

*BLAUE AUGEN, BLONDE BESTIE (UND KEINE
ZIGEUNER IM GRÜNEN WAGEN), OVVERO
L'IRONICA SOLITUDINE DI TONIO KRÖGER,
UN SALTIMBANCO SUL FILO
DELLA FIN DE SIÈCLE.
UNO STUDIO COMPARATO
di Francesca Milaneschi*

*A mia sorella Veronica,
in memoria del 4 giugno 2000*

Cercate un onesto guadagno!
Non diventate un buffone che agita sonagli!
Intelletto e buon senso si fanno avanti di per sé,
senza molta arte. E se avete qualche cosa da dire
con convinzione, che bisogno c'è di correr dietro
alle parole? Sì, i vostri discorsi così brillanti
entro i quali intrecciate, per l'umanità, riccioli di carta,
sono noiosi come il vento d'autunno che sussurra,
apportatore di nebbia, tra le foglie secche.

Johann Wolfgang Goethe, *Faust*

Le fond de ma nature est, quoi qu'on dise, le saltimbanque.

Gustave Flaubert

Je ne suis qu'un clown irlandais, a great joker at the universe.

James Joyce

Thomas Mann: Tonio und Ich

In questo articolo ci proponiamo di offrire, in una prospettiva che contempi la posizione di Thomas Mann in rapporto alla cultura del suo tempo, una lettura della novella che lo stesso autore, nel suo *Saggio autobiografico* del 1930, definiva «la storia che ancor oggi, fra tutto quanto ho scritto, è forse la più vicina al mio cuore e la più amata dai giovani: il *Tonio Kröger*» (Mann, 1997a, p. 1465).

Opera composta tra il 1899 e il 1902, e pubblicata nel numero di febbraio 1903 della "Neue deutsche Rundschau", prima ancora di essere inclusa nella raccolta *Tristano. Sei novelle*, il *Tonio Kröger* presenta, come è stato osservato, caratteri più affini al genere del romanzo che non a quello del dramma, categoria letteraria cui generalmente si rifaceva la «tradizione novellistica dell'Europa occidentale» (Mann, 1993, pp. XII-XII). La narrazione del *Kröger*, per la quale lo stesso Mann – la cui con-

cezione di novella sembra in effetti «più vicina al racconto/romanzo che non al dramma» (ivi, p. XIII) – si riferisce utilizzando sia il termine novella che racconto, si dipana lungo nove capitoli, che presentano una struttura attentamente congegnata e un tessuto di variazioni stilistiche per nulla casuali, ma connesse al nucleo più profondo dell'estetica manniana, di cui il *Kröger* costituisce manifestamente una sorta di precoce espressione *in nuce*, per servirci di termini crociani e filosoficamente coevi al testo.

Nella novella sembra anzi condensarsi una sintesi critica e consapevole della poetica che già informava l'eccezionale esordio dei *Buddenbrook*, la “decadenza di una famiglia” e quasi manifesto/suggerello della letteratura decadente che “infestava” la tradizione europea occidentale della *fin de siècle*. Ed era quella decadenza nient'altro se non l'ultimo romanzo dell'Ottocento, e primo romanzo modernista *en travesti*: un “ballo di Natasha” a cui un Tolstoj anseatico imponeva costumi che rivelavano sin dal principio – sin dai primi passi, sin dagli epitetici *Leitmotiven* che accompagnano omericamente, dunque classicamente, ma con un insistere che non può non suonare grottesco, “discordante”, quasi “dodecafonico” *ante litteram* – la propria natura di mascherata, di carnevalesco rogo che solo a Venezia¹ nella tragica morte dello “Scrittore” Aschenbach giungerà a scacciare il pestilenziale “fantasma del Padre”, un gigante colpevole e liquidatore, come ben sappiamo dai biografii manniani (cfr. Kurzke, 2005). Se il console Mann è infatti un padre che scioglie dal vincolo della pesante eredità della “ditta” e dunque disereda e concede la libertà di scelta, egli lascia i due figli Thomas e Heinrich – nella loro “cattività monacense”, soggetta alla sola legge materna e meridionale, colpevolmente “frivola” e mondana («Diese ganze Schönheit macht mich nervös» dice Tonio a proposito degli italiani, custodi della bellezza e dell'arte per eccellenza, e in modo insostenibile, per la sensibilità esasperata di Tonio), – liberi e soli di fronte al dramma dell'*Unordnung und frühes Leid*, “disordine e dolore precoce” di un'autorità maschile che sfugge fino al generare un quadro clinico d'isteria, come insegna la parabola di quest'altra celebre novella manniana, «il *Tonio Kröger* del secondo Mann», secondo Ladislao Mittner (1971, p. 1083).

È questo un “Fantasma del Padre” che si esprime in veste archetipicamente (almeno sotto il profilo delle ascendenze archetipiche più “letterarie”) “danese”, come il “marcio” di Amleto, geograficamente così vicino a Lubeca, e come il “marcio” che inchioda nella gita ad Aalsgard gli “occhiazurrini” di Hans e Inge alla loro stessa natura inconsapevolmente “colpevole”. Di questa “razza bionda” e nietzscheanamente “superiore”, Mann già subodora il marcio, l'odore inspiegabile, ancora, di bruciato, che comincerà molto presto a bruciare: prima i libri, poi i corpi veri di vittime “imperfette”, imperfette per razza, per religione, per malattia, per colore politico, per inclinazione sessuale, per innata tendenza alla zingaraggine o per cultura profonda di nomadismo.

«C'è del marcio in Danimarca», come pieno di marciume, per qualunque maniaco dell'igiene e della purezza, deve rivelarsi il mondo.

Die Reise nach bürgerliche Kunst: nove capitoli di gestazione

Per comodità di sintesi potremmo suddividere in tal modo la successione dei nove capitoli (struttura che sembra quasi enucleare il velato disegno di “gestazione” di una sorta di “parabola evangelica” sottesa al testo) del racconto del *Kröger*:

- I: Passeggiata con Hans Hansen.
- II: Inge e la lezione di ballo.
- III: Formazione artistica di Tonio.
- IV: Colloquio con Lisaveta.
- V: Annuncio a Lisaveta della partenza di Tonio.
- VI: Il ritorno a Lubeca.
- VII: Sulla nave verso la Danimarca.
- VIII: Il ballo ad Aalsgard.
- IX: Lettera a Lisaveta.

I primi due capitoli sono consacrati alla narrazione di alcuni episodi dell'adolescenza del protagonista, momenti fondamentali nella sua formazione, umana prima ancora che artistica, poi completata nel capitolo III. I capitoli IV e V, collocati in posizione strutturalmente centrale all'interno del racconto, segnano il momento cruciale in cui Tonio – attraverso il colloquio con l'amica pittrice Lisaveta, dunque finalmente una creatura a lui in qualche modo affine – definisce la propria concezione dell'arte, per poi prendere la decisione di affrontare il viaggio/martirio verso la propria origine nordica, ovvero la parte di sé più remota e rinnegata, quella che potrebbe a un primo sguardo apparire la più lontana rispetto alla sua vocazione di artista.

Agli ultimi capitoli è affidato il racconto di questa profonda esperienza che il protagonista accetta di affrontare, ovvero un viaggio verso la propria città natale e ancora più a nord verso una stazione balneare danese, immerso tra quelle creature estranee che non possono comprenderlo, quelle creature bionde dagli occhi azzurri che rappresentano la sana vita borghese da cui Tonio è doppiamente escluso: per la sua origine doppia, nordica e meridionale insieme, riflessa in quel suo insolito nome, e per la sua vocazione artistica, che condanna alla solitudine e all'altrui incomprensione tutti coloro i quali si consacrano all'arte e per essa sono costretti a rinunciare alla vita. Ed è alla lettera finale a Lisaveta, che costituisce l'ultimo capitolo del racconto, che Tonio affida questa sorta di suo "testamento" artistico, ovvero il senso della sua autentica identità conquistata, o forse solo ritrovata: lo scopo cioè che con questa sua arte vorrà d'ora in poi raggiungere, illuminato da una nuova comprensione delle cose e degli esseri. Forte di questa nuova comprensione, e al di là dell'antitesi che contrappone borghesia/vita e arte/solitudine, il nuovo messaggio dell'artista della crisi sarà allora proprio l'amore per il mondo borghese, la "sintesi" che di questa vita borghese farà l'oggetto della propria arte.

Tonio Kröger: Einsamkeit eines Prinzen

«Sa, in realtà tutti i titoli, tranne quelli costituiti da nomi propri, sono dozzinali». Così citava Mann nel suo saggio del 1906 intitolato *Bilse ed io* (Mann, 1997b, p. 1412) pubblicato in origine sulle "Münchener Neueste Nachrichten" e composto dall'autore *pro domo sua* rispetto a una polemica che lo tacciava di eccessi autobiografici nel suo romanzo *I Buddenbrook*, paragonandolo al mediocre Bilse, autore di opere spesso circonfuse da un alone di scandalo.

Mann commenta questa affermazione di un non precisato «giovane scrittore tedesco» (*ibid.*), con il quale egli avrebbe sostenuto una discussione a proposito dei titoli dei libri, con un netto «ottimamente», non facendo affatto mistero dell'importanza che egli stesso attribuiva al nome proprio nell'opera letteraria. Se il nome ha dunque il merito di preservare il titolo di un'opera dal rischio di attributi più dozzi-

nali, esso investe anche, e nel *Tonio Kröger* in particolare, importanti funzioni di connotazione dei personaggi. Soffermandoci sulla figura dell'amico di Tonio, che incontriamo subito nel primo capitolo del racconto, osserviamo come Hans Hansen – sebbene non appaia nient'affatto superficiale o insensibile rispetto all'amico Tonio Kröger, personaggio contrassegnato da un nome in cui domina il senso del contrasto e della duplicità Nord/Sud, mondo tedesco/mondo latino – con quel suo nome così “tautologico”, non possa in ultima istanza che accostarsi ad accogliere soltanto il suo identico simile, proprio perché non può “com-prendere” ciò che esula dal limite delle sue caratteristiche.

Così, nel finale, l'occhiazurro di Hans si riflette, con modalità potremmo dire narcisista, nell'occhiazurra Ingeborg – quasi un'apoteosi di adolescenziale narcisismo: perché un Narciso ha appunto sempre bisogno di una Eco, o di un Boccadoro, o di un'Inge che balli con lui riflettendolo, senza stridori – ma si tratta a ben vedere di un accoppiarsi spiritualmente sterile, che non genera uno scambio e una commistione tra componenti diverse. Manca cioè in tale scambio tanto la dialettica tra posizioni antitetiche, quanto lo spirito che proprio nel finale consentirà a Tonio il superamento degli opposti in una superiore consapevolezza. Sempre nel *Saggio autobiografico* Mann si sofferma su questa caratteristica di tali creature felici e senza ombre:

È ben vero che la “bestia bionda” compare anche nelle mie composizioni giovanili, ma è quasi spogliata del suo carattere bestiale e non ne rimane altro che la biondezza insieme con l'assenza di spirito: oggetto di quell'ironia erotica e di quell'affermazione conservatrice per cui, come egli [*Mann si riferisce qui a Nietzsche*] sapeva benissimo, lo spirito si danneggiava in fondo così poco (Mann, 1949-65, vol. XII, p. 76).

