso, una sua via che lo condurrà, di lì a poco — attraverso un itinerario costellato di malati moribondi — di fronte a Clawdia Chauchat.<sup>26</sup> Questo incontro diretto avviene durante la festa notturna di carnevale quando Giovanni Castorp è ormai ubriaco. Clawdia è l'unico personaggio non mascherato e il suo irrompere nella sala è l'irrompere stesso di un mito, quello che Furio Jesi, acutamente, interpreta come trasformazione dello *Zauberberg* in *Venusberg* wagneriano.<sup>27</sup> Una linea interpretativa questa, che viene suggerita dallo stesso Mann: "L'elemento mitologico in Goethe, specie nella

classica *Walpurgisnacht*, rappresenta sempre per me il ponte fra lui e Wagner, che amava particolarmente questa parte del Faust..."<sup>28</sup> La *Walpurgisnacht* maniana, tutta intessuta di citazioni goethiane, si trasforma dunque, gradualmente, in mito wagneriano. Clawdia-Venus riesce a sottrarre Castorp, in virtù della sua "forza mitologica", dal controllo di Settembrini che, in quanto semplice simbolo, svanisce insieme alle altre maschere, figure allegoriche cui non è dato partecipare allo "spazio mitologico" del *Venusberg*: "La sconfitta di Settembrini e il prevalere del linguaggio mitologico cui Hans Castorp partecipa senza riserve, sono denunciati innanzitutto da un radicale venir meno della responsabilità e dei suoi obblighi, già annunciato dall'uso carnevalesco del *tu* che ripugna a Settembrini".<sup>29</sup> Castorp si avvicina a Clawdia chiedendo una matita, come già era successo con Pribislaw Hippe. La loro conversazione proseguirà in lingua francese: "... non so quasi parlare francese. Tuttavia con te preferisco questa lingua alla mia, perché per me parlare francese è parlare senza parlare, in un certo senso — *senza responsabilità*, o come parliamo in sogno" (D. Z., I, p. 372. Corsivo nostro).

L'allontanarsi dalle scene di Settembrini (e significativamente le sue ultime parole sono dette in lingua italiana) segna l'irrompere della passione, dell'*Eros*, in un 'lento' (da intendere anche come agogica musicale) inabissarsi nel torpore oppiaceo: "Je t'ai aimée de tout temps, car tu es le *toi* de ma vie, mon rêve, mon sort, mon envie, mon éternel desir... / Je m'en ficherais, je m'en fiche de tous les Carducci et de la République éloquente et du progrès humain dans le temps, car je t'aime. / Le corps, l'amour, la mort, ces trois ne font qu'un. Car le corps c'est la maladie et la volupté, et c'est lui qui fait la mort ..." (D. Z., I, p. 378). Ci troviamo dunque nel pieno di un vortice wagneriano, vissuto però da un solo personaggio (la Chauchat rimane semplice spettatrice di questa *Liebesszene*, che pure la vede protagonista), espressa con un linguaggio fortemente allusivo nei confronti del *Tristan* wagneriano. Questa *Liebestod*, però, paradossalmente non culmina con la morte dei personaggi; essa, infatti, è tale 'simbolicamente', come percorso spirituale. Non a caso il capitolo si conclude con un ironico sorriso: "Adieu, mon prince Carnaval! Vous avez une mauvaise ligne de fièvre ce soir, je vous le prédis. / N'oubliez pas de me rendre mon crayon" (D. Z., I, p. 379).

Il singolare esito di questa scena non può sorprenderci, se teniamo presente che Castorp non è Hanno Buddenbrook, la cui *Liebestod* pianistica rappresentava il risultato di una totale negazione di vita che lo travolge in prima persona; e non è neppure Gustav von Aschenbach, il cui perdersi nella passione era dato dall'irrompere di forze vitali lungamente e malamente represses e non più sostenibili da una disciplina ormai priva di intime ragioni. E così, analogamente, Clawdia Chauchat non è riconducibile alla figura di Tadzio, pur avendo molto in comune con il giovi-

