

GRANDEZZA: UN CASO DI COSCIENZA: ANALISI STRUTTURALE E RIFLESSIONI SUL ROMANZO "LOTTE IN WEIMAR" DI THOMAS MANN

Author(s): BARBARA MOLINELLI STEIN

Source: *Aevum*, Anno 52, Fasc. 3 (SETTEMBRE-DICEMBRE 1978), pp. 515-551

Published by: [Vita e Pensiero — Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/25821826>

Accessed: 17-07-2015 09:12 UTC

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



Vita e Pensiero — Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Aevum*.

<http://www.jstor.org>

BARBARA MOLINELLI STEIN

GRANDEZZA: UN CASO DI COSCIENZA

ANALISI STRUTTURALE E RIFLESSIONI SUL ROMANZO
LOTTE IN WEIMAR DI THOMAS MANN

«...die gründlichste Sorge und Selbst – befragung, die sich [...] nur auf das Werk zu beziehen pflegt und alle Abschattungen der Besorgnis und des hangen Zweifels umfaßt – da denn das *Werk das objektivierte Gewissen*» (TH. MANN, *Lotte in Weimar*, p. 677).*

Nella tarda opera narrativa di Thomas Mann si nota in misura sempre crescente la tendenza a lavorare non tanto d'invenzione — seppure su uno sfondo segretamente autobiografico — quanto piuttosto di « ricamo », di passare cioè con il filo delle proprie riflessioni su un materiale letterario o culturale già esistente. Il più complesso dei romanzi in questo senso è senz'altro il *Doktor Faustus*, enciclopedico addirittura per la varietà del materiale implicato, mentre il più limpido si presenta, sia per l'uniformità del materiale narrativo sia per la sua strutturazione la *Lotte in Weimar*.

Se ora, per i primi romanzi e per le grandi novelle, oltre che a seguire trame biografiche ed implicanze filosofiche, la critica si è pure prodigata nel ripercorrere i meandri dei vari *leitmotiv* fino a considerare lo *Zauberberg* a guisa di composizione musicale¹, una simile attenzione all'aspetto estetico-formale non è stata prestata ai romanzi della maturità², e per ragioni in fondo ovvie.

La mole del materiale preformato inserito in questi romanzi è tale d'aver finora esaurito l'impegno degli studiosi nella ricerca meticolosa delle fonti o nella

* Le opere di Thomas Mann sono citate, se non segnalate in maniera diversa, dall'ed. TH. MANN, *Gesammelte Werke in 12 Bänden*, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1960, e indicate con le sigle *GW*, vol. I, II, III-XII. Le opere di Goethe, se non segnalate in maniera diversa, dall'ed. *Goethes Werke*, Hamburger Ausg. in 14 Bänden, hrsg. von E. TRUNZ u. a., 5^a ed., Wegner Verlag, Hamburg 1960, e indicate con le sigle *HA*, voll. I, II-XIV.

¹ E. HEFTERICH, *Zauberbergmusik. Über Thomas Mann*, Klostermann Verlag, Frankfurt a. M. 1975.

² Eccezion fatta per due articoli: H. WEYGAND, *Thomas Manns « Gregorius »*, « *Germanic Review* », XXVII (1952), pp. 10-30; 83-95; H. WYSLING, *Die Technik der Montage. Zu Thomas Manns « Erwähltem »*, « *Euphorion* », LVII (1963), pp. 156-199; e I. SÖTER, *La Structure du « Doktor Faustus »*. *Aspects et parallélismes*, Akadémiai Kiadó, Budapest 1965.

trattazione di argomenti e tematiche apparsi, per un verso o per l'altro, centrali. Considerazioni di carattere strutturale sono passate così in seconda linea, vengono abbozzate al massimo in appendice agli studi più esaurienti³. Come ulteriore ragione si aggiunga pure il fatto, senz'altro avvertito anche se tuttora non indagato, che questi complicati cosmi narrativi, mancanti in fondo d'una trama lineare, per sorreggere l'insieme della loro disparata provenienza abbisognano di strutture ben più salde del duttile *leitmotiv* di strutture cioè più solide e al contempo più nascoste.

Si potrebbe obiettare ora che, di fronte alla problematicità e alla profondità delle tematiche proposte da Mann, il discorso strutturale si sposta effettivamente in seconda linea. Osservazioni di questo genere sorvolano però un dato incisivo ed essenziale, e cioè: che Mann non ci presenta queste tematiche né in compendi storico-culturali, né in una forma saggistica e tanto meno in trattazioni filosofiche, bensì in *romanzi*, in un'opera letteraria, il che in ultima analisi vuol dire: in una forma artistica. Sarà ora ben arduo sostenere che, per tutto quanto riguarda l'arte, il discorso strutturale non sia il più pertinente, anche se certo non l'unico possibile, pur sempre vigilmente da corroborare e completare con altri approcci, siano essi di carattere biografico, storico, psicologico o sociologico. Penso che un metodo così composito e conforme alla graduatoria delle angolazioni su indicate possa dare risposta a più d'uno dei quesiti sollecitati dagli ultimi e complessi romanzi di Thomas Mann.

Al di là per esempio della semplice constatazione delle molteplici citazioni e delle loro fonti, la loro ri-organizzazione e strutturazione in un tutt'uno artistico potrà evidenziare un sistema semiotico sui generis, rivelatore non solo per quello che concerne l'interpretazione nel senso stretto dei romanzi, ma anche per quello che concerne l'intenzione da parte del loro autore, presupponendo che nell'opera d'arte « Formgebung » e « Sinnggebung » coincidano. Nel *come* l'autore imposta quel suo materiale già preformato: nelle strutture che egli consapevolmente sceglie — anche queste talvolta come un prestito di « Denkstrukturen » — si rifletterà per via più o meno diretta e sempre tenendo conto della « Eigen-gesetzlichkeit » della narrazione, il suo modo di essere e di pensare, nel senso della massima hamanniana « Rede, daß ich dich sehe! ». A proposito di questo duplice aspetto della « Struktur », Herbert Lehnert, studioso e profondo conoscitore di Thomas Mann, ha coniato il termine molto felice di « Intentionale Struktur »⁴ e il danese Aage Jørgensen, ribadendo che sarebbe ora di passare dalle ricerche positivistiche delle fonti a studi strutturali su larga scala, avvalen-

³ Risultati molto attendibili in questo senso presenta la dissertazione di C. M. WILHELM, *Untersuchungen zu Thomas Manns 'Doktor Faustus'*, mit besonderem Hinblick auf die Theorie des Bösen, Phil. Diss., 22.7.1964, Universität Frankfurt a. M.; più deludente invece, e proprio perché più promettente nel titolo G. BERGSTEN, *Thomas Manns 'Doktor Faustus' Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans*, Thesis « Studia Litterarum Upsaliensia », 3, Scandinavian University Books, Uppsala 1963.

⁴ H. LEHNERT, *Thomas-Mann-Forschung*, Ein Bericht (Erster Teil), « Dt. Vierteljahresschrift », XL (1966), 2, pp. 257-297, spec. p. 257: « Damit soll nicht einer billigen Identifizierung von Biographie und Werkinterpretation das Wort geredet werden. Der vorliegende Bericht setzt vielmehr voraus, daß die Interpretation der Werke ausgehen muß, von der Struktur des einzelnen Werkes. Unter diesem Begriff verstehe ich ein Orientierungsgefüge, das von der Intention des Werkes bestimmt ist. [...] Die Intention des Werkes in diesem Sinne lenkt die Bedeutung der Wörter, Züge, Motive, aus denen seine sprachliche

dosi per questi anche delle più recenti pubblicazioni del lascito personale maniano, propone un approccio che, anche se suona strano, in fondo si avvicina a quanto postulato dal Lehnert, cioè: uno studio strutturale di carattere psicologico-esistenziale⁵. Il seguente saggio si era proposto di rispondere a questa nuova esigenza di analisi strutturale, ancor prima che mi fossero note le tesi avanzate dai due studiosi citati.

DALLA CITAZIONE ALL'INVENZIONE POETICA

1.0 *La citazione quale materia prima*⁶. Per quanto tutti e tre i romanzi *Lotte in Weimar*, *Doktor Faustus* e *Der Erwählte* si contraddistinguono nell'opera narrativa di Mann attraverso la fitta veste di citazioni nella quale si presentano, l'arte della citazione integrata raggiunge un suo rapido apice nella *Lotte in Weimar* la quale, come anche cronologicamente primo dei romanzi, racchiude in sé per la prima volta nell'opera di Mann, — eccezion fatta per la tetralogia di Giuseppe, durante la cui stesura si inserisce appunto la composizione della *Lotte in Weimar*, — un problema nuovo d'una complessità e d'una icasticità mai più raggiunte né nel *Doktor Faustus* né in *Der Erwählte*, per quanto lo si possa tuttavia considerare un filo conduttore attraverso entrambi, il problema cioè della *grandezza*.

Sembrirebbe anzi che questa tematica sia il segreto denominatore comune di questi romanzi nei quali Mann ci ripropone, sebbene in costellazioni sempre diverse, l'esistenza problematica dell'uomo che, o per natura o per fatiche ingenti, intraprese o sostenute, o per un disegno divino, si trova ad essere considerato 'grande'. Sarà mia premura esporre in una prossima pubblicazione il grado di parentela formale e tematica che accomuna questi tre romanzi. Ora invece, per una questione di spazio e di tempo, dovrò limitarmi a trattare la suddetta tematica nel primo solo di essi.

Il mezzo stilistico della citazione, del plagio se si vuole, non è da considerarsi invece un novum nella narrativa di Mann, anche se raggiunge il suo apice in questi romanzi, basti ricordare la sorprendente ammissione a proposito d'un personaggio così delicato e commovente quale il piccolo Hanno Buddenbrook che deve la sua esistenza a niente di meno d'un arido *Konversationslexikon*⁷. D'altro

Welt sich aufbaut. Intention ist also die Struktur des Werkes von der Entstehungsgeschichte her gesehen; Struktur ist ein Begriff, der vom Werk ausgeht. Um meinen Strukturbegriff von außen zu kennzeichnen, wähle ich die Bezeichnung 'intentionale Struktur'. Damit soll die korrelative Verflochtenheit der Begriffe Intention und Struktur getroffen werden.»

⁵ A. JØRGENSEN, *Thomas Mann's Doktor Faustus*, «Orbis Litterarum», XX (1965), pp. 165-175, spec. p. 167.

⁶ Il seguente articolo è frutto parziale d'una serie di studi e di accertamenti compiuti in funzione d'un corso monografico tenuto nell'anno accademico 1975-1976, all'Università Cattolica di Brescia, sotto la tematica *Il problema di plagio e «pastiche» nella tarda opera narrativa di Thomas Mann*.

⁷ TH. MANN, *Briefe II* (1937-1947), hrsg. von E. MANN, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1963, p. 470: «Aber ich weiss nur zu wohl, dass ich mich schon früh in einer Art von höherem Abschreiben geübt habe:

canto non dovrebbe destare meraviglia il fatto che il pensiero conturbante della 'grandezza' cominci ad avere presa su un uomo che in quarant'anni di ininterrotta attività di scrittore (con un premio Nobel attribuito ad un'opera giovanile addirittura) ha costruito la gigantesca piramide della sua opera e della sua fama, non dissimile in molti aspetti alla più imponente costruzione di vita e opera del confratello nello spirito, della sua *imago patris*, Goethe⁸.

Sta qui il punto di convergenza, la consapevolezza «...dass Gleiches nur von Gleichem erkannt werde», che porta al temerario tentativo di rappresentarci il più grande forse dei tedeschi nella recondita problematicità della sua grandezza.

È una tentazione che Mann aveva accarezzato, allorché ebbe in animo di scegliere come protagonista della *Tragödie der Meisterschaft* progettata per *Morte a Venezia* il Goethe più che settantenne di Marienbad, sconvolto dalla tardiva passione per una giovinetta diciassettenne⁹.

