

L'ispirazione e i limiti della legge. Thomas Mann e un processo per oltraggio

MAURIZIO PIRRO

Nei primi anni del Novecento gli scrittori tedeschi frequentano con una certa passione le aule dei tribunali. Le ragioni sono varie. C'è l'effetto ancora molto recente del caso Dreyfus e del dibattito che gli interventi di Zola avevano suscitato nell'opinione pubblica: è diffusa la persuasione che in certe vicende giudiziarie siano in gioco i destini della vita civile di una comunità e che uno scrittore, accostandosi a tali vicende, possa intervenire con efficacia su quei destini, consolidando al tempo stesso, per dirla con Bourdieu, il proprio 'capitale simbolico'. C'è, ancora, un elemento di suggestione collegato alla costruzione stessa del processo, che riproduce evidentemente alcune strutture narrative di base, prestandosi a una lettura di carattere romanzesco; le grandiose scene del processo a Dmitrij nei *Fratelli Karamazov* di Dostoevskij costituivano un esempio formidabile di adattamento della materia penale ai dispositivi del racconto. Agisce inoltre un interesse antropologico per le deviazioni della natura umana che si manifestano nell'effeferatezza di delitti brutali: Robert Musil incorporerà questo interesse nell'*Uomo senza qualità*, attribuendo al protagonista del romanzo, Ulrich, una febbrile attrazione per le sorti giudiziarie di Moosbrugger, un falegname imputato dell'omicidio di una prostituta, la cui singolarità sta nel contrasto fra la spietatezza della sua condotta criminale e il candore fanciullesco che si sprigiona dalla sua persona. Spesso poi, in occasione di processi di particolare delicatezza o accompagnati da una forte eco popolare, gli scrittori sono impiegati come corrispondenti di

giornali e riviste, e seguono le fasi del dibattimento informandone regolarmente il pubblico dei lettori. Sono celebri, all'inizio del secolo, i resoconti di Maximilian Harden, mentre si leggono tuttora come un convincente trattato di psicologia criminale le corrispondenze di Theodor Lessing in occasione del processo contro Fritz Haarmann, un *serial killer* colpevole tra 1918 e 1924 dell'omicidio di almeno 27 ragazzi. Lessing, tra l'altro, attaccò nelle proprie cronache le ambiguità di cui si era resa responsabile la polizia di Hannover, che aveva reclutato lo stesso Haarmann come informatore, e venne per questo allontanato dal tribunale dopo alcune sedute. Non mancano, infine, i casi nei quali uno scrittore è obbligato a prendere parte a un processo perché questo si svolge contro di lui. Ancora Harden, tra 1907 e 1908, è protagonista di uno scandalo che minaccia di travolgere la monarchia del Secondo Reich, quando alcuni articoli pubblicati sulla sua rivista, la «Zukunft», gli costano una denuncia per oltraggio e nel corso del dibattimento vengono rivelati dei particolari che mettono in luce i vincoli di natura omoerotica che legano Guglielmo II a un gruppo di potenti consiglieri in grado, con la loro influenza, di condizionare pesantemente la politica dello Stato, soprattutto nell'ambito dei rapporti internazionali.

Thomas Mann invece si trova coinvolto per puro caso nella vicenda da cui trarrà impulso uno dei suoi più importanti scritti di poetica, il saggio *Bilse und ich* (Bilse e io, 1905). Un avvocato di una cittadina di provincia dello Schleswig aveva querelato il cugino, Johannes Valentin Dose, perché costui nel romanzo *Der Muttersohn. Roman eines Agrariers* (Il figlio di mamma. Romanzo di un proprietario terriero), uscito nel 1904, aveva rappresentato le abitudini dissolute di un tale Asmus Berg, nel quale il querelante pretendeva di vedere richiamati alcuni particolari della propria stessa esistenza, e in particolare l'intrattenimento di una relazione adulterina. Il processo si svolge davanti alla corte di Lubecca e qui Dose, per discolarsi e rivendicare la legittimità del proprio 'romanzo a chiave', chiede che siano convocati come testimoni alcuni scrittori dell'epoca, tra i quali Thomas Mann, considerato che anche costoro avrebbero utilizzato individui e avvenimenti reali per le loro opere letterarie. La richiesta dell'imputato, che al termine del processo viene in ogni caso assolto, è respinta, ma il pubblico ministero, sollecitando la condanna di Dose, nella sua requisitoria chiama in causa una seconda volta Thomas Mann, dichiarando che i *Buddenbrooks*, il romanzo pubblicato nel 1901 e ambientato proprio a Lubecca, erano pervasi dal medesimo spirito di indiscrezione che rendeva disprezzabile l'opera il cui autore era sottoposto al giudizio della corte, poiché entrambi – i *Buddenbrooks* come *Der Muttersohn* – non erano in fondo che «romanzi à la Bilse»¹.