netto polacco. Questi diventa per Aschenbach l'incarnazione di un mito-pretesto che alla fine gli indicherà la via dell'Ade solo attraverso l'allucinazione della malattia. Madame Chauchat invece è una figura mitica che conduce la passione di Castorp in uno spazio-tempo mitico (quello del *Venusberg*, sottolineato dall'uso della lingua straniera) e che risolverà infine quella passione pervasa di negativo con una battuta sorridente.<sup>30</sup> Settembrini risulterà così sconfitto solo a metà. Clawdia se ne andrà dal sanatorio e il nuovo rivale dell'italiano sarà Naphta, l'alter ego di Clawdia, l'altro volto della seduzione. Ma, nonostante il fascino esercitato dal piccolo ebreo galiziano e dalle sue idee terroristiche ed estremiste, il cammino di Castorp subisce un lento quanto inarrestabile progresso,<sup>31</sup> attestato da un'esperienza singolare come quella del sogno durante una tempesta di neve e dalla sublimazione (o metamorfosi) della passione per Clawdia, ritornata al Berghof, dopo una lunga assenza, con un compagno olandese, un'altra figura dal fascino sorprendente. In questo senso Castorp passa dalla sensualità allucinante e priva di connotati spirituali a una concezione dell'amore serena e pacata, vissuta essenzialmente come sentimento. Lo stesso Naphta finirà suicida e il cammino di Castorp, quello autenticamente costruttivo per la sua personalità e la sua maturità, sarà sempre più solitario, notturno: la notte è dunque la compagna costante, muta e fedele delle sue incessanti esplorazioni interiori ed esteriori. A partire da questo momento l'impronta del negativo si dissolverà gradualmente finché il protagonista, trovatosi concretamente di fronte alla morte (durante una tempesta di neve a causa della quale si smarrisce nel bosco) riuscirà, tramite una visione (o un sogno), ad approdare spiritualmente alla vita, contrariamente al protagonista de *La morte a Venezia*. Egli comprende che la "simpatia per la morte", che trova espressione nella sua formazione legata al mondo romantico, e la "simpatia per la vita" non sono nell'uomo un qualcosa di completamente separato bensì si trovano in una posizione di assoluta inscindibilità: "Nel sogno che fa sotto la neve egli vede che l'uomo, indubbiamente, è troppo nobile per la vita, per cui, in cuor suo, è religioso e attaccato alla morte. Ma in modo particolare è troppo nobile per la morte, e perciò è libero e buono nei suoi pensieri".<sup>32</sup> Questi pensieri sull'uomo e sulla sua condizione hanno la loro origine in quel paragrafo intitolato: "Investigazioni" che "dimostra come quel giovanotto dall'esperienza della malattia, della morte, della decomposizione, generi in sé l'idea dell'uomo, l'*alta creazione* della vita organica, il cui destino adesso, diventa una cura reale e pressante per il suo semplice cuore".<sup>33</sup> Non tramite Settembrini o Naphta, dunque, egli giunge all'uomo e alla vita, ma tramite la ricerca e l'esperienza personale, culminante appunto nella sua *Winterreise*. Che l'itinerario di Castorp fosse quello dello stesso Mann, già si è sottolineato. Il protagonista del romanzo, però, non si identifica con il suo autore e l'esito finale della vicenda non sarà la vita, come la conquista di

Castorp lascerebbe supporre, bensì la guerra e un significativo interrogativo: "Da questa festa mondiale della morte, da questo malo delirio che incendia intorno a noi la notte piovosa, sorgerà un giorno l'amore?".<sup>34</sup> Il giovane passa così dal tempo come durata bergsoniana del sanatorio al tempo come storia (*Geschichte*) della pianura, e lo vediamo scomparire durante una battaglia mentre canta tra sé il *Lindenbaum* di Schubert, ascoltato in sanatorio. Sintomaticamente il romanzo si chiude con una doppia "immagine" sonora: il fragore di una battaglia e il *Lied* schubertiano. Ma perché proprio questo *Lied*?

Poco prima di scendere in pianura Castorp vede giungere in sanatorio un giradischi e una ricca collezione di dischi. Affascinato dalla musica e dalla "scatola magica", trascorre gran parte della giornata ascoltando alcuni dischi. La musica che ora riempie il suo tempo e lo tiene rinchiuso in una stanza, anche nel buio della notte, non è però quella che Settembrini, all'inizio del romanzo, aveva definito come "pericolosa": il giovane, che ha "raggiunto" la vita, non può che orientarsi "positivamente". E come Nietzsche si era allontanato dai fumi dell'oppio della musica wagneriana per la solarità energica, vibrante e 'vitale' della musica meridionale, mediterranea, così Castorp rimane avvinto dall'*Aida*, dal *Prélude à l'après-midi d'un faune*, dalla *Carmen*, dal *Faust*. Accanto a queste pagine musicali, però, egli ne trova un'altra, profondamente diversa: "Non si trattava più di un pezzo francese, sibbene prettamente tedesco, e non di un pezzo d'opera, ma di una canzone, patrimonio popolare e capolavoro insieme ..." (D. Z., II, p. 335): il *Lindenbaum* schubertiano. Ed è a questo punto che lo "spirito della narrazione" interviene con un'analisi musicale ed 'etica' insieme di grande efficacia e suggestione. Quel brano musicale era il simbolo di un mondo al quale Castorp era stato talmente vicino da condizionare in qualche modo il suo destino e che si poneva alla base della sua stessa vicenda, della sua "carriera ermetica" che pure lo aveva maturato al punto da renderlo in grado di affrontare criticamente proprio quel mondo e ad apportare ad esso i dubbi della coscienza. Che cosa rappresentava dunque quel brano e quale era l'universo spirituale dal quale era stato formato? La risposta a questa domanda viene data dallo stesso "spirito della narrazione": quel brano di musica "era la morte" (D. Z., II, p. 337). La simpatia per esso "era simpatia per la morte; pura religiosità, essenza di contemplazione, all'inizio, non si poteva contestarlo, ma con successivi risultati di tenebre" (*Ibidem*).