Mann scarterà questa scelta, intimidito dalla grandezza del personaggio e insicuro dell'adeguatezza delle proprie capacità artistiche, oltretutto paventando forse di contaminare di ridicolo la dignità del grande artista appunto perché ben consapevole del grottesco insito in una simile situazione. Dice in una lettera del 10 settembre 1915 a Paul Amann (*Morte a Venezia* fu pubblicato nel 1912): «Was mir vorschwebte war das Problem der Künstlerwürde, etwas wie die Tragödie des Meistertums, und hervorgegangen ist die Novelle aus dem ursprünglichen Plan, Goethes letzte Liebe zu erzählen, ...eine schauerliche, groteske, erschütternde Geschichte, die ich vielleicht trotz dem *Tod in Venedig* noch einmal erzähle»¹⁰. E difatti sarà solo 25 anni più tardi, nel 1936, che, raggiunto un maggiore grado di dominio artistico e soprattutto di maturità umana, Mann riprenderà il soggetto abbandonato nel 1911. Non vive più ormai nel giovane e virile pathos della sua prima ambizione artistica. Nel frattempo ha conquistato fama mondiale, certezza delle proprie capacità, grandezza egli stesso insomma, e allo stesso tempo consapevolezza di quei fenomeni collaterali umani e uma-

z. B. beim Typus des kleinen Hanno Buddenbrook, zu dessen Darstellung ich den betreffenden Artikel eines Konversationslexikons ungeniert ausschrieb, ihn sozusagen 'in Verse brachte'. Es ist ein berühmtes Kapitel geworden, aber sein Verdienst besteht nur in einer gewissen Vergeistigung des mechanisch Angeeigneten...».

⁸ TH. MANN, *Freud und die Zukunft*, in *GW*, IX, pp. 493-499 (cit. da M. MANN, *Das Thomas Mann-Buch*, Fischer Verlag Taschenbuch nr. 710, Frankfurt a. M. 1965, p. 151: «Die Vaterbindung, Vaternachahmung, das Vaterspiel und seine Übertragung auf Vaterersatzbilder höherer und geistiger Art, wie bestimmend, wie prägend und bildend wirken diese Infantilismen auf das individuelle Leben ein!...»); cfr. TH. MANN, *Briefe II*, cit., p. 290: «Ich habe Goethe, mein Vater imago, recht schlecht gemacht...».

⁹ Cfr. *Dichter über ihre Dichtungen. Thomas Mann*, T. I, 1889-1917, hrsg. von H. WYSLING - M. FISCHER, Heimeran Verlag, Passau 1975, p. 446 (Brief an Eberhard Hilscher, vom 14.3.1915): «Schonum das Jahr 1910 oder 1911 herum hatte ich den Wunsch oder träumte den Traum, eine Goethe-Erzählung zu schreiben, zwar schwebte mir eine Novelle vor, die Goethes letzte Liebespassion in Marienbad behandeln sollte. Ich hatte damals nicht den Mut, mich an die Darstellung des Grossen mit der ungeheueren Perspektive seines Werkes heranzuwagen, und (es) verwandelte sich dieses Vorhaben in die Novelle *Der Tod in Venedig*».

¹⁰ *Ibid.*, pp. 406-407, «Quello che avevo in mente era il problema della dignità dell'artista, qualcosa come la tragedia della grandezza e la novella è nata dal progetto originario di raccontare l'ultimo amore di Goethe...una storia scabrosa, grottesca e sconvolgente...che forse, nonostante *La morte a Venezia* un giorno racconterò ancora».

nissimi che sempre la accompagnano e dai quali sa prendere le dovute distanze, sì da poterli osservare con calma e critico senso umoristico e senza avvertire alcuna necessità di abbellirli. Ma per quanto Mann ribadisca il carattere da commedia del romanzo¹¹, nonché l'intento di autopunizione e di ironica flagellazione delle proprie debolezze, — comunque forse proprio per questo ultimo aspetto —, il tono non scende mai nel farsesco, nel gusto basso e compiaciuto d'un facile *persiflage*, ma si tiene sul livello di divertita equanimità di fronte a una 'comédie humaine', d'una commedia angosciante¹², nella quale lo sguardo divertito scorge nella stessa facciata gaia e burlesca delle apparenze le venature più cupe e le crepe da cui traspare l'inconciliata tragicità dell'esistenza individuale d' un grande.

In questi sporadici scorcì esistenziali perdura la tematica svolta in *Morte a Venezia*, come d'altra parte rimane traccia nella novella di un motivo la cui provenienza ancora testimonia l'originario e poi abbandonato progetto di portare il Goethe dell'episodio di Marienbad sul piccolo palcoscenico del prosatore. È il gesto non appariscente ma icastico che all'inizio della novella già racchiude in sé, attraverso un simbolismo magistrale, tutto il percorso tragico e inevitabile che gli avvenimenti seguiranno: il gesto, cioè, della mano di Aschenbach che dal pugno serrato — emblema del rigore kantiano col quale l'artista ha condotta la sua vita finora — si schiude, abbandonandosi ai languidi cedimenti del soggiorno balneare. Questo motivo per quanto ben trovato non è tuttavia d'invenzione manniana, ma semplicemente trasferito dalla vita di Goethe a quella del protagonista sostituito, Aschenbach. Mann lo ha 'plagiato' con quel felice suo fiuto d'artista dal carteggio di Goethe con Zelter nel quale Goethe, raccontando il memorabile suo incontro con l'affascinante pianista polacca Madame Szymanowska a Marienbad e dell'effetto, sconvolgente e distensivo allo stesso tempo, che il suo modo di suonare, la musica in sé, riprende ad avere su di lui, dice appunto: « Nun aber doch das eigentlich Wunderbarste! Die ungeheuere Gewalt der Musik auf mich in diesen Tagen! Die Stimme der Milder, das Klangreiche der Szymanowska, ja sogar die öffentlichen musikalischen Exhibitionen des hiesigen Jägerkorps *falten mich auseinander, wie man eine geballte Faust freundlich flach lässt* » (lettera a Karl Friedrich Zelter del 24 agosto 1823)¹³.

¹¹ TH. MANN, *Briefe I* (1889-1936), hrsg. von E. MANN, Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1961, p. 430 (lettera del 13 novembre 1936 a Anna Jacobson): « Freilich bevor ich ihn (den 4. Band der Josephstetralogie) in Angriff nehme, versuche ich etwas ganz anderes: eine Erzählung 1816 in Weimar spielend, worin ich mir die phantastische Freude mache, Goethen einmal persönlich auf die Beine zu stellen. Kühn nicht wahr? Aber nachdem ichs mit 40 vermieden, beim *Tod in Venedig*, der aus der eigentlich erträumten Ulrike Geschichte wurde, will ich's mir mit 60 *lustspielmäßig* gönnen » (cfr. *Dichter über ihre Dichtungen*, cit., p. 414, la lettera a Hans Eichner del 10 marzo 1947: « Erst später habe ich einen *humoristischen* Anlass gefunden, das zu tun und es war gleich ein ganzer Roman, *Lotte in Weimar* »).

¹² TH. MANN, *Briefe II*, cit., p. 507: « Ich will Goethes Kühle nicht verteidigen, ... Aber ich weiss, dass Goethe wie alle unsere Grossen... zwar eine ungeheure Zierde des Deutschtums, aber als prägende Macht doch auch ein Verhängnis dafür war. In *Lotte in Weimar* habe ich mich bemüht, das alles in seiner 'apprehensiven' Komik zu fühlen zu geben ». (« Non voglio difendere la freddezza di Goethe, ... Ma mi rendo conto che Goethe come tutti i nostri grandi era sì un vanto enorme per la nazione tedesca ma come potenza formativa anche una calamità. Nella *Carlotta a Weimar* ho cercato di rendere percettibile tutto questo nella sua comicità angosciante »).

¹³ In J. W. GOETHE, *Gedenkausgabe der Werke*, hrsg. von E. BEUTLER, Artemis Verlag, Zürich 1949,

La grande familiarità con la vita e l'opera di Goethe che risulta da questo piccolo particolare e che raggiunge l'apice della sua rappresentazione in *Lotte in Weimar*¹⁴ non è che il riverbero d'una affinità elettiva da Mann avvertita e consapevolmente coltivata tanto da consentirle di formativamente determinare sia l'uomo sia lo scrittore.

Egli stesso parla di un « in Spuren gehen » (« camminare nelle orme di... »)¹⁵ e difatti le similitudini che corrono fra vita, situazioni personali e modo di lavorare dei due scrittori superano a volte il sorprendente e lasciano perplessi. Mi sia concesso di menzionare qui solo le più appariscenti, perché in un certo senso condurranno all'angolazione dalla quale intendo affrontare il quesito postosi, e cioè se per gli ultimi romanzi di Thomas Mann, che si presentano appunto come un conglomerato enciclopedico di citazioni senza interstizi quasi, si debba parlare di geniale 'pastiche' o di opera autonoma. Se affermare la loro autonomia artistica in nome della « forza trasfiguratrice dell'invenzione poetica » come fa Elisa Oberti nel suo ultimo articolo *La musica nel 'Doktor Faustus'*¹⁶ coglie senz'altro nel segno, grazie al mirabile intuito e alla sicurezza di valutazione estetica che distinguevano questa sensibile studiosa, è altresì vero che qui si offre solo una formula sintetica per un fenomeno artistico che — stante la sua complessità — richiede che l'indagine dello studioso s'addentri anche e soprattutto nei particolari.

1.1 *Il problema del plagio.* L'angolazione sotto la quale è mia intenzione affrontare questo fenomeno a prima vista può apparire psicologica. E per quanto io condivida le riserve mosse contro quell'analisi psicologica che cerca di ricostruire la mente d'un autore da reconditi meandri a forza scavati nella sua opera, ritengo lecito chiedere in prestito a questa scienza uno strumento che ci aiuti

vol. XXI (Briefe 1815-1832), p. 556. L'edizione del carteggio Goethe-Zelter che nel 1910-1911 poteva essere a portata di mano di Thomas Mann che con dichiarata predilezione leggeva carteggi di artisti è quella uscita nel 1902, J. W. GOETHE, *Briefwechsel mit Zelter*, hrsg. von L. GEIGER, Reclam Verlag, Leipzig 1902, 3 voll., la lettera si trova lì nel II volume, p. 208. Th. Mann fa cenno di questo carteggio per esempio in una lettera a Julius Bab del 9 novembre 1936 (cfr. TH. MANN, *Briefe* I, cit., p. 428). L'idea che la metafora che prelude così magistralmente la *Morte a Venezia*, non fosse farina del sacco di Th. Mann mi venne quando la incontrai per la seconda volta in una veste di praticamente letterale identità. Si trova nella biografia di R. FRIEDENTHAL, *Goethe. Sein Leben und seine Zeit*, Piper Verlag, München 1963, p. 670: « Eine schöne Polin, Madame Szymanowska, spielt Klavier, und Goethe fühlte sich « aufgefaltet » wie eine zuvor geschlossene Hand ». (La parola messa in virgolette viene così segnalata da Friedenthal come citazione, senza che egli si preoccupi però di indicare anche la fonte).

¹⁴ Cfr. il giudizio di G. LANGE, *Struktur- und Quellenuntersuchungen zur Lotte in Weimar*, Tasso Verlag, Bayreuth 1970, p. 34: « Hinzu kommt eine Belesenheit Thomas Manns in den Schriften Goethes, die wohl nur in Kreisen von Fachgermanisten ihresgleichen findet: und zwar eine Kenntnis aller Teile des Goetheschen Gesamtwerkes, ob es nun Goethes meteorologische Aufzeichnungen oder irgendwelche Paralipomena sind ».

¹⁵ TH. MANN, *Freud und die Zukunft*, « Das zitathafte Leben, das Leben im Mythos...welch eine Rolle spielt dies echt psycho-analytische Element im Leben von uns allen, einen wie starken Anteil hat es an der Lebensgestaltung der Menschen und zwar gerade...in der Form der mythischen Identifikation, des Nachlebens, des In-Spuren-Gehens... » (in *Das Thomas Mann-Buch*, cit., pp. 150-151); « So kann die imitatio Goethes...noch heute aus dem Unbewussten ein Schriftstellerleben führen und mythisch bestimmen... » (*ibid.*, p. 152).

