

Variazioni poetiche di modelli evolutivi. Thomas Mann e l’Homo aestheticus

Francesco Rossi

Università di Pisa

Verstärkt kehrt immer im Leben das
Anfängliche wieder
(GKFA 12.1:352)

*L*a citazione in esergo tratta dai *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* riflette una concezione della vita improntata alla ricorsività. Determinante per il suo significato è l’aggettivo “verstärkt”, il quale, in posizione incipitaria, sta a indicare che l’idea che qui si esprime non è tanto quella di un ‘eterno ritorno dell’uguale’, quanto piuttosto di un processo di incremento e rafforzamento progressivo della vita di natura ciclica. Significativo è il contesto finzionale in cui questa frase si inserisce: siamo all’interno del museo di scienze naturali di Lisbona e Felix Krull, dopo aver visitato il piano superiore occupato dalla storia degli altri esseri viventi, sta per recarsi, sotto la guida del suo mentore, il paleontologo Professor Kuckuck, nel sotterraneo dedicato interamente alle origini del genere umano. Questo *descensus ad inferos* – o *ad superos*, a seconda del punto di vista, come lo stesso Felix in un gioco di prospettive non manca di far notare (*ibidem*) – è in realtà il punto di arrivo di una riflessione articolata e complessa sull’esistenza, sulle sue origini e le sue metamorfosi, una riflessione che, a ben vedere, si estende lungo l’intera parabola creativa di Thomas Mann fino ad arrivare a queste pagine intrise di ironia, sebbene ancora cariche dell’afflato filosofico che contraddistingue le sue

opere maggiori. Capire perché l'autore sul finire della sua carriera abbia deciso di mettere in bocca la sua visione del mondo a un personaggio così ambiguo e apparentemente superficiale come Felix Krull non è facile. Felix è un cavaliere d'industria, un artista dell'imbroglio, quindi tutt'altro che un filosofo o un poeta. E a renderlo tale non è certo sufficiente la messa in prospettiva dei fatti *ex postero* propria del genere memorialistico parodiato nelle sue 'confessioni'. La profondità di un siffatto personaggio andrà cercata, semmai, nel tipo umano che esso rappresenta, quello cioè dell' 'artista', dell'individuo talentuoso e geniale, capace di sintesi e di cambi di identità repentini, campione di sensibilità e insuperabile imitatore.

Maestro del travestimento, Felix Krull si colloca infatti alla fine di una lunga serie di studi o, per usare una metafora musicale, variazioni sullo stesso tipo antropologico fondamentale che il presente contributo ha il compito di prendere in esame. In riferimento a un termine che negli ultimi anni ha registrato un successo notevole nella psicologia evoluzionistica lo chiameremo *Homo aestheticus*, tenendo presente che applicare un concetto nato in una disciplina in un'altra non è mai un'operazione scontata, sebbene gli studi recenti (per una rassegna dei quali si rinvia alla premessa di Maurizio Pirro al presente volume) abbiano messo chiaramente in evidenza l'utilità di tali iniziative. In generale occorre premettere che una parte considerevole dell'antropologia evoluzionistica contemporanea considera l'uomo un essere dotato di una peculiare "facoltà estetica" (Bartalesi 139-149). Secondo i maggiori studiosi di questa disciplina, l'emergenza dell'estetico si deve principalmente all'evolversi di istinti congeniti in comportamenti e attività simboliche intenzionali, alla cui origine si ipotizza la presenza di strategie ataviche di adattamento all'ambiente. In particolare, il termine *Homo aestheticus* è stato utilizzato da Ellen Dissanayake in riferimento alla sua teoria sulla funzione adattiva dell'arte, intesa non tanto nel senso di un semplice prodotto, bensì di un 'comportamento' (behaviour) che permette lo sviluppo di particolari caratteristiche nell'uomo. Nel libro *Homo Aestheticus. Where Art Comes From and Why*, alla base delle esperienze artistiche e delle performance culturali nelle società complesse la studiosa pone la facoltà di 'rendere speciale' – "making special" (39-63) –, un'attitudine specificamente umana all'elezione e all'esaltazione di oggetti o fenomeni che considera distintiva rispetto agli altri animali da un punto di vista evolutivo, in quanto causa di affinamento e di incremento delle potenzialità cognitive nell'essere umano. Secondo questa prospettiva, l'arte non rappresenterebbe dunque

soltanto una semplice prerogativa umana, bensì un vero e proprio vantaggio sul piano adattivo.

Thomas Mann non è stato né un antropologo né un biologo di professione, o meglio, lo è stato, ma soltanto dall'interno del suo ruolo (peraltro assai complesso) di scrittore e critico della cultura. Come autore 'scientifico', "ein Mann von encyclopädischem Wissen" (Genz-Fischer 31), è stato però ampiamente recepito e la sua poetica risulta improntata, almeno nella sua fase iniziale, a un realismo descrittivo caratterizzato dallo sguardo freddo e indifferente dell'osservatore empirico, come Jürgen Brokoff ha dimostrato in un recente saggio (5-16). Quello della distanza tra il soggetto e l'oggetto dell'osservazione, del racconto mosso da un autentico interesse conoscitivo, è infatti un *topos* della narrativa del naturalismo, da cui l'opera di Mann prende le mosse. Se dunque le sue considerazioni sull'*Homo aestheticus* finiscono per intersecarsi con una più ampia riflessione sulla vita e sulle leggi che la governano non deve stupire. Entro la storia dell'individuo si legge in filigrana l'intera storia della natura, cosicché ciò che all'inizio si presenta come un approccio dilettantesco al problema della vita assume man mano i tratti di una vera e propria *Weltanschauung* in cui convergono spunti provenienti da fonti molteplici e diverse, letterarie e scientifiche. Nel delinearne i tratti essenziali (premesse che non è tanto la consistenza scientifica, quanto la complessità poetica di tale visione del mondo a interessare il presente contributo) si procederà in tre tappe: dopo aver richiamato gli aspetti salienti della concezione del *bios* così come emerge dagli scritti manniani (1), si prenderà in esame l'idea di evoluzione che essa implica, senza trascurarne le singole componenti (2) – mimetismo, evoluzione come progresso verso la bellezza e verso una sempre maggiore compiutezza organica – per poi affrontare, infine, partendo da tali premesse, la riflessione manniana sull'individuo estetico (3).

1.

La concezione del *bios* che caratterizza la prima fase della produzione manniana è notoriamente improntata all'idea di 'decadenza'. L'attenzione dello scrittore si focalizza inizialmente su parabole fallimentari, come la vicenda del piccolo signor Friedemann, questo "von der Natur stiefmütterlich behandelter Mensch" (GW XIII:135) che letteralmente si autoan-

nulla di fronte alla *femme fatale* Gerda von Rinnlingen, allegoria di un'energia vitale dirompente. Un atteggiamento similmente pessimistico si ritrova nel primo grande romanzo di Mann, *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*, in cui si parla del corpo in termini spregiati come di una "blinde, unbedachte, bedauerliche Eruption des drängenden Willens" (GKFA 1.1:724) e dove già dal sottotitolo si intuisce lo schema socialdarwinistico alla base dell'intera narrazione: ad essere raccontata è la storia della nascita, evoluzione e morte di un organismo, quello della famiglia patrizia ottocentesca, osservato nel suo *habitat* sociale con un'attenzione del tutto particolare per la fisiologia dei suoi singoli componenti. In un'ottica decisamente naturalistica vi vengono descritte le malattie, le morti e gli innamoramenti che riguardano i personaggi nei diversi cicli generazionali.