In queste affermazioni troviamo tutta la familiarità di Mann con il Romanticismo, di cui la *Winterreise* schubertiana (lo stesso Schubert definito nel *Doctor Faustus* come il "genio bifronte, sempre toccato dal soffio della morte"), e quindi il *Lindenbaum* che ne fa parte, rappresenta uno degli esiti artistici più vertiginosi e più tragici. L'attaccamento di Castorp per questa breve canzone può sembrare una "tendenza al ritorno" verso la "malattia" (se si seguono le indica-

zioni del Settembrini), ma la pagina è “come un frutto che, al colmo della sua opulenza, in quel preciso istante, tendeva a corrompersi e, purissimo ristoro per l’animo se gustato in tempo giusto, comunicava putrefazione al mondo che lo gustava con un attimo di ritardo” (D. Z., II, p. 337). Prodotto purissimo di un momento creativo altamente geniale, pure il *Lied* poteva assumere la dimensione di un itinerario verso il negativo. Il mondo da cui quella pagina era scaturita era il mondo pienamente condiviso dallo stesso Mann, era il mondo, infine, della Germania e di tutto il suo universo spirituale: “Noi tutti fummo suoi figli, e, servendolo, sapemmo fare cose potenti sulla terra”.<sup>35</sup> Ma figlio ancor più grande può essere soltanto colui che da quella canzone riesce a trarre non la suggestione del negativo, bensì il “miracolo dell’anima”, la vittoria su se stesso, l’amore. “Spirito della narrazione” e itinerario spirituale di Castorp si intrecciano così in queste pagine mirabili, nelle quali la musica sembra elevarsi dal buio della stanza ed espandersi nell’universo: quello stesso buio e quella stessa vastità notturna che già avevano accolto Castorp durante le sue “investigazioni” sulla vita. Significativamente queste stesse riflessioni furono utilizzate in un breve saggio-conferenza del 1924, ove però troviamo alcune importanti modifiche: Schubert è sostituito con Wagner, l’autosuperamento è trasferito da Castorp a Nietzsche. Anche in questo senso il romanzo ruota intorno alle due più importanti figure della formazione culturale e spirituale manniana, in modo particolare intorno a Nietzsche, il cui emanciparsi dal mondo romantico-wagneriano viene a subire un processo di trasfigurazione artistica: l’emancipazione di Castorp dalla morte.<sup>36</sup> A questo punto il personaggio del romanzo è ormai pronto per la pianura. Ma la sua terra, che già non aveva saputo rispondere ai suoi muti interrogativi, ha già fatto una scelta di morte, traendo dal proprio universo culturale e spirituale non il “purissimo ristoro” ma la “putrefazione”. Castorp, maturo per la vita, con l’intuizione di un’umanità diversa da quella in cui era nato ed era stato formato, scompare tra il tumulto di una battaglia con la canzone schubertiana tra le labbra. Nonostante le affermazioni dell’autore sul carattere “positivo” e ottimistico della vicenda,<sup>37</sup> rimane senza risposta, inquietante e indefinito, un interrogativo, che Mann stesso raccoglierà, amplificherà e lascerà in parte irrisolto nel *Doctor Faustus*. Il percorso manniano — al di là dei ritorni, più o meno denunciati, di temi e motivi contenuti in opere precedenti — è quello che dal romanticismo, e nel Romanticismo, tende al proprio ‘autosuperamento’. Comprensibili, in ogni caso, i dubbi sul tramite di questo autosuperamento, e cioè Nietzsche, il cui personale itinerario era approdato alla follia, la stessa che annienterà Adrian Leverkühn:

*Tonio Kröger* [...], *La morte a Venezia*, e *La montagna incantata* sono opere arcioromantiche. Wagner è stata la più forte e determinante delle mie esperienze artistiche. A tutto ciò, tuttavia, si aggiunge un elemento che mi collega, in un certo senso, al

mondo nuovo e che conferisce ai miei scritti, oggi-giorno, l’unica possibilità spirituale di esistere: l’esperienza dell’autosuperamento del Romanticismo ad opera di Nietzsche.<sup>38</sup>

*La montagna incantata* diventa così una sorta di “romanzo storico”, secondo un doppio versante: quello della storia artistica (spirituale) dell’autore e quello della Germania, di cui Castorp è il simbolo.<sup>39</sup>

3. In quali termini e con quale ampiezza di prospettive il pensiero di Nietzsche e l’esperienza creativa wagneriana siano capillarmente sottesi alla trama dell’intero romanzo ci viene ancora una volta suggerito dallo stesso Mann in una lettera indirizzata al critico Paul Amann, in data 3 agosto 1915:

Prima della guerra avevo cominciato un lungo racconto le cui vicende si svolgono in alta montagna, in sanatorio per malati di petto: una storia con intenzioni fondamentalmente pedagogico-politiche, in cui un giovane uomo deve fare i conti con la potenza più seducente, con la morte, in modo un po’ comico e un po’ orrido, e viene condotto, attraverso i contrasti spirituali di umanesimo e romanticismo, progresso e reazione, salute e malattia, ma più allo scopo di orientarlo e per amore della scienza che per fissargli un traguardo definitivo. Il tutto in uno spirito umoristico-nichilista, con una certa propensione a simpatizzare con la morte.<sup>40</sup>