Ecco che invece Tonio Kröger si rivela un essere contraddittorio e duplice già in quel suo nome, che al tempo stesso lo denota e lo connota, e grazie alla propria bipolarità, alla scissione sofferta tra mondo borghese (delle origini, benché unicamente paterne) e universo dell'arte (scelto per vocazione, dunque per necessità intrinseca al suo stesso essere), – tra lascito paterno ed eredità materna – egli è in grado di comprendere (e in un secondo momento di accettare) tanto la propria condizione, quanto quella degli “occhiazurri”, rappresentanti del mondo da cui è per sempre escluso. Tonio è sì, da sempre e per sempre, solo come il re del *Don Carlos* di Schiller – e la citazione manniana non può apparirci casuale, né rispetto all'opera né rispetto al passo in questione: un re che si rispetti è sempre il più solo di tutti gli esseri. La solitudine di un re diventa allora metafora della solitudine profonda che condanna l'artista, solo come un re confuso tra la folla. «Wir sind doch keine Zigeuner in grünen Wagen»: è questo il rivelatorio *Leitmotiv* che accompagna il percorso di Tonio verso il raggiungimento della propria sofferta identità di scrittore borghese. Noi non siamo (o meglio: non dovremmo essere) gli zingari nel carrozzone verde; noi non siamo (o meglio: non dovremmo essere) dei ridicoli saltimbanchi, “il buffone che agita i sonagli” di cui già parlava Goethe: ma il suo Wilhelm Meister non seguiva forse Mignon in capo al mondo (ovvero «laggiù», in Italia, fino in Sicilia nella «terra dove fioriscono i limoni, tra l'oscuro fogliame rosseggiano dorate arance?» (Fertonani, Giobbio Crea, a cura di, 1997, p. 170, *T.d.A.*)?

Mann sa bene che, nel mondo della nascente società di massa, – una volta esaurite le fonti tradizionali d'ispirazione “sacra”, quali la mitologia classica o l'iconogra-

fia religiosa – all’artista non resta altra via, né altra mitologia sostitutiva, che quella del circo, sorta di rappresentazione simbolica di libertà. Né resta dunque altro archetipo, altro mito da incarnare (prima in letteratura, tra il 1830 e il 1870, poi in pittura) che quello del saltimbanco, quel clown tragico «roi de dérision» (Starobinski, 2004, p. 87) di cui Jean Starobinski ha tracciato un illuminante *portrait*:

[...] le monde du cirque et de la fête foraine représentait, dans l’atmosphère charbonneuse d’une société en voie d’industrialisation, un îlot chatoyant de merveilleux, un morceau demeuré intact du pays d’enfance, un domaine où la spontanéité vitale, l’illusion, les prodiges simples de l’adresse ou de la maladresse mêlaient leur séductions pour le spectateur lassé de la monotonie des tâches de la vie sérieuse. [...] A ce plaisir de l’œil se joint un penchant d’un autre ordre, un lien psychologique qui fait éprouver à l’artiste moderne je ne sais quel sentiment de connivence nostalgique avec le microcosme de la parade et de la féerie élémentaire [...] jusqu’à parler d’une singulière forme d’*identification*. [...] Depuis le romantisme (mais non certes sans quelque prodrome), le bouffon, le saltimbanque et le clown ont été les images hyperboliques et volontairement *déformantes* que les artistes se sont plu à donner d’eux-mêmes et de la condition de l’art. Il s’agit d’un autoportrait travesti (ivi, pp. 7-8).

In tal senso, anche *Der Bajazzo* può essere considerato un cartone preparatore del *Tonio Kröger*. Ciononostante, – nonostante la distanza e l’inevitabile isolamento da questa folla volgare che lo irride – il “principe” Tonio, sorta di anti-Amleto, è anche “con” l’altro, poiché lo capisce, perché può arrivare a conoscerlo. Grazie all’intuizione, che trasfigura nell’artista la conoscenza sensibile in esperienza estetica, Tonio conosce al tempo stesso, e saremmo tentati di dire “kantianamente”, – per via sintetica, ove cioè la negazione di un assunto non ne indichi necessariamente la contraddizione – la propria esclusione e solitudine, ma anche la felicità priva di ombre dell’altro. Così l’associazione, nella scena del ballo ad Aalsgard, dell’immagine del primo amico e della prima ragazza amata in una figura quasi ermafrodita di perfezione impossibile e crudele, appare quasi un’ulteriore espressione di quell’unità ritrovata alla fine del viaggio a ritroso alla ricerca delle origini perdute, di quell’unità platonica di cui il nome Tonio Kröger sembrava già denunciare la *quête*.

Sebbene l’immagine archetipica dell’arte sia in Mann sempre narcisistica (basti pensare a un’opera emblematica come *La morte a Venezia*), il *Tonio Kröger* si configura davvero come un *unicum* nella produzione manniana, anche in ragione di un reale tentativo di superamento del narcisismo. Nel finale del *Kröger*, l’occhiazurro, l’altro, non è più soltanto il rivale come in *Tristan*, né il riflesso narcisistico, «le dolci labbra della propria ombra», come sarà nella *Morte a Venezia*: è invece il diverso da sé da accettare in una comprensione più ampia, che consente anche il superamento dell’adolescenziale bisogno di accettazione che Tonio mostrava nei primi capitoli. C’è dunque un concreto passaggio, dalla “questua” patetica e disperata dell’escluso, alla *quête*, trascendente e quasi mistica, dell’artista autentico, per descrivere il quale Mann nell’ultima pagina del racconto si serve dell’immagine biblica della Pentecoste:

Perché se c’è qualcosa che possa fare di un letterato un poeta è appunto questo mio amore borghese per l’umano, il vivo e l’ordinario. Ogni calore, ogni bontà, ogni umorismo scaturiscono da esso [cioè, *guarda caso, quelle caratteristiche che definiva-*

no lo stesso spirito borghese, anzi "lubecchese", per Mann], e mi sembra quasi che sia quell'amore stesso del quale sta scritto che si possono parlare tutte le lingue degli uomini e degli angeli, ma chi ne fosse privo non sarebbe altro che un bronzo riso- nante e un sonaglio tintinnante (Mann, 1993, p. 177-9).

Di particolare rilievo appare inoltre il fatto che poche righe dopo la citazione biblica Mann aggiunga: «Ma il mio amore più profondo e segreto appartiene ai biondi e agli occhiazzurri, ai luminosamente vivi, agli esseri felici, amabili e comuni», ovvero sia a coloro che più sono distanti, secondo quanto il racconto della vita di Tonio ha mostrato, dal provare quell'amore superiore di cui Tonio ha avuto l'intuizione nella sala da ballo, quell'amore che tanto avvicina l'artista a Dio, se è vero che per Mann «Dio è spirito, e al di sopra dei linguaggi vi è il Linguaggio» (Mann, 1957, p. 15).

«Er gab sich ganz der Macht»: Nietzsche, la potenza e l'ironia

Nell'ambito di questa definizione dell'artista, vi è naturalmente anche un'implicita e sottesa polemica di Mann rispetto alla concezione decadente e superomistica dell'arte, tanto in voga nella cultura *fin de siècle* e in buona parte ispirata al pur tanto amato (di un amore tutto letterario) Nietzsche. Ecco come si esprime in proposito Mann nel suo *Saggio autobiografico*:

Non prendevo alla lettera nessuna delle sue parole. [...] Dovevo forse prenderlo "sul serio" quando esaltava l'edonismo nell'arte? Quando esaltava Bizet a scapito di Wagner? Che cos'era per me il suo filosofema della potenza e che cosa la "bestia bionda"? Quasi un imbarazzo. La sua esaltazione della "vita" a danno dello spirito, quel lirismo che ebbe conseguenze scabrose per il pensiero tedesco, non potevo assimilarli che in un modo solo: come ironia (Mann, 1997b, p. 146o).

Lungi dall'essere *dupe*, vittima di un'estetica, dunque di una metafisica – e non si dimentichi che è proprio nella *Critica del giudizio*, dunque nella dimensione dell'estetica, che Kant aveva ambigualmente relegato *in extremis* l'altrove rinnegata categoria della metafisica – che giunge facilmente ad assoggettarsi alle utopie totalizzanti, e dunque, inevitabilmente, rischiosamente totalitarie, e come ben vede Alberto Asor Rosa, proprio nella sua eterna retorica dell'"artista-borghese", nel suo elogio della creatura normale, dei cosiddetti "poveri di spirito", «Mann è invece fra quelli che hanno scelto proprio l'ambiguità (vorrei dire a questo punto: l'ironia; poiché l'ironia è, in certe condizioni, la migliore difesa della fede) come veicolo del proprio rapporto con il mondo» (Asor Rosa, 1971, p. 24).

E in quelle parole di Tonio che tuonano contro «chi prova un entusiasmo estremo e profondo per il raffinato, l'eccentrico e il satanico, contro chi non conosce la nostalgia per le cose ingenuie, semplici e vive, [...] la furtiva e struggente nostalgia per l'incanto delle cose comuni» è presente in un certo senso anche una sorta di prefigurazione di quella vera e propria inflazione del genere "romanzo del romanzo" e "romanzo dell'artista" che occuperà grandissima parte della produzione letteraria del Novecento e in fondo dello stesso Mann. Così il sarcasmo che investe la figura dell'artista dilettante, persuaso che parlare di cose alte e sublimi sia sinonimo del "fare arte", e insieme il disprezzo per l'artista non autentico, colui che autoescludendosi dalla vita non parla che di sé e per sé, sono entrambi espressioni di tale polemi-

ca, che iscrive in sé una compiuta poetica, di cui il racconto *Tonio Kröger* si fa preciso veicolo se non addirittura manifesto. È questo un coraggioso tentativo di risposta a certe pericolose derive dell'estetismo galoppante nella *fin de siècle*, come già sottolineava Lukács (1956, p. 27): «I racconti che trattano della vita di artisti: *Tonio Kröger* e *La morte a Venezia*, mostrano come problema centrale della sua creazione il “contegno”, l'anarchia sentimentale domata, la trasformazione dell'attività artistica [...] in professionale». La critica dell'estetismo si unisce alla critica dell'onorabilità borghese, l'autoritratto appresta (o annuncia) la trasformazione in *auto da fé*: «C'est une critique dérisoire de l'art et de l'artiste. La critique de l'honorabilité rangé s'y double d'une autocritique dirigée contre la vocation esthétique elle-même» (Starobinski, 2004, p. 9).

Non giungerà forse Mann ad autocondannare la propria stessa scelta, quella dedizione “borghese” e ordinata all'arte, scandita da orari quasi da ufficio, nella *Morte a Venezia*, dove la “strada del contegno” mostra tutta la propria fragilità – da carnevalesco fantoccio, appunto, di cartapesta – e rivela il proprio inevitabile incancrenirsi, risolversi in immonda “peste”?

Così dunque il “borghese sviato” di TK, l'anima gemella di Thomas Buddenbrook divenuta scrittore, par essere il vero borghese: la strada del “contegno” da lui scelta, appare essere l'etica vera della nuova borghesia. Anche qui Thomas Mann celebra un inesorabile processo a se stesso. *La Morte a Venezia* è il suo configurarsi. Poiché in Gustav Aschenbach è giunto a compimento quanto in TK era soltanto desiderio, aspirazione e tendenza. Egli si è costruita una vita formalmente ineccepibile e un'opera importante sulla base della morale del “contegno” [...]. Tuttavia basta soltanto un piccolo conflitto, un sogno nel mezzo di questo conflitto, per il cui appianamento ancora non è accaduto alcunché di appena percettibile, ed ecco che il “contegno” crolla rovinosamente (Lukács, 1956, p. 28).