Se alla base dei testi riconducibili a questa prima fase esiste già un filo conduttore idealmente riconducibile alle teorie sull'evoluzione, esso andrà dunque ricercato nella *décadence*, tenendo conto che questo concetto, di origine storiografica, diventa centrale nella medicina, nella sociologia e nell'estetica del tardo Ottocento. È infatti nei primi anni Novanta che Max Nordau introduce con successo il concetto di "Entartung" nel discorso sull'arte. Nello stesso periodo la malattia cessa di essere considerata una forma di esistenza deficitaria *tout court*, tanto che alcuni cominciano a ritenerla una manifestazione incrementale della vita. Sulle orme di Nietzsche sono in molti a sostenere che il patire comporti un accrescimento della capacità conoscitiva e un affinamento della sensibilità nell'essere umano. Thomas Mann è tra questi. In racconti come *Tonio Kröger* e *Schwere Stunde* malattia, *pathos* e creatività entrano in un rapporto di stretta interdipendenza, così come la malattia e l'eros. La suggestiva visione della giungla tropicale presente nel primo capitolo di *Der Tod in Venedig* (GKFA 2.1:504) vuole essere la cifra di una vitalità dionisiaca, rigogliosa quanto pericolosa, nei cui tratti già si prefigura il morbo che conduce il protagonista Aschenbach ineluttabilmente alla morte.

Intorno alla problematica della 'vita', nel senso più ampio del termine, ruotano dunque fin dall'inizio questioni fondamentali nell'opera di Thomas Mann. Lo *Zauberberg*, al quale l'autore lavora nei primi anni Venti, può essere idealmente considerato il punto d'arrivo di molti quesiti, sebbene, allo stesso tempo, costituisca il punto di partenza per una nuova e, perlomeno dal punto di vista evolutivistico, ben più articolata concezione del *bios*. In quest'opera la malattia, anche qui metafora pervasiva della *décadence*, viene trattata per la prima volta in termini evolutivi

piuttosto precisi. In corrispondenza della sezione intitolata “Forschungen” il protagonista Hans Castorp, disteso sul suo lettino nella veranda del sanatorio in cui si trova ricoverato, si interroga sull’origine e sulle metamorfosi della vita ripetendo più e più volte la domanda faticosa: “Was war das Leben? Man wußte es nicht” (GKFA 5.1:416). Grazie alle sue letture Hans scopre che alla base dello sviluppo del *bios* si trova un vero e proprio “Gedächtnis” tale da consentire “die Vererbung erworbener Eigenschaften” (GKFA 5.1:427). Lo sviluppo di questa memoria non sembra tuttavia lineare, né sembra ancora corrispondere a una finalità specifica, ma assume piuttosto i tratti di una “pathologisch üppige Wucherung” nonché “infektiöse Erkrankung der Materie” (GKFA 5.1:433). Come i commentatori più recenti non hanno mancato di sottolineare, l’idea che la vita sia una ‘malattia dello spirito’ risale al romanticismo, più precisamente a Novalis, anche se in questo caso, come si vedrà in seguito, le fonti si sovrappongono. Comunque vale la pena di sottolineare come Mann, considerando la biodiversità alla stregua di una proliferazione patologica del vivente, prosegua sulla linea di pensiero tracciata da Schopenhauer e da Nietzsche.

All’epoca della stesura di questa sezione dello *Zauberberg* la riflessione manniana sul *bios* ha tuttavia già raggiunto un livello di complessità tale da rendere necessario un lavoro preliminare di aggiornamento e integrazione delle premesse nietzscheane e schopenhaueriane, come dimostrato dagli studi di Manfred Eigen e di Malte Herwig. Ad esempio, come Luca Crescenzi ha fatto notare nell’introduzione alla più recente edizione italiana del romanzo (LXXIX), Mann ripropone la questione fondamentale del rapporto tra lo spirito e la materia e tra la vita e la morte sulla scia delle considerazioni metapsicologiche contenute in *Jenseits des Lustprinzips* di Sigmund Freud, in cui si ipotizza l’esistenza di una tendenza fondamentale negli organismi al ritorno allo stato inorganico. Inoltre, allo scopo di conferire ulteriore realismo alle descrizioni, lo scrittore compulsa diversi trattati e libri di divulgazione scientifica, tra cui la *Allgemeine Biologie* di Oscar Hertwig (la quinta edizione del 1920) e lo *Handbuch der Physiologie* di Ludimar Hermann (la quattordicesima edizione del 1910), ricavandone cognizioni piuttosto precise in fisiologia, zoologia, microbiologia, biologia evolutiva e comparata. Per fare un esempio, il riferimento alle teorie che paragonano l’evoluzione a un “Gedächtnis” in quanto “Vererbung erworbener Eigenschaften” si trova nella *Philosophie des Organischen* di Hans Driesch del 1909 (221), uno

dei tanti testi che Mann può aver consultato in preparazione alla stesura di “Forschungen”. Da tali opere, siano esse di carattere specialistico o divulgativo, Thomas Mann trae dunque quelle immagini plastiche, quei termini tecnici e quei dettagli concreti che lo mettono in condizione di trattare argomenti complessi, come l’emergere della vita dalla materia inerte, la formazione degli organismi evoluti a partire dagli organismi cellulari più semplici e, infine, l’affioramento dello spirito nell’uomo, senza nulla togliere allo spessore poetico del narrato.

È significativo che le ‘ricerche’ di Hans Castorp sulle metamorfosi del vivente sfocino in una vera e propria cosmogonia concepita su base evolutiva e articolata in tre eventi cruciali o “Urzeugungen” (concipi-menti originari), il primo coincidente con la genesi della materia dall’im-
materiale, il secondo con la distinzione della sostanza organica da quella inorganica, corrispondente alla nascita della vita, il terzo, infine, con l’e-
mergere di un essere dotato di ‘spirito’, l’uomo, che per questo si eleva al di sopra degli altri organismi. L’ipotesi che si tratti di una *Weltanschauung* radicata nel nostro autore appare confermata dal fatto che il brano dello *Zauberberg* qui menzionato non è l’unico a riportare questa teoria. Essa si ripresenta infatti tale e quale in altri due testi importanti scritti una trentina d’anni dopo “Forschungen”, ovvero nel quinto capitolo del terzo libro dei *Bekenntnisse* di Felix Krull e in *Lob der Vergänglichkeit*, un breve scritto nato nel 1952 come intervento a una trasmissione radiofonica (GW X:383-385). Da quest’ultimo testo è tratta la seguente citazione, in cui meglio che altrove troviamo riassunta l’idea di evoluzione sviluppata da Thomas Mann:

[...] *gewinnend* gerade und Sympathie erweckend wird es [scil. „das Leben“] als Episode –und obendrein durch die *indefinibel* geheimnisvolle Bewandnis, die es mit ihm hat. Nach seiner Stofflichkeit unterscheidet es sich durch nichts von allem übrigen materiellen Sein. Als es sich dem Anorganischen entband, mußte *etwas hinzukommen*, was noch kein Laboratorium recht zu fassen und auszumachen vermocht hat. Und nicht bei diesem Hinzukommen blieb es. Aus dem Bereich des Tierischen trat der Mensch hervor, - durch Abstammung, wie man sagt; in Wahrheit wiederum durch Hinzukommendes, das man mit Worten wie „Vernunft“ und „Kulturfähigkeit“ nur mangelhaft bestimmt. Die Erhebung des Menschen aus dem Tierischen, von dem ihm viel geblieben ist, hat den Rang und die Bedeutung einer Urzeugung, - es war die dritte nach der Hervorrufung des kosmischen Seins aus dem Nichts und nach der Erweckung des Lebens aus dem anorganischen Sein. (GW X:384)

Questa visione complessiva risale in primo luogo, almeno nei suoi tratti essenziali, alle considerazioni di Schopenhauer sulla graduale oggettivazione della volontà, essendo la volontà espressione di un'energia cosmica di cui l'intero universo è pervaso. Tra la fine del Diciannovesimo e l'inizio del Ventesimo Secolo sono diverse le teorie che, ispirandosi alla filosofia schopenhaueriana, contemplanò il rapporto tra materia, vita e spirito declinando il concetto metafisico di 'volontà' in una concezione totalizzante dell'immanenza, come illustrato da Wolfgang Riedel nel suo studio fondamentale sull'antropologia letteraria intorno al 1900 (42-84). L'idea che a fondamento del divenire sussista un'energia vitale unica e inesauribile è diffusa all'epoca e si ritrova tanto nel concetto di "evoluzione creatrice" di Henri Bergson quanto nel biocentrismo del 'cosmico' Ludwig Klages. In *Holism and Evolution* (1926) anche Jan Christiaan Smuts guarda ai tre grandi regni dell'esistente come a un unico *continuum* in cui si condensa la totalità dei processi evolutivi e dove materia, vita e spirito non sono che manifestazioni polimorfe di uno stesso 'essere' originario in continua evoluzione.

Negli anni Venti, tuttavia, accanto a quello schopenhaueriano si fa strada nella produzione narrativa e saggistica di Mann un altro paradigma evolutivo, quello goethiano, destinato a diventare in seguito predominante, per cui dall'*Homo natura* si passa all'*Homo aestheticus*. Durante i lavori preparatori al grande saggio su *Goethe e Tolstoj*, condotti in parallelo alla stesura dello *Zauberberg*, lo scrittore ha modo di approfondire il pensiero del Goethe scienziato e 'filosofo della natura' basandosi soprattutto sul fortunato volume di Albert Bielschowsky *Goethe. Sein Leben und seine Werke* (1896-1904) contenente un capitolo su "Goethe als Naturforscher" destinato a esercitare un influsso considerevole sulla concezione dello *Zauberberg* e del *Krull*, come ammesso dallo stesso Mann nei suoi diari (Tagebücher 15.6.1921). In particolare il concetto di *Steigerung* – cioè incremento – del vivente verso una sempre maggiore bellezza incontra il favore dell'autore (Koopmann, *Imitation* 96-102). Non è dunque soltanto il sommo poeta, ma anche il Goethe fautore di una visione dell'evoluzione fondamentalmente positiva a diventare il modello al quale Thomas Mann guarda con sempre maggior interesse negli ultimi anni della sua carriera. L'idea di evoluzione che emerge nei suoi scritti ne esce quindi modificata, e la concezione iperpatologica dell'esistenza che ancora si riscontra nello *Zauberberg* lascia il posto alla visione del mondo descritta in *Lob der Vergänglichkeit* qui appena ricordata.

2.

In realtà, il modello goethiano, pur recepito indirettamente, è ben presente a Thomas Mann almeno fin dai primi anni del Novecento. Sebbene lo scrittore dimostri di conoscere anche le teorie sull'evoluzione di Darwin – questo nome si trova spesso nei suoi taccuini (Koopmann, *Imitation* 93) –, la sua, tuttavia, è una concezione dell'evoluzione collocabile all'interno della grande tradizione della *Naturphilosophie* tedesca, la quale, seguendo la linea Goethe – Carus – Haeckel, si contraddistingue rispetto al darwinismo più ortodosso per l'attenzione particolare nei confronti dei risvolti morfologici, estetici e teleologici dei processi naturali. A fondamento della prospettiva cosmogonica illustrata nel paragrafo precedente sta infatti l'idea di una continuità evolutiva sostanziale tra i tre grandi regni dell'esistente, materia, natura e spirito, di origine essenzialmente monistica.

Il lungo dialogo tra Felix Krull e il professor Kuckuck nel vagone-ristorante del treno notturno per Lisbona nei *Bekenntnisse* è l'ultimo dei grandi dialoghi manniani, all'apice di una serie di scene di discussione metafisica che comincia con lo *Zauberberg* per poi proseguire, non senza importanti rimandi intratestuali, in *Lotte in Weimar* e nel *Doktor Faustus*. Il dialogo in questione presenta una versione ampliata, ironizzata e sapientemente articolata dei pensieri esposti in *Lob der Vergänglichkeit*, in cui lo scrittore giunge a problematizzare tutto ciò che va sotto il nome di 'vita' a partire dalla sua intrinseca 'storicità' e transitorietà. Al termine di tali considerazioni non si trova più il pessimismo cosmico di matrice schopenhaueriana, bensì quella "Allsympathie" che Kuckuck stesso considera un sentimento primordiale di armonia universale che riconduce idealmente i viventi al 'tutto' da cui provengono. Egli si fa dunque portavoce di una visione dell'evoluzione teleologica e panteistica, in cui le linee di demarcazione tra i singoli regni e generi dell'esistente sono destinate a cadere: "Das Organische selbst kenne die klare grenze nicht zwischen seinen Arten", così si esprime Kuckuck, per il quale di conseguenza "[d]er Mensch bewahre das Tierische, wie das Leben das Unorganische in sich bewahre" (GKFA 12.1:317). L'idea centrale della visione del mondo di Kuckuck è però quella della copresenza e simultaneità di tutti gli stadi evolutivi nell'uomo e nella natura:

Es gebe den Fortschritt [...] vom Pithecanthropus erectus bis zu Newton und Shakespeare, das sei ein weiter, entschieden aufwärts führender Weg. Wie es sich

aber verhalte in der übrigen Natur, so auch in der Menschenwelt: auch hier sei immer alles versammelt, alle Zustände der Kultur und Moral, alles, vom Frühesten bis zum Spätesten, vom Dümsten bis zum Gescheitesten, vom Urtümlichsten, Dumpfesten, Wildesten bis zum Höchst- und Feinstentwickelten bestehe allezeit nebeneinander in dieser Welt [...]. (GKFA 12.1:318)

A fronte di tali considerazioni occorre tenere a mente che l'operazione condotta da Thomas Mann in questo e in analoghi passaggi è in realtà duplice. Mentre da un lato egli porta il lettore a conoscenza di una teoria, dall'altro ne mette in discussione la validità, posto che l'enunciazione di essa avvenga entro un contesto di finzione.