Se, dunque, “umanesimo” e “romanticismo” rappresentano oggettivamente — come è stato più volte accennato — i due poli entro i quali la vicenda “ermetica” di Hans Castorp si avvia a svilupparsi (e a queste stesse categorie si rapportano gli altri opposti motivi di “progresso e reazione” e “salute e malattia”), ciò deve essere ricondotto — almeno per certi aspetti — alle problematiche affrontate da Nietzsche in *Die Geburt der Tragödie (La nascita della tragedia)* e nelle *Unzeitgemässe Betrachtungen (Considerazioni inattuali)*, in stretto rapporto però con i nuovi interessi maturati nei confronti delle tematiche estetiche più specificamente goethiane e schilleriane.<sup>41</sup> E se per lo scrittore *romanticismo* è essenzialmente *musica* — come suggerito nelle *Considerazioni di un impolitico* — il suo superamento va inteso (in termini propriamente nietzschiani) non come il ripudio di un’intera cultura, ma come la presa di coscienza dolorosa e traumatica di una crisi generale di valori, come la denuncia di un progresso minato nell’intimo da tendenze e potenzialità degenerative protese verso l’annientamento delle forze morali e intellettuali più vitali e organiche. In questo contesto il termine “umanesimo” diventa sinonimo di “classicismo”, quale principio costruttivistico fondato sulla forma consapevolmente concepita come “maschera dell’orrore” (Baioni), dominio del caos e stimolante di una vitalità autentica e sorgiva. Per comprendere appieno la dimensione (eminentemente ‘estetico-musicale’) di questa linea di pensiero è necessario ritornare ancora una volta al capitolo del romanzo intitolato “Neve” (D. Z., II, pp. 138-172), cui abbiamo finora solo fatto cenno.

Dopo essersi perso nel bosco durante una escursione

sciistica, Hans Castorp trova rifugio sotto il tetto sporgente di una capanna “solitaria” e “inaccessibile”; mentre sta per soccombere sotto l’infuriare di una tempesta, ha una visione: una luminosissima scena di vita quotidiana ambientata in una Grecia letteralmente impregnata di colori diafani ed aurorali. Nell’armonioso equilibrio tra individuo, società e natura, si inserisce tuttavia qualcosa di sinistro e minaccioso, inizialmente rappresentato dall’ampio colonnato di un tempio, la cui immagine giunge gradualmente ad occupare l’intera rappresentazione:

Le ginocchia quasi gli si piegarono per lo spavento di ciò che si offerse al suo sguardo. Due femmine grigie, mezze nude, dai capelli arruffati, coi seni pendenti da streghe e capezzoli lunghi un dito, erano intente, fra recipienti di fiamma, ad una crudele bisogna. Esse straziavano sopra una bacinella il corpo di un bambino, lo squarciavano con le mani, in un silenzio selvaggio (Giovanni Castorp vide tenui fili biondi misti a sangue) e ne inghiottivano i pezzi, così che le ossa scricchiolavano nella loro bocca dalle cui labbra orrende gocciolava il sangue. Un gelido orrore teneva legato Giovanni Castorp. Egli avrebbe voluto nascondersi gli occhi con le mani, ma non poteva. Avrebbe voluto fuggire, ma gli sembrava di essere inchiodato al suolo. Le streghe intanto lo avevano scorto; minacciandolo coi pugni inveivano a lui, inveivano senza voce ma con estrema volgarità, con parole oscene, e precisamente nel dialetto patrio di Giovanni Castorp (D. Z., II, p. 167).

La matrice nietzschiana di questa visione — matrice riconducibile alle argomentazioni sviluppate ne *La nascita della tragedia* — è di per sé evidente fin nella scelta delle metafore letterarie (si pensi, ad esempio, all’immagine terrificante delle streghe: cfr. al riguardo il secondo capitolo dell’opera del filosofo) e, in particolare nel ricorso al sogno (tale è, in effetti, la visione del protagonista), identificandosi l’immagine onirica all’archetipo stesso dell’arte “apollinea”, contrapposta all’ebbrezza dell’esperienza orgiastica dionisiaca cui pertiene “quell’orribile filtro di streghe fatto di voluttà e crudeltà”.<sup>42</sup> Tutto l’episodio rappresenta per il giovane, simbolicamente, l’inizio di una concreta presa di coscienza nei confronti di una realtà sociale e culturale del tutto opposta a quella della sua epoca. L’“impulso apollineo alla bellezza” — come evidenzia Nietzsche — era per i Greci l’estremo gesto di difesa nei confronti delle “atrocità dell’esistenza”, la vittoria dell’illusione e della trasfigurazione sull’indigenza:

Con gesti sublimi egli [Apollo] ci mostra come tutto il mondo dell’affanno sia necessario perché da esso l’individuo possa venir spinto alla creazione della visione liberatrice e poi, sprofondato nella contemplazione di essa, possa sedere tranquillo nella sua barca oscillante in mezzo al mare.<sup>43</sup>