Difficile dunque non rilevare proprio nell'epilogo dell'opera manniana, ovvero il *Doktor Faustus*, l'indubbia condanna – o comunque la messa in dubbio, la messa in discussione etica ed estetica insieme – della dodecafonìa e della Germania. Tale posizione è naturalmente legata al senso profondo che Mann ha della propria rappresentatività rispetto alla Germania e alla cultura tedesca, oltre che, come dicevamo, al suo concetto di letteratura nettamente antitetico al concetto di *art pour l'art*: l'estetismo è infatti per Mann quanto di meno tedesco, di meno borghese (e dunque di meno morale secondo la *Bildung* tedesca) ci possa essere. Scrive infatti Claudio Magris a proposito dei saggi di Mann:

Nei saggi si esprime quella che Mann, nel 1937, definiva la sua vocazione, che – egli diceva – non era quella del martire, bensì del rappresentante, consapevole di esserlo [...], portavoce ufficiale e autorizzato dell'umanesimo e della democrazia [...]. Sino alla prima guerra mondiale, nelle opere di Mann non c'è serenità – se non quella serenità che, in qualche modo, è sempre presente nella grande poesia, anche in una poesia di morte e di tragedia, in cui c'è, nonostante l'orrore, uno stupore incantato, un respiro profondo, l'epifania di qualcosa di travolgente [...]. Ma questa felicità dolorosa, che un capolavoro come i *Buddenbrook* certo comunica, ha poco o nulla a che vedere con la serenità e con la conciliazione dei conflitti; essa nasce invece nell'abbandono al fluire della vita al di là del bene e del male, dall'espressione poetica della sua insostenibile intensità e dall'indissolubile unità e compresenza delle sue contraddizioni, che la rendono insensata e incantevole, struggente e brutale, stupida e insondabile

[...]. I *Buddenbrook* incantano, sgomentano, immalinconiscono, ma non rasserenano, e neppure *Tonio Kröger* o *La morte a Venezia* (Magris, 1997, pp. XII-XIII).

Come è noto a ogni artista postromantico, l'uomo moderno vive in sé la condizione ineliminabile della contraddizione perenne e, ciò che è peggio, consapevole: l'arte non potrà perciò essere che arte intrisa d'ironia, come già la vecchia separazione romantica tra poesia ingenua degli antichi e poesia sentimentale dei moderni aveva decretato. Molti elementi nel racconto fanno pensare a un'allusività di Mann rispetto alla questione: gli stessi riferimenti a Schiller, i discorsi contrapposti di Tonio e di Hans, l'uno sul *Don Carlos* l'altro sui libri di cavalli, così ricchi di belle illustrazioni, la quasi ironica contrapposizione tra *Stellungen* e *Stellen* nella conversazione tra i due ragazzi: «“In allen Stellungen?” sagte Tonio höflich. “Ja, das ist fein. Was aber *Don Carlos* betrifft, so geht das über alle Begriffe. Es sind Stellen darin, du sollst sehen, die so schön sind, dass es einem einen Ruck gibt, dass es gleichsam knallt...”» (Mann, 1993, p. 19).

Del resto, ironia e romanticismo sono quasi un tutt'uno nello spirito tedesco, e se è vero che con *I Buddenbrook* Mann ha già composto il canto del cigno della borghesia, la *Sehnsucht* che Tonio prova dalla prima volta in cui vede Hans Hansen è anch'essa una sorta di nostalgia per un'età dell'oro che ormai è per sempre scomparsa: come infatti sottolinea Ladislao Mittner, i veri dominatori della vita sono per Mann gli aristocratici della vecchia generazione Buddenbrook, «energici senza brutalità e raffinati senza debolezza» (cfr. Mittner, 1971, pp. 1050-85). Se Hans è perfetto, anzi quanto più Hans è perfetto, tanto più tale perfezione, tale percezione di bellezza evocherà in Tonio un'intuizione immediata di *cupio dissolvi*, un presentimento di morte e disfacimento. Se la mitologia romantica aveva consacrato il buffone come vittima sacra – «le bouffon est devenu une victime sacrée» secondo Starobinski (2004, p. 70), ribadendo un concetto non troppo distante in fondo dal concetto di “capro espiatorio” da cui Nietzsche faceva discendere la nascita della tragedia, o dal *bouc émissaire* più di recente rimesso al centro dell'antropologia letteraria da René Girard – proprio Baudelaire (rinnovatore e massimo interprete dell'archetipo del clown tragico, tradizione che, ci ricorda Starobinski, risale al secolo precedente e secondo cui l'attore nasconde sotto il trionfo e la gioia apparente un'anima disperata) aveva già sancito la natura non salvifica dell'arte, soglia aperta all'inquietudine, pantomima sull'orlo dell'abisso: «L'art, on le voit, n'est pas une efficace opération de salut, mais une pantomime sublime au bord de la tombe, voilant, pour un instant seulement, *les terreurs du gouffre*» (*ibid.*).

«Ogni pintore dipigne di sé»: da Poliziano ai “*peintres de la vie moderne*”

La personale riflessione di Mann sulla vera natura dell'artista e dell'arte si inserisce dunque nel più ampio dibattito europeo (e a dispetto forse di Mann, del Mann delle *Considerazioni di un impolitico* soprattutto, quanto mai “francese”) sulla modernità, termine entrato nell'uso francese solo nel 1823, alle soglie dunque della cultura romantica, e poi divenuto il problema centrale di una delle opere fondamentali per una definizione di modernità nella nascente società di massa, ovvero il *Peintre de la vie moderne* di Charles Baudelaire, opera che vede la luce tra il 1861 e il 1870. Persino la tipica antitesi manniana:

[...] l'antitesi fra la vita, sana ma banale, e lo spirito che la comprende e raffina ma l'isterilisce, è un motivo dibattuto dalla cultura *fin de siècle*, che Mann riepiloga e riassume. Anche se egli, nei *Buddenbrook* e nelle altre grandi opere scritte prima della guerra mondiale, lo elabora con sottile intelligenza e alta poesia, non si tratta di un tema originale. Già Schiller, nel suo saggio *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, prima e insuperata diagnosi della contraddittoria situazione dell'arte nel mondo moderno, aveva messo a fuoco le difficoltà che impediscono allo scrittore di rappresentare il mondo senza perderlo, l'antitesi fra la poesia che s'identifica con la vita e la poesia che, come quella moderna, sente di averla perduta e può soltanto esprimere questa mancanza e questa nostalgia (Magris, 1997, p. XV).

Tanto più importante e originale nel dibattito culturale dell'epoca appare allora il contributo di Thomas Mann, come osserva Cesare Cases (cfr. Cases, 1966), sottolineando il carattere epigonico delle ultime sue opere, ove l'individuo borghese non è "destinato a sopravvivere": dramma che Mann rappresenta senza anodine edulcorazioni e che può dunque essere risolto solo nell'orizzonte del mito e della favola (o della favola-saga, come nel ciclo biblico, la tetralogia di *Giuseppe e i suoi fratelli*).

Nessuna grazia giunge a redimere l'individuo borghese, o il personaggio manniano, nel suo viaggio dall'identità collettiva (quasi quella di una tribù, seppure di "eletti") che si manifestava in tutta la sua tragicità "mitica" nei *Buddenbrook*, all'identità individuale del borghese artista, che dalla morte di Hanno Buddenbrook passa per il "dramma della scissione" del *Tonio Kröger*, per toccare infine l'ironia tragica e demoniaca del *Doktor Faustus*.

E se *L'letto* è il titolo di un altro tardo romanzo di Mann, di ambientazione quasi fiabesca, certamente fantastica, e investito da una delle tematiche "romantiche" per eccellenza, ovvero la tematica morbosamente scabrosa dell'incesto tra fratelli, spesso romanticamente trasposta in letteratura romantica e decadente nell'amore platonico e narcisistico tra anime "sorelle", non è dunque l'onorabilità borghese a salvare quest'individuo ambiguamente "eletto" (eletto perché fedele fino alla fine alle ragioni dell'umanità e dell'arte, ricorda ancora Cases), ma il pervicace attaccamento a una grazia che salvi il borghese "traviato" dal crollo: il crollo che trascina via l'onorevole Aschenbach nella vergogna dell'attrazione più inconfessabile, nella disonorevole morte per colera (disonorevole perché ripugnante, "brutta", antiestetica come già era stata, per mano del futuro autore del *Faust*, la morte del giovane Werther) è anche il crollo, il *Verfall*, che incessantemente travolge la "famiglia" manniana, siano essi i mercanti anseatici o la Germania intera.

Ecco dunque che – tra i tanti esempi di "romanzo dell'artista" della produzione manniana, lungo una parabola che dalla condanna grottesca di un personaggio come il protagonista del *Tristano* giunge alla tragica condanna di Adrian Leverkühn, in questo percorso che è anche una critica del proprio ruolo, oltre che della propria funzione sociale, rappresentativa rispetto alla collettività tedesca – la figura di Tonio Kröger occupa una posizione assai peculiare, che queste parole di Mann sembrano illuminare della giusta luce:

In ogni mia creazione artistica [...] si esprimeva non già un qualunque virtuosismo *bohémien* e senza radici, ma una precisa forma di vita, appunto *Lubeca come forma di vita spirituale*. La vocazione artistica, signore e signori, è qualcosa di simbolico. È la nuova realizzazione, su un altro piano, di una forma di vita che abbiamo ereditata col sangue. Così Schopenhauer scriveva a Goethe che «la fedeltà e la proibità», il

retaggio dei suoi avi anseatici che avevano esercitato la mercatura nella vecchia Danzica, erano le qualità, da lui trasferite dal campo pratico in quello teorico e intellettuale, che costituivano l'essenza del suo lavoro e del suo successo. Nel divenire un pensatore o un artista si "degenera" assai meno di quanto non creda il mondo da cui si emancipa, meno di quanto, anzi, egli stesso non creda; non si cessa affatto di essere ciò che furono i padri, ma lo si è in forma diversa, più libera, spirituale, simbolicamente creativa (Mann, 1997b, pp. 1432-3).

Ritratto di Tonio Kröger come "Urfaust"

Eppure, l'entusiasmo espresso da Tonio nella lettera a Lisaveta appare, specialmente a chi osservi il cammino letterario del Mann più maturo fino alla tragedia del *Doktor Faustus*, singolarmente, quasi sospettamente, fiducioso. Siamo invece concordi con le sopra citate parole di Claudio Magris, ove afferma che il *Tonio Kröger* «non rasserenava»: quello che potrebbe apparire come un romanzo di formazione, a ben vedere non ne è che la cornice. Con troppo ellitticamente infide, sbrigative parole – quel «Er ging der Weg, den er gehen musste» con cui si apre il terzo capitolo – e che investono soprattutto il tracciato finale di una parabola di *Lehrjahren* da cui ogni dato concreto, pratico, materiale è scomparso (ovvero la materia più viva e autentica di ogni *Bildungsroman* che si rispetti), vengono liquidati nel capitolo gli anni della cosiddetta "formazione artistica" di Tonio; e invece con quanta glaciale lucidità attenta al dettaglio si prospetta a Tonio, nel suo viaggio di ritorno nella mercantile città natale anseatica, la necessità di definire una volta per tutte, in via ufficiale, se stesso, nella scena dell'hotel, davanti al direttore e al poliziotto cui deve rendere conto della sua professione, del suo *status*.

Anche la biblioteca popolare in questa prospettiva non rappresenta dunque soltanto il destino della casa del padre ormai decaduta, ma anche il destino dell'arte, dell'artista nel carrozzone verde, che finisce comunque per essere istituzionalizzato, normalizzato, sacralizzato: canonizzato e dunque addomesticato una volta per tutte, e rinchiuso finalmente all'interno delle griglie della fruizione sociale: in un'utile, sana e rispettabile istituzione borghese, così come anche le pagine dell'artista più maledetto trovano ineluttabilmente la loro destinazione finale nelle teche e sugli scaffali dei buoni salotti borghesi, o nelle antologie scolastiche per i licei. Di nuovo e senza scampo prigioniero dunque, come ogni vero *Pître châtié*, come ben legge Jean Starobinski nei celebri versi mallarmeani: «Selon ce poème hautement allégorique, l'artiste, à la fois exclu de la vie et séparé de l'idéal, doit rester le prisonnier d'un espace clos: "histrion", ou "mauvais Hamlet"» (Starobinski, 2004, p. 32).