Ora, per comprendere la fermezza con la quale Mann insorge contro questo accostamento, ponendosi subito alla stesura di un lungo scritto a difesa del pro-

¹ Per una dettagliata ricostruzione del contesto nel quale matura il saggio di Mann cfr. l'apparato in Thomas Mann, *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*, a cura di Heinrich Detering et al., vol. 14/2: *Essays I. 1893-1914. Kommentar*, a cura di Heinrich Detering, Frankfurt/Main, Fischer, 2002, pp. 127-130.

prio metodo di lavoro, è necessario richiamare la vicenda del sottotenente Fritz Oswald Bilse, un individuo estremamente ambizioso, incline a creare e alimentare situazioni scandalose, ossessionato dall'idea di discendere da Carl August von Sachsen-Weimar, il granduca presso la cui corte avevano operato Goethe e altri grandi scrittori tedeschi della seconda metà del Settecento. Nel 1903 Bilse, celandosi dietro lo pseudonimo Fritz von der Kyrburg, aveva dato alle stampe un romanzo (*Aus einer kleinen Garnison. Ein militärisches Zeitbild* (Da una piccola guarnigione. Un ritratto d'epoca di ambiente militare), in cui venivano messe in scena in modo facilmente riconoscibile le condotte tutt'altro che commendevoli dei militari di stanza in un villaggio della Lorena. Il testo era del tutto privo di valore letterario, la narrazione avanzava faticosamente tra situazioni convenzionali sviluppate in una lingua povera e stereotipata, ed era oltretutto appesantita da piatte digressioni incentrate su banali osservazioni di carattere psicologico². Pur con questi difetti insanabili, però, il libro di Bilse aveva attirato l'attenzione su alcune circostanze tali da mettere in una certa difficoltà la cultura del militarismo guglielmino. Gli abusi e le condotte immorali degli ufficiali – i quali maltrattano sistematicamente i sottoposti, accumulano debiti per coprire le spese necessarie a sostenere un tenore di vita molto più alto delle loro possibilità effettive e non esitano a compromettere i propri colleghi a onta di qualunque possibile cameratismo – venivano infatti ricondotti non tanto alle inclinazioni degli individui, quanto alla debolezza generale del sistema in cui costoro svolgevano le proprie mansioni. Lì dove uno dei pochi personaggi immuni dal comportamento vizioso di quasi tutti dichiara che «un esercito serve sì a fare la guerra, e dunque trent'anni di pace non possono che fiaccarlo. Per estirpare i suoi mali però non abbiamo bisogno di una guerra, ma di uomini dotati di criterio e di quel minimo di lucidità necessaria ad ammettere che c'è del marcio in Danimarca»³, l'accusa di una cattiva gestione di tutto il comparto militare del giovane Stato tedesco doveva evidentemente risuonare con molta chiarezza. La reazione dei comandi non tardò ad arrivare; ai danni del libro fu emesso un divieto di vendita, mentre Bilse fu sottoposto a un processo che si concluse con la condanna a sei mesi di reclusione

² Per esempio del seguente tenore: «Spesso attendiamo con trepidazione una certa notizia che può portarci un messaggio lieto o sgradevole. Non vediamo l'ora fino a quando la decisione sta nelle nostre mani, ma a quel punto non osiamo conoscere la notizia, perché potrebbe portarci una delusione. L'incertezza è preferibile, perché accanto al timore di una delusione implica anche la speranza di un evento piacevole». «Oft harren wir sehnlich einer Nachricht, die uns freudige oder unangenehme Botschaft bringen kann. Wir können den Augenblick nicht erwarten, bis wir die Entscheidung in den Händen haben, dann aber wagen wir nicht, die Botschaft zu erfahren, denn sie könnte uns Enttäuschung bringen. Die Ungewißheit aber ist schöner, weil sie neben der Furcht vor Enttäuschung auch die Hoffnung auf Freudiges in sich schließt»; cito dall'edizione pubblicata dopo il ritiro del divieto di vendita: Leutnant Bilse (Fritz von der Kyrburg), *Aus einer kleinen Garnison. Ein militärisches Zeitbild*, Wien, Wiener Verlag, 1904, p. 207.