Ciò che Castorp giunge ad intuire attraverso le ambivalenti immagini del sogno è proprio quella sorta di “umanità più bella”<sup>44</sup> per la quale il senso ultimo di ogni conquista spirituale non può che riposare dietro la tragica consapevolezza dell’orrore, dell’annientamento, del nulla: finzione artistica e consapevolezza “dionisiaca” della verità unite nell’equilibrio di una

forma che è essenzialmente “velo di Maia”, immagine di sogno e negazione delle “atrocità dell’esistenza”.<sup>45</sup> Un equilibrio pericolosamente instabile, che l’esperienza della modernità ha fatalmente compromesso a tutto vantaggio del più vuoto culto per le forme artistiche (e per le ideologie) fini a sé stesse, agenti sull’individuo come seduzione e narcosi: mentre l’impulso dionisiaco diventa ossessiva ricerca di ebbrezza e stordimento, il culto apollineo per la bellezza si converte in un narcisismo individualistico, in formalismo e decorativismo superficiale. Di qui, dunque, l’inevitabile silenzio seguito alle domande poste dal personaggio alla sua epoca: un’epoca intrisa di valori irrazionali, oscillante tra esteriorità delle convenzioni sociali e abbandono passivo alla forza seduttrice di un’arte fruita come oggetto consumistico; un’epoca, infine, che sarebbe entro breve tempo sfociata nella danza macabra dell’esperienza bellica. E di qui, ancora, il profondo interesse dimostrato da Castorp per il *Lied* schubertiano, suprema creazione di una cultura e di una civiltà, come quella romantica, tesa sopra gli abissi dell’esistenza e sempre in procinto di perdersi nei richiami della notte e del nulla (e, non a caso, anche la teoresi novalisiana rappresenta una parte determinante per lo sviluppo delle tematiche presenti nel romanzo), in un’ansia di liberazione che non avrebbe tardato a concretizzarsi nella ricerca di narcotici inebrianti. Il *Lied* romantico rappresentava propriamente il “frutto al colmo della sua opulenza”, la sintesi suprema tra la pulsione della volontà — per dirla con Nietzsche — sottesa alle “correnti dionisiache” e l’“occhio solare” della forma apollinea, una sintesi comunque fragile e precaria, tale da essere vanificata ogni qualvolta l’esperienza artistica avesse perso di vista la propria essenziale funzione al servizio della vita, per seguire la seduzione del negativo. Anche in questo Thomas Mann non poteva prescindere dalla riflessione nietzschiana. Si legga al riguardo l’aforisma 370 incluso in *Die fröhliche Wissenschaft (La gaia scienza)*:

Ogni arte, ogni filosofia possono essere considerate come un mezzo di cura e d’aiuto al servizio della vita che cresce e che lotta: esse presuppongono sempre sofferenze e sofferenti. Ma vi sono due specie di sofferenti: quelli che soffrono della *sovrabbondanza della vita*, i quali, dunque, vogliono un’arte dionisiaca e quindi una visione e una conoscenza tragica della vita, e quelli che soffrono dell’*impoverimento della vita*, i quali cercano riposo, quiete, placido mare, liberazione da se stessi attraverso l’arte e la conoscenza, oppure invece l’ebbrezza, lo spasimo, lo stordimento, la follia. Al doppio bisogno di *questi ultimi* corrisponde ogni romanticismo nelle arti e nelle conoscenze, corrispose (e corrisponde) loro tanto Schopenhauer come Richard Wagner, per menzionare quei romantici più famosi e più significativi che furono allora da me *fraintesi*.<sup>46</sup>

È a questo preciso contesto che deve essere ricondotto quello stesso spostamento di prospettiva, — già evidenziato, nel paragrafo precedente — per il quale le argomentazioni relative al primo romanticismo musicale saranno riferite *in toto* all’esperienza creativa wagneriana. Proprio in data 24 maggio 1921,



quando l'autore aveva già abbozzato lo schema del sesto e del settimo capitolo del romanzo, troviamo la seguente annotazione diaristica:

A mezzogiorno ho letto nel parco il *Neuen Merkur*, dove ho trovato cose interessanti, specialmente uno studio riguardante un nuovo libro di Freud, che mi ha stimolato in un modo tale da rappresentare un senso di conferma del destino. La fine del romanticismo, al quale io ancora appartengo si manifesta in tutti i modi, anche e soprattutto attraverso l'impallidimento e il venir meno del simbolismo sessuale, che è quasi tutt'uno con esso (Parsifal).<sup>47</sup>

Ancora una volta Wagner è indispensabile punto di riferimento del movimento romantico (nella sua duplice posizione di culmine ed inizio di un irreversibile declino), quale "ultimo celebratore e incantevole perfezionatore di un'epoca",<sup>48</sup> colui che con il *Parsifal* aveva dato vita ad "un'arte pregna di sensualità e di formalismo simbolico", sublimandola in "un sacro mistero di alta religiosità".<sup>49</sup> un "celestiale" poema della redenzione (anzi un vero e proprio "oratorio", come è definito dallo scrittore), inteso come tormentato approdo di un esemplare percorso "formativo" tra le insidie di una duplice forza seduttrice. La vicenda iniziatica del "puro-folle" — una vicenda le cui radici affondano nell'ambito della cultura e della civiltà cavalleresca romano-germanica del XIII secolo — diventa il simbolo più autentico di un'innocenza pericolosamente insidiata dalle forze del negativo, ma capace in quanto tale di raggiungere e conquistare — attraverso prove e ricadute — il bene perduto, la luce dello spirito in grado di ricomporre ciò che le tenebre dell'individualismo avevano diviso e, con ciò, corrotto. Hans Castorp appartiene dunque a questa stessa sfera di incorrotta innocenza: la sua onirica visione, che lo conduce a una "concezione di un'umanità futura, passata attraverso il più profondo sapere intorno alla malattia e alla morte",<sup>50</sup> rappresenta — come l'arcana essenza del Graal — la suprema acquisizione di una nuova forma di conoscenza e lo scioglimento dell'enigma stesso dell'uomo, "l'idea di un'umanità che non trascura e disdegna razionalisticamente la morte e tutto quel che nella vita è oscuro e misterioso, ma l'accoglie senza lasciarsi dominare intellettualmente".<sup>51</sup> In questo senso l'orgiastica e demoniaca esperienza del Venusberg (espressione eminentemente "negativa" di slancio erotico da parte del protagonista, quale raffinata parodia del *Tannhäuser* wagneriano) si converte, e non senza ironia, nell'agape sacra del *Parsifal*: la foresta ove Castorp si smarrisce diviene così una sorta di magico giardino di Klingsor (come evidenzia la stessa sospensione del tempo cronologico), luogo di perdizione e di morte per chi non sa far fronte alle molteplici forze seduttrici (definite, nel *Doctor Faustus* come "i mostri della notte"), ma al tempo stesso passaggio obbligato per il raggiungimento di una più alta sfera spirituale.