L'ironia, il distacco quasi crudele con cui un Mann ancora giovane, ma già autore di uno dei suoi capolavori forse più inarrivabili, quei *Buddenbrook* frutto dei suoi venticinque anni, prospetta a se stesso il disegno di un destino quasi ineluttabile, che troverà il suo altrettanto ineluttabile esito in quella che Lukács individuava come la tendenza di Adrian Leverkühn a sentire sempre il lato comico di ogni cosa, ovvero la vera tragedia dell'arte moderna nei suoi esiti migliori. Adrian sarà allora il demoniaco "anti-Tonio": ove l'uno si poneva sotto l'egida della lettera di san Paolo, l'altro non potrà sottrarsi al demonio, un demonio che si presenta senza essere mai ufficialmente invocato né invitato a presentarsi. Non era forse *Die lustige Person*, ovvero il Faceto, il Mefistofele stesso nel Faust, il Lucifero, l'energia prometeica e tracotante

che porta all'uomo la luce della consapevolezza e con essa la vertigine colpevole dell'onnipotenza? È ancora Jean Starobinski a gettare un'ulteriore luce sulla parentela profonda tra questa necessaria "maschera" (cfr. Lévi-Strauss, 1979), questo Hermes o Arlecchino "trismegisto" (tre volte grande), tra questo demonio insomma, e lo spirito stesso del riso, del principio ironico che era già alla base del "sileno" Socrate, che «sous une enveloppe de Silène cache un Dieu» come vuole il detto ampiamente ripreso nel saggio del critico ginevrino:

Or l'on sait qu'aux origines, selon les premiers documents qui nous parlent de lui, Arlequin (sous le nom d'Hellekin) est un démon à face animale, qui conduit dans les nuits d'hiver, au fond des forêts, sa "mesnie" hurlante de trépassés. Figure qui n'est nullement celle d'un sauveur, mais au contraire celle d'une créature diabolique. [...] aux cours des siècles [...] on en fera une figure comique, dont le caractère essentiel de transgression se reportera sur les "tabous" de l'ordre social et de la discipline des mœurs. [...] Quand Goethe, dans le prologue de *Faust*, présente Méphistophélès sous les dehors de la "lustige Person", il rend manifeste cette domination joueuse du langage poétique, qui nous permet de transformer l'ombre menaçante du démon en un personnage disert, mais qui transporte l'agressivité du néant dans les tréfonds de notre rire (Starobinski, 2004, pp. 102-4).

La colpa annidata in questo apparentemente liberatorio processo – e ha scritto Paolo Isotta che la tendenza di Leverkühn al riso non è che un'anticipazione delle risate atroci che egli sarà costretto a emettere, per l'eternità, all'inferno – è intrinseca alla condizione medesima di artista, e quasi metafora di una gnostica condizione di "caduta" insita nella stessa natura umana, resa più viva e bruciante dalla consapevolezza di chi tale condizione è chiamato a rappresentare: «Le sacrilège est de vouloir abandonner le lieu de la figuration métaphorique pour conquérir les satisfactions de la vie» (ivi, p. 32). La condizione di sofferenza e sacrificio sembra dunque essere condizione necessaria e sufficiente, un totem-tabù destinato ad alimentare non poca metafisica o mitologia del cosiddetto "artista maledetto", che diventa in tal modo sinonimo dell'artista *tout court*: stereotipo non meno rigido di quell'idea stereotipa della bellezza e dell'arte che il borghese si raffigura, e che trova nel *Tonio Kröger* una sua sofferta incarnazione nel compagno di viaggio in nave che recita poesie sulla luna, confondendo il sublime dell'oggetto cantato con il sublime della forma che lo esprime, che sublime non riesce affatto a essere. È questo naturalmente un tema che non può non legarsi alla coeva nascita della società di massa, e che sempre Lukács riconduce a un altro sommo rappresentante di quest'arte, nella vicina Francia, con qualche decennio di anticipo – proprio come con qualche decennio di anticipo si erano svolti, a voler seguire la prospettiva di una lettura marxista, certi processi storici ed economici:

Finora Balzac era stato l'unico che aveva tentato qualcosa di simile [...]. Balzac vide momenti determinanti e molto essenziali dell'intima problematica dei moderni mezzi di espressione artistici, e con profonda penetrazione e grande vigore rappresentò il loro tragico fallimento di fronte alla realtà da rappresentare [...]. A Balzac segue la lunga serie di tragedie della vita d'artisti [...]; le opere giovanili di Thomas Mann rappresentano la conclusione di questo sviluppo. [...] Questo atteggiamento artistico moderno si riversa nella struttura dell'opera (Lukács, 1956, p. 75).

Ed è nuovamente Lukács ad accostare i percorsi spirituali di due personaggi, apparentemente tanto distanti, nella produzione manniana come nei diversi assunti che

sembrano informare l'una e l'altra opera, rivelando invece di quest'opera la singolare coesione interna e il forte carattere di progettualità, chissà quanto consapevole al tempo del *Kröger*: «Il demonio di Mann [...] descrive l'esistenza umana dell'artista in un modo che ricorda in più punti le confessioni di Tonio Kröger: "L'artista è fratello del delinquente e del mentecatto... Non parlarmi di sani e di malati! La vita, da quando esiste, non se l'è mai cavata senza l'elemento morboso"» (ivi, p. 82). E dice allora benissimo Starobinski (2004, p. 54): «Car rien ramène au corps comme l'échec rencontré dans la tentative de lui échapper. Qui veut faire l'ange fait la bête».

Quasi che Mann avesse già il sentore di una verità che i contemporanei più illuminati ancora non potevano vedere. Lungi dall'essere estinta, lungi dal mutare la propria decadenza in morte, la borghesia si stava invece trasformando, rafforzando: non più per essere la casta aristocratica dei dominatori della vecchia generazione Buddenbrook, ma un magma indistinto in cui tutti e tutto sono "borghesia", in cui borghesia diviene il sinonimo stesso di umanità. Non già però, nell'accezione positiva di Mann, quell'*humanitas* che delinea il problema del rapporto tra l'uomo e il mondo, cui egli tende per tutta la propria esistenza, ma nel senso minaccioso di "società di massa", di "democrazia" che tutto appiattisce, la disprezzata *Zivilisation* delle (assai paradossali, almeno nel titolo) *Considerazioni di un impolitico*. E se per Angelo Bolaffi² tutta l'opera di Thomas Mann può essere letta come la rielaborazione spirituale e letteraria del cammino della Germania verso l'Occidente, questo cammino parte comunque da quel romanticismo tedesco che si incarna nel *Taugenichts* di Eichendorff, che nelle *Considerazioni*, nel capitolo intitolato *Della virtù*, Mann definisce autentico libro tedesco, nonostante si tratti di un'opera animata da uno spirito almeno apparentemente opposto rispetto alla morale borghese e lubecchese:

E non solo è inutile lui, ma desidera vedere buono a nulla anche il mondo intero; e quando ha da curare un orticello butta via tutte le piante di patate e gli ortaggi che ci trova e lo coltiva tutto, con stupore della gente, a piante e fiori rari di cui però vuol fare dono all'altissima dama del suo cuore, piante che dunque hanno uno scopo, ma solo delicato e non pratico. [...] È un genio e un artista, cosa che non sostengono né lui né il poeta e che invece è dimostrata con bella evidenza dalle sue stesse canzoni. Tuttavia la sua natura non presenta il minimo tocco di eccentricità, nulla di problematico, demoniaco, patologico. [...] Benché giramondo, musicante e innamorato, non si intende granché di bohème, perché la bohème è una forma di romanticismo letterario e lontana dalla natura, mentre lui non è affatto letterario. [...] Il suo romanticismo non è dunque né isterico né tisisico, né voluttuoso né cattolico, né fantastico né intellettuale. È un romanticismo per niente depravato e deviato, è umano, e il suo tono di fondo è malinconico-umoristico (Mann, 1997a, p. 382).

Occorrerà forse allora soffermarci a riflettere sul significato per nulla ovvio di "opera tedesca" e su un'ulteriore ragione per la quale un'opera come il *Tonio Kröger*, nel suo essere intimamente legato all'universo poetico dei *Buddenbrook*, segna uno spartiacque nella produzione manniana, apparentemente risolvendo dei conflitti, ma in realtà inaugurando una crisi, potremmo dire "emorragica", che porterà alla tragedia del *Doktor Faustus*:

I Buddenbrook erano certo tedeschi in quel senso superiore, interiore-cosmopolita, erano nati spontaneamente con quell'intonazione, ma scrivere altre opere in quella scia, con la consapevolezza della tedeschità declamata e sviscerata nelle *Considerazioni*,

avrebbe voluto dire scrivere opere enfaticamente tedesche e popolari; non la musica del cuore del *Buonannulla* di Eichendorff o di *Immensee* di Storm, ma la fanfara grossolana e patriottarda di Paul de Lagarde (Magris, 1997, p. XXIII).

E l'immagine musicale qui utilizzata da Magris non è certo soltanto metaforica: Mann scopre nella musica, nella struttura musicale conferita alla propria opera, la cifra stilistica migliore, forse l'unica, capace di esprimere i conflitti senza necessariamente risolverli, poiché la musica dice l'infinito e dunque l'indicibile, il dantesco "ineffabile". E se non molti anni prima Mallarmé esprimeva con la sua poesia la medesima tensione della parola a trasformarsi, a trasfigurarsi in musica, ecco che il romanziere Mann scopre nella musica la forma eletta a esprimere la propria modernità, e presta al volto del primo musicista dodecafonico le sue parole:

Egli parla in una grande e decisiva lettera al suo primo maestro della propria "riprovevole" particolarità di sentire sempre il lato comico nei momenti musicali più importanti e commoventi: «Ho forse le lacrime agli occhi, ma lo stimolo del riso è più forte – sempre forse sono stato condannato a ridere nei momenti più misteriosamente impressionanti e spinto da questo esagerato senso del comico, mi sono rifugiato nella teologia sperando di reprimere il solletico... ma ho finito col trovarvi un mare di spaventosa comicità [...]. Perché quasi tutte le cose mie si devono affacciare con la loro parodia? Perché mi deve sembrare che quasi tutti, anzi tutti addirittura i mezzi e le convenienze dell'arte possano oggidi servire soltanto alla parodia?» [...]. L'originalità della musica configurata nel romanzo del *Faustus* non è affatto l'atonalità in sé, bensì il carattere generale della musica recente come espressione concentrata della decadenza morale e spirituale, come tragico dissidio da essa originato nell'anima di Adrian Leverkühn (Lukács, 1956, pp. 73-6).