³ «Ein Armeesoldat ist eben zum Kriegführen da, und deshalb muß sie unter einem dreißigjährigen Frieden leiden. Aber wir brauchen keinen Krieg, um jene Übel zu töten, sondern Männer mit Umsicht und einem klaren Kopf, die offen eingestehen, daß etwas faul ist im Staate Dänemark», ivi, p. 55.

e alla radiazione dall'esercito. Lo scandalo fu ulteriormente alimentato dal fatto che il verdetto della corte, in realtà, finiva per ammorbidire la censura ai danni di Bilsle, perché vi si escludeva esplicitamente che il romanzo potesse essere trattato alla stregua di un *pamphlet*. Ciò ebbe come conseguenza, da un lato, il ritorno sul mercato del libro, che ottenne un buon successo di vendita, dall'altro un intervento diretto da parte di Guglielmo II, che dietro sollecitazione di alcuni ambienti militari commentò negativamente l'operato della corte e obbligò al pensionamento alcuni dei giudici che ne avevano fatto parte.

All'insinuazione formulata dal pubblico ministero di Lubecca, Thomas Mann risponde innanzi tutto con un breve intervento che appare il 7 novembre 1905 sulle "Lübeckische Anzeigen", in cui afferma in linea generale il diritto dello scrittore di trarre spunto da soggetti reali, ma si limita di fatto a segnare la distanza che separa un'opera di elevata coerenza finzionale come i *Buddenbrooks* da un prodotto esteticamente poco significativo come *Aus einer kleinen Garnison*, nonché a ribadire – contro il parere di quanti a Lubecca non vedevano in lui che un 'Nestbeschmutzer', un insozzatore del proprio nido – la forza del legame che lo unisce alla città natale. La materia è così cruciale per Thomas Mann anche per la contemporaneità con un'altra vicenda incentrata sul libero uso della realtà come fonte per la narrazione letteraria: nell'estate del 1905 lo scrittore aveva composto una novella, *Wälsungenblut* (Sangue velsungo), nella quale si rappresentavano fatti e personaggi chiaramente ispirati alla vita dei Pringsheim, la famiglia dell'alta borghesia monacense della quale Mann era entrato a far parte attraverso il matrimonio con Katia. Dai Pringsheim era venuta una protesta contro quello che a loro appariva il carattere antisemita della novella, e questo aveva comportato il ritiro del testo dalla sede alla quale era destinato, la "Neue Rundschau". Premuto da tutte queste azioni volte a dare una lettura in chiave giudiziaria della sua attività letteraria, Mann sente evidentemente il bisogno di impostare tutta la questione secondo un'ottica conforme ai principi generali della sua concezione di poetica. *Bilsle und ich* esce sulle "Münchner Neueste Nachrichten" in due parti, il 15 e il 16 febbraio 1906. Subito dopo, il saggio viene ripubblicato in volume, con una prefazione in cui Mann auspica una discussione il più possibile ampia dei temi trattati. Nel 1910 si provvederà a un'ulteriore edizione, per la quale Mann scriverà una nuova concisa presentazione.

Bilsle und ich è incentrato su un tema cardinale per tutta l'estetica del 'fine secolo': la relazione tra arte e vita. La posizione di Mann è nota e, sebbene molti accenti siano destinati a mutare da un capo all'altro della sua lunga attività di scrittore, sostanzialmente costante dai primi racconti pubblicati negli ultimi anni dell'Ottocento ai lavori della vecchiaia. All'artista compete una funzione di chiarimento e di dominio delle contraddizioni dell'esistenza, che non presuppone affatto l'assorbimento di quelle contraddizioni in un sistema preordinato, trascendente, estraneo al flusso torbido e lutulento della vita, ma può compiersi, al contrario, solo a condizione di immergersi fino al fondo delle ambivalenze, esponendosi all'attrazione dell'informe, del patologico e del demoniaco. Considerata nel suo

carattere empirico, dunque, la vita non è per l'artista che una materia grezza bisognosa di un paziente lavoro di radicale ristrutturazione. La capacità creativa dello scrittore si misura proprio in base alla forza con cui la riorganizzazione simbolica della realtà che presiede alle grandi opere d'arte azzera, di quella realtà, l'aspetto di superficie, il livello di mera contingenza, per lasciare emergere il suo più remoto contenuto di verità, il quale resta invisibile finché ci si attenga alle occupazioni materiali della comune esistenza (finché si consista, cioè, nella pura e semplice 'vita') e si rivela unicamente all'indagine dell'occulto, dell'ambiguo, del primitivo.