Alla base della svolta ideologica del romanzo vi è dunque un complesso nodo dialettico nel quale non

poteva non confluire — accanto a Nietzsche e a Wagner — l'esperienza intellettuale dell'ultimo Goethe, un'esperienza ulteriormente approfondita da Mann nel momento stesso in cui si stava dipanando il groviglio degli ultimi capitoli, come evidenzia una riflessione del 15 giugno 1821:

Leggendo di sera il capitolo di Bielschowsky su Goethe come studioso della natura, mi divennero chiari il senso e l'idea della Montagna incantata. Essa è [...] un romanzo di formazione di tipo umanistico-goethiano, e H. C. [Hans Castorp] possiede persino i tratti di W. Meister.<sup>52</sup>

Lo stesso personaggio dei *Lehrjahre* e dei *Wanderjahre* percorre i sentieri della propria giovinezza secondo la linea di un graduale processo pedagogico-formativo teso al superamento di ogni tendenza individualistica a favore di una superiore acquisizione morale e sociale, per la quale il singolo diviene fondamento e funzione della collettività. Parsifal e Wilhelm Meister; Wagner e Goethe, uniti alla parabola filosofico-estetica di Nietzsche, rappresentano, in ultima analisi, la grande costellazione che ha saputo indicare a Thomas Mann la traccia, il filo conduttore in grado di orientarlo nei labirinti di una trama letteraria innalzata a simbolo di una graduale iniziazione tesa alla maturazione di nuovi ideali umanistici, nella convinzione che "quel che oggi occorre è insegnare appunto la prosaica freddezza a un mondo che vive rovinandosi nelle nebulosità sentimentali deleterie alla vita".<sup>53</sup>

## NOTE

<sup>1</sup> Cfr. FURIO JESI, *Germania segreta. Miti nella cultura tedesca del '900*, Milano, Silva Editore, 1967; ID., *Thomas Mann*, Firenze, La Nuova Italia, 1972; LADISLAV MITTNER, *Storia della letteratura tedesca. Dal realismo alla sperimentazione (1820-1970)*, Torino, Einaudi, 1971; CESARE CASES, *Saggi e note di letteratura tedesca*, Torino, Einaudi, 1963; ID., *Thomas Mann*, 1966, recentemente ristampato in *Thomas Mann. Una biografia per immagini*, Pordenone, Studio Tesi, 1982; GIACOMO DEBENEDETTI, *Personaggi e destino. La metamorfosi del romanzo contemporaneo*, Milano, Il Saggiatore, 1977; TITO PERLINI, *Thomas Mann. Doktor Faustus*, in AA. VV., *Il romanzo tedesco del Novecento*, Torino, Einaudi, 1973; MARIANELLO MARIANELLI, *Introduzione a Thomas Mann. Considerazioni di un impolitico*, Bari, De Donato, 1977.

<sup>2</sup> ANNA GIUBERTONI, *Un ignorato rapporto di Thomas Mann con la cultura austriaca. Il "Lied von der Erde" di Gustav Mahler come Traumwort nello Zauberberg*, in "Nuova Corrente", n. 79-80 (1979), pp. 289-308; PAOLO ISOTTA, *Il ventriloquo di Dio. Thomas Mann: la musica nell'opera letteraria*, Milano, Rizzoli, 1983; VITTORIO