Mann, la musica e l'ipse dixit: si deve pensare che la musica promuove in qualche modo la virtù

Già Aristotele, come è noto, attribuiva al ritmo inscritto in ogni musica una funzione catartica, dunque morale, educativa, di esortazione alla virtù, perché atta a riprodurre le leggi di armonia del creato: proprio questa "armonia", espressa in tedesco dal verbo *stimmen* e dal sostantivo femminile *Stimmung* sarà la "grande assente" dall'universo dodecafonico che Mann condanna nel *Doktor Faustus*: la musica dodecafonica, che annuncia una nuova estetica, quella della "difformità", della "disarmonia", – e che sarà l'estetica dominante del secondo Novecento, o del cosiddetto "postmoderno" – è la grave, la tragica invenzione di Adrian, quell'arte per cui egli è condannato, quella forma "nuova" che tutto il Novecento fin dalle avanguardie storiche insegue. La musica, e inestricabilmente legato a essa il problema del tempo, non hanno ancora in *Tonio Kröger* il rilievo strutturale e tematico assunto poi in romanzi come la *Montagna incantata* o il *Doktor Faustus*, ma la musica era già presente nei *Buddenbrook*, soprattutto era già presente come elemento disgregatore (era infatti la passione della madre di Hanno, poi di Hanno stesso): è lo stesso Mann in un passo delle *Considerazioni* a sottolineare questo aspetto del proprio romanzo, raccontando invece nel *Saggio autobiografico* come l'introduzione della musica quale elemento stilistico e formale sia avvenuta nel *Tonio Kröger*: «[...] quel complesso musicale di rapporti che appare più tardi, su più vasta scala, nella

Montagna incantata. Benché si sia affermato che questo è un esempio di “romanzo come architettura di idee”, la tendenza a una tale concezione dell’arte risale al *Tonio Kröger*» (Mann, 1997b, p. 1466).

Anche in *Tonio Kröger*, non solo la mamma di origine meridionale ama la musica e seguirà, dopo la morte del marito, un musicista italiano, ma lo stesso Tonio studia il violino (strumento per tradizione suonato dal mancino diavolo, oltre che dagli esecrati «zingari nel carrozzone verde»), e la musica è il presupposto, la *conditio sine qua non* di ogni scena di ballo, quelle scene chiave che sono collocate nel secondo e nell’ottavo capitolo del racconto, cioè subito dopo un ideale “prologo” e subito prima di un ideale “epilogo”: ulteriori dettagli che confermano la forte parentela strutturale fra questa novella e la forma del dramma. Da una testimonianza dello stesso Mann, riportata nel saggio *Lubecca come forma di vita spirituale*, sappiamo infatti che proprio all’ascolto della musica vicino al mare lo scrittore associava il ricordo della sua prima esperienza estetica, quasi un “primo amore”, o innamoramento primigenio dello spirito:

[...] il tempio musicale, in cui il piccolo direttore d’orchestra Hess, un uomo dai capelli lunghi e dall’aspetto zingaresco, teneva concerto coi suoi suonatori, e sulla cui scaletta io me ne stavo seduto, nel profumo estivo del bosso, bevendo avidamente quella musica, la prima musica orchestrale della mia vita, buona o meno buona che fosse (ivi, pp. 1435-6).

Riflettendo sul binomio tardoromantico che associa l’immagine della poesia al possesso di un’abilità tecnica (ma del resto era proprio *techné* il nome greco per definire l’arte) e il suonatore di violino come un archetipo di degradazione, Starobinski (2004, pp. 24-8) evidenzia come la concezione della poesia quale abilità tecnica e assoluta *maîtrise* dello strumento metrico e linguistico – una definizione che non stonerebbe in bocca a un Boileau – sia già un dato essenziale nelle *Odes funamboliques* di quel *petit romantique* che era Théodore de Banville.

Per Banville, esattamente come per Gautier, l’altitudine vertiginosa rappresenta una dimensione assolutamente privilegiata, nonostante il travestimento derisorio da clown che indossa ogni servitore della Musa, nonostante l’isolamento e l’asservimento nei confronti del pubblico più gretto e volgare, il pubblico borghese destinato a “comprare” la sua opera: il pubblico gretto e volgare da cui dipende la sua stessa sopravvivenza. Il destino del buffone/martire dipende in tutto o in parte dall’intervento favorevole, dall’apprezzamento, del pubblico borghese, che nel presente dell’ottocento borghese assume il ruolo un tempo rivestito dalla corte, o dal principe/mecenate (cfr. Starobinski, 2004, p. 76). Unica differenza rispetto al passato sarà allora la qualità e la quantità della committenza, nel tempo in cui (precorrendo le profezie di Adorno e della scuola di Francoforte, oggi più che realizzate) con il nascere della società di massa l’arte si va trasformando in “prodotto di mercato”, e il criterio per selezionare la “qualità” del prodotto, – spesso individuata nella mera capacità di soddisfare il bisogno immediato di consumo, dunque nella creazione di un prodotto dalla natura via via più effimera, tendenza controbilanciata dalla posa di certa arte all’assoluta “éлитarietà” e dal conseguente mito della superiorità e della distanza dell’arte rispetto al suo pubblico – il suo valore “estetico”, diviene un problema di estrema complessità e per nulla ovvio, per l’artista come per la neonata categoria del “critico”:

Si c'est une dégradation, pour le serviteur de la Muse, que de *jouer au violon debout sur l'échelle du saltimbanque*, du moins peut-il ainsi répondre par l'ironie à l'avilissement d'un siècle en proie aux puissances d'argent, où *l'on n'entend plus que le râteau de la roulette et de la banque*. [...] le poète, s'il en fait à lui-même l'application allégorique, se donne pour vocation d'affirmer sa liberté en un jeu supérieur et gratuit, tout en faisant la grimace aux bourgeois, aux «assis» (ivi, pp. 24-8).

Das Zigeunerleitmotiv

Al di là dell'interessante dettaglio che ritraeva nel racconto di Mann questo direttore d'orchestra, protagonista del primo approccio dell'autore con l'arte, come una creatura «dall'aspetto zingaresco», ancor più significativo è che poi Mann sia approdato a una concezione dell'opera letteraria come costruzione musicale, concezione di cui appunto il *Tonio Kröger* è la prima realizzazione concreta, nonché l'occasione in cui lo scrittore perfeziona il ricorso alla tecnica del *Leitmotiv* mutuata dalla musica di Wagner. Se la musica non annulla, ma – come una proustiana “madelaine” *ante litteram* – sospende per un attimo l'irreversibilità del tempo (come vuole Elio Matassi), ecco che allora la scena dell'ultimo ballo ad Aalsgard assume un'ulteriore connotazione, quella di esperienza riparatrice rispetto a quella lezione di ballo dell'adolescenza, i cui protagonisti si riaffacciano infatti come fantasmatiche repliche.

Nell'ambito della scissione di Tonio tra legge paterna e legge materna, non è un caso, ma una soluzione che possiede anche echi squisitamente letterari, che egli scelga proprio la Danimarca, terra di Amleto, per andare alla ricerca della soluzione del proprio conflitto interiore.

Eppure non è il fantasma del padre che appare a Tonio, al contrario di ciò che accadeva ad Amleto, ma i fantasmi di Inge e Hans, e persino il fantasma della goffa e sensibile Magdalena, ovvero tutti i fantasmi della propria solitudine, che è però sempre ironica, affrontata cioè dall'autore con inserti che sfiorano, e spesso colgono in pieno, il grottesco. Come nella scena della lezione di ballo, con modalità “anticatarfica”, (ma saremmo tentati di dire: con una precoce vena di *Befremdung*) la raffigurazione crudele del maestro ridicolo mitigava sulla pagina l'asprezza della sofferenza adolescenziale di Tonio, inducendo nel lettore una presa di distanza tra sé e quel giovane e goffo “brutto anatroccolo”, in cui tanto forte potrebbe essere il rischio di identificarsi (anche giocoforza, perché è il solo personaggio non “privo di spirito” che l'autore ci concede) così nella scena del ballo in Danimarca il ruolo dell'essere che si copre di ridicolo è rivestito dalla figura dell'impiegato postale.

L'ambiguità, che l'autore e il suo personaggio mantengono rispetto all'onnipresente dualismo del racconto, è perfettamente incarnata in questo stile che volutamente non si decide tra accenti lirici e pose ironiche, a volte caustiche in modo davvero sferzante. Così già accadeva nel secondo capitolo, dove Mann offre una satira della provinciale alta borghesia di Lubeca, ma dove anche il ridicolo di cui Tonio si ricopre nella scena del ballo e i riferimenti alla poesia romantica di Storm, associati insieme, sembrano mettere in una luce di parodia lo stesso romanticismo adolescenziale del protagonista (nella migliore tradizione delle “educazioni sentimentali”, ovvero quella – impietosa e antiromantica quant'altre mai – di Flaubert), seppure con l'apparente partecipazione emotiva dell'autore alle sue sofferenze.

Quella leggerezza, quell'agilità consapevole di sé e crudelmente superba, "esclusiva" come i biondi danzatori a cui Tonio non può unirsi, si lega a quello stesso mito del «clown mercuriale» (Starobinski, 2004, p. 23), espressione di un desiderio frustrato che genera insieme invidia e ammirazione, aspirazione alla comunione e coscienza dell'inevitabile ed eterna separazione. Anche in questo caso il tema si rivela d'ascendenza romantica e parnassiana al contempo, come ben mostrano i *reportages* dal mondo del circo di Théophile Gautier: «[...] la vertu que Gautier admire entre toutes, c'est l'agilité, le défi que le corps du clown acrobate lance à la pesanteur, la métamorphose qui lui fait rejoindre *le vagabondage ailé de Puck*» (*ibid.*).

Queste parole di Baudelaire sul clown tragico, riportate da Starobinski, non stonerebbero certo se immaginate come ideale "monologo interiore" di Tonio:

Partout la joie, le gain, la débauche; partout la certitude du pain pour le lendemain; partout l'explosion frénétique de la vitalité. Ici la misère absolue, la misère affublée, pour comble d'horreur, de haillons comiques, où la nécessité, bien plus que l'art, avait introduit le contraste. Il ne riait pas, le misérable! Il ne pleurait pas, il ne dansait pas, il ne gesticulait pas, il ne criait pas; il ne chantait aucune chanson, ni gaie, ni lamentable, il n'implorait pas. Il était muet et immobile. Il avait renoncé, il avait abdiqué. Sa destinée était faite (*ivi*, p. 74).

In queste scene di ballo, tanto importanti per la comprensione del racconto, la posizione di Mann, il cosiddetto "punto di vista" della voce narrante, si mantiene sempre e comunque sul filo dell'ambiguità: non è davvero chiaro cosa il narratore pensi di Tonio, di Inge o del resto. L'oscillazione del giudizio trapela dal continuo ricorso a diverse soluzioni stilistiche, – realizzando quell'assenza di separazione degli stili di cui parla Auerbach in *Mimesis* – dal passaggio frequente dal discorso indiretto all'indiretto libero, da forme che denotano la decisa partecipazione della voce narrante (come l'uso del *du*, o i periodi di lirica immedesimazione con Tonio) al distacco ironico e talvolta violentemente satirico. Se da un lato Mann riferisce con toni seri il romanticismo adolescenziale di Tonio, perché qui il protagonista è ancora un essere autentico e incorrotto, l'effetto di tutti questi slittamenti formali offre indiscutibili sfumature comiche.

Hegel, Marx, il Verbo "und die lustige Person"

Resta forse da chiedersi se quest'ambiguità di fondo non sia che un sofisticato *escamotage* per mascherare il proprio pudore rispetto a una materia tanto incandescente quanto amata, una sorta dunque di "custodia" in cui avviluppare verità altrimenti impronunciabili, così come il senatore Mann non trovava altro modo per leggere la "scabrosa" *Nanà* di Zola che nascondendone la copertina: in quello stesso modo Mann confessa il segreto desiderio che suo padre potesse leggere i suoi *Buddenbrook*, come riferisce Claudio Magris: «Così il senatore Mann aveva letto *Nanà* di Zola, nascondendone la copertina per non scandalizzare chi potesse trovare quella lettura disdicevole e inadatta alla "severa condotta di vita" richiesta a un grande borghese della piccola Lubeca» (Magris, 1997, p. XI).