Mann argomenta relativizzando drasticamente l'invenzione come criterio di valore in campo estetico. Paragonando i *Buddenbrooks* a un romanzo scandalistico programmaticamente basato sul rispecchiamento sistematico di circostanze concrete e riprodotte con la fedeltà necessaria a renderle immediatamente riconoscibili, il pubblico ministero del processo di Lubecca aveva preteso, con il suo ingenuo moralismo, di attribuire all'arte una sorta di ambito separato e protetto dal contatto con la realtà, una dimensione neutrale definita dal talento dell'artista per l'invenzione di soggetti immaginari. A questa angusta concezione dell'estetico Mann risponde rivendicando la legittimità delle procedure di distorsione, trasfigurazione e risemantizzazione che l'artista è abilitato a compiere sui dati di realtà che si offrono al suo sguardo⁴. Procedure di *Beseelung*, così Mann, di vera e propria 'animazione', che rendono marginale e trascurabile ogni rapporto di corrispondenza empirica tra l'oggetto reale e la sua rappresentazione estetica:

Eccola, finalmente, questa bella parola. Non è già il dono dell'invenzione, ma quello dell'animazione, della vivificazione trasfiguratrice che fa il poeta. Che poi egli investa del suo afflato e della sua personalità un antico racconto o un pezzo di realtà concreta, è solo l'animazione, la compenetrazione della materia con ciò che gli è più squisitamente proprio che trasforma la materia in una cosa sua, sulla quale, secondo la sua intima convinzione, nessuno ha diritto di mettere le mani⁵.

E più avanti, ancora più incisivamente:

Se io ho trasformato un fatto in una frase, che cosa ha più da spartire quel fatto con quella frase? [...] La realtà che un poeta utilizza per i suoi fini può ben essere il suo mondo quotidiano, le sue persone più vicine e care; [...] ciò nondimeno esiste per lui – e dovrebbe

⁴ Cfr. Martin Hielscher, *Bilse, Biller und das Ich. Der radikale Roman und das Persönlichkeitsrecht*, in *Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen*, a cura di Stefan Neuhaus et al., Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2007, pp. 687-694.

⁵ «Die Beseelung... da ist es, das schöne Wort! Es ist nicht die Gabe der Erfindung – die der Beseelung ist es, welche den Dichter macht. Und ob er nun eine überkommene Mär oder ein Stück lebendiger Wirklichkeit mit seinem Odem und Wesen erfüllt, die Beseelung, die Durchdringung und Erfüllung des Stoffes mit dem, was des Dichters ist, macht den Stoff zu seinem Eigentum, auf das, seiner innersten Meinung nach, niemand die Hand legen darf», Thomas Mann, *Bilse und ich*, in *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, cit., vol. 14/1: *Essays I. 1893-1914*, a cura di Heinrich Detering, Frankfurt/Main, Fischer, 2002, p. 100; trad. it. di Italo Alighiero Chiusano in: Thomas Mann, *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, a cura di Andrea Landolfi, Milano, Mondadori, 1997, pp. 1413-1414.

be esistere per il mondo! – una differenza abissale tra la realtà e la sua costruzione poetica: la differenza essenziale, cioè, che separa il mondo della realtà da quello dell'arte⁶.

La perentorietà di Mann nel respingere l'accostamento con il romanzo a chiave del sottotenente Bilse è legata evidentemente al dispetto che in lui era stato suscitato dall'insistenza con la quale, in particolare a Lubecca, i *Buddenbrooks* erano stati trattati come un romanzo a chiave e utilizzati come un ricco serbatoio di pettegolezzi mondani. In città circolavano elenchi con i nomi degli individui reali sui quali Mann aveva modellato i personaggi dell'opera, e i librai più solleciti non disdegnavano di allungare ai compratori anche uno di questi elenchi, come *vademecum* per una lettura più sapida⁷. Tra i familiari dello scrittore non erano mancate le lamentele, e lo stupore con cui egli le aveva accolte è espresso in una lettera al fratello Heinrich, in cui deplora che uno zio, rappresentato nella figura di Christian Buddenbrook, sia tanto lontano dall'afferrare come il nipote, assorbendolo nella costruzione del romanzo, sia pure dietro il velo di un personaggio irregolare e infelice, gli abbia dedicato più cure di quante ne abbia mai ricevute in tutta la sua vita reale⁸.