- MATHIEU, *La voce, la musica, il demoniaco*, Milano, Spirali Edizioni, 1983; ROBERTO FAVARO, *Estetica e musica nel primo Thomas Mann: rapporti col romanticismo di E.T.A. Hoffmann*, in "Rassegna Veneta di Studi Musicali", II-III (1986-87), pp. 235-260; ID., *Spazio e musica: il salotto borghese nei Buddenbrook di Thomas Mann*, in "Musica/Realtà", n. 24 (1987), pp. 68-80; ID., *L'ascolto del romanzo. Mann, la musica, i Buddenbrook*, Milano, Ricordi/Unicopli, 1994.
- 3 In questo lavoro faremo uso soprattutto delle seguenti fonti: THOMAS MANN, *Epistolario 1889-1936*, ed. it., Milano, Mondadori, 1963; THOMAS MANN, *Lettere a Paul Amann*, ed. it., Milano, Mondadori, 1967; THOMAS MANN-KAROLY KERÉNYI, *Dialogo*, ed. it., Milano, Il Saggiatore, 1973; THOMAS MANN, *Saggi. Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, ed. it., Milano, Mondadori, 1980; ID., *Conversazioni 1909-1955*, ed. it., Roma, Editori Riuniti, 1986; ID., *Tagebücher (1918-1921)*, Frankfurt a. M., Fischer Verlag, 1977; ID., *Introduzione alla Montagna incantata (1939)*, ed. it. A cura di Eugenio Spedicato, in "Micro Mega", n. 5 (1990), pp. 219-233.
- 4 Sono due le edizioni italiane dell'opera, quella di Bice Giachetti-Sorteni edita a Milano da Dall'Oglio, due volumi, 1930 (che abbiamo tenuto come punto di riferimento nelle citazioni, segnalate D. Z.); e quella di Ervino Pocar, pubblicata ancora a Milano da Mondadori, 1965. Per quanto riguarda la bibliografia specifica sul romanzo cfr. soprattutto, oltre i testi già citati, KÁTE HAMBURGER, *Thomas Mann und die Romantik*, Berlin, Junker und Duennhaupt, 1932 (lavoro assai lodato dallo stesso scrittore); FURIO JESI, *Venusberg-Hexenberg-Zauberberg*, in *Materiali Mitologici*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 226-237; SILVIA FERRETTI, *Thomas Mann e il tempo*, Roma, Jouvence, 1980, in part. pp. 11-69.
- 5 Cfr. THOMAS MANN, *Considerazioni di un impolitico*, ed. it. a cura di Marianello Marianelli, cit.
- 6 "Civiltà" è il termine che per Mann — come per Nietzsche — si contrappone a *Kultur* (cultura, civiltà) e rappresenta il progresso storico in quanto ragione, democrazia (e politica), letteratura in contrapposizione alla musica intesa come essenza stessa dello spirito tedesco e della civiltà romantica nelle sue più profonde acquisizioni ideologiche.
- 7 THOMAS MANN, *Considerazioni di un impolitico*, cit., p. 29.
- 8 Riflessione di chiara matrice nietzschiana (cfr. FRIEDRICH NIETZSCHE, *Ecce Homo*, ed. it., Mondadori, Milano, 1977, p. 12).
- 9 Cfr. *Conversazioni 1909-1955*, cit., pp. 37-40.
- 10 KAROLY KERÉNYI, *Considerazioni preliminari a Umanesimo, felicità difficile*, in *Thomas Mann-Károly Kerényi*, op. cit., p. 112.
- 11 Il termine "Ermetico" qui "non va confuso con l'ermetismo in senso gnostico o alchimistico o, peggio, con un indirizzo della lirica moderna, ma inteso sul piano della mitologia antica" (cfr. KAROLY KERÉNYI, op. cit., p. 113).
- 12 La definizione di "storia ermetica" viene data innanzitutto dallo stesso Mann al termine dell'opera. Cfr. D. Z., II, p. 406.
- 13 Cfr. THOMAS MANN, *Saggio autobiografico*, ed. it. in *Romanzo di un romanzo*, Milano, Il Saggiatore, 1972, p. 39.
- 14 D. Z., I, p. 8.
- 15 Cfr. a questo proposito le osservazioni contenute in FURIO JESI, *Thomas Mann*, cit., p. 52-54.
- 16 Cfr. ERICH HELLER, *Da Hanno Buddenbrook a Adrian Leverkühn*, in *Lo spirito diseredato*, ed. it., Milano, Adelphi, 1965, pp. 181-182.
- 17 D. Z., I, p. 126. L'alta funzione data alla parola (alla "parola politica") deriva dall'ammirazione del Settembrini per il Carducci e per le sue concezioni di una poesia intesa come "funzione civile". Cfr. *Considerazioni di un impolitico*, cit., p. 38.
- 18 "La cultura cui Settembrini è solito ricorrere per svolgere la sua critica pedagogica della costante sospensione del tempo profano sullo *Zauberberg*, è *Zivilisation*, strumento di critica ironica nei confronti della *Kultur*" (cfr. FURIO JESI, *Venusberg-Hexenberg-Zauberberg*, op. cit., pp. 226-227).
- 19 Cfr. *Colloquio con Thomas Mann in Conversazioni 1909-1955*, cit., p. 42.
- 20 Cfr. *Epistolario 1889-1936*, cit., p. 119.
- 21 Cfr. *Colloquio con Thomas Mann su "La montagna incantata"*, per il Berliner Börsen-Courier, del 30 ottobre 1925, in *Conversazioni 1909-1955*, cit., p. 64.
- 22 D. Z., I, p. 87. Anche questa, come altre "donne fatali" manniane, ha i capelli rossastri e gli occhi con ombre azzurrine. La sua figura, però, al di là della descrizione realistica, acquista, come vedremo, una dimensione mitica che è estranea alle altre eroine.
- 23 Questo suono "potrebbe essere citazione parodistica dei colpi del destino nella Quinta Sinfonia di Beethoven" (cfr. FURIO JESI, *Thomas Mann*, cit., p. 60). Tuttavia anche la Regina della notte nella *Zauberflöte* mozartiana viene annunciata sempre da tuoni fragorosi.
- 24 Cfr. FURIO JESI, *Thomas Mann*, cit., pp. 61-62.
- 25 Nei progetti letterari di Mann in quegli anni c'era anche un racconto su Filippo II di Spagna.
- 26 Questo "percorso" è delineato con chiarezza nei due paragrafi intitolati "Investigazioni" e "Danza macabra" che conducono al "Sabato delle streghe", punto centrale di tutta l'opera.
- 27 Cfr. FURIO JESI, *Zauberberg-Hexenberg-Venusberg*, cit.
- 28 Cfr. la lettera di Thomas Mann a C. Kerényi del 6 dicembre 1938, in *Thomas Mann-Károly Kerényi*, op. cit., p. 69.
- 29 FURIO JESI, *Zauberberg-Hexenberg-Venusberg*, cit., p. 235.
- 30 Significativamente lo stesso Mann definiva come tema del romanzo il "tentativo di fare della morte un personaggio comico" (cfr. la lettera a Josef Ponten del 5 febbraio 1925, in *Epistolario 1889-1936*, cit., p. 307).
- 31 "Al centro di quest'opera c'è un giovanotto completamente sano di corpo e di spirito, e ancora intatto. È naturale, che l'inclinazione alla morte, la seduzione mortale abbia su di lui un effetto ben diverso. La sensibilità naturale, la sana forza vitale di questo giovane si difendono intensamente..." (cfr. *Colloquio con Thomas Mann*, intervista rilasciata al Neues Wiener Journal il 22 giugno 1920, in *Conversazioni 1909-1955*, cit., p. 38).
- 32 Lettera a Josef Ponten del 5 febbraio 1925, in *Epistolario 1889-1936*, cit., pp. 307-308.
- 33 Lettera a Josef Ponten del 5 febbraio 1925, in *Ibid.*, p. 308.
- 34 D. Z., II, p. 406. Il significato ultimo del romanzo non è dunque il raggiungimento della vita attraverso la morte da parte di Castorp. Nella sua aderenza alla vita e alla natura e nel suo essere spirituale attesta una "fonda-