O non è forse, quest'ambiguità, un gesto di libertà estrema, schiaffo a ogni realtà che è «*mortalmente seria*» (Mann, 1997b, p. 1471), libertà d'artista che può per-

mettersi, sempre e comunque, il lusso della *contradictio in adiecto*? Così parlava Thomas Mann nel 1926 alla propria città natale, in *Lubecca come forma di vita spirituale*: «Oggi vi ha parlato un narratore borghese che in fondo non ha raccontato, in tutta la sua esistenza, che *una sola* storia: la storia del distacco dall'elemento borghese, e non già per trasformarsi in *bourgeois* o in marxista, ma per innalzarsi ad artista, all'ironia e alla libertà dell'arte, sempre pronta a volare in alto e oltre ogni confine» (ivi, p. 1447). L'ironia di Mann sembra apparentarsi molto all'ironia propugnata da Hegel: «Le verdict sévère de Hegel est ici applicable: la liberté ironique se rend elle-même creuse et vaine en prétendant s'élever au-dessus du spectacle de la vanité humaine. L'envol vers les régions de la pure idéalité se perd dans une abstraction sans contenu» (Starobinski, 2004, p. 30).

Rovesciando tale ironia dalla testa ai piedi (come vuole il metodo di Marx) si ottiene il suo opposto, o quasi, ovvero la sarcastica serietà “socialista” di certe opere del fratello Heinrich. Per entrambi, in fondo, come già per il *Pître châtié* di Mallarmé, vi è già tradimento della Musa nel mito della superiorità dell'artista, nel tentativo di vivere una sorta di “resurrezione estatica”: nel prendere insomma la “via decadente” dell'*A rebours* di Huysmans, (che però a ben vedere, già nel titolo denunciava una sorta di “via negativa” per il ritorno a un'arte che non fosse inutile, ingombrante, asfittica e sterile “decorazione”). Sono allora così distanti, e non inverosimilmente accomunati da un'unica, bizzarra forma di “elezione” che sembra una condanna, il *Doktor Faustus* di Thomas con il suo Mefistofele contemporaneo, – che arriva senza nemmeno essere invocato tramite arti magiche, che arriva perché sembra iscritto nel destino – e il *Professor Unrat* di Heinrich, con il suo “angelo azzurro” che lo conduce alla rovina, all'agognato “degrado”, alla definitiva e irrevocabile perdita del sacro “contegno borghese”? Chi si nasconde davvero dietro queste maschere, dietro la biacca del clown, dietro il vestito tristemente *bariolé* del buffone, dietro il volto d'angelo di una *femme fatale* da rivista del dopolavoro?

Le clown victime (simulacre du Christ) ne paraît rien avoir en commun avec l'Arlequin transgresseur (succédané du diable). Mais, en s'identifiant tantôt avec l'un, tantôt avec l'autre, l'artiste nous indique une ressemblance possible, dans la mesure même où angélisme et satanisme se rassemblent. Se sont les directions inverses et complémentaires que prend le désir de dépasser le monde, ou plus exactement d'introduire dans le monde le témoignage d'une passion *venue d'ailleurs* ou *visant un ailleurs*. Sous l'aspect de la victime expiatoire, le clown est expulsé du monde, il emporte nos péchés et notre honte, il passe dans la mort; par son passage, il nous fait passer à notre tour dans le salut. Sous l'aspect du démon transgresseur, il surgit parmi nous comme un intrus, venu des ténèbres extérieures (ivi, p. 108).

L'archetipo celato dietro ogni maschera di clown deriso è quella, sublimemente tragica, del Cristo deriso, il Verbo fatto carne, il re abbandonato, irriso e martirizzato, il re solo con la corona di spine sul capo, il mito fondante e unificante dell'Occidente, e che dal romanticismo in poi si incarna nella figura del clown come Cristo moderno: quell'artista-clown, che vive nomade e solo nel suo carrozzone ambulante da circo, e che tanta fortuna ancora gode nell'immaginario estetico tra la *fin de siècle* e l'inizio del secolo nuovo. Leggiamo allora quello che scrive nel 1905, con straordinaria sincronicità rispetto alla nostra novella manniana, il pittore Georges Rouault (Parigi, 1871-1958) all'amico scrittore simbolista Édouard Schuré, in

una lettera nella quale rintraccia le origini del proprio interesse per il circo come soggetto della sua arte:

Pour moi, depuis la fin d'un beau jour où la première étoile qui brille au firmament m'a, je ne sais pas pourquoi, étreint le cœur, j'en ai fait inconsciemment découler toute une poétique. *Cette voiture de nomades*, arrêtées sur la route, le vieux cheval étique qui pâit l'herbe maigre, le vieux pitre assis au coin de sa roulotte en train de reprendre son habit brillant et bariolé, ce "contraste" de choses brillantes, scintillantes, faites pour amuser et cette vie d'une "tristesse infinie" si on la voit d'un peu haut... Puis j'ai amplifié tout cela. J'ai vu clairement que le "Pitre" c'était moi, c'était nous, presque nous tous... (ivi, p. 108).

Il carrozzone verde, *cette voiture de nomades* di cui Rouault scrive nella sua lettera, questa autentica ossessione del giovane Tonio, il *Leitmotiv* che Mann sceglie per contraddistinguerlo, l'epiteto che ci ricorda immediatamente quale sia la nota fondamentale della sua natura («Wir sind doch keine Zigeuner im grünen Wagen»), e cioè l'eterno contrasto tra vita borghese e vocazione a essere artista, non è soltanto l'emblema appunto della vocazione artistica, ma – nel suo inevitabile stato di essere "separato", criticamente e ironicamente consapevole delle umane incongruità – è l'emblema della condizione dell'uomo moderno, del postborghese *tout court*: «J'ai vu clairement que le "Pitre" c'était moi, c'était nous, presque nous tous...», concludeva Rouault negli stessi anni in cui compare il *Tonio Kröger*. In quegli stessi anni in cui la Germania si appresta alla sua corsa all'industrializzazione e alla modernizzazione, un Mann già postborghese – perché "scacciato" da quell'eden di pacifica ignoranza della propria condizione, perché "liquidato" insieme ai fratelli e a tutta la ditta alla morte di quel padre che, sappiamo dai biografici, utilizzava coi figli singolari metodi pedagogici (come l'invitarli a ingozzarsi di dolci in una pasticceria per "uccidere" per sempre il "desiderio/frustrazione inappagato" a consumare dolciumi, inducendo in essi un "pavloviano" riflesso di autocontrollo) – lamentava la propria prigionia in quel mondo borghese cui era costretto ad appartenere, e che era costretto a "servire" rappresentandone perversioni e debolezze, ambizioni e slanci destinati al fallimento, pur ravvisandone già il "marcio" nascosto sotto la salute, la regolarità, gli orari autoimposti di scrittore/impiegato, l'ambizione alla rispettabilità.

Riguardo al *topos* romantico del clown come sorta di "Cristo della modernità", e in correlazione alla nuova e superiore dignità che nelle conclusioni di Tonio sul suo nuovo credo artistico viene conferita al soggetto borghese, ci troviamo qui al culmine di un processo culturale che raggiunge con Mann un alto grado di consapevolezza. Ricordiamo che Erich Auerbach osserva in *Mimesis* come sia stato il cristianesimo ad avviare il processo della rappresentazione dell'"umile" reale come soggetto degno di trattazione artistica:

Il vero fulcro della dottrina cristiana, l'Incarnazione e la Passione, fu del tutto inconciliabile col principio della separazione degli stili. Cristo era tutt'altro che un eroe o un re. [...] Il re dei re, beffeggiato, sputacchiato, flagellato e inchiodato alla croce come un volgare delinquente – oh, il racconto di queste cose, non appena penetra nel cuore degli uomini, annienta completamente l'estetica della separazione degli stili, produce un nuovo stile sublime, che non disdegna affatto il quotidiano e accoglie in sé il realismo sensibile, la bruttezza, l'indecenza, la miseria fisica (Auerbach, 1956, pp. 81-2).

Vi è dunque un nesso, più profondo e “morale” di quanto non appaia in superficie, tra la missione che l’artista assume, ovvero raccontare la vita borghese, e la parabola cristologica, il seguire fino in fondo la propria vocazione, quel *Beruf* inteso nella sua duplice accezione di “chiamata” ma anche di “professione”, sino all’accettazione degli inferni che da essa derivano, siano essi la solitudine e l’esclusione dal mondo dei felici per Tonio o il patto col diavolo di Adrian nel *Doktor Faustus*. E seppure quel diavolo Adrian non l’abbia mai chiamato a sé, mai evocato o cercato di attrarre, esso rappresenta a livello simbolico l’incontro dell’artista con il proprio talento, forza prometeica o luciferina, dunque colpevole. Non è dunque Adrian, ma la sua stessa natura, il suo stesso destino a chiamare a sé il diavolo: il diavolo, cioè il Male, è “inscritto” nel destino dell’artista come il Maligno è “scritto” dall’origine del mondo nella storia della venuta del Cristo in terra.

Come la presenza del Male è necessaria al senso della salvezza (con buona pace di Jean Genet e di Georges Bataille, che fecero di tale teoria un vero e proprio cavallo di battaglia “retorica”), così la condizione di solitudine e sofferenza di Tonio è necessaria alla realizzazione della sua opera: non si tratta più però – o almeno non soltanto – dell’artista romantico incompreso dalle folle, né di quello maledetto che è artista proprio e solamente “in quanto” maledetto. Più sofisticato è il ruolo dell’artista del Novecento, dell’artista “ironico”, e Mann lo annota durante la composizione del *Tonio Kröger*. La letteratura è sì morte, ma anche «possibilità per raggiungere il suo contrario, la vita»: questo è l’esito finale dell’esperienza che l’artista fa del Male. In tali termini si esprime infatti Mann verso la fine del saggio *Bilse ed io*, del 1906:

Non si creda, infatti, che il raffinamento spirituale possa mai raggiungere un grado considerevole senza che al tempo stesso non si accresca la sua capacità di soffrire. Questa può raggiungere un grado in cui ogni esperienza si trasforma in sofferenza. Ora, l’unica arma che sia data alla sensibilità dell’artista per reagire alle cose e agli eventi esterni, per difendersene in maniera elegante, è l’espressione, la definizione poetica, e questa reazione espressiva che, a parlarne con un certo radicalismo psicologico, si può chiamare una sublime *vendetta* dell’artista contro la propria esperienza vissuta, sarà tanto più violenta quanto più delicata è la suscettibilità che il fenomeno esterno è venuto a colpire (Mann, 1997b, p. 1419).

Clown, maschere, carrozzoni verdi e trahettatori

L’incruenta “vendetta” dell’arte, dell’artista rispetto alla propria stessa sofferenza, sarà allora proprio l’accento posto sulla sua funzione mediatrice (cfr. Asor Rosa, 1971, p. 45), espressa a livello archetipico dalle figure del saltimbanco, della maschera, del clown, che nell’immaginario grottesco del circo – ultimo luogo supremo della «rivelazione del bello» (Starobinski, 2004, p. 60) – si configurano tutti come garanti di un misterioso “passaggio”.

I sileni, o clown cristologici del cui *topos* Starobinski ha ripercorso le tappe – dalle origini più remote (e ricorrendo, spesso e più o meno implicitamente, alle indagini del Lévi-Strauss di *La voie des masques*) fino alle soglie della *fin de siècle* – nell’arte della seconda metà dell’Ottocento, sono dunque, proprio come Tonio, o come la goffa Magdalene del ballo ad Aalsgard, «les héros d’un échec perpétuel [...] Ils expriment la misère de la condition corporelle jusqu’à devenir eux-mêmes des fantômes, des revenants, des acteurs de danse macabre» (ivi, pp. 58-60).