¹⁶ E. OBERTI, *La musica nel 'Doktor Faustus' di Thomas Mann*, « Vita e Pensiero », N.S., 1975, 6, p. 229 (1029).

ad evidenziare nell'opera stessa le sue strutture più intime, quelle per esempio che ci permettono di stabilire se con *Lotte in Weimar* ci troviamo di fronte a un 'pastiche' geniale, un grande plagio, o a qualcosa di intimamente appartenente a Mann stesso, a una opera d'arte autonoma. Ritengo scientificamente insostenibile cioè una *Autorenpsychologie* che, partendo dall'opera, procede poi per via di insinuazioni e supposizioni in quanto l'opera è sempre più o meno solo l'autore. Di contro considero a volte indispensabile una *Werkpsychologie* che si propone appunto di enucleare le strutture intime d'una opera sottoponendo i suoi risultati propedeutici alla riprova d'una verifica sulla base dei restanti aspetti dell'opera in questione, senza mai comunque esulare dalla datità concreta dell'opera stessa e delle sue strutture. Metodologicamente questo significa muovere dalla periferia del romanzo *Lotte in Weimar* verso il suo centro, da un cosmo di citazioni verso il loro punto di gravitazione, dal quale appunto scaturisce quella forza di « invenzione poetica » che andrà realizzandosi nella costruzione stessa di questo cosmo.

Tale centro di gravitazione, se esiste, deve esistere al di là delle similitudini di vita, di abitudini e atteggiamenti che possono aver incoraggiato Mann ad una ricostruzione benevola e psicologicamente approfondita — sempre in chiave poetica si badi bene! — del personaggio Goethe. Si giunge a questo centro, sempre ammesso che esiste, attraverso un procedimento di sottrazioni progressive: astraendo dalle innumerevoli citazioni (e qui ci possiamo avvalere della preziosa e particolareggiata indagine di Gerhard Lange)¹⁷ e dalle suindicate similitudini, nei punti di sutura, negli interstizi di quel cosmo perfetto di citazioni e attraverso l'insistenza su apparentemente forzate rassomiglianze, traspare, affiora quel quid di propriamente manniano, al contempo l'oggetto di questa nostra ricerca.

Dopo questo piccolo *excursus* metodologico occorre tornare indietro e riprendere il discorso della ricerca vera e propria là dove l'avevamo lasciato, all'enumerazione, cioè, delle rassomiglianze di biografia esteriore ed interiore che a proposito dell'esistenza di Goethe hanno nutrito in Mann la convinzione « dass Gleiches nur von Gleichem erkannt werden kann » (che un'intima comprensione si ha solo fra elementi simili), basilare per l'impresa del romanzo.

1.2 *Imitatio ed imago patris di Goethe*. In *Lotte in Weimar*^{17bis} Mann riporta la genealogia della famiglia Goethe¹⁸ sottolineando la singolarità del caso che da questa stirpe che fra i suoi membri conta un numero cospicuo di 'dementi' sia poi nato il genio, costellato per vero da altri parenti, padre e sorella per esempio, troppo originali da poter trovare la propria felicità nella normalità del mondo circostante, al di sopra del quale, per mancanza di forza vitale, non riuscirono però ad elevarsi. Mann qui non si intromette, non accenna nemmeno una tematica al-

¹⁷ G. LANGE, *Struktur- und Quellenuntersuchungen...*, cit.

^{17bis} Cfr. *GW*, II, pp. 652-653.

¹⁸ G. LANGE, *Struktur- und Quellenuntersuchungen...*, cit., p. 193, ribadisce che Th. Mann qui calca la mano sui fattori dell'anormale e psicopatico nella genealogia di Goethe come anche sull'interesse psicologico che Goethe dimostrerebbe per la propria entelechia, il che gli appare più di stampo manniano.

trimenti molto insistita nella sua opera, quella, cioè, dell'equilibrio inspiegabilmente labile fra demenza, malattia o pazzia addirittura da una parte e genialità dall'altra. Ma chi conosce i suoi scritti avverte la presenza di questo pensiero come in sordina. Una simile labilità genealogica¹⁹ sembra ora esistere nella famiglia Mann, anche se non tocca estremi quali la demenza e la genialità rimanendo circoscritto entro un registro medio di esistenza umana: a opposti come la persona riuscita e la persona non riuscita nella vita. Se il riuscire o non riuscire nella vita non dovrebbe di per sé portare a conseguenze tragiche, vi sono tuttavia individui ambiziosi, dotati di una certa sensibilità artistica e per giunta orgogliosi che reagiscono all'insuccesso con il suicidio (lo zio Erik, le due sorelle di Thomas Mann, Julia e Carla e il figlio Klaus infine), mentre il successo si fa invece in altri fondamento al raggiungimento di nuova grandezza (i fratelli Heinrich e Thomas Mann). Immaginabile anche che un temperamento contemplativo e con profondo interesse alla psicologia come Thomas ad un certo punto si sia chiesto il perché di destini tanto divergenti e abbia visto nel raggio della più stretta cerchia familiare, come per riflesso, una 'colpa' del proprio successo nei confronti di quelli che ne sono rimasti adombrati e hanno forse sentito il successo del fratello, del padre, come rimprovero della propria manchevolezza o inadeguatezza. La rievocazione dell'esistenza umbratile e infelice del figlio August di Goethe acquista così, dieci anni dopo la stesura del romanzo, col suicidio del proprio figlio Klaus che, al contrario di August, andava annoverato fra i più dotati della sua generazione²⁰ un tono di involontaria, anticipata confessione che risulta più evidente in una lettera di Thomas Mann a Hermann Hesse del 6 luglio 1949 con cui egli ringrazia per le parole di partecipazione e condoglianza: « Dies abgekürzte Leben beschäftigt mich viel und gramvoll. Mein Verhältnis zu ihm war schwierig und nicht frei von Schuldgefühl (il corsivo è mio), da ja meine Existenz von vorne herein einen Schatten auf die seine warf. . . »²¹. Il rapporto delicato e teso fra padre e figlio viene confermato anche da molti scritti di Klaus Mann che trattano esplicitamente del padre, W. A. Berendson nell'opera citata ne riporta ben otto accanto a otto articoli di studiosi che hanno esaminato l'argomento²². E significativo è anche l'aver dedicato Klaus l'ultima sua opera, la magistrale autobiografia, *Der Wendepunkt*, alla madre e alla sorella Erika e non al padre, che mai la recensì pubblicamente. Un piccolo particolare, raccontato da Klaus come *en passant*, senza darvi peso, delle abitudini quotidiane del padre acquista

¹⁹ A proposito d'una certa predisposizione al suicidio nella famiglia Mann cfr. W. A. BERENDSON, *Thomas Mann und die Seinen*, Francke Verlag, Bern und München 1973, p. 243: « Ich meine, dass es sich um ein kaum auflösbares Geflecht von inneren Triebkräften und äusseren Ursachen handelt. Vor allem ist das Erbe der Vorfahren und des Vaters (Berendson parla qui di Klaus Mann) an erster Stelle wirksam. In der Familie sind mehrere Selbstmorde vorgekommen. Thomas Mann hat bekannt, dass er im Grunde schwermütig und träumerisch veranlagt sei, und sein Werk in ständiger Selbstüberwindung zustande komme, was seine Handschrift bestätigt ».

²⁰ Nella prefazione del *Gedächtnisbuch für Klaus Mann*, Querido Verlag, Amsterdam 1950, p. 9: « Ich glaube ernstlich, dass er zu den Begabtesten seiner Generation gehörte, vielleicht der Aller-begabteste war ». La prefazione è di Thomas Mann stesso.

²¹ TH. MANN, *Briefe* III (1948-1955), hrsg. von E. MANN, Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1965, p. 91 (« Questa vita troncata mi perseguita e mi accora. Il nostro rapporto era difficile e da parte mia non senza un sentimento di colpa, dato che la mia esistenza già in partenza adombrava la sua »).

²² W. A. BERENDSON, *Thomas Mann* . . . , cit., pp. 273-274.

significato proprio attraverso la levità di tono che evidentemente contrasta con l'importanza che il menzionato, fuori d'ogni dubbio, attribuisce a quelle tre ore di lavoro quotidiano, alla scrivania, in assoluto isolamento dal mondo circostante: « Das Leben ging weiter, ein neues Vater Werk näherte sich der Vollendung (*Lotte in Weimar*, cioè). Von neun Uhr morgens bis zur Mittagsstunde wurde in dem Arbeitszimmer gezaubert, so war man es gewohnt und dabei blieb es auch... » e confrontando la fatica relativa del padre con quelle di gran lunga superiori della madre continua: « Was Mutter Mielein trieb und leistete, nicht nur von 9-12 Uhr (wie der Vater Zauberer), sondern den ganzen Tag und jeden Tag aufs Neue hatte wohl gleichfalls mit Zauberei zu tun... Was wäre aus uns geworden... aus dem schwierig-schöpferischen Mann und den 6 nicht ganz einfachen Kindern, wenn unermüdliche Liebesenergie den kleinen Kreis nicht hütete und wärmte »²³.

Da queste e altre memorie di Klaus come dallo stesso carteggio di Thomas Mann, vastissimo per il numero dei destinatari, ma monotona in fondo per gli argomenti trattati, si recepisce l'immagine d'uno scrittore che non a caso forse riappare sul frontespizio della recente pubblicazione tascabile della casa Fischer²⁴, la fotografia dello scrittore, cioè, chino sulla sua scrivania mentre dentro nel libro su pagine fitte di date e note passa la vita, passano 80 anni di storia mondiale. È il ritratto dell'autore che, imperterrito in claustrale reclusione e con ascetica perseveranza, costruisce la piramide della sua opera, scritto su scritto, romanzo su romanzo.

Ora non si può dire che Goethe abbia curato l'opera sua con rigore simile, ossessivo quasi, ma comunque professionale. Il ministro plenipotenziario di Weimar veniva stipendiato per altri servizi dal suo duca, potrebbe obiettare chi volesse sminuire l'attività non propriamente intellettuale di Goethe, ma rivolta piuttosto al bene della società. Fatto sta che dopo 10 anni di vocazione 'alienata' Goethe per salvare se stesso prende la fuga nel 'Viaggio in Italia'. Non è questa l'unica fuga della sua vita; ve ne sono altre, meno vistose forse, ma non certo meno incisive per la sua esistenza come per quella delle persone direttamente coinvolte. Basti fare i nomi di Käthchen Schönkopf, Friederike Brion, Charlotte Buff, Lili Schönemann, Minna Herzlieb, Marianne von Willemer. La costante che si manifesta in tutte queste fughe precipitose è la paura di accettare o subire legami che gli avrebbero tolto quel libero respiro che è la premessa incondizionata di qualsiasi arte. Anche qui dunque una vita in funzione dell'opera, e se Thomas Mann a proposito del progetto di matrimonio di Goethe con Lili Schönemann parla una volta d'una « werkwidrige Dummheit » (d'una sciocchezza, cioè, per quanto concerne l'opera)²⁵ con questa definizione getta in un certo senso un ponte fra la sua concezione di vita e quella di Goethe, l'una e l'altra sempre e comunque essenzialmente concezioni d'artisti.

²³ K. MANN, *Der Wendepunkt*, Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1952, pp. 414-415.

²⁴ O. BÜRGIN - O. MAYER, *Thomas Mann. Chronik seines Lebens*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M. 1974.

²⁵ TH. MANN, *Phantasie über Goethe*, in *GW*, IX, p. 719.