Le molteplici origini di un personaggio come Kuckuck sono note (Wysling, *Wer ist Professor Kuckuck* 285-312). Nella costruzione di questa figura di studioso e dei suoi discorsi Thomas Mann si avvale, oltre all'immane Schopenhauer, delle memorie del biologo Hans Driesch, della *Allgemeine Biologie* di Paul Kammerer (1915), a integrazione del volume di Hertwig sopra menzionato, e inoltre di opere divulgative come *Urwelt Sage und Menschheit* (1924) di Edgar Dacqué, paleontologo e membro della società teosofica – che compare già nella prosecuzione del trentaquattresimo capitolo del *Doktor Faustus* nei panni del dottor Egon von Unruhe come paladino di un “sublimierter Darwinismus” politicamente sospetto (10.1:527) – e *The Universe and Dr. Einstein* (1948) di Lincoln Barnett, collaboratore della rivista statunitense *Life*. Persino il nome ‘Kuckuck’ ha un suo corrispettivo nella storia della biologia, deriva infatti dallo scienziato Moritz Kuckuck, il cui lavoro *Die Lösung des Problems der Urzeugung* (1907) si trova citato nel trattato di Kammerer utilizzato da Mann come fonte per il suo romanzo (Koopmann, *Naturphilosophie* 128).

Sebbene la filosofia della natura di questo personaggio assomigli a un *patchwork* di teorie differenti, la visione del mondo che ne deriva è una sola ed è riferibile a una corrente di pensiero ben precisa. Le prospettive sul *bios* sviluppate da Hertwig e Kammerer sono infatti riconducibili al pensiero di Ernst Haeckel (Herwig 26-31). All'ottobre 1903 (Wysling, *Narzissmus* 381) risale l'acquisto da parte di Mann dell'edizione economica dei *Welträtsel. Gemeinverständliche Studien über monistische Philosophie* (1899), l'opera più celebre di quest'autore destinata a lasciare un segno profondo nella sua opera. Prosecutore della grande tradizione tedesca e divulgatore del darwinismo in Germania o, per meglio dire, fau-

tore di una versione tedesca dell'evoluzionismo darwiniano, Haeckel non nega l'importanza dei concetti di 'selezione naturale' e di 'lotta per la sopravvivenza', ne accentua semmai l'aspetto olistico in funzione di una visione unitaria che, senza soluzione di continuità, contempla gli organismi primitivi accanto a quelli più evoluti. In questo modo, la sua teoria evidenzia i fattori che predispongono all'evoluzione, mostrando come nelle cellule vi sia qualcosa di simile a una memoria, e come persino nella grazia inorganica dei cristalli possa albergare qualcosa di paragonabile a un'anima. Haeckel si schiera dunque contro qualsiasi forma di dualismo o relativismo sul piano empirico e conoscitivo, sostenendo una concezione filosofica dell'essere, il 'monismo', che invece ne contempla la sostanziale unità nella totalità. Per i monisti, infatti, se è vero che persino nell'inorganico alberga la vita, spirito e materia, nascita e morte, forma e divenire rappresentano gli estremi coincidenti di un'unica realtà onnicomprensiva.

Il dialogo nel treno notturno funge da prologo al sopralluogo, narrato nel settimo capitolo del terzo e ultimo libro dei *Bekenntnisse*, da parte di Felix Krull nel museo di scienze naturali di Lisbona. Come noto, in quest'episodio Mann riversa una serie di impressioni raccolte in prima persona durante un paio di visite presso il *Field Museum of Natural History* di Chicago nell'ottobre del 1951 (Herwig 238-253). Alla vista dei diorami a grandezza naturale raffiguranti scene di vita preistorica lo scrittore si sente assalito da quello che lui stesso definisce nel suo diario un "biologischer Rausch", accompagnato dalla sensazione "daß dies alles meinem Schreiben und Lieben und Leiden, meiner Humanität zum Grunde liegt" (Tagebücher 4.10.1951). Nel romanzo si parte dalla muta bellezza di un cervo bianco che accoglie i visitatori sull'atrio del museo, per poi passare immediatamente all'osservazione delle forme di vita più semplici come le conchiglie. Seguono descrizioni di dinosauri, mammut, scimmie e, infine, a coronamento di tutti i viventi, scene raffiguranti ominidi, che il narratore considera, utilizzando un *Leitmotiv*, "aus feinerem Holze geschnitzt [...] als alle anderen" (GKFA 12.1:353). Ad essere tracciata è dunque una storia dell'evoluzione in grande stile. Il punto di vista adottato è anche qui quello del monista, comparativo e totalizzante, laddove la coincidenza tra alto e basso, sincronia e diacronia e persino la sfumatura antropocentrica nel finale corrisponde in pieno alla tradizione di pensiero in questione.

Ad essere messa in rilievo nell'episodio della visita al museo è dunque la continuità e contiguità delle classi, dei generi e delle specie sotto il

profilo morfologico. Il portato estetico di una tale prospettiva sul *bios* è evidente, dato che si considera la bellezza dei singoli esseri viventi come il risultato di una diversificazione progressiva sul piano evolutivo. Lo stesso Haeckel mette in risalto quest'aspetto più e più volte nei suoi scritti, dotandoli di pregevoli tavole illustrative a corredo visivo delle descrizioni verbali. L'ipotesi di una stretta parentela tra *bios* e attività estetica si evince peraltro già dai titoli di opere come *Die Natur als Künstlerin* (1913) e *Kunstformen der Natur* (1899-1904) – quest'ultimo posseduto da Thomas Mann (Herwig 28). Lungi dall'essere considerato una facoltà esclusivamente umana, l'estro creativo può essere pertanto attribuito alla natura e quindi ricondotto alle sue manifestazioni primordiali.

Per concepire una qualche bellezza nel *bios* resta tuttavia fondamentale il soggetto osservante. La bellezza va innanzitutto scoperta, essendo il senso estetico prerogativa di chi osserva. Chi apprezza la bellezza del creato lo fa perché è anche in grado di produrre quell'armonizzazione e sintesi tra i fenomeni che prelude alla loro conoscenza. Tra i precursori di Kuckuck, ma anche sotto certi aspetti dello stesso Felix Krull, troviamo dunque Jonathan Leverkühn, il padre di Adrian, una delle figure più indelebili del *Doktor Faustus*. Nel romanzo Jonathan incarna il ruolo di artista-scienziato, il cui ambito d'interesse esclusivo consiste nell'indagine delle manifestazioni di vita più sensazionali, ambigue e illusorie. Le ricerche che questo personaggio in modo dilettantesco conduce nel terzo capitolo del *Faustus* si svolgono davanti agli sguardi meravigliati degli astanti. Si comincia con quelle specie di farfalle che, per ingannare i predatori, “in phantastisch übertriebener Schönheit ein ephemeres Leben fristen” (GKFA 10.1:26) e il cui colore azzurro intenso non sarebbe altro che il prodotto di un'illusione ottica, dovuta all'interferenza delle onde luminose (Genz-Fischer 47), per poi proseguire con la descrizione di quelle che invece si difendono mimetizzandosi alla perfezione con l'ambiente circostante, come la farfalla foglia (“Blattschmetterling”, GKFA 10.1:27). Ben presto anche i disegni a struttura regolare presenti sui gusci delle conchiglie attirano l'attenzione dello studioso dilettante, che ricorre in proposito al *topos* di origine romantica della “Geheimschrift” (GKFA 10.1:31)¹.