Mann reagisce però soprattutto alla pretesa di stabilire per legge in cosa consista la moralità dell'artista, ed entro quali limiti essa debba esplicitarsi nella costruzione di un'opera d'arte. Per lo scrittore, la morale vigente nell'ambito dell'estetica, poiché aspira a una considerazione globale dell'esistenza, anche a costo di attingerne le ambiguità non risolvibili, non può che entrare in conflitto con i principi di opportunità e utilità che regolano la morale comune. Nel 1911 Mann si troverà di nuovo coinvolto in una vicenda giudiziaria, questa volta come autore di una memoria in difesa dell'editore monacense Karl Schüller, che era stato accusato di pornografia per aver raccolto in una pubblicazione natalizia, tra gli altri, anche testi contenenti scene erotiche. Qui Mann chiarirà che l'unica forma di morale veramente vincolante per l'artista consiste in una conoscenza dettagliata e inclusiva di tutto ciò che è umano, nell'obbligo di accostarsi con la medesima curiosità alle punte più alte della civilizzazione e alle bassure più remote del primitivo e del patologico. La morale sociale non può che prendere corpo in un sistema ordinato di prescrizioni normative. L'arte, al contrario,

⁶ «Wenn ich aus einer Sache einen Satz gemacht habe – was hat die Sache noch mit dem Satz zu tun? [...] Die Wirklichkeit, die ein Dichter seinen Zwecken dienstbar macht, mag seine tägliche Welt, mag als Person sein Nächstes und Liebstes sein; [...] dennoch wird für ihn – und sollte für alle Welt! – ein abgründiger Unterschied zwischen der Wirklichkeit und seinem Gebilde bestehen bleiben – der Wesensunterschied nämlich, welcher die Welt der Realität von derjenigen der Kunst auf immer scheidet», *ivi*, p. 101; trad. it. cit., p. 1414.

⁷ Cfr. Heinrich Detering, Thomas Mann, oder Lübeck und die letzten Dinge. «Buddenbrooks», Stadtklatsch und «Bilse und ich», in *Id.*, *Herkunftsorte. Literarische Verwandlungen im Werk Storms, Hebbels, Groths, Thomas und Heinrich Manns*, Heide, Westholsteinische Verlagsanstalt Boyens, 2001, pp. 166-193.

⁸ Lettera dell'8.1.1904, in Thomas Mann – Heinrich Mann, *Briefwechsel 1900-1949*, a cura di Hans Wysling, Frankfurt/Main, Fischer, 1995, pp. 91-95.

è per sua natura [...] una cosa profonda e pericolosa, che non si può giudicare col metro del buon costume [...]. Accanto a elementi altamente morali, pedagogici e religiosi le è proprio senza dubbio un elemento demoniaco strettamente collegato alla sessualità, se non a questa del tutto identico, e che non si può negare senza negare l'arte stessa, nella quale pure noi riconosciamo una della più alte espressioni della vita⁹.

A quest'altezza Mann sarà alla vigilia della *Morte a Venezia*, la novella nella quale l'ideale più compiuto di esistenza estetica verrà identificato appunto nella capacità di sondare il male fino alle sue radici più oscure, per poi ricomporlo in un disegno umanistico che tragga la propria forza dalla consapevolezza del terribile sforzo di disciplina e contenimento necessario a mantenerlo in vita.

Il principio di moralità che ispira l'attività dell'artista è la ragione per cui, dalla prospettiva dell'esistenza borghese, la sua condotta non può che apparire ambigua, sospetta, incline al morboso. L'unilateralità della morale comune, che individua la miglior forma possibile di garanzia dal male nella non conoscenza del male stesso, si contrappone in modo insuperabile alla natura plurale e polifonica della morale estetica. Mann vede in questo divario la radice fondamentale dell'incommensurabilità fra i dati di realtà disponibili all'osservazione dell'artista e il lavoro di invenzione a cui tali dati vengono sottoposti nella costruzione dell'opera d'arte. Se il talento formativo dell'artista deve applicarsi soprattutto agli aspetti di ambivalenza del mondo, perché in essi più chiaramente si manifesta la sostanza composita e pluriforme della condizione umana, individui e vicende reali, una volta trasportati nella dimensione simbolica dell'opera d'arte, non possono che apparire deformati rispetto alla loro configurazione empirica, perché la visione trasfiguratrice dell'artista ne avrà portato in superficie aspetti di contraddizione e conflitto normalmente non osservabili. Questa attitudine a leggere la realtà nel segno della pluralità identitaria e per mezzo di tecniche di montaggio e di combinazione profondamente incardinate nella scrittura manniana è il residuo più evidente della concezione romantica di 'ironia', verso la quale lo scrittore si dichiara ripetutamente debitore. Ironia che, osserva Mann in *Bilse und ich*, l'artista rivolge innanzi tutto nei propri confronti.