Dalla precedenza che entrambi riconoscono all'opera, al suo compimento (Goethe per vero solo nella seconda metà della sua vita, dopo il viaggio in Italia) risulta quella freddezza, quel distacco da osservatore non intimamente coinvolto che Mann coltiva e accarezza già dal *Tonio Kröger* e che in Goethe, appunto perché non atteggiamento naturale d'un temperamento essenzialmente spirituale, si manifesta solo in tarda età come disincantata chiaroveggenza e sapienza umana che, estendendosi di fatto sopra un diametro molto più vasto di vita e conoscenza, giunge a includere l'arte stessa — tanto sacra a Mann — fra le molte attività e i vari tentativi dell'uomo di dare un senso alla vita. È la visuale di chi ha provato, pensato e soppesato tutto, lo sguardo dell'Olimpico sopra il mondo in cui non riesce a scorgere tragedia, se non nel groviglio delle singole esistenze, qui tante tragedie sì, che però scompaiono nel pacato equilibrio del cosmico trascorrere del mondo. Una visione leibniziana, un distacco eckehartiano quasi che agli occhi di una Caroline Herder appaiono quale mostruosa indifferenza tanto da farla prorompere in quella esclamazione piena di sgomento che Mann oculatamente inserisce nel suo romanzo: « Er hat sein Sach auf nichts gestellt » e alla quale aggiunge Riemer: « Die Menschen achtet sie nicht — es sind Bestien, und ewiglich wird's nicht besser werden mit ihnen. An Ideen glaubt sie nicht, . . . glaubt sie denn auch nur an die Kunst? Das tut sie mitnichten, . . . Sie steht im Grunde recht souverän dazu »²⁶.

Se pure con questa differenza di dimensione è nel loro modo di « fare opera » che consiste il punto di massima convergenza fra Goethe e Mann.

Certo, riconsiderando l'asserzione di Mann sopra riportata²⁷, sarà praticamente impossibile stabilire fino a che punto l'artisticità di Mann abbia avuto un modello su cui formarsi: ma anche se così fosse questo suo « in Spuren gehen » lo predispone in modo particolare al compito che egli si prefigge nel romanzo *Lotte in Weimar*, di indagare, cioè, l'esistenza del *Werker* (di chi compie l'opera, dell'artista), non la sua natura, né il fenomeno artistico come Mann stesso asserisce nel famoso passo del settimo capitolo²⁸, ma il modo di *esistere* del grande poeta, accanto cioè ad altri esseri umani, ad altre esistenze intimamente legate alla sua, anche se tali legami risultano — per quel che riguarda lui — molto più lenti.

Convergenze nel loro modo di lavorare si trovano per esempio nel lungo tempo di maturazione per progetti che a un determinato momento della loro vita sfuggono, che si rifiutano di prendere consistenza. Questo vale per l'idea d'una Goethe-Novelle ripresa dopo 25 anni, per il *Felix Krull*, che a loro modo richiamano quella ben più evidente riluttanza quasi, con la quale Goethe riaffronterà il frammento di *Faust*, l'intervallo di 22 anni circa che sta fra *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* e la sua trasformazione nei *Lehrjahre*, per non parlare di casi cronologicamente meno clamorosi quali l'*Iphigenie* ed il *Tasso*. Simile

²⁶ TH. MANN, *Lotte in Weimar*, in *GW*, II, pp. 445, 446 (« Egli non punta su nulla . . . [La sua ironia cosmica] non rispetta gli uomini, sono delle bestie e in tutta l'eternità non miglioreranno. Non crede in idee . . . crede forse nell'arte? Per niente. In fin dei conti si dimostra superiore ad essa »).

²⁷ Cfr. *supra*, p. 520.

²⁸ *GW*, II, p. 652.

anche il modo con cui da un'opera nasce l'altra, spesso superando le dimensioni originariamente progettate: così un inserto novellistico dei *Wanderjahre* si muta nel romanzo *Die Wahlverwandtschaften*, un altro nel racconto autonomo *Der Mann von fünfzig Jahren*. Dal soggetto per un 'Puppenspiel' nel *Doktor Faustus*²⁹ prende origine il romanzo *Der Erwählte* e la sognata novella su Goethe e Ulrike acquista forma e consistenza nella ben più poderosa *Lotte in Weimar*.

E c'è di più: c'è la disinvoltura, la spudoratezza quasi con la quale tutti e due si servono di *Wissenslieferanten* (fornitori di sapere) per i loro progetti poetici: che importa se questi si chiami Riemer, stipendiato e ospitato nella casa di Goethe proprio al fine d'un costante aggiornamento nel campo delle scienze umanistiche, o Meyer o Humboldt, che essi siano il geologo Werner o altri letteralmente 'spremuti' in conversazioni scientifiche? E, per quanto concerne Thomas Mann figurano nomi illustri quali Schönberg e Adorno, per tacere di tutte le pubblicazioni scientifiche studiate 'col lapis' ogni qualvolta vi fosse da costruire l'impalcatura, l'ambientazione storica d'un romanzo. E come se questo non bastasse ecco in Mann la tendenza a istruirsi su testi di seconda mano pur nella possibilità di avvalersi di documenti originali, — non certo troppo lontano da quella preferenza di Goethe per il colloquio con gli studiosi piuttosto che per la lettura dei loro libri —. Ultimamente sono stati pubblicati due studi che rivelano fino nei particolari più minuziosi questo modo di procedere di Thomas Mann³⁰. Resta ancora da dire della stupefacente coincidenza nel modo comune ai due scrittori di servirsi di particolari raccolti, con accurata accortezza tanto da Goethe quanto da Mann, al fine di servirsene, vuoi per un lavoro futuro, vuoi per uno già « in cantiere ».

Si sa che Goethe per la fine del *Werther* chiede all'amico Kestner un rapporto dettagliato sul suicidio di Jerusalem di cui poi inserisce *verbaliter* nel suo romanzo alcuni passaggi³¹. Nulla di male in questo: può accadere che, a saperlo cogliere, si possa a volte trovare del materiale poetico anche in un avviso pubblicitario o in un oroscopo. È meno noto forse che anche Mann, per un finale non meno patetico, la morte del violinista Rudi Schwerdtfeger nel *Doktor Faustus*, si serve d'un'informazione ottenuta più di 40 anni prima e già allora con preciso intento di farne prima o poi buon uso letterario. Si tratta della lettera a Hilde Distel del 14 marzo 1902 nella quale chiede notizie particolareggiate sulla clamorosa uccisione d'un membro dell'orchestra di corte a Dresda, avvenuta in una carrozza tramviaria per mano della donna amata a colpi di rivoltella³². Mann chiude la sua lettera insistendo su un resoconto ben dettagliato da conservare nel suo archivio ove lo terrà fra i « materiali a disposizione » per ben mezzo secolo all'incirca, dato che se ne servirà solo nel 1946-1947. Ci troviamo anche qui di fronte a un atteggiamento di *imitatio*? Per quanto improbabile e del tutto accidentale, il

²⁹ TH. MANN, *Doktor Faustus*, in *GW*, VI, pp. 422-426.

³⁰ G. LANGE, *Struktur- und Quellenuntersuchungen...*, cit., e L. VOSS, *Die Entstehung von Thomas Manns Roman 'Doktor Faustus'*, dargestellt anhand von unveröffentlichten Vorarbeiten, Niemeyer Verlag, Tübingen 1975.

³¹ Cfr. *Daten und Quellen zur Geschichte des Wertherromans*, in *HA*, VI, pp. 518-520.

³² TH. MANN, *Briefe* I, cit., p. 32: «...will später vielleicht einmal was draus machen ».

fatto si veste d'una certa sua verosimiglianza, quando ci si accorge, nella *Lotte in Weimar* per esempio, che l'identificazione di Thomas Mann con la sua *imago patris* arriva fino al punto da generare persino una compenetrazione delle loro strutture di pensiero. Se a questa identità della prassi seguita nel procurarsi del materiale di lavoro si volesse attribuire il valore di « imitatio », si tratterebbe probabilmente di uno dei primi casi in cui si manifesta l'influenza poi sempre più crescente del modello Goethe sul giovane Mann, il quale, — come osserva giustamente Bernhard Blume nel suo saggio ³³, — nei suoi primi anni di scrittore avvertiva un'affinità ben maggiore verso il poeta 'sentimentale' Schiller. Il *Tonio Kröger* del 1902 ne serba ancora la testimonianza.

Cercherò di dimostrare più avanti ³⁴ come nella *Lotte in Weimar* la ricostruzione dell'uomo poeta, Goethe, non è semplicemente dovuta alla raffinata e geniale disposizione d'un ricchissimo materiale di citazioni, ma che questo materiale intimamente viene sorretto dalle stesse strutture del pensiero goethiano.

Nel fare il bilancio relativo a questo confronto psicologico-biografico emerge che due sono i punti salienti, nel senso che permettono di constatare al di là di una facile rassomiglianza di atteggiamenti una essenziale diversità fra i due scrittori. Goethe né vive di citazioni né ha mai fatto trasparire un vero e proprio sentimento di colpevolezza o consapevolezza di colpa, al massimo ha cercato di liberarsene mettendo determinate tappe della sua vita, soprattutto della sua vita giovanile, *ad acta* con raffigurazioni poetiche — teatrali per lo più — come in *Die Mitschuldigen*, *Clavigo* o nella prima parte del *Faust*. È seguendo il tema della colpa che, nella *Lotte in Weimar*, entriamo nella sfera propriamente mannianna. A una conclusione simile giunge anche F. Lion.

A proposito dell'ultimo dialogo sogno: una pura e bellissima invenzione di Thomas Mann (e più d'un punto di sutura, o interstizio nel grande tappeto delle citazioni), in cui questa tematica, presente come in sordina in tutte le conversazioni assurde al valore di tema principale progressivamente col tender la vicenda verso la sua soluzione finale, — a proposito di esso il Lion osserva: « Goethe (im Roman) sucht, was er selbst nicht getan hätte, in direkter Aussprache Verzeihung für sich zu erbitten » ³⁵. Quanto Lion abbia, nell'affermare questo, indovinato della mentalità di Goethe, ce lo possono indicare, in sede di esemplificazione, alcuni versi della sua raccolta *Sprüche* « Nichts taugt Ungeduld / noch weniger Reue; / jene vermehrt die Schuld, / diese schafft neue / » ³⁶.

Per avallare questa mia tesi posso avvalermi della preziosa indagine di Gerhard Lange il quale con una precisione e pazienza, proprie forse solo d'una dissertazione, ha saputo rintracciare e verificare nell'immensa opera di Goethe

³³ B. BLUME, *Thomas Mann und Goethe*, Francke Verlag, Bern 1949, p. 45: « In Schiller nicht in Goethe findet der junge Th. Mann sich wieder. Die Gestalt eines Leidenden stellt hier einer auf, der selber leidet, tief am Leben leidet ».

³⁴ Vedi *infra*, pp. 540, 545, p. es.

³⁵ F. LION, *Thomas Mann. Leben und Werk*, Zürich 1947, p. 164 (« Goethe (nel romanzo) cerca quello che in realtà non avrebbe mai fatto: chiedere perdono per sé in un discorso da persona a persona »).

³⁶ *HA*, I, p. 315 (« A nulla serve l'impazienza / meno ancora il pentimento; / la prima aumenta la colpa, / il secondo ne crea dell'altra / »).

(e di chi su di lui e su di essa) anche i minimi accenni di citazione riscontrabili nella *Lotte in Weimar*. Metodologicamente si tratta, come già detto, di stabilire in questo arazzo, tessuto praticamente di citazioni, gli interstizi, quei punti dove Mann parla come Mann e non per bocca altrui. Più in là sono da indagare le piccole infedeltà che Mann si permette nei confronti delle sue fonti, siano queste documentazioni storiche o opere letterarie, e questo con piena legittimazione poetica. Esse possono consistere in una specifica alterazione del materiale oppure in una scelta parziale da esso effettuata.