Nell'immagine della natura che filtra dai discorsi di Jonathan Leverkühn il fenomeno del mimetismo – nel suo significato biologico (Mimicry), consistente nell'insieme di quelle strategie adattive che consentono a certi organismi di evitare i predatori 'imitando' alla perfezione i connotati di altri esseri viventi – riveste dunque un ruolo fondamentale.

Questo tema viene poi ripreso nei *Bekenntnisse* in riferimento all'eterna lotta tra la tigre dei denti a sciabola e le sue prede corazzate (GKFA 12.1:350). Che questo meccanismo di autoinganno che la natura attua contro se stessa sia in realtà un circolo vizioso è chiaro fin da subito: "Wo bleibt die Zweckmäßigkeit", si chiede l'artista-scienziato (GKFA 10.1:27), al quale Felix Krull sembra rispondere direttamente nei *Bekenntnisse*: "Was denkt die Natur sich? Sie denkt sich gar nichts" (GKFA 12.1:351). La risposta a questo genere di domande non andrà cercata tanto in una presupposta razionalità del *bios*, quanto in quel sentimento devoto di "Geheimnisvolle Andacht" (GKFA 10.1:29) che caratterizza gli individui estetici come Jonathan e Felix. Ed è per questo motivo che gli esperimenti del padre di Adrian assomigliano a delle vere e proprie performance artistiche. Si parte dalla "Gesichtsakustik" (GKFA 10.1:32) delle figure di Chladni, che sono immagini prodotte dal movimento di granelli di sabbia disposti su di una lastra metallica in vibrazione, la cui forma cambia regolarmente a seconda delle proprietà della lastra stessa e della frequenza delle vibrazioni provenienti da un corpo elastico, per poi proseguire con i fiori di ghiaccio, la cui simmetrica bellezza rivaleggia con quella del mondo vegetale, e infine, a seguire, coi fenomeni collegati alla capillarità dei liquidi, da Mann associata all'immagine del "Fresstropfen", una 'goccia divorante' che sembra ingoiare ciò che le si avvicina, e della pressione osmotica, capace di generare escrescenze eliotropiche sinistramente simili a pianticelle assetate di luce (GKFA 10.1:36). Tutti fenomeni, questi, presi dalla linea di confine tra vita e non-vita, una linea che non si lascia mai completamente definire e che, in quanto tale, suscita nell'uomo capace di intuirne il mistero un misto di curiosità e devozione.

3.

Se è dunque ormai chiaro che con un personaggio come Kuckuck, costantemente in bilico tra l'obiettività e la mistificazione, Thomas Mann intende parodiare una categoria di autori ben precisa, quella cioè dei divulgatori di scienza, andrà ora indagata la funzione rivestita dalla sua controparte. Nella premessa al presente lavoro si è formulata l'ipotesi che Felix Krull rappresenti una delle tante personificazioni possibili dell'*Homo aestheticus*, il quale è, nella sua essenza, un imitatore di forme, un dilettante che si presta a un continuo gioco di rispecchiamento parodico dei

fenomeni di cui fa esperienza ma che è comunque caratterizzato da una sorta di rispetto atavico per il vivente. Esattamente come lo sono le farfalle di Jonathan Leverkühn, anch'egli è un organismo mimo, capace cioè di adattarsi all'ambiente circostante traendone qualche vantaggio nella 'lotta per la sopravvivenza'. Tra le numerose associazioni mitologiche possibili, soltanto una risulta esplicitata nel dialogo con Kuckuck, quella con il dio Hermes (GKFA 12.1:310), divinità del 'transito' e della 'traslazione', e quindi dei ladri, del commercio, degli interpreti, degli impostori, degli inventori e dei poeti. Correlato biologico di Felix è inoltre il giglio di mare ("Seelilie", GKFA 12.1:303), un tipo di echinoderma che si mimetizza così bene con la vegetazione marina da sembrare un fiore, cui viene paragonato. Si tratta ora di delineare il percorso – o di delinearne quantomeno i punti salienti – che ha condotto alla creazione di questo straordinario personaggio, partendo dagli inizi fino ad arrivare agli scritti più tardi.

Nei confronti del *bios* Felix Krull adotta il punto di vista dell'entusiasta, un punto di vista che lo distingue dagli altri per il suo "Sinn für die Formen und Charaktere des Lebens" (GKFA 12.1:346). Incorreggibile narciso, Krull pone inoltre se stesso al termine della lunga catena dell'evoluzione e considera i suoi predecessori alla stregua di "Vorversuche in der Richtung auf mich, will sagen: den Menschen" (GKFA 12.1:348). Facendo così, assimila il punto di vista del professore, il quale, dal canto suo, non fa che riproporre una concezione tra le più tradizionali: l'uomo, in quanto essere dotato di capacità riflessiva, rappresenterebbe l'unico e vero "Träger der wachsten Empfindung" (GKFA 12.1:319), l'anello finale del creato attraverso cui la natura arriva alla coscienza di se stessa. A collocarlo al di sopra e al di là degli altri esseri viventi interverrebbe una differenza qualitativa, espressione di un vantaggio di ordine cognitivo, ovvero ciò che Kuckuck chiama "das Wissen von Anfang und Ende" (GKFA 12.1:318 e GW X:384). Il professore tiene particolarmente a distinguere l'uomo dalla scimmia, e al rilievo mossogli dal giovane interlocutore, che non senza una certa ingenuità sostiene la discendenza dell'essere umano dai primati, ribatte: "sagen wir lieber: er stammt aus der Natur und hat seine Wurzel in ihr. Von der Ähnlichkeit seiner Anatomie mit der der höheren Affen sollten wir uns vielleicht nicht zu sehr blenden lassen, man hat gar zuviel Aufhebens davon gemacht" (GKFA 12.1:312). Se di derivazione si deve proprio parlare, aggiunge, vi sono pur sempre molti elementi che accomunano l'uomo al maiale o al ratto. Eppure, tra i due, è in questo caso Felix Krull a sembrare il più vicino alla prospettiva

autoriale. Per capire il perché di questa sua vicinanza occorre fare preliminarmente un passo indietro.

Già in un appunto preparatorio al saggio (mai portato a termine) *Geist und Kunst* risalente al 1909 è interessante osservare come nel delineare il tipo dell'individuo estetico Mann adotti un approccio genealogico, nel senso nietzscheano del termine:

Das Variété Talent der Künstler zu jener äffischen (Affen-)Begabung gehörig, die vielleicht nicht nur beim Schauspieler, sondern überall, die seelische Grundlage des Künstlers ist, dieser unbändig interessanten, nie genug zu kritisierenden, die Erkenntnis immerfort reizende Kreuzung von Lucifer und Clown. Das Parodische ist die Wurzel [...] bei jedem Künstler. (Wysling, *Geist und Kunst* 182)

Se, come si legge nello stesso appunto, l'attore è considerato un "Künstler im Urzustand", è evidente che Mann mira qui a fissare i tratti caratteristici di un tipo antropologico ben preciso, destinato a diventare centrale nella sua riflessione. La sola immagine della "Kreuzung von Lucifer und Clown", per fare un esempio, oltre a essere riutilizzata in alcune lettere², ricompare nel saggio *Der Alte Fontane* (GKFA 14.1:255) del 1910, diventando fondamentale per due tra le figure più importanti nell'*oeuvre* dello scrittore lubecchese: il Goethe di *Lotte in Weimar* e lo Adrian Leverkühn del *Doktor Faustus*. Sin dalle prime fasi della sua riflessione sull'individuo estetico, dunque, Thomas Mann utilizza la metafora evolutiva della scimmia, evidenziandone l'aspetto demoniaco, essendo l'animale tradizionalmente associato al maligno, e insieme parodistico. Demonismo e parodia rappresentano dunque per lui due prerogative essenziali dell'*Homo aestheticus*.