Con una metafora tratta dall'ambito giudiziario, e che risale a una formula ibseniana, Mann definisce l'arte «un processo intentato contro se stessi»¹⁰. Si tratta della citazione che nel 1903 aveva posto in apertura della novella *Tristan*, nella quale una grottesca figura di scrittore, incapace di oltrepassare il limite di

⁹ «Aber die Kunst ist ja ihrer Natur nach [...] eine tiefe und gefährliche Sache, der mit den Werturteilen volkspädagogischer Sittsamkeit nicht beizukommen ist [...]. Ihr wohnt ohne Zweifel neben höchst sittlichen, erzieherischen, ja religiösen Elementen ein Element des Dämonischen inne, das mit dem Geschlechtlichen nahe verwandt, ja identisch ist und das man nicht negieren kann, ohne die Kunst selbst, in der wir doch einen obersten Lebenswert erkennen, zu negieren», Thomas Mann, *Gutachten [Über Pornographie und Erotik]*, in: Id., *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, cit., vol. 14/1, pp. 295-296.

¹⁰ «Dichten, das ist Gerichtstag über sich selbst halten», Thomas Mann, *Bilse und ich*, cit., p. 102.

un dilettantismo intriso di *pathos* magniloquente, viene smascherata nella sua insignificanza da un personaggio altrettanto paradossale, un commerciante di caricaturale semplicità con la cui moglie lo scrittore aveva allacciato una relazione durante un soggiorno in sanatorio. Una deformazione parodica del rapporto tra arte e vita, per mezzo della quale Mann dichiara di avere in realtà inteso mettere alla prova soprattutto se stesso, stigmatizzando, delle proprie attitudini, quelle più esposte al pericolo di cadere in un banale estetismo. La rappresentazione del parossistico culto della bellezza e della distinzione a cui è consacrato Detlev Spinell, il protagonista di *Tristan*, è un atto di autoterapia destinato a esorcizzare quanto nella personalità dell'autore potrebbe inclinare verso il medesimo eccesso. Ogni possibile riferimento a modelli reali perde di importanza se paragonato alla delicatezza della procedura autocritica che l'artista esegue operando sui livelli più profondi della propria personalità, muovendo dalla persuasione che le sole forme credibili di critica presuppongano la capacità di identificazione con l'oggetto che alla critica è sottoposto. Come si legge nel saggio *Der alte Fontane* (Il vecchio Fontane), del 1910,

il diritto di fare dell'ironia sullo spirito e sulla 'letteratura' [...] bisogna conquistarselo col dar di sé valide prove. Lo scetticismo dell'artista nei confronti dell'arte e dell'artista è onorevole soltanto quando si accompagna a quella religiosa devozione per l'arte, a quell'impegno artistico che Fontane [...] quasi identificava col genio¹¹.

In *Bilse und ich* Mann argomenta su questo punto per ridimensionare la lettura individualizzante di quanti si erano sentiti chiamare in causa come possibili fonti del personaggio principale (è noto il risentimento manifestato nei suoi confronti dallo scrittore Arthur Holitscher, il quale si era riconosciuto nella figura di Spinell). Oltre a questo aspetto, le parole di Mann ne implicano un altro, che ha un'importanza centrale per tutta la sua poetica. La sensibilità per il lato caricaturale e buffonesco dell'arte è una condizione essenziale per la comprensione globale del potenziale di conoscenza implicito in ogni atto di creatività estetica, perché – come il Mann attento lettore dei saggi di Nietzsche sul teatro di Wagner sa perfettamente – nell'età della decadenza, vale a dire nell'età del cedimento di tutte le narrazioni fondate sul principio di totalità, la condizione dell'artista è inseparabile da una disposizione all'impostura, al travestimento, alla falsificazione. Tale disposizione, lungi dall'esprimere una attitudine individuale alla degenerazione, è di per sé il requisito fondamentale perché l'arte possa spingersi a sondare gli strati più remoti dell'epoca presente, ricercandone un punto di unità proprio nel giro vorticoso dei mille mascheramenti che si accalcano lungo la