Nel corso del suo impegnativo ed esauriente lavoro di verifica il Lange si è fermato a volte a segnalare queste divergenze, senza il tentativo però di vedere e valutarle nel loro insieme. Qua e là si sofferma anche per ascoltare le cadenze d'un periodo manniano quando questo appare ritmicamente stilizzato nei confronti della sua fonte. Ma anche questo accenno a una più sottile distinzione stilistica rimane necessariamente allo stadio d'abbozzo, dato che non rientra strettamente nel compito che la dissertazione si è posta. Conviene rilevare qui che il titolo col quale questa dissertazione fu poi pubblicata non corrisponde a quello sotto il quale fu svolta e discussa nel 1955 e nel quale il termine di *struttura* non figurava³⁷. Questo termine è stato aggiunto come ossequio estrinseco a una metodologia in voga negli anni '60-'70 e come malvelato desiderio di pubblicità letteraria (si veda il *Vorwort*) senza trovare riscontro vero e proprio nel carattere dell'indagine stessa che, dalla discussione alla pubblicazione, non ha in effetti subito un completo approfondimento in sede strutturale. È solo nell'ultima parte difatti che l'autore vi si cimenta e proprio questa appare la più debole e passibile di revisione come dimostrò più avanti. Se la dissertazione voleva presentarsi veramente come analisi strutturale anche del romanzo, i punti di sutura, gli interstizi e le alterazioni sopraindicate andavano esaminati con maggiore metodicità e coinvolti in una valutazione conclusiva della quale anche le considerazioni e verifiche di carattere stilistico sarebbero state parte integrante. Il Lange invece, per l'impostazione stessa della sua tesi, si limita a chiudere ogni capitolo con una appendice cui attribuisce il valore di disamina strutturale del tempo che egli evidentemente ritiene costitutivo per il romanzo ma che, a mio avviso, non supera il carattere di appendice, non affiorando mai organicamente dalla costituzione del romanzo. Rileverò a suo tempo che tecnica della narrazione e struttura d'un'opera sono due cose ben diverse da non confondersi.

Nessun dubbio comunque che un esame esauriente stilistico-strutturale risulterebbe, quantitativamente, una vera e propria altra dissertazione, ragion per cui, per non eccedere dallo spazio riservato a un articolo, dovrò anch'io limitarmi a tratteggiarne solo le grandi linee.

³⁷ Il titolo originario era *Der Goethe-Roman Thomas Manns im Vergleich zu seinen Quellen*. Sarebbe bastato di non mettere *le strutture* al primo posto nel titolo nuovo per evitare un contrabbando troppo clamoroso, accontentandosi d'un *Quellen- und Strukturuntersuchungen zur Lotte in Weimar*, anche se l'altra variante riesce ad eludere la monotonia d'una lunga sequenza di 'u'. Fatto sta però che la correttezza scientifica esige talvolta di sorvolare aspetti estetici esteriori.

1.3 *Divergenze: la storia manipolata 'ad usum delphini'*. Dalle divergenze che il Lange può constatare sulla base della sua meticolosa confrontazione del romanzo con le sue fonti e con le documentazioni storiche le più significative appaiono le seguenti: troppo insistito è il carattere di « vittime » secondo cui vengono presentati sia il figlio August sia la sua fidanzata e futura moglie, mentre le stesse loro nature: opportunismo, femminile leggerezza non disgiunta da vanità e tendenza allo sperpero da parte di Ottilie nonché una certa facilità al compromesso, al fatalismo se si vuole, da parte di August il quale assieme a un carattere lugubre e malinconico possiede anche la 'bienaisance' del 'viveur', non comporterebbero l'attribuzione del ruolo di essenzialmente 'sacrificati'³⁸ e suggestionati o addirittura plagiati dalla dominante figura del patriarca Goethe. È probabile che Ottilie abbia sposato August perché infatuata del padre, ma la scelta da parte di August veniva determinata da vero amore, non dettata o in dipendenza dal padre. Né questi sono del resto gli unici protagonisti del romanzo a rivestire il ruolo di vittime: accanto a loro e con maggiore consapevolezza della propria funzione vive Riemer³⁹ il quale accetta, sebbene di malavoglia, la sua parte di *Wissenslieferant* (fornitore di dati scientifici) al servizio del più grande, in base alla sua introspezione critica e una valutazione obbiettiva delle dimensioni umane. Comune a Riemer e ad August e persino alla Lotte del romanzo appare, come altra divergenza dalla loro realtà storica, una implacabile acutezza d'osservazione e una sorprendente pregnanza di dizione⁴⁰ nel resoconto che danno del loro rapporto con Goethe. Questa avidità di cogliere e annotare che in modo più o meno forte si manifesta in tutti i personaggi del romanzo sarebbe ben confacente con quel tipico atteggiamento di chi, per suo canto mediocre, si trova a vivere nella sfera d'influenza d'una celebrità. Quando però a ciò che si è detto si abbina l'impietosa pregnanza d'espressione come nel caso di Riemer e di August soprattutto, non si potrà non scorgere in questo lo sguardo scrutatore di Mann stesso che, spostando il suo soggetto d'osservazione da una costellazione umana all'altra, — in genere quella diametralmente opposta alla precedente⁴¹ —, coglie così, attraverso un processo di rispecchiamenti ripetuti, tutti gli aspetti della di lui esistenza.

³⁸ Per il carattere di Ottilie cfr. G. LANGE, *Struktur-und Quellenuntersuchungen...*, cit., pp. 98-104, spec. p. 99: « Adele zeichnet das Wesen ihrer geliebten Freundin Tillemuse zu positiv ». Per il carattere di August: « Auch August erscheint in der *Lotte in Weimar* als Opfer... Sicher war seine Liebe zu Ottilie nicht, wie Adele sagt, Nachahmung, Übernommenheit, Hörigkeit; August hat Ottilie wohl doch von sich aus geliebt. Zu viele Tatsachen sprechen dafür. Auch der Biograph Augusts, Bode, nimmt dies an » (*ibid.*, p. 102; cfr. W. BODE, *Goethes Sohn*, Berlin 1918), e: « August wird im 6. Kapitel mit auffallender Schonung gezeichnet » (*Struktur-und Quellenuntersuchungen...*, cit., p. 142). Per situazioni significative della vita di August il Lange osserva: « Entscheidend... ist, dass von Augusts Heidelberger Erlebnissen n u r dieser tragische Verzicht [auf den Freund Arnim um einer Parteinahme für den Vater willen] zur Sprache kommt. ... Betrachtet man die Heidelberger Studentenzeit Augusts im ganzen, so muss man W. Vulpius zustimmen, dass sie die Tage seines ungebundensten Jugendglückes waren » (*ibid.*, pp. 153-154).

³⁹ Cfr. TH. MANN, *Lotte in Weimar*, in *GW*, II, pp. 426-428, e quello che R. FRIEDENTHAL, *Goethe. Sein Leben und seine Zeit*, cit., p. 656, a proposito di Eckermann e della sua opera *Gespräche mit Goethe*, dice anche di Riemer: « Sein späterer Lebenslauf hat wie bei Riemer, etwas Jämmerliches... Von Goethe angestrahlt hat er mit diesem einzigen Werk schöpferisch etwas vollbracht, sonst nichts und nie wieder. Er ist wie viele, die in Goethes Bannkreis gerieten, völlig verbraucht worden ».

⁴⁰ Cfr. B. BLUME, *Thomas Mann und Goethe*, cit., pp. 113-114.

⁴¹ Cfr. *infra*, pp. 539 e 544.

Un'altra divergenza esiste sul piano storico-politico e appare d'una certa attualità. Mi riferisco a quanto il Goethe del romanzo afferma sul conto dei tedeschi e sul suo rapporto con loro. Mann ha in questo caso effettuato dal materiale esistente, una selezione ove l'elemento negativo predomina su quello positivo, mentre nelle osservazioni autentiche di Goethe i due aspetti in linea di massima si equivalgono ⁴².

La ragione di questa pur modesta divergenza, che accentua l'aspetto negativo della critica, è da ricondursi al momento storico della stesura del romanzo, 1936-1939, nonché al fatto che su una linea più grande Mann paragona il suo difficile rapporto con la Germania e i tedeschi a un simile odio-amore da parte di Goethe.

Infine è da rilevare un'alterazione che, per quanto minima, acquista una considerevole carica deformante dal punto di collocazione al quale si trova nel romanzo: fra le varie confidenze che August, da figliolo quasi, fa a Carlotta, sulla vita familiare, sul tanto discusso legame di Goethe con Christiane, viene menzionato anche il ben noto pied-à-terre di Goethe a Jena, nel quale egli, nella sua funzione di sovrintendente dell'Università, usava fermarsi, dei giorni interi a volte, per dedicarsi indisturbato ai suoi studi. Così avvenne pure nel periodo di Natale del 1800 ed egli tardò di giungere a Weimar fino al giorno di Santo Stefano ⁴³. La sua assenza può acquistare peso maggiore cadendo il 25 dicembre il compleanno del piccolo August; si presenta come attenuante però il fatto d'aver Goethe provveduto a fargli recapitare per la data precisa il suo dono, un teatro di marionette, dipinte in parte dalla sua stessa mano. Mann invece estende l'assenza del padre su tutti i giorni festivi « Es kam vor, daß er selbst über Weihnachten, was doch auch mein Geburtstag ist, im Jenaer Schloß bei seiner Arbeit blieb und nur Geschenke schickte » ⁴⁴ e tace anche il carattere molto personale e affettuoso del regalo per il piccolo. Se si tiene conto inoltre della poesia di ben scarso valore poetico sulla morte della madre che Mann fa citare da un così povero intenditore come August, l'insieme di questo ambiente familiare non appare certo stimolante ma piuttosto deprimente in alcuni dei suoi aspetti, abbastanza comunque da giustificare in un certo senso le assenze, il sentito bisogno d'un ritiro da parte di Goethe, e — ma è qui che Mann calca la mano —, una leggera trascuratezza nei confronti dei suoi.

Resta ora da domandarsi il perché di queste piccole infedeltà storiche, di questa diversa accentuazione. E risulta che Mann per la sua concezione del Werker ⁴⁵ ha bisogno di « vittime », d'un atteggiamento distaccato nei confronti

⁴² G. LANGE, *Struktur-und Quellenuntersuchungen...*, cit., pp. 194-202, spec. p. 201: « Stellt man im ganzen die wirklichen Ausserungen Goethes über die Deutschen denjenigen im Romane gegenüber, so stellt man fest, dass in der *Lotte in Weimar* die positiven Urteile nicht ganz so zahlreich sind wie in Wirklichkeit ». Si veda, a proposito, J. W. GOETHE, *Die Deutschen*, hrsg. und kommentiert von H. WERTZ, Konstanz 1949.

⁴³ Cfr. W. BODE, *Goethes Sohn*, Berlin 1918, p. 54.

⁴⁴ TH. MANN, *Lotte in Weimar*, in *GW*, II, p. 573.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 652: « Denken die Denker doch über das Denken, — wie sollte der Werkende nicht über den Werker denken, wenn wieder Werk daraus wird und wohl einmal all Werk nur hocheitle Vertiefung sein mag ins Phänomen des Werkers, — ein egocentrisch Werk? ».

della vita quotidiana di famiglia, ha bisogno d'un confratello nello spirito per il proprio rapporto teso e molto discusso con la Germania.

1.4 *Rapporto psicologico e formale fra periferia ed epicentro del romanzo. Il carattere della citazione.* A questo punto, attraverso un'esame attento degli interstizi, delle alterazioni, degli accenti non goethiani si delinea il rapporto segreto fra centro di gravitazione e periferia del romanzo. Essi fungono da mediatori del centro con la periferia, come ormeggio che ancora questo cosmo di citazioni mediante una forza centripeta o, visti nella direzione opposta, essi rivelano perché la forza centrifuga di questo epicentro finisca per realizzarsi in una infinità di citazioni. Avevo cercato di stabilire in una disamina precedente, di carattere più psicologico che formale, questo centro definendolo *consapevolezza di colpa, cattiva coscienza* forse, punto di partenza in senso esistenziale della « immaginazione creativa » o meglio dell'« immedesimazione creativa » di Thomas Mann.