Alla base di queste annotazioni stanno gli scritti di Nietzsche su Wagner, come lo stesso Mann non manca di sottolineare più volte, ad esempio nel frammento n. 44 di *Geist und Kunst*, anch'esso, come il precedente, risalente al 1909, in cui si accenna allo "heiterer Pessimismus" nietzscheano in riferimento alla figura dell'artista come "eitler und sinnlicher Affe" e caricaturista nato (Wysling, *Geist und Kunst* 173). Nello specifico, come già rilevato da Wysling, il parallelo tra artista e scimmia è ripreso dall'aforisma 324 del quarto libro di *Morgenröthe* incentrato sulla "Philosophie der Schauspieler", in cui è invece proprio la pulsione imitativa ad essere criticata, ovvero la tendenza propria di ogni imitatore a rinunciare a una personalità propria nel momento stesso in cui indossa una

maschera. L'attore vi viene paragonato a un "idealer Affe [...] und so sehr Affe, daß er an das 'Wesen' und das 'Wesentliche' gar nicht zu glauben vermag: Alles wird ihm Spiel, Ton, Gebärde, Bühne, Kulisse und Publikum" (231). Ora, se per Nietzsche la scimmia sta all'origine del tipo umano dell'istrione, e tale tipo umano a sua volta rappresenta lo "Urzustand" di quello dell'artista, non desta meraviglia che Thomas Mann ricerchi proprio nell'atto puerile dello scimmiettare la radice dell'arte, o per meglio dire: il suo correlato evolutivo.

Tuttavia, nella prospettiva transvalutativa di matrice nietzscheana che caratterizza il primo Mann la parodia è ancora collegata all'imbroglio e all'illusione in un senso del tutto negativo: almeno fino al *Tod in Venedig* il dono di una sensibilità artistica corrisponde a una perdita sul piano della morale. Eppure, paradossalmente, a catalizzare la riflessione manniana sulle prerogative dell'individuo estetico è proprio una questione di natura etica, questione che la novella veneziana pone in tutta la sua forza. Una prima, provvisoria soluzione a questo problema consiste, come noto, nella distinzione operata da Mann tra 'artista' e 'letterato', laddove il primo, in virtù del suo rapporto schietto e immediato con la vita, raccoglie l'eredità dell'amoralismo nietzscheano:

Der Künstler [...] ist sittlich indifferent, unverantwortlich und unschuldig wie die Natur, deren rechter Sohn er ist. Schöpferisch gerichtet seinem Wesen nach, nicht betrachtend, sondern tätig, ja der Tätige an sich und als Werkmensch des Zugeständnisses an die Materie gewöhnt, läßt er sich nicht einfallen, das Ehrenaft und das Nützliche als Gegensätze zu empfinden. Ein Bursche, der lebt und leben läßt, sinnlich, kindisch, auf Spiel, Glanz und Feste bedacht, überläßt er jedem, der Lust dazu hat, die Beurteilung der Gotteswelt, die er zu schmücken und nachzubilden sich begnügt. (GKFA 14.1:359)

Con la figura dell'artista geniale e ingenuo 'come la natura' l'imitazione perde i suoi connotati negativi configurandosi come una sorta di anti-morale dell'individuo estetico su base biologica e antropologica. Secondo quest'ottica Thomas Mann può affermare già nel 1921 "daß das Talent der Nachahmung in der Jugend beinahe das Talent selber ist, und daß es etwas wie originelle Nachahmung gibt" (recensione a *Knaben und Mörder*, GKFA 15.1:368). Ma la vera e propria svolta 'etica' la inaugurano già le *Betrachtungen eines Unpolitischen* qualche anno prima, al cui modello di una "exzentrische Humanität" forgiata dalla guerra (GKFA 13.1:500) si sovrappone la figura del buonanulla eichendorffiano, *Homo*

aestheticus per antonomasia, che è “Gotteskind”, “Genie”, “Künstler” e “Mensch, und er ist es so sehr, daß er überhaupt nichts außerdem sein will” (GKFA 13.1:412, 414). Qualche pagina più avanti si definisce l’artista “ein Abenteuerer des Gefühls und des Geistes, zur Abwegigkeit und zum Abgrunde geneigt” (GKFA 13.1:438). Dietro a queste parole s’intra-vede già l’immagine del giglio di mare.

La riflessione manniana sull’individuo estetico prosegue poi con il grande saggio *Goethe und Tolstoi* del 1925 (ma risalente a un discorso pronunciato già nel 1921), in seguito sottotitolato significativamente *Fragmente zum Problem der Humanität*. Già questo sottotitolo focalizza di primo acchito l’attenzione sull’aspetto strettamente ‘umanistico’, e quindi, trattandosi di due ‘caratteri’ esemplari, antropologico del problema. Questioni di natura letteraria vi vengono di fatto ampiamente trascurate, centrale appare invece l’interesse per il rapporto tra il *bios* e l’umano. Campioni dell’estetico, Goethe e Tolstoj rappresenterebbero infatti quei ‘figli della natura’ dei quali, contrapposti ai ‘figli dello spirito’ Schiller e Dostoevskij, si evidenzia ciò che Mann chiama “das dämonisch Determinierte”, la “tellurische Abhängigkeit” e, infine, persino l’animalità, intesa, in un senso metafisico, come una forma di trascendenza. “Bei Goethe findet sich das Göttlich-Tierische mit Freimut und naturaristokratischem Stolz bejaht auf allen Stufen und in allen Formen, auch der geschlechtlichen” (GKFA 15.1:851, 901). Una trascendenza che risulta esplicitamente associata a un privilegio di natura biologica e insieme estetico-cognitiva³.

Ed è questa idea che nello *Zauberberg* giunge a maturazione anche da un punto di vista poetico, nel senso che nel romanzo Mann trova per la prima volta la formula giusta per convertire in narrazione l’ideale antropologico emerso nei saggi precedenti. Al centro del romanzo sta infatti un altro *Homo aestheticus*, Hans Castorp, la cui educazione alla vita passa attraverso una presa di coscienza progressiva dei propri sensi: soprattutto del gusto (numerose le scene conviviali); della vista («Mein Gott! Ich sehe!», GKFA 5.1:130); e infine dell’udito (“Fülle des Wohllauts”, GKFA 5.1:963). L’evoluzione verso un’umanità più ‘alta’ coincide qui con un percorso di affinamento della sensibilità. Il lavoro sui sensi si intreccia con un lavoro sull’interiorità, grazie al quale l’uomo della civilizzazione Hans Castorp impara a conoscere e apprezzare il suo lato animale. E il passo dall’antropologia alla mitologia è breve: nello *Zauberberg* la ‘scimmia ideale’ è ormai diventata anch’essa divinità, sotto forma del dio babbuino Thot (GKFA 5.1:789). Da questo momento in poi il binomio Thot-Hermes diventa per Thomas Mann un vero e proprio schema antropologico in cui

è racchiusa l'origine mitica della scrittura (Dierks 215-226), divenendo un elemento portante della figurazione mitografica dello *Joseph* e conoscendo un'estrema prosecuzione proprio nei *Bekenntnisse* di Felix Krull, dove la riflessione sul mito finisce per diventare un'appendice alla riflessione più generale sul legame che intercorre tra l'individuo estetico e il *bios*.