¹¹ «Das Recht auf Ironisierung des Geistes und der "Literatur" [...] will erst erworben sein durch große Leistungen; Künstlerskepsis gegen Kunst und Künstlertum wird ehrenhaft ernst, wenn sie mit jener künstlerischen Frömmigkeit, jenem Kunstfleiß verbunden ist, den Fontane [...] beinahe mit dem Genie identifizirte», Thomas Mann, *Der alte Fontane*, in: Id., *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, cit., vol. 14/1, p. 256; trad. di Bruno Arzeni in Thomas Mann, *Nobiltà dello spirito*, cit., p. 679.

sua superficie, e che fanno di ogni atto di rappresentazione della realtà non una mera riproduzione dell'esistente, ma un tormentoso combattimento con le sue frange riluttanti. Su questa base teoretica Mann arriva a definire una distinzione molto netta tra le forme di costruzione retorica chiamate in causa dal dramma e dal romanzo. Se nel primo, così Mann nel 1908 in *Versuch über das Theater* (Saggio sul teatro), prevale una considerazione ristretta e tipizzata del comportamento umano, ferma alla rappresentazione di pochi modelli convenzionali, il romanzo restituisce un'immagine compiuta e circolare dell'umanità, obbligando il lettore a emanciparsi da una posizione meramente contemplativa, che sarebbe propria invece dello spettatore di un'opera teatrale, e ad apprezzare il contenuto di realtà della narrazione percependola nei termini di un potenziamento radicale della realtà stessa¹².

La conoscenza del reale passa necessariamente per la familiarità con le sue componenti occulte e resistenti al disincanto della ragione. La 'via geniale' alla comprensione del mondo che nella *Montagna incantata* Settembrini indicherà a Castorp – risalire alla vita dopo aver corso tutto intero l'abisso della morte – è in misura minore già prefigurata, in *Bilse und ich*, nell'evocazione della fatica, del vero e proprio martirio, a cui è chiamato l'artista che intenda sollevarsi alla comprensione della natura anfibia del reale, praticando tanto l'eccellenza estetica quanto la verità della conoscenza. In questo caso il discorso di ordine *kunstreligiös* così familiare alla letteratura del 'fine secolo', e che Mann pratica a un grado variabile di identificazione personale fin dai testi narrativi degli anni Novanta, si intreccia con il requisito allo stesso tempo tecnico e morale della 'prestazione', il quale è a sua volta definito sia dalla secolarizzazione di un tradizionale principio

¹² «L'accusa di grossolana semplificazione e di sigla arbitraria, di superficialità, d'inconsistenza e di scarsa conoscenza è assai meno giustificata per il romanzo che per il dramma; non è un caso che proprio nel campo drammatico, e non in quello narrativo, si siano venute formando quelle figure stereotipate e del tutto insufficienti di fronte alla completezza e alla varietà individuale, quegli spaventapasseri che si chiamano il "padre nobile", l'"amante", l'"intrigante", l'"ingenua", la "vecchia caratterista" [...]. Il romanzo è più esatto, completo, cosciente, coscienzioso e profondo del dramma in tutto ciò che riguarda la conoscenza fisica e psichica dell'uomo, e in contrasto con chi ritiene che il dramma sia l'opera d'arte plastica per eccellenza, confesso che io lo considero piuttosto l'arte della *silhouette*, e che solo il personaggio della narrativa mi appare tondo, intero, plastico e reale. Di fronte a un dramma siamo spettatori; ma siamo ben più nei riguardi del mondo di un'opera narrativa». «Der Vorwurf der rohen Simplifikation und willkürlichen Abbreivatur, der Oberflächlichkeit, des Schattenhaften und der mangelhaften Erkenntnis ist beim Roman weit weniger am Platze, als beim Drama; es ist kein Zufall, daß sich im Schauspiel und nicht im Roman jene stereotypen und in bezug auf individuelle Vollständigkeit überhaupt völlig anspruchlosen Figuren und Vogelscheuchen des "Vaters", des "Liebhabers", des "Intriganten", der "Naiven", der "komischen Alten" entwickelt haben [...]. Der Roman ist genauer, vollständiger, wissender, gewissenhafter, tiefer, als das Drama, in allem, was die Erkenntnis des Menschen als Leib und Charakter betrifft, und im Gegensatz zu der Anschauung, als sei das Drama das eigentlich plastische Dichtwerk, bekenne ich, daß ich es vielmehr als eine Kunst der Silhouette und den erzählten Menschen allein als rund, ganz, wirklich und plastisch empfinde. Man ist Zuschauer bei einem Schauspiel; man ist mehr, als das, in einer erzählten Welt», Thomas Mann, *Versuch über das Theater*, in: Id., *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, cit., vol. 14/1, pp. 129-130; trad. di Italo Alighiero Chiusano in Thomas Mann, *Nobiltà dello spirito*, cit., p. 1146.