Rimane da investigare ora se l'insieme del romanzo nella sua realtà formale (*Gestalt*) sia riconducibile a un tale punto di partenza, se fra di essi esista un rapporto di reciproco condizionamento, perché è in questo che si costituisce la *struttura*, e più in là se questa struttura intima dell'opera trovi dei riscontri anche nella strutturazione più epidermica, nella superficie del romanzo.

In una disamina che, per essere rigorosamente strutturale, deve muovere dalla periferia verso il centro, conviene soffermarsi sull'aspetto più caratteristico del romanzo, sul fatto, cioè, che esso praticamente consta di un fitto mosaico di *citazioni*. Quali valori estetici e funzionali sono ora da attribuire a questa forma letteraria? Due per lo meno: in prima istanza essa si presenta come strumento di documentazione storica, permette la ricostruzione fedele d'un ambiente o d'un personaggio; nel caso del grande monologo interiore del capitolo VII si potrebbe parlare addirittura d'una reintegrazione dell'opera goethiana nel suo autore mediante l'espedito stilistico della « citazione integrata »⁴⁶. In secondo luogo occorre rilevare il carattere appellativo della citazione, la possibilità di fare ricorso attraverso essa ad un'autorità o istanza riconosciuta per trovarvi conferma d'un proprio atteggiamento o giudizio. In questo secondo senso, al di là d'una fedele rievocazione d'una natura congeniale, Mann trova in essa conferma della propria qualità di scrittore.

Alla base comunque di questa ricerca di conferma, di giustificazione quasi di se stesso sta, si direbbe, un elemento d'incertezza. Ed ecco perché Goethe *non* vive di citazioni: ben consapevole della propria genialità, seppure anche dei pericoli in essa latenti, prosegue la sua strada essenzialmente senza esitazioni e ripensamenti. La riflessione di Mann invece, nata dal dubbio su se stesso e rispetto alla realizzazione della propria vita⁴⁷ porta a un'altra tematica centrale del romanzo: la sensibile e travagliata contemplazione del *Possibile* e del *Reale*, con

⁴⁶ Questa definizione venne data ed usata per la prima volta da H. J. WEIGAND, *Thomas Manns 'Gregorius'*, « Germanic Review », XXVII (1952), pp. 10-30; 83-95.

⁴⁷ Cfr. B. BLUME, *Thomas Mann und Goethe*, cit., p. 25: « In Schiller nicht in Goethe findet der junge Thomas Mann sich wieder. . . Aus Qual und Not wird hier das Werk geboren, aus Zweifel und Ungenügen, unter den Foltern des Misstrauens an der eigenen Berufung. . . ».

la quale ci troviamo di fronte a una serie di interstizi che nel loro insieme lasciano intravedere uno scorcio cospicuo di materia manniana nel grande amalgama del romanzo. Di essa nella totalità della sua problematica, diremo più avanti. Ripresa in vari punti del romanzo questa riflessione non viene tanto «infiltrata» nei pensieri di Goethe quanto, piuttosto, nell'accanito sforzo mentale dei suoi proseliti di venire a capo degli enigmi intricati che la sua esistenza di uomo non curante della vita degli uomini pone alla loro capacità di comprensione e alla loro concezione della vita. Essa appare per la prima volta nelle fantasticherie trasognate della Carlotta appena scesa all'albergo Elefante, ritorna poi nel dialogo Carlotta-August quale motivo della rinuncia, — considerata un disegno ricorrente e determinante nella vita di Goethe, — e infine nella variazione di tema sotto la forma di 'rinuncia-realizzazione' nel dialogo sogno fra Goethe e Lotte che chiude il romanzo ⁴⁸.

Si è visto dunque che fra citazione e coscienza, rievocazione e ricerca di sé stesso, che fra periferia e centro del romanzo esiste un rapporto di reciprocità il cui elemento costitutivo è l'incertezza, il dubbio sulla riuscita della propria vita. È da qui che può essere nato, come progetto embrionale del romanzo, l'idea di chiedere pareri, informazioni, — l'idea dell'intervista fatta dalla *Vita* all'*Arte*, mandando Lotte a Weimar.

L'idea d'una simile intervista sembra del resto autonomamente proporsi dalla vita stessa di Goethe, dalla sempre accesa per quanto meschina discussione sulla moralità o amoralità della sua esistenza, sul suo egoismo o sui suoi compromessi opportunistici. Di fronte alla corona immortale (come direbbe Riemer) degli amori goethiani, tutte donne abbandonate in fin dei conti, si impone, impellente quasi, il quesito di come loro l'avranno preso questo tradimento da parte del genio (così siamo oggi in grado di definirlo noi), ma allora? Senza la giustificazione attraverso un'opera di mondiale risonanza, senza l'inappellabile istanza del successo? È immaginabile che Mann intenda dare una risposta anche in nome loro attraverso le considerazioni e i bilanci che egli ci presenta come quelli di Lotte, e dai quali risulta alla fin fine la rassegnata autoconvinzione del buon senso: che tutto sommato era forse meglio così, perché la genialità è terribilmente stimolante sì, comporta, è vero, un ritmo accelerato della vita, una esistenza più intensa e accesa, ma accanto alle vette eccelse si affianca l'abisso, l'orrido profondo e precipitoso, in una alternanza semplicemente insostenibile per chi da natura non congeniale, volesse tentare d'adeguarsi il suo passo.

A proposito dell'utilitaristico e piatto criterio del «successo» sulla base del quale il mondo usa attribuire torto o ragione a una vita si legga l'ultimo saggio pubblicato da Hans Mayer, *Goethe. Ein Versuch über den Erfolg* ⁴⁹, nel quale l'autore in un'indagine squisitamente dialettica e non conformista smantella molti dei cosiddetti successi goethiani evidenziando che la sua esistenza, sia in campo umano, sia in quello sociale e persino nelle sue produzioni letterarie e scientifiche, è stata una sequela di mezzi successi e malintesi, anche se nonostante

⁴⁸ Cfr. TH. MANN, *Lotte in Weimar*, in *GW*, II, pp. 390-394; 586-590; 762-763.

⁴⁹ H. MAYER, *Goethe. Ein Versuch über den Erfolg*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1974.

tutto questo nella sua totalità concreta la vita di Johann Wolfgang von Goethe — e qui ci si trova davanti a un salto qualitativo, dialettico ed insondabile — sia *Grandezza*.

Torniamo al tentativo di Thomas Mann di sondare questa grandezza, tentativo che si esplica attraverso un'inchiesta non diretta, — e la grandezza stessa impone il rispetto di determinate distanze, — ma attraverso interviste concesse alla inquirente dalle persone che vivono nella cerchia intima del grande personaggio. Che i risultati di queste interviste si ristrutturino poi su linee del pensiero goethiano non desterà meraviglia in chi è a conoscenza della capacità d'immedesimazione di Thomas Mann, la quale nel caso specifico di Goethe arriva ad una compenetrazione fra l'autore e il suo soggetto da permettere appunto l'organizzazione del materiale raccolto sulle strutture stesse del pensiero goethiano. E questo, formalmente parlando, non è che l'approfondimento dell'aspetto periferico della citazione. Nel corso di queste interviste il soggetto viene come accerchiato dalle testimonianze dei vari intervistati fino a quando la molteplicità dei suoi aspetti non si compone, come da solo, nel cerchio completo della sua totalità.

Osserva il Blume, che nel suo libro *Thomas Mann und Goethe* dedica un capitolo specifico al tema della grandezza, — tema principale del resto anche nella *Lotte in Weimar* —, riportando una definizione di Riccarda Huch « la grandezza d'un personaggio si misura dalla molteplicità di contrasti che unisce in sé »⁵⁰. È stato notato inoltre da più di uno studioso, dallo stesso Lange, — suo malgrado forse, se si tiene conto del suo tentativo di enucleare la 'Zeitstruktur' quale nerbo dell'opera —, come il romanzo si strutturi sul principio dei contrasti⁵¹. E difatti le testimonianze e confidenze date e fatte nel corso del romanzo a Lotte non ci presentano in prima istanza l'immagine, la figura autentica di Goethe, ma tanti piccoli ritratti di maniera di coloro cui dobbiamo queste testimonianze e confidenze. Ritratti di temperamenti molto diversi, diametralmente opposti oserei dire, anche nella sequenza secondo cui appaiono nel romanzo; tutti portati sulla scena prima della comparsa del grande personaggio, sempre presente comunque per quella frazione specifica del suo essere che si rispecchia nella natura dei singoli interlocutori di Lotte.

IL ROMANZO DI THOMAS MANN E LA « FARBENLEHRE » DI GOETHE. UN PRESTITO DI « DENKSTRUKTUREN »

2.0 *Accenni di conoscenza particolareggiata della « Farbenlehre » nella « Lotte in Weimar ».* Non è certo questa la prima volta che la *Lotte in Weimar* è « saggia » sulla base di prestiti goethiani come strumenti d'analisi. Già nel

⁵⁰ B. BLUME, *Thomas Mann und Goethe*, cit., p. 98.

⁵¹ G. LANGE, *Struktur-und Quellenuntersuchungen...*, cit., pp. 37, 39, e spec. 276.

1945 il Cassirer ha fatto un tentativo simile⁵² esauriente nel suo espletamento di categorie goethiane per l'interpretazione e la valutazione estetica del romanzo. Un gioco estremamente ingegnoso, cattivante e pertinente allo stesso tempo nel suo approccio dalle più svariate angolazioni per cogliere la ricca sfaccettatura dell'opera di Mann, ma che essenzialmente non supera il carattere d'interpretazione che in questo caso vuol dire: applicazione dall'esterno delle suddette categorie goethiane. Il Cassirer non si preoccupa mai per esempio di cercare una convalida del suo approccio nel testo stesso di Mann. Se pure si può ammettere che un conoscitore di Goethe quale Thomas Mann sappia manovrare e fare buon uso di concetti come *Polarität und Steigerung*, *Dauer im Wechsel*, *Metamorphose* e anche la sola definizione di *Wiederholte Spiegelungen*, per quanto legata a un ben preciso fenomeno della *Farbenlehre*, già invita a un uso simbolico, letterario di cui Goethe stesso fa cenno una volta⁵³. Essa sembra inoltre coniata appositamente per un'altra tematica centrale della *Lotte in Weimar*: quella del ripetersi di situazioni analoghe nella vita d'un uomo, dove una appunto si specchia nell'altra determinando in questa maniera il disegno caratteristico d'una esistenza⁵⁴. Il Goethe del romanzo parla a proposito di «geistverstärkte Wiederholungen». L'applicazione invece d'un concetto come *entoptische Spiegelungen* riferentesi ad uno degli ultimi e più complicati esperimenti ottici di Goethe rimane o un tentativo eterogeneo, per quanto erudito, d'interpretazione o dev'essere evidenziato come risultante, per lo meno come implicitamente inerente, dal testo stesso di Mann. L'articolo del Cassirer non si impegna comunque in quest'ulteriore e indispensabile convalida, e anche il Lange, seppure per altre ragioni, — di competenza direi, dato che la conoscenza della *Farbenlehre* richiede uno studio a sé —, non sa rilevare nel corso della sua altrimenti esauriente enucleazione delle fonti del romanzo, all'infuori della semplice enunciazione verbale, tutti quei passaggi che presentano riflessi di quest'opera scientifica di Goethe.

Prima di presentare la mia proposta d'analisi strutturale del romanzo riterrei pertanto utile indicare quelle pagine che da parte di Thomas Mann rendono probabile una conoscenza della *Farbenlehre* tale da permettere la strutturazione macrocosmica, per così dire, del romanzo in analogia a certi concetti corollari di essa. È vero che Mann non menziona mai, né nelle sue lettere né in altri scritti suoi uno studio del genere e per la pubblicazione dei diari bisogna aspettare il 1976-1977 presumibilmente con la decorrenza dei vent'anni dopo la morte imposti dallo stesso Mann, il quale d'altra parte asserisce sull'involucro dei manoscritti che essi non contengono né materiale né riferimenti letterari. Ma per quanto improbabile che un conoscitore tanto profondo di Goethe e consapevole della somma importanza che gli studi per la *Farbenlehre* assumevano negli ultimi decenni della sua vita, si sia limitato a prenderne conoscenza solo per seconda

⁵² E. CASSIRER, *Thomas Manns Goethebild. Eine Studie über 'Lotte in Weimar'*, «Germanic Review», XX (1945), pp. 166-194.