Tra il critico del dilettantismo del primo periodo e l'antropologo della cultura dell'ultimo interviene dunque una svolta. Già nel saggio su *Dürer* del 1928, ad esempio, si accenna a un'idea della storia che, in virtù del mito, "immer Fleisch ist und Gegenwart" e per la quale "viel weniger sind wir Individuen, als zu sein wir hoffen oder fürchten" (GW X:232, 233). In questa fase ulteriore l'assimilazione di elementi centrali del pensiero di Sigmund Freud, al quale lo scrittore dedica due saggi, riveste un'importanza cruciale. Nel primo, *Die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte* (1929), la teoria freudiana viene definita nel complesso una "Naturwissenschaft gewordene Romantik" (GW X:278) e viene posta sulla scia della tradizione pessimistica inaugurata da Schopenhauer e proseguita da Nietzsche. Il saggio più consistente sotto il profilo argomentativo è però il secondo, *Freud und die Zukunft* (1936), nel quale si sancisce espressamente il passaggio, più volte sottolineato dalla critica, "vom Bürgerlich-Individuellen zum Mythisch-Typischen" (GW IX:493). Diventa ora interessante tentare di enucleare proprio in questo scritto, incentrato in realtà sul rapporto tra psicanalisi e mitologia (GW IX:499), gli elementi che possono risultare interessanti nell'ottica di una biopoetica dell'individuo estetico.

In *Freud und die Zukunft* Thomas Mann inizia con l'osservare come tra il mestiere dello scrittore e quello dello psicologo esistano affinità riscontrabili nella comune attenzione alla componente patologica dei meccanismi psicologici: quella "Liebe zur Wahrheit" cui si accompagna sempre un "Sinn für die Krankheit" (GW IX:480,481), inteso sulla scia di Kierkegaard e di Nietzsche. La più importante radice comune tra psicanalisi e letteratura è per Mann tuttavia un'altra: è il mito inteso come modello psicologico alla base dei comportamenti umani. A fungere da punto di partenza della riflessione mitologica di Mann non è per la verità l'opera di Freud, bensì il saggio *Zur Psychologie älterer Biographik (dargestellt an der des bildenden Künstlers)*⁴ del suo celebre allievo Ernst Kris, il quale offre una spiegazione della ricorsività di determinati *topoi* nelle biografie di artisti antichi e moderni da un punto di vista strettamente psicanalitico. Il genere della biografia d'artista, la cui origine si perde nei miti dell'anti-

chità, riattiverebbe infatti un tratto ancestrale della mente umana, fondato sul rapporto, tipicamente narcisistico, che l'eroe – spesso caratterizzato da tratti sovrumani e geniali, ma anche infantili – intrattiene con il prossimo e con il mondo che lo circonda. Dimostrando come ogni biografia consista nella ripetizione di mitologemi volta per volta esemplati sulle vite dei singoli individui, Kris inaugura di fatto una prospettiva sul mito che ne sottolinea il carattere pedagogico.

Thomas Mann non fa che compiere il passo successivo, applicando da un lato questo principio alla propria 'biografia d'artista' e dall'altro generalizzandone l'assunto. Imitare il mito, per lui, significa dare forma alla propria esistenza, ed è questo anche il compito supremo che lo scrittore assegna all'arte e all'*Homo aestheticus*. L'imitazione del mito, in altre parole, diventa qualcosa di molto simile a un comportamento adattivo. "Das zitathafte Leben", cioè la vita dell'imitatore, così scrive Mann, "ist eine Art von Zelebration; insofern es Vergegenwärtigung ist, wird es zur feierlichen Handlung, zum Vollzuge eines Vorgeschiedenen durch einen Zelebranten, zum Begängnis, zum Feste", per poi aggiungere: "Ist nicht der Sinn des Festes Wiederkehr als Vergegenwärtigung?" (GW IX:497).

Qui lo scrittore sembra anticipare le teorie di Ellen Dissanayake, la quale si spiega la propensione umana al "making special" attraverso il riferimento a una facoltà, distintiva rispetto alla maggior parte degli altri animali, di contrapporre eventi, oggetti o momenti straordinari ad altri considerati invece ordinari. La studiosa ipotizza in particolare che l'esercizio di tutte quelle attività in cui la componente estetica predomina non solo abbia apportato all'uomo un maggiore senso di controllo sulla realtà, ma ne abbia anche acuito la consapevolezza di occupare una posizione privilegiata nel mondo, rendendolo capace di distinguersi, in quanto specie, dagli altri animali (72). Per Dissanayake come per Mann l'*Homo aestheticus* è dunque uno "Zelebrant des Lebens" (GW IX:498), poiché è principalmente attraverso la cerimonia dell'arte che egli acquista coscienza della propria umanità.

E con questo concetto, che prelude alle teorie della psicologia evolutiva cui si è accennato inizialmente, il cerchio si chiude. Dal punto di vista dello scrittore, l'identificazione con modelli esemplari extrapersonali è "bestimmend für das Erleben – nicht nur des Künstlers" (Kris analizza principalmente biografie di artisti), "sondern des Menschen überhaupt" (GW IX:492). Secondo Thomas Mann, in tutti gli esseri umani alberga uno *Homo aestheticus*: se la mimesi si rivela essere una costante antropo-

logica la cui funzione consiste nel dare una forma all'esistenza, alla base di ciò che lo scrittore chiama "Traulichkeit des Lebens" (GW IX:492), essa risulta giustificata sul piano evolutivo, oltre che morale. La mimesi esistenziale non implica solo un'imitazione di tratti esteriori, bensì anche un'operazione di *imprinting* che coinvolge l'identità e il carattere: è "mythische Identifikation", "Wiederherstellung des Mythos in Fleisch und Blut" (GW IX:496).