Nella mitologia romantica e tardoromantica, la qualità più apprezzata e dunque messa in evidenza nelle rappresentazioni del saltimbanco o della ballerina era l'agilità, la leggerezza, letta anche come allegoria dell'atto poetico (secondo una concezione della poesia come maestria nella tecnica, nell'esercizio retorico). In tal senso anche lo slancio ascensionale di Tonio, il suo muovere dal Sud verso il Nord, verso Lubecca e poi verso la Danimarca, è paragonabile alla verticalità, allo slancio ascensionale dell'artista del circo, ciò che secondo il Bachelard del saggio *L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement*, accennava alla «liberazione di qualcosa che si era smarrito, attraverso la plasmazione di immagini domate» (ivi, p. 29).

È Baudelaire tra i primi a prendere le distanze da questa concezione, e il clown irride allora i valori borghesi di riuscita e abilità, in nome della libertà ironica dell'arte come gioco gratuito: «Può essere qui applicato il severo verdetto di Hegel: la libertà ironica si rende vacua e vana da sola, proprio quando pretende di innalzarsi sopra lo spettacolo dell'umana vanità. Il volo, spiccato verso le regioni dell'idealità pura si perde in un'astrazione senza contenuto» (ivi, p. 65).

Tale pretesa di libertà si rivela dunque piuttosto illusoria, ed è Mallarmé a cantare il dramma dell'artista comunque prigioniero di uno spazio chiuso, nei versi del suo *Pître châtié*: tutte espressioni in cui si porta a compimento quel processo che addita la maschera del «saltimbanque» come «*épiphanie dérisoire de l'art et de l'artiste*. La critique de l'honorabilité rangée s'y double d'une autocritique dirigée contre la vocation esthétique elle-même» (ivi, p. 9).

E sono, questi corpi di saltimbanchi refrattari al contegno borghese, corpi sempre dolenti, ancora simbolici nella cultura borghese otto-novecentesca dell'alienazione dell'artista, del «suo auto-ironico allontanamento dal corpo mondano, [...] del suo auto-ironico camuffamento nei panni buffoneschi del pagliaccio da circo» (Bologna, 1984, p. 8), – ed è Henri Bergson a sottolineare che «an incident becomes comic when, despite the central moral concern, it call attention to the body» (Bergson, 1956, p. 139). Questi corpi si rivelano però molto resistenti: «But the worse the situation, the greater the inventiveness and creative energy of the main character. The more terrifying the landscape, the more vital the clown» (Pearce, 1970, p. 134).

Le energie vitali e inesauribili del clown sembrano partecipare del soprannaturale, e il suo ingresso in scena è sempre un momento “problematico”, “traumatico”, addirittura inquietante. Questo turbamento prodotto dall'ingresso in scena del clown, della maschera, questo freddo imbarazzato, deriva dalla consapevolezza condivisa che si tratta dell'intrusione di un essere che proviene da un “altrove”, proprio come «the *alazon*, the impostor and intruder of classical comedy» (ivi, p. 137):

Il clown [...] è [...] «colui che viene da un altro luogo, il maestro di un passaggio misterioso, il contrabbandiere che supera le frontiere proibite». La sua entrata in scena è, di fatto, un'irruzione cosmogonica, è l'esplosione di un seme metamorfico che consente di andare-oltre, di lanciarsi-al-di-là del confine mondano. [...] «La gratuità, l'assenza di senso è [...] la loro aria natale. Soltanto a prezzo di questa vacanza, di questo vuoto primario, essi potranno passare al senso che abbiamo scoperto per loro. Essi hanno bisogno di un'immensa riserva di non-senso per poter passare al senso» (Bologna, 1984, p. 25).

Alla maschera del clown è affidato un «passaggio» di cui egli stesso, con il suo stesso corpo funambolico, è tramite, intermediario, traghettatore, «nocchiero infero»: il traghettatore è dunque mediatore, “interprete”, se è vero che l'*interprès* è, «fin dalle

origini, *il mediatore di una transizione* [...], il garante di un “passaggio” e “il responsabile dell’integrità” di un messaggio che non deve subire, in linea di massima, alcuna alterazione» (ivi, p. 9). Ma cos’è che deve essere preservato da questo nocchiero nel passaggio tra le due sponde, siano esse il palcoscenico e la platea, l’arte e la vita, lo studio dello scrittore e il carrozzone verde dello zingaro sporco e dai capelli arruffati? Cos’è che deve essere offerto o custodito da questo Arlecchino, servitore di due padroni?

Fantasma, *larva*, per i latini, *eidolon* e *phasma* per i greci, era nelle culture antiche l’immagine del defunto, la sua ombra, il suo speculare riflesso, che poteva aggirarsi minacciosamente se lasciato vagare senza meta. Dice un proverbio cinese ricordato da Marcel Granet, che «l’anima-soffio dei defunti è errante: per questo si fanno le maschere per fissarla». Solo fissando l’instabilità dei fantasmi, facendo passare i trapassati nella loro immagine, mediante la maschera che riscatta e riplasma culturalmente la loro smarrita *persona*, si fa passare il fantasma e si riesce a portare alla luce l’idea (l’“archetipo”) che in esso sopravviveva come residuo significante. [...] È Starobinski medesimo a dichiarare che il legame infero mantenuto dalle maschere attraverso tutta la loro storia coincide con il ruolo iniziatico: ben più profondo di un mero gioco di parole è il nesso fra *passatori* (*passeurs*, nel senso di “traghettatori”, in quello di “coloro che fanno passare” ecc.) e *trapassati* (nel senso di “morti”, in quello di “coloro che sono passati oltre un ostacolo” ecc.) La “difficile agilità” del clown e dell’acrobata [...] diviene così l’ardua impresa gnoseologica di coloro che “fanno passare al senso” [...], “sublime pantomima sull’orlo della tomba” (ivi, pp. 17-24).

Se è vero che, almeno a un livello di rappresentazione simbolica, il massimo dei *revenants* è proprio il Cristo, colui che ritorna per eccellenza, e se è vero che “clown cristologici” sono tutti i saltimabanchi-traghettoni ritratti da Starobinski, se è vero che tale funzione mediatrice è rituale, essa è anche struttura codificata in tutta la letteratura, come ci ricorda Roland Barthes a proposito della scrittura romanzesca:

[...] l’écriture romanesque [...] a pour charge de placer le masque et en même temps de le désigner. [...] Le “il” manifeste formellement le mythe; or, en Occident [...] il n’y a pas d’art qui ne désigne son masque du doigt. [...] Le Roman est une Mort. [...] Toute la littérature peut dire: «*Larvatus prode*», je m’avance en désignant mon masque du doigt (Barthes, 1972, p. 30).

Mann dal canto del cigno borghese al non-canto del “mostro” atonale

Nell’epiteto, o *Leitmotiv*, manniano è veramente inscritta tutta l’essenza del personaggio e talvolta dell’opera stessa: così nel ripiegare come un cigno il collo di Tony Buddenbrook, in questo romanzo che rappresenta al tempo stesso il canto del cigno della borghesia tedesca e quello dell’epopea realista e borghese dell’Ottocento, il suo *non plus ultra*; così nel *Wir sind doch keine Zigeuner im grünen Wagen* di Tonio Kröger, che non è soltanto l’enunciazione del dramma dell’ambiguità borghese, ma una sorta di dichiarazione programmatica, di laconico e discreto manifesto manniano che annuncia la nascita di una nuova arte borghese. Tramontato il mito ottocentesco e romantico del clown tragico, in cui il poeta trovava la sua più compiuta identificazione, l’immagine che diceva tutto il grottesco e la malinconia della propria presenza “dissonante” in una società distante che lo respinge e ne fa poco più che il

proprio buffone³, Mann tenta una nuova via, anche in questo caso distinguendosi nettamente dal fratello Heinrich, araldo di un'arte impegnata eppur ancora debitrice (ad esempio, nel *Professor Unrat*) di un immaginario legato agli stereotipi romantici e grotteschi dell'universo "circense". La malinconia di un Baudelaire o l'amarrezza grottesca di un Heinrich Mann sono infatti ancora dirette figlie del romanticismo, pur già intriso di sensibilità decadente: l'ironia di Mann è in realtà meno consolatoria dell'una e dell'altra, poiché rinuncia all'intimo compiacimento di un destino di esclusiva elezione, di narcisistica separazione.

Il manifesto manniano sulla nuova arte borghese investe i contenuti, ma è anche e soprattutto un discorso sulla ricerca di una "forma": è nella ricerca di "forme nuove" – le stesse che il giovane Kostja di Čechov invocava all'inizio del quasi coevo *Gabbiano* – che Tonio/Thomas si dibatte: dalla scelta dell'ambiguità stilistica a quella della struttura musicale impressa alla narrazione. Nella direzione intrapresa dal *Tonio Kröger* trova espressione quel desiderio dell'artista borghese "organico": il desiderio dunque di non essere più il saltimbanco al margine della società, il clown tragico del romanticismo e del secondo Ottocento, il desiderio forse e addirittura di comunione mistica con questa umanità che gli è pur tanto inferiore per sensibilità e capacità di comprensione. Il fondamento incrollabile di tale desiderio è certamente l'aspirazione ad accogliere, a salvare lo spirito della borghesia: questo potrebbe essere il senso dell'ironia, ovvero dell'ambiguità manniana, di quell'ironia e di quell'ambiguità che cominciano con la solitudine di Tonio, con la sua nostalgia che è «ironia, cioè è spirito con un forte senso del proprio limite» (Asor Rosa, 1971, p. 46).

Il già citato finale del *Kröger* appare, se sottoposto a un ironico rovesciamento, quasi una dialettica prefigurazione della presunta "armonia" del *Siddharta* di Hesse (che sarebbe comparso nel 1922, e il cui autore non fu, come si sa, del tutto estraneo a una certa retorica «del sangue e del suolo», pur dopo aver cantato la sofferenza dell'adolescente schiacciato «sotto la ruota» della durissima educazione prussiana guglielmina), da cui scompare la lettera nella lettera, ovvero la lettera di san Paolo ai Corinzi, inserita nella lettera a Lisaveta, per lasciar posto alla "maschera", al «volto sorridente di Siddharta». Dopo che questa maschera/Veronica mostra il vero volto con cui «sorriscono i Perfetti», allora finalmente si rende possibile la ricostituzione dell'armonia degli opposti, in forma decisamente più stucchevole e "divulgativa" in Hesse, con più "virile" e ostica, ma commossa, profondità in Mann:

Profondamente s'inclinò Govinda, sul suo vecchio viso corsero lacrime, delle quali egli nulla sapeva, come un fuoco arse nel suo cuore il sentimento del più intimo amore, della più umile venerazione. Profondamente egli s'inclinò, fino a terra, davanti all'uomo che sedeva immobile e il cui sorriso gli ricordava tutto ciò ch'egli avesse mai amato in vita sua, tutto ciò che nella sua vita vi fosse mai stato di prezioso e di sacro (Hesse, 1994, p. 197).

Dal resto del percorso letterario manniano sappiamo che, in quel "mistico" e "spirituale" finale, Kröger stava abbracciando la sua stessa "menzogna", la venerata menzogna dell'arte che lo porterà al demoniaco e sublime crepuscolo del *Doktor Faustus*, letterario e musicale *auto da fé* in cui brucia con se stesso tutta l'odiata genia di quella *blonde Bestie* che è la Germania, la colpevole Germania del secondo dopoguerra:

La Germania, coi pomelli accesi, traballava allora al colmo dei suoi orrendi trionfi, in procinto di conquistare il mondo in virtù del solo trattato ch'era disposta a osser-

vare, e che aveva firmato col suo sangue. Oggi, avvinghiata dai demoni, coprendosi un occhio con la mano e fissando l'orrore con l'altro, precipita di disperazione in disperazione. Quando toccherà il fondo dell'abisso? Quando sorgerà dall'estrema disperazione, pari a un miracolo superiore a ogni fede, il nuovo crepuscolo di una speranza? Un uomo solitario giunge le mani e invoca: Dio sia Clemente alle vostre povere anime, o amico, o patria! (Mann, 2004a, p. 593).