⁵³ J. W. GOETHE, *Poetische Werke. Autobiographische Schriften. IV, Tages und Jahreshäfte. Biographische Einzelheiten*, Berliner Ausg. Bd. 16, Aufbau Verlag, Berlin-Ost 1973, pp. 389-390 (cfr. *infra*, nota 60).

⁵⁴ TH. MANN, *Lotte in Weimar*, in *GW*, II, p. 586.

mano ⁵⁵ si presenta altresì verosimile l'ipotesi che, da scaltro narratore, Mann abbia saputo anche in questo caso cancellare ogni traccia. A proposito di pratiche simili si veda la ricerca di Lieselotte Voss sul *Doktor Faustus* ⁵⁶. Per quel costruttore speculativo di complicati cosmi narrativi che era Mann sembrerebbe addirittura strano se si fosse lasciato sfuggire una tale occasione.

Si possono comunque distinguere nella *Lotte in Weimar* brani di semplice documentazione storica riferentisi alla *Farbenlehre* o tratti da essa ⁵⁷ e altri che, già nella loro forma di « citazione integrata », al punto da non essere più riconoscibili come tali, testimoniano un'assimilazione e un appropriamento più profondi della materia da parte di Mann. Sono questi i punti sfuggiti all'attenta indagine del Lange. Per di più essi si schiudono su un intricato uso simbolico che Mann manipola per le tematiche che costituiscono l'intimo propulsore del romanzo stesso ⁵⁸.

Tali rilievi sono possibili già all'apertura del romanzo. Alla fine della trasognata fantasticheria di Carlotta, nella quale le si confondono presente e passato, realtà e poesia in una maniera non dissimile a quella dell'albergatore Mager — il quale si ostina a vedere in lei essenzialmente la Lotte del Werther e non la Frau Hofrätin Kestner e che fa sorgere per la prima volta il dubbio e la riflessione su quale delle due donne fosse la 'vera' ⁵⁹, — Carlotta si accorge d'aver vissuto il periodo wertheriano della sua esistenza nei termini e nello splendore, non della vita quotidiana di allora, bensì della loro rievocazione e trasfigurazione nel romanzo di Goethe, il quale una volta per sempre e per tutti in maniera uguale, che questi si chiami Mager o Carlotta, ne ha fissato l'immagine luminosa. A questo preciso punto del romanzo Mann ci dà l'illustrazione in sede narrativa d'una osservazione di carattere tecnico-poetico dello stesso Goethe il quale descriverebbe il condizionamento di Carlotta e Mager nel vedere o rivedere gli avvenimenti col termine traslato di « wiederholte Spiegelungen » ⁶⁰, preso in prestito dall'os-

⁵⁵ Anche se il Lange può, all'infuori di corrispondenze precise con le varie parti della *Farbenlehre* (cfr. *infra*, nota 57), citare in un punto dei paralleli che corrispondono *ad litteram* all'esposizione che AL. BIELSCHOWSKY ne dà in *Goethe. Sein Leben und sein Werk*, neubearb. von W. LINDEN, 2 voll., München 1928. Cfr. G. LANGE, *Struktur- und Quellenuntersuchungen* . . . , cit., p. 176.

⁵⁶ L. VOSS, *Die Entstehung* . . . , cit., pp. 34-35, e 133. L'autrice prende in esame due monografie importanti su Nietzsche e Dürer, rispettivamente di Paul Julius Möbius e Wilhelm Waetzold che Mann 'usa' ma tace appositamente nel suo resoconto *Die Entstehung des 'Doktor Faustus'*.

⁵⁷ G. LANGE, *Struktur- und Quellenuntersuchungen* . . . , cit., pp. 176-179, riporta per le pagine 624-636 della *Lotte in Weimar* ben sette passaggi paralleli dalla *Farbenlehre. Historischer Teil*, contro uno solo che Mann prende dalla rappresentazione dell'opera goethiana per 'seconda mano' (cfr. *supra*, nota 55).

⁵⁸ Cfr. *infra*, pp. 529, 530.

⁵⁹ TH. MANN, *Lotte in Weimar*, in *GW*, II, p. 378.

⁶⁰ J. W. GOETHE, *Wiederholte Spiegelungen*, in J. W. GOETHE, *Poetische Werke* . . . , cit., pp. 389-390: « Um über die Nachrichten von *Sesenheim* meine Gedanken kürzlich auszusprechen, muss ich mich eines . . . aus der Optik hergenommenen Symbols bedienen; es wird hier von wiederholten Spiegelungen die Rede sein.

1) Ein jugendlich-seliges Wahnleben spiegelt sich unbewusst-eindrücklich in dem Jüngling ab.
2) Das lange Zeit fortgehegte, auch wohl erneuerte Bild wogt immer lieblich und freundlich hin und her, viele Jahre im Innern.

3) Das liebevoll früh Gewonnene, lang Erhaltene wird endlich in lebhafter Erinnerung nach aussen ausgesprochen und abermals *abgespiegelt*.

4) Dieses *Nachbild* strahlt nach allen Seiten in die Welt aus, und ein schönes edles Gemüt mag an

servato fenomeno ottico. La provenienza scientifica di questo modo d'essere della trasfigurazione viene accennato nel romanzo di Mann attraverso la metafora che chiude il brano.

« Das Merkwürdige aber war, dass alle diese Bilder und Erinnerungen ihre ausserordentliche Deutlichkeit und Leuchtkraft die genaue Fülle ihrer Détails sozusagen nicht aus erster Hand hatten; . . . Sie waren erforscht, rekonstruiert, mit sämtlichem Drum und dran genauestens wieder hervorgebracht, blank aufgefirniss und g l e i c h s a m z w i s c h e n L e u c h t e r gestellt, um der Bedeutung willen, die sie wider alles Vermuten nachträglich gewonnen hatten »⁶¹.

La similitudine, segnalata da me attraverso la spaziatura dei caratteri, ci rimanda all'esperimento dei « Farbige Schatten » nella parte didattica della *Farbenlehre* dove appare come prima illustrazione d'un fenomeno, da cui origina una serie di sperimentazioni sempre più complicate, volte a evidenziare con crescente icasticità la possibile conversione di chiaro in scuro, di un colore nel suo opposto complementare creando, — artificialmente si intende, dato che ci troviamo in campo di sperimentazione scientifica, — condizioni d'atmosfera, di luce o di sfondo, diametralmente opposte, come quelle appunto di chiaro e scuro (« Licht und Finsternis ») costitutivi dell'*Urphänomen* visivo dal quale, secondo l'interpretazione fisiologica di Goethe, scaturiscono i colori. Cito a proposito il seguente passo della *Farbenlehre*:

« Man wähle in der Dämmerung den Zeitpunkt, wo das einfallende Himmelslicht noch einen Schatten zu werfen imstande ist, der von dem Kerzenlichte nicht ganz aufgehoben werden kann, so dass vielmehr ein doppelter fällt, einmal vom Kerzenlicht gegen das Himmelslicht und sodann vom Himmelslicht gegen das Kerzenlicht. Wenn der erstere b l a u ist, so wird der letztere hoch gelb erscheinen. Dieses hohe Gelb ist aber eigentlich nur der über das ganze Papier von dem Kerzenlicht verbreitete gelbrötliche Schein, der im Schatten sichtbar wird » (§§ 70, 72) . . . « Ja, man kann die Farbe des Schattens als ein Chromoskop der beleuchteten Fläche ansehen, indem man die der Farbe des Schattens entgegengesetzte Farbe auf der Fläche vermuten und bei näherer Aufmerksamkeit in jedem Fall gewahr werden kann » (§ 72)⁶².

Cosa significa ora a questo preciso punto del romanzo la « citazione integrata » d'un simile brano della *Farbenlehre*? Dal contesto stesso col suo prece-

dieser Erscheinung *als wäre sie Wirklichkeit*, sich entzücken und empfängt davon einen tiefen Eindruck.

8) Hier entsteht nun . . . Die Möglichkeit, ein Wahrhaftes Wiederherzustellen, aus Trümmern von Dasein und Überlieferung sich *eine zweite Gegenwart* zu verschaffen . . .

9) Bedenkt man nun, dass *wiederholte sittliche Spiegelungen* das Vergangene nicht allein lebendig erhalten, sondern sogar zu einem höheren Leben emporsteigern, so wird man der entoptischen Erscheinungen gedenken, welche gleichfalls von Spiegel zu Spiegel nicht etwa verbleichen sondern sich erst recht entzünden, . . . » (i corsivi, con eccezione di *Sesenheim*, sono miei).

⁶¹ TH. MANN, *Lotte in Weimar*, in *GW*, II, p. 394 (la spaziatura è mia).

⁶² J. W. GOETHE, *Farbenlehre. Didaktischer Teil*, §§ 70, 72, in *HA*, XIII, pp. 346-347. Cfr. anche J. P. ECKERMAN, *Gespräche mit Goethe. In den letzten Jahren seines Lebens*, in *Gedenkausgabe der Werke. Briefe u. Gespräche*, hrsg. von E. BEUTLER, Artemis Verlag, Zürich 1949, vol. XXIV, pp. 188-191; 192-195.

dente riferimento all'interpretazione letteraria delle « wiederholte Spiegelungen » da parte di Goethe risulta chiaro, a mio avviso, che questo « gleichsam zwischen Leuchter gestellt » del testo manniano non allude semplicemente a un accresciuto splendore esteriore che la poesia può dare agli oggetti e agli avvenimenti che rappresenta, ma a una luminosità più completa, derivante dall'insieme del contrastante eppure complementare configurarsi dei fenomeni. L'ombra azzurra e l'ombra gialla, non dissimili al negativo e positivo d'una fotografia, costituiscono, per così dire, la « grosse Wirklichkeit der Kunst » che, a differenza della piccola realtà della vita, racchiude in sé anche la matrice del *Possibile* che normalmente rimane invisibile⁶³. E già Mager trovandosi di fronte al dilemma di discernere fra la Lotte reale e quella del Werther finisce col considerare quest'ultima, la complessa e più completa realtà dell'arte, cioè, la vera e propria.

Fin da questo punto, dalle primissime pagine del romanzo dunque, è presente la grande disquisizione sul *Possibile e Reale* che più avanti dovremo ancora trattare come tematica che nel grande mosaico delle citazioni attraverso vari interstizi traspare quale proprietà spirituale, intima e indiscussa di Thomas Mann. Il piccolo esperimento ottico poi col quale il Goethe del romanzo nell'ottavo capitolo, come del resto era sua abitudine in realtà, intrattiene a tavolata disciolta, i suoi commensali, propone, seppure in forma tecnicamente elementare, quegli elementi essenziali cui daranno concretezza scientifica gli strumenti sempre più complicati fatti costruire dallo stesso Goethe intorno agli anni 1815-1820 per meglio osservare e rendere più evidente l'affascinante fenomeno delle « entoptische Spiegelungen ». La riduzione di questa sperimentazione *ad usum domesticum* nel romanzo si presenta così:

« Die Carlsbader Becher wurden nicht vergessen. Der Hausherr gab Befehl, sie herbeizuholen, und wirklich zeigten sie, vor dem Licht hin und her gewendet, sehr reizvolle Farbverwandlungen von Gelb in Blau und Rot in Grün, — eine Erscheinung, die Goethe an einem kleinen, wenn Charlotte recht verstand, von ihm selbst konstruierten Apparat näher erläuterte, den sein Sohn heranbringen musste: einem Holzrahmen, in welchem sich über schwarz und weissem Grunde schwachfarbige Glasplättchen hin und her schieben und das Becher-Phänomen experimentell wiedererstehen liessen»⁶⁴.