protestante, sia dall'assorbimento del modello flaubertiano, che in questa fase dell'attività dello scrittore è presente in modo particolarmente marcato¹³:

L'artista di questo genere [...] vuole conoscere e configurare: conoscere in profondità e configurare in bellezza; e la fiera e paziente sopportazione del dolore che è inscindibilmente connessa con entrambe le cose conferisce alla sua esistenza un'alta consacrazione morale. Chi lo conosce, questo dolore? Che ogni sorta di creazione, di configurazione, di generazione si risolva in dolore, lotta e penoso tormento è cosa forse nota [...]. Ma che anche la conoscenza, quel genere di conoscenza artistica cui diamo generalmente il nome di 'osservazione', sia per lui un tormento... si sa forse anche questo? L'osservazione come passione, come martirio, come eroismo, chi mai la conosce?¹⁴

La severità della conoscenza struttura e stabilizza l'impulso estetico. Questo doppio movimento, applicato alla realtà contingente, produce una torsione tale da sprigionare una intensità di senso che non può non rimanere celata a chi pretenda di sottoporre la realtà stessa unicamente a un vaglio di tipo empirico. La lettura in termini simbolici non implica il tradimento, ma il potenziamento della prassi, perché si basa su quella forma di segreta consonanza tra il soggetto e l'oggetto, di intuitiva rappresentatività dell'uno rispetto al tutto che, con le parole che concludono la prefazione di Mann all'edizione in volume di *Bilse und ich*, è «l'austera felicità riservata ai principi e ai poeti»¹⁵.

¹³ Cfr. Wiebke Kohlwes, «Die Gottesgabe des Wortes und des Gedankens». *Kunst und Religion in Thomas Manns poetologischen Essays bis «Bilse und ich»*, in *Thomas Mann (1875-1955)*, a cura di Walter Delabar e Bodo Plachta, Berlin, Weidler, 2005, pp. 29-49 e Jürgen Brokhoff, *Sozialbiologie und Empathieverzicht. Thomas Manns frühe Novellistik und die Poetik des 'kalten' Erzählens*, in *Thomas Mann. Neue kulturwissenschaftliche Lektüren*, a cura di Stefan Börnchen et al., München, Fink, 2012, pp. 3-16. Le varie tendenze che convergono nella poetologia manniana dei primi anni del Novecento sono documentate con efficacia, anche nelle loro divergenze spesso davvero difficili da comporre, dai materiali raccolti dallo scrittore fra 1908 e 1909 in vista della realizzazione di un trattato su argomenti di estetica, che poi non arrivò mai a essere scritto. Si tratta del complesso di appunti noto con il titolo *Geist und Kunst* (Spirito e arte), disponibile nell'edizione curata da Hans Wysling in "Geist und Kunst". *Thomas Manns Notizen zu einem «Literatur-Essay»*, in: Paul Scherrer – Hans Wysling, *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns*, Bern-München, Francke, 1967, pp. 123-233.

¹⁴ «Der Künstler dieser Art [...] will erkennen und gestalten: tief erkennen und schön gestalten; und das geduldige und stolze Ertragen der Schmerzen, die von beiden unzertrennlich sind, gibt seinem Leben die sittliche Weihe. Weiß man um diese Schmerzen? Daß alles Gestalten, Schaffen, Hervorbringen Schmerz ist, Kampf und kreißende Qual, man weiß es vielleicht [...]. Daß aber auch die Erkenntnis, jene künstlerische Erkenntnis, die man gemeinhin als "Beobachtung" bezeichnet, wehe tut – weiß man auch das? Die Beobachtung als Leidenschaft, als Passion, Martyrium, Heldentum – wer kennt sie?», *Thomas Mann, Bilse und ich*, cit., p. 106; trad. it. cit., pp. 1417-1418.

¹⁵ «Das strenge Glück der Fürsten und Dichter»; *Thomas Mann, Vorwort [Zur ersten Auflage der Buchausgabe von «Bilse und ich»]*, in: Id., *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, cit., vol. 14/1, p. 114.