Se il *Tonio Kröger* – ove è riscontrabile una singolare confluenza di temi “europei” oltre che tedeschi e una tensione di ricerca formale largamente condivisa nella produzione coeva dei massimi rappresentanti della letteratura europea – può essere considerata un'opera “spartiacque”, essa lo è forse non soltanto nel percorso del suo autore. Quel che è certo è che per Mann, dopo il *Kröger* sarà varcato il confine, ci sarà allora veramente spazio per il modernismo in letteratura, per la cruciale problematica filosofica del tempo che dilaga nelle opere della prima metà del Novecento: sia esso il tempo joyciano di una giornata a Dublino, o quello kafkiano, parabola inscritta in un romanzo-parabola, di una vita trascorsa – e almeno apparentemente insensata – nell'attesa che le si schiuda di fronte la porta della Legge, o ancora, quale vittoria sull'ineluttabile trascorrere: il tempo proustiano, resuscitato per l'eternità in una tazza di tè. E prima di abbandonarsi al proprio grande romanzo sul Tempo, *La montagna incantata*, Mann si dedica a quell'inclassificabile riflessione sul “suo” tempo, il tempo in cui egli è stato chiamato a essere artista, che sono le *Considerazioni di un impolitico*.

Ma l'arte la cui essenza stessa è il tempo, l'arte che supera i “linguaggi” e che forse è la più vicina all'idea divina di “Linguaggio” universale perché universalmente comprensibile, l'arte che è fatta di “tempi”, di “misure”, di “numeri”, altro non è se non la musica. Anche per questo forse, Adrian Leverkühn, l'ultimo artista di Mann, il simbolo della sua Germania e del suo tempo, è un musicista, un compositore, un essere cioè destinato a concepire in sé la musica, ma per trasformarla, per rivoluzionarne soprattutto le forme.

Qui approda quel percorso intrapreso quasi mezzo secolo prima da Tonio Kröger che parte per il Nord – il Nord dell'ironia, della separazione – allontanandosi dal Sud – il Sud che è la bellezza, l'armonia delle forme e dell'arte. Allo stesso modo la concezione della musica dodecafonica segnerà non soltanto la personale rivoluzione estetica compiuta da Adrian, ma la fine inesorabile di tutta una civiltà musicale, che è culturale ed etica prima ancora che estetica: la fine di quella civiltà borghese cui Tonio non sapeva offrire una risposta, interrogato a Lubeca da un poliziotto e da un *maitre d'hôtel*, su quale fosse la sua professione, su quale fosse in tale società il proprio ruolo. A quella civiltà Tonio non aveva infatti altri documenti da mostrare se non le pagine stampate di un ultimo racconto, con la sua firma in calce. Arte salvezza o arte dannazione? Artista o borghese? Il vecchio, agostiniano manicheismo “protestante” sembra informare tutto questo percorso verso la ricerca di un “senso” per l'arte, di un senso che forse è ancora, classicamente o goethianamente, un'utilità: l'utilità della Bellezza, l'utilità della Verità, intese non come dati, non come canoni immutabili, non come aristotelici *ipse dixit*, ma come “metodo”, come principio, come tensione che mantiene vivo quel “carrozzone verde” che è la morta materia, l'inutile letteratura, l'inutile arte.

Proprio come i due cavalli, uno che tira verso il basso, l'altro che tira verso l'alto, del platonico mito di Er, così l'artista sa di essere al tempo stesso il clown salvifico/vittima, e l'Arlecchino/demonio trasgressore:

[...] les grands auteurs dramatiques ont fréquemment fait du clown ou du bouffon l'agent d'un salut, le bon génie qui, malgré sa maladresse et ses sarcasmes, pousse à la roue du destin et contribue au retour de l'harmonie dans un monde que le maléfice avait perturbé. Cette fonction de sauveur ou de sauveteur n'est pas constamment liée au sacrifice du clown, si ce n'est certes pas constamment liée au sacrifice du clown, si ce n'est que le clown est toujours et partout un exclus, et que, devenant un intrus, il gagne un droit à l'omniprésence. Par la licence qu'il s'arroge ou qu'on lui concède, le clown apparaît comme un trouble-fête; mais l'élément de désordre qu'il introduit dans le monde est la médication correctrice dont le monde malade a besoin pour retrouver son ordre vrai (Starobinski, 2004, p. 92).

L'artista ricopre allora il ruolo essenziale – anche socialmente, e persino nel mondo “al di là” – di “traghettatore”, di colui cui è affidato il misterioso e sacro compito di “far passare” al senso, alla verità, tutti gli altri, siano essi cenciosi zingari nel carrozzone verde o fieri e “idioti” e tutti identici tra loro “occhiazurrini”:

Si le clown est bien celui qui vient d'ailleurs, le maître d'un mystérieux passage, le contrebandier qui franchit les frontières interdites, nous comprenons pourquoi, au cirque, sur la scène, une importance si considérable fut attachée de tout temps à son *entrée*. [...] tout vrai clown surgit d'un autre espace, d'un autre univers: son entrée doit figurer un franchissement des limites du réel, et, même dans la plus grande jovialité, il doit nous apparaître comme un *revenant* (ivi, pp. 110-1).

L'ultima forma di amore concessa, o rimasta, all'artista della consapevolezza che è Tonio, – che non può godere fino in fondo della propria condizione perché è cosciente di sé, perché “sa” quello che sta facendo (non è più dunque, l'io poetico platonico invasato e posseduto dal *daimon*, ma sacerdote di un rito di cui conosce insieme la verità e la menzogna) – sarà allora l'ironia, quel riso che pone una distanza, ma che presuppone una “simpatia”, una sofferenza che è stata, in un momento precedente, condivisa, e poi mostrata per quello è che, in tutta la sua umana miseria:

Le non-sens dont le clown est porteur prend alors, en un second temps, valeur de mise en question; c'est un défi porté au sérieux de nos certitudes. Cette bouffée de gratuité oblige à reconsidérer tout ce qui passait pour nécessaire. Ainsi, parce qu'il est d'abord absence de signification, le clown accède à la très haute signification de contradictoire: [...] peut rire de sa propre lourdeur. Il n'y a plus de limites, donc plus de franchissement.

Subsiste la dérision (ivi, p. 114).

Come già rilevava Cesare Cases:

L'antiumanismo dell'età moderna contiene in sé una rivendicazione della vera umanità nella negazione delle sue forme alienate. Tuttavia non è un caso che questo concetto venga messo in bocca a Zeitblom [*personaggio già ironico dal punto di vista onomastico*]. Il diretto interessato, Leverkühn, e il suo creatore, sono di altro parere (Cases, 1982, p. 125).

L'ironia sembra dunque l'ultima forma di amore possibile per l'artista borghese “organico”, dunque non autoescluso o autoespulso, ma immerso e responsabilmente coinvolto nella realtà in cui vive: come distacco che testimonia in verità una comunione, o almeno l'inveterato anelito, l'inveterata tensione a una comunione.

Note

1. Ci si riferisce qui naturalmente alla *Morte a Venezia*.
2. I riferimenti a Bolaffi, Matassi, e ad Eichendorff sono relativi ai seguenti seminari svoltisi presso il Dipartimento di Letterature Compareate nell'a.a. 2003-04: Marino Freschi: *Mann e la cultura del suo tempo*; Elio Matassi: *Mann e la musica*; Ute Weidenhiller: *Mann e il romanticismo*; Angelo Bolaffi: *Mann e la politica*.
3. Cfr. in Starobinski (2004) il capitolo intitolato *L'éblouissement devant la légèreté, ou le triomphe du clown*.

Bibliografia

Opere di Thomas Mann

- (1949-65), *Tutte le opere*, Mondadori, Milano.
- (1957), *L'Eletto*, traduzione di B. Arzeni, Mondadori, Milano.
- (1992a), *Tonio Kröger. La morte a Venezia. Cane e padrone*, introduzione di G. Cusatelli, traduzione di S. T. Villari, Garzanti, Milano.
- (1992b), *I Buddenbrook*, traduzione di A. Rho, Torino, Einaudi.
- (1993), *Tonio Kröger*, introduzione di A. M. Giachino, traduzione di A. Rho (testo a fronte), Einaudi, Torino.
- (1997a), *Considerazioni di un impolitico*, Adelphi, Milano.
- (1997b), *Nobiltà dello spirito*, Mondadori, Milano.
- (2000), *Tristano*, traduzione e cura di A. M. Giachino (testo a fronte), Einaudi, Torino.
- (2004a), *Doktor Faustus*, traduzione e introduzione di E. Pocar, Mondadori, Milano.
- (2004b), *La montagna incantata*, traduzione di E. Pocar, Corbaccio, Milano.

Opere critiche

- ASOR ROSA A. (1971), *Thomas Mann o dell'ambiguità borghese*, De Donato, Bari.
- AUERBACH E. (1956), *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino.
- BARTHES R. (1972), *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris.
- BERGSON H. (1956), *Laughter*, in W. Sypher (ed.), *Comedy*, Doubleday & Company, Garden City (NY).
- BOLOGNA C. (1984), *Ritratto del critico come domatore di fantasmi*, introduzione a J. Starobinski, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Boringhieri, Torino 1984.
- CASES C. (1963), *Saggi e note di letteratura tedesca*, Einaudi, Torino.
- ID. (1966), *Thomas Mann*, Mondadori, Milano.
- ID. (1982), *Thomas Mann. Una biografia per immagini*, Edizioni Studio Tesi, Pordedone.
- COLLINI P. (1996), *Wanderung. Il viaggio dei romantici*, Feltrinelli, Milano.
- GIRARD R. (1981), *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Bompiani, Milano.
- KURZKE H. (2005), *Thomas Mann. La vita come opera d'arte*, Mondadori, Milano.
- LUKÁCS G. (1956), *Thomas Mann e la tragedia dell'arte moderna*, Feltrinelli, Milano.
- MAGRIS C. (1997), *I saggi di Thomas Mann, una custodia per i "Buddenbrook"*, in T. Mann, *Nobiltà dello spirito*, Mondadori, Milano.
- MITTNER L. (1971), *Storia della letteratura tedesca*, Einaudi, Torino, vol. III, tt. 1-2.
- NIETZSCHE F. (1999), *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano.
- PEARCE R. (1970), *Stages of the Clown Perspectives on Modern Fiction from Dostoevskij to Beckett*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville.
- STAROBINSKI J. (2004), *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Gallimard, Paris.
- ZOLLA E. (2002), *Discesa all'Ade e resurrezione*, Adelphi, Milano.

Altri testi

BATAILLE G. (1957), *La littérature et le mal*, Gallimard, Paris.

BAUDELAIRE C. (1992), *Critique d'art*, Gallimard, Paris.

FERTONANI R., GIOBBIO CREA E. (a cura di) (1997), *Antologia della poesia tedesca*, Mondadori, Milano.

FREUD S. (1997), *Totem et tabù*, introduzione di K. Kerény, Bollati Boringhieri, Torino.

GOETHE J. W. (1995), *Faust e Urfaust*, Feltrinelli, Milano.

HESSE H. (1994), *Siddharta*, traduzione di M. Mila, Adelphi, Milano.

LÉVI-STRAUSS C. (1979), *La voie des masques*, Seuil, Paris.