- mentale ambiguità” (Jesi) che si stempera nel sorriso e nella leggerezza.
- 35 D. Z., II, p. 338. Possiamo ancora leggere in una lettera a Ernest Fischer del 25 maggio 1926: “le mie Radici si affondano nel mondo culturale autobiografico di Goethe, nel clima borghese, nel Romanticismo” (cfr. *Epistolario 1889-1936*, cit., p. 337).
- 36 Per gli opportuni raffronti cfr. THOMAS MANN, *Discorso introduttivo a un concerto in onore di Nietzsche*, ed. it., in THOMAS MANN, *Saggi. Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, cit., pp. 61-65.
- 37 Cfr. la lettera a Robert Faesi del 21 novembre 1925, in *Epistolario 1889-1936*, cit., p. 330.
- 38 Lettera a Ernest Fischer del 25 maggio 1926, in *Epistolario 1889-1936*, cit., p. 337.
- 39 Cfr. IBIDEM.
- 40 THOMAS MANN, *Lettere a Paul Amann (1915 - 1952)*, cit., p. 54.
- 41 Per l'intera questione cfr. GIULIANO BAIONI, *La filologia e il sublime dionisiaco. Nietzsche e le Considerazioni inattuali*, saggio introduttivo a *Friedrich Nietzsche, Considerazioni inattuali*, ed. it., Torino, Einaudi, 1981.
- 42 FRIEDRICH NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, ed. it., Milano, Adelphi, 1978, p. 29.
- 43 IBIDEM, p. 36.
- 44 Cfr. il colloquio di Thomas Mann con il *Berliner Börsen-Courier* del 30 ottobre 1925, in *Conversazioni 1909-1955*, cit., p. 62.
- 45 Cfr. al riguardo FRIEDRICH NIETZSCHE, *La visione dionisiaca del mondo*, ed. it., Milano, Adelphi, 1991, pp. 49-77.
- 46 FRIEDRICH NIETZSCHE, *La gaia scienza*, ed. it., Milano, Adelphi, 1977, pp. 247-248.
- 47 *Tagebücher (1918-1921)*, p. 521.
- 48 THOMAS MANN, *Discorso introduttivo a un concerto in onore di Nietzsche*, cit., p. 63.
- 49 Cfr. THOMAS MANN, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, ed. it., Fiesole (Firenze), Discanto edizioni, 1979, pp. 6 e 38.
- 50 THOMAS MANN, *Introduzione alla Montagna incantata*, cit., p. 233.
- 51 IBIDEM, p. 231.
- 52 *Tagebücher (1918-1921)*, p. 531. In data 26 luglio 1921 leggiamo ancora: “Grandi pensieri riguardo il tema dell'educazione, dell'entusiasmo, dell'amore e delle serietà. Lettura dei *Wanderjahren*. Stupore per la sfera propriamente goethiana della *Montagna incantata*. L'esposizione diventa in questo modo per il romanzo un puro e compiuto riscontro” (IBIDEM, p. 540).
- 53 THOMAS MANN, *Goethe quale esponente dell'età borghese*, ed. it., in *Saggi su Goethe*, Milano, Mondadori, 1982, p. 173.