Sul medesimo tema Thomas Mann ritorna nel maggio 1940, davanti agli studenti dell'Università di Princeton, in un testo che verrà pubblicato più tardi con il titolo *On Myself*. In questo scritto sono riprese (a volte alla lettera) molte tra le argomentazioni contenute nel secondo saggio su Freud. Anche in questo caso, nel raccontare la storia della propria carriera di scrittore Mann getta uno sguardo d'insieme sul fenomeno dell'individuo estetico, cosicché le barriere tra finzione letteraria e realtà autobiografica cadono per lasciar posto a una scrittura in cui vita e arte, sfera privata e sfera pubblica si riversano l'una nell'altra. E non è un caso che qui riemerge ancora una volta l'immagine della scimmia, quando Mann afferma che "die primitive Wurzel der Kunst [...] ist [...] das Komödiantische, ein *affischer* Grundinstinkt des Kopierens und Nachahmens" (GW XIII:128). Abbandonata la prospettiva critica della prima fase, lo scrittore prorompe ora in una vera e propria "Lob der *Nachahmung*" (GW XIII:132), mentre va alla ricerca dell'origine della sua inclinazione artistica nei suoi giochi infantili. In questa lode all'imitazione Mann va nuovamente ben al di là dei suoi modelli argomentativi, e lo fa anche qui in una sorta di filogenesi della cultura che vede ripetersi nella storia del singolo individuo un processo di sviluppo che riguarda la sua 'specie'. Nel semplice piacere provato dal bambino nel porsi dietro a una maschera, arrivando a identificarsi con essa, vede racchiusa l'intera evoluzione del teatro occidentale (GW XIII:129). "Alles Leben", scrive Mann, "ist Wiederkehr und Wiederholung, und der sogenannte 'Charakter' des Individuums eine mythische Rolle, die in der Illusion origineller Einmaligkeit gespielt wird" (GW XIII:165). Il carattere fondamentalmente imitatorio dell'arte non è dunque visto più come una tara sul piano morale, dal momento che è proprio dall'imitazione che vita e morale traggono quelle forme che ne favoriscono la prosecuzione, la quale, date le premesse, è necessariamente anche una ripetizione. L'arte, dunque, non solo aiuta l'*Homo aestheticus* a sopravvivere in quanto specie, ma anche a rendersi più consapevole della propria 'specialità'.



- 1 Anche in questo caso le fonti sono note. Come emerge dal commento al *Faustus* a cura di Ruprecht Wimmer con la collaborazione di Stephan Stachorski, si tratta dei volumi *Falterschönheit. Exotische Schmetterlinge in farbigen Naturaufnahmen*, comparso nel 1935 a cura di Adolf Portmann e con una prefazione di Hermann Hesse, e *Kunstgebilde des Meeres. Muscheln und Schneckengehäuse*, illustrato da acquarelli di Paul A. Robert e corredato da un'introduzione generale di Arnold Masarey, dell'anno successivo (GKFA 10.2:196).
- 2 Questa formula ricompare tale e quale in lettere ad Heinrich Mann (8. 1.1904, GKFA 21: 261) e a Samuel Lublinski (13.6.1910, GKFA 21:454).
- 3 Si attribuisce al grande scrittore addirittura la capacità di presagire istintivamente eventi cataclismatici: "Auch der nervöse Apparat der Tiere vermag ja dergleichen Ereignisse vor- und mitzuführen" (GKFA 15.1:901).
- 4 Il saggio compare nel ventunesimo volume della rivista *Imago* nel 1935 (320-344, per quanto riguarda la ricezione in Thomas Mann si vedano Wysling, *Narzissmus* 220 e Dierks 152).



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Mann, Thomas. *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Bd. I-XIII. Frankfurt am Main: Fischer, 1960-1974 (GW).
- _____. *Große Kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*. Bd. 1.1-38. Hrsg. v. Heinrich Detering et al. In Zusammenarbeit mit dem Thomas-Mann-Archiv der ETH, Zürich. Frankfurt a.M.: Fischer, 2001ff. (GKFA).
- _____. *Tagebücher 1918-1921*. Hrsg. v. Peter de Mendelssohn. Frankfurt a. M.: Fischer, 1979.
- _____. *Tagebücher 1951-1952*. Hrsg. v. Inge Jens. Frankfurt a. M.: Fischer, 1994.
- Bartalesi, Lorenzo. *Estetica evolucionistica: Darwin e l'origine del senso estetico*. Roma: Carocci, 2012.
- Brokoff, Jürgen. "Sozialbiologie und Empathieverzicht Thomas Manns frühe Novellistik und die Poetik des »kalten« Erzählens". In Börnchen, Stefan, Mein, Georg, Schmidt, Gary, Hrsg. v. *Thomas Mann: Neue kulturwissenschaftliche Lektüren*. München: Fink, 2012: 5-16.
- Crescenzi, Luca. *Introduzione*. In Thomas Mann. *La montagna magica*. A cura e con introduzione di Luca Crescenzi e un saggio di Michael Neumann. Traduzione di Renata Colorni. Milano: Mondadori, 2010: LIII-XCIV.
- Dierks, Manfred. *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann: an seinem Nachlaß orientierte Untersuchungen zum »Tod in Venedig«, zum »Zauberberg« und zur »Joseph«-Tetralogie*. Bern et al.: Francke, 1972.
- Dissanayake, Ellen. *Homo Aestheticus: Where Art Comes from and Why*. New York et al.: Free Press, 1992.
- Driesch, Hans. *Philosophie des Organischen*. Leipzig: Engelmann, 1909.
- Eigen, Manfred. "»Was war das Leben?« Thomas Mann und die Evolution". In Elsner, Norbert, Hrsg. v. *Scientia Poetica: Literatur und Naturwissenschaft*. Göttingen: Wallstein, 2004: 335-353.
- Genz, Henning, Fischer, Ernst Peter. *Was Professor Kuckuck noch nicht wußte: Naturwissenschaftliches in den Romanen Thomas Manns, ausgewählt, kommentiert und auf den neuesten Stand gebracht*. Reinbek: Rowohlt, 2004.
- Herwig, Malte. *Bildungsbürger auf Abwegen: Naturwissenschaft im Werk Thomas Manns*. Frankfurt a. M.: Klostermann, 2004.

- Koopmann, Helmut. "Naturphilosophie im »Zauberberg«". In Engelhardt, Dietrich von, Wißkirchen, Hans, Hrsg. v. „*Der Zauberberg*“ – *die Welt der Wissenschaften in Thomas Manns Roman*. Stuttgart: Schattauer, 2003: 124-136.
- _____. "Imitation, Mutation, Evolution. Steuern Lebensprozesse das Erzählen?". In Sprecher, Thomas, Hrsg. v. „*Was war das Leben? Man wußte es nicht!*“ *Thomas Mann und die Wissenschaften vom Menschen. Die Davoser Literaturtage 2006*. Frankfurt am Main: Klostermann, 2008: 92-110.
- Kris, Ernst. "Zur Psychologie älterer Biographik (dargestellt an der des bildenden Künstlers)". *Imago* 21 (1935): 320-344.
- Nietzsche, Friedrich. *Morgenröte*. In *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. Hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 3. München *et al.*: DTV – De Gruyter, 1980.
- Riedel, Wolfgang. »*Homo natura*«: *Literarische Anthropologie um 1900*. Berlin–New-York: De Gruyter, 1996.
- Wysling, Hans. "«Geist und Kunst». Thomas Manns Notizen zu einem «Literatur-Essay». Ediert und kommentiert von Hans Wysling". In Scherrer, Paul, Wysling, Hans, Hrsg. v. *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns*. Bern – München: Francke, 1967: 123-233.
- _____. *Narzissmus und illusionäre Existenzform: zu den Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull*. Frankfurt am Main: Klostermann, 1995.
- _____. "Wer ist Professor Kuckuck? Zu einem der letzten 'großen Gespräche' Thomas Manns" (1976)". In *Ausgewählte Aufsätze 1963-1995*. Frankfurt a. M.: Klostermann, 1996: 285-312.