Il fenomeno delle « entoptische Spiegelungen » si può osservare in vetri o cristalli di amalgama non omogeneo, le cui crepe interne e le cui strutture cristalline non consentono un diretto passaggio della luce, ma rifrangendola danno origine alla propria colorazione la quale, secondo l'esposizione della lastrina di vetro o del cubo di cristallo a una luce riflessa, diretta o obliqua, può cangiare fino a convertirsi, entro la gamma dei colori prismatici, in quelli contrastanti e complementari⁶⁵.

⁶³ Cfr. TH. MANN, *Lotte in Weimar*, in *GW*, II, p. 390 (in relazione al sopra citato fantasticare di Carlotta): « Da fiel ihr ein, dass sie es auch nicht erfahren hatte. Es war die *grosse Wirklichkeit* und unterm Tüchlein brachte sie sie mit der *kleinen* durcheinander, in der es so stürmisch nicht zugegangen war. . . ».

⁶⁴ *Ibid.*, p. 743.

⁶⁵ J. W. GOETHE, *Farbenlehre. Epoptische Farben*, § 450, in *HA*, XIII, p. 430: « Es bleibt uns noch

L'esperimento riportato da Thomas Mann presenta tecnicamente semplificato lo stesso fenomeno: facendo scorrere delle lastre — nel cui interno siano osservabili tenui configurazioni grafiche nei colori prismatici — sopra uno sfondo scuro, si ottengono colorazioni che, partendo dal *Blu* e passando per tutta la sua gamma cromatica, giungono fino al *Viola*, dispiegandosi cioè nei colori che costituiscono il semicerchio « passivo » del *Farbenkreis*. Quando si passa invece da uno sfondo scuro ad uno chiaro, la gamma cromatica del *Blu* viene ribaltata in quella del *Giallo*, partendo come dal polo opposto, quello « attivo » del *Farbenkreis* che scaturisce dal regno della luce ⁶⁶. Per quanto contenuto dal brano citato del romanzo si evince la conoscenza di Mann anche relativamente a queste ultime ricerche di Goethe in campo ottico, pubblicate solo nel 1820 nelle « Sitzungsberichte der Leopoldina » ⁶⁷. E questa conoscenza da parte di Mann giustifica in retrospettiva, 'a posteriori' per così dire, l'uso che il Cassirer ne fa nel suo tentativo d'interpretazione, applicando il termine di « entoptische Spiegelungen » alla costellazione di personaggi e temperamenti nella quale Thomas Mann nel romanzo ci presenta Goethe, il suo oggetto d'indagine poetica. Se l'in-

übrig von der höchst merkwürdigen Umwendung dieses Phänomens zu sprechen, wie sie uns von den Naturforschern überliefert worden. Wenn man nämlich anstatt die Farben bei reflektiertem Lichte zu betrachten, sie bei durchfallendem Lichte beobachtet, so sollen an derselben Stelle die entgegengesetzten, und zwar auf eben die Weise, wie wir solche oben physiologisch als Farben, die einander fordern, angeben hatten, erscheinen. An der Stelle des Blauen soll man das Gelbe und umgekehrt an der Stelle des Roten das Grüne usw. sehen. Die näheren Versuche sollen künftig angegeben werden, um so mehr als bei uns über diesen Punkt noch einige Zweifel obwalten». Queste incertezze e dubbi menzionati qui nella *Farbenlehre* del 1810 appaiono poi risolti nel trattato del 1820 *Entoptische Farben*. Ora pubblicato in edizione critica: J. W. GOETHE, *Die Schriften zur Naturwissenschaft*, Vollständige mit Erläuterungen versehene Ausgabe hrsg. im Auftrage der Deutschen Akademie der Wissenschaften Leopoldina von R. MATTHAEI, W. TROLL, K. LOTHAR WOLF, 8. Bd. *Naturwissenschaftliche Hefte*, bearb. von D. KUHN, H. Böhlau Nachfolger, Weimar 1962, pp. 94-138. Si confronti a nostro proposito § V, p. 97: « Einfachster Versuch. Jene bereiteten Tafeln lege der Beschauer bei ganz reiner Atmosphäre flach auf einen schwarzen Grund, so dass er zwei Seiten derselben mit sich parallel habe und halte sie nun, bei völlig reinem Himmel und niedrigem Sonnenstand, so nach der der Sonne entgegengesetzten Himmelsgegend, richte sein Auge dermassen auf die Platten, dass von ihrem Grunde die Atmosphäre sich ihm zurückspiegeln, und er wird sodann in den vier Ecken eines hellen Grundes, vier dunkle Punkte gewahr werden. Wendet er sich darauf gegen die Himmelsgegenden, welche rechtwinklich zu der vorigen Richtung stehen, so erblickt er vier helle Punkte auf einem dunklen Grund; diese beiden Erscheinungen zeigen sich auf dem Boden der Glasplatte. Bewegt man die gedachten Quadrate zwischen jenen entschiedenen Stellungen, so geraten die Figuren in ein Schwanken ». § XVI, p. 104: «... die dunklen und hellen Punkte sind wie Quellpunkte anzusehen, die sich aus sich selbst entfalten, sich erweitern... Was die Farben betrifft, so entwickeln sie sich nach dem allgemeinen, längst bekannten, noch aber nicht durchaus anerkannten, ewigen Gesetze der Erscheinungen in und an dem Trüben, die hervortretenden Bilder werden unter eben denselben Bedingungen gefärbt. Der dunkle Quellpunkt, der sich nach der Mitte zu bewegt, und also über hellen Grund geführt wird, muss Gelb hervorbringen, da aber wo er den hellen Grund verlässt, wo ihm der helle Grund nachrückt, sich über ihn erstreckt, muss er ein Blau sehen lassen. Bewegten sich im Gegenfalle die hellen Punkte nach dem innern, düstern, so erscheint vorwärts, gesetzlich, Blaurot, am hintern Ende hingegen Gelb und Gelbrot... Dies wiederholt sich bei jedem neuentstehenden Kreuze, bis die hintereinander folgenden Schenkel nahe rücken, wo alsdann durch Vermischung der Ränder, Purpur und Grün entsteht ».

⁶⁶ Si confronti la descrizione dei « Kantenspektren » da parte di Goethe in: J. W. GOETHE, *Farbenlehre. Physische Farben*, §§ 238-241, in *HA*, XIII, p. 382, e il commento di R. Matthaei a questi paragrafi, in *Goethes Farbenlehre*, ausgewählt und erläutert von R. MATTHAEI, O. Maier Verlag, Ravensburg 1971, p. 106.

⁶⁷ Cfr. *supra*, nota 65.

tento del Cassirer fosse stato quello di darci, non una interpretazione, chiave di lettura cui è sempre connessa una relativa libertà nella scelta del modo e degli strumenti con cui affrontare un'opera, ma un'analisi strutturale, se avesse voluto enucleare dalla matrice stessa del romanzo un disegno paragonabile al fenomeno delle « entoptische Spiegelungen » avrebbe potuto trovare la convalida del suo procedimento in questo momento del romanzo, che, testimoniando la conoscenza da parte di Mann del suddetto fenomeno ottico non rende inverosimile in partenza la sua trasposizione in struttura letteraria.

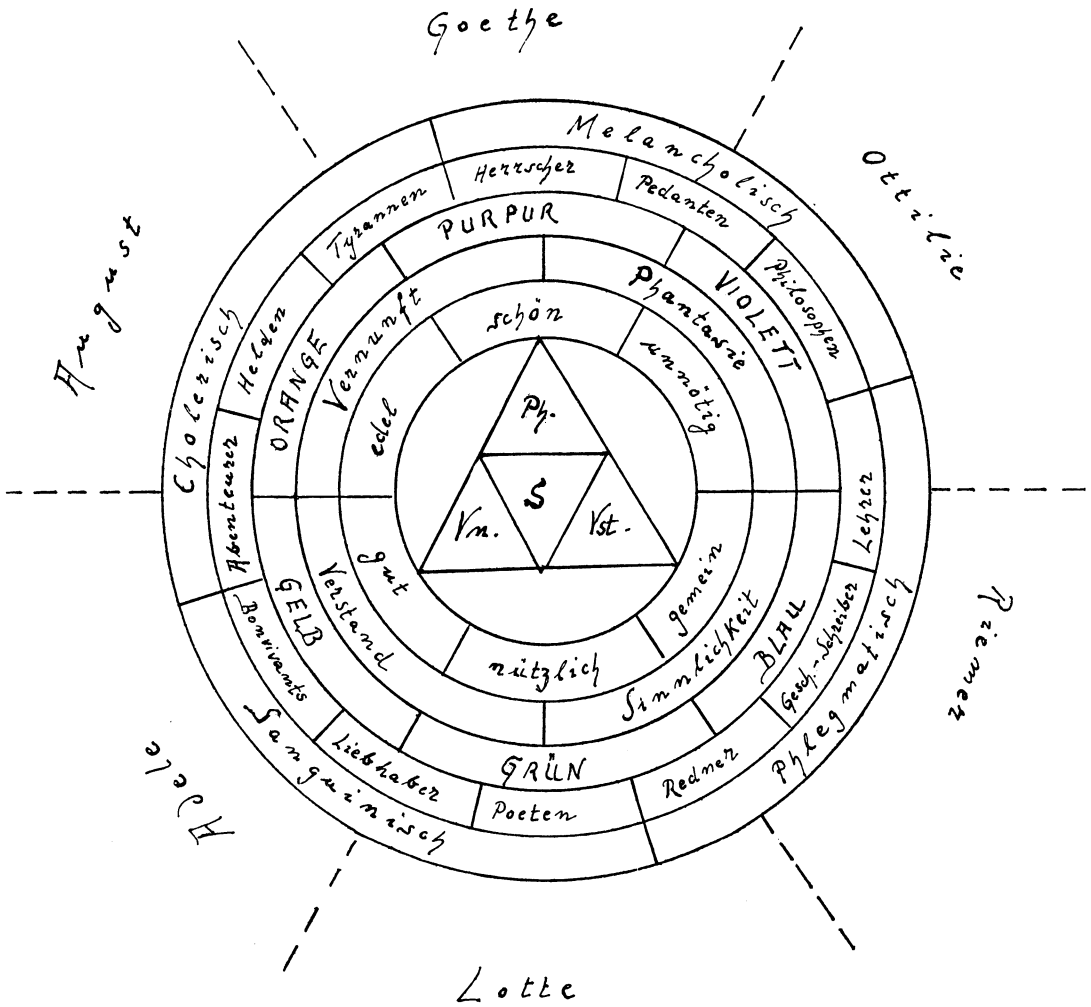
Il principio formale che, alla base del romanzo viene man mano determinando la strutturazione della sua complessa materia, tanto nel rapporto dialettico fra passato e presente, quanto nella costellazione dei personaggi principali, di temperamenti spesso diametralmente opposti, è quello di *Polarität und Steigerung*. Citazione questa, come già da noi osservato⁶⁸, applicazione d'una categoria di pensiero tipicamente goethiana: essa è da intendersi come legge intrinseca della vita stessa riscontrabile in una molteplicità di metamorfosi organiche e rivela la sua universalità persino nei rapporti segreti che Goethe scorge nel campo dei colori derivanti, a parer suo, dal contrasto primordiale fra Luce ed Oscurità, l'*Urphänomen* che sta alla base di tutta la *Farbenlehre*⁶⁹.

2.1 *La « Temperamentenrose » di Schiller e Goethe*. Per quanto lo stesso Goethe nell'ultimo capitolo della *Farbenlehre* « Über die sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe » (§ 920) [sull'effetto etico-estetico dei colori] si astenga per rigore scientifico da una interpretazione simbolica di questo *Farbenkreis*, convinto del resto che i suoi posteri non sapranno resistere a tale tentazione, esistono tuttavia tre abbozzi al riguardo.

Il primo è la *Temperamentenrose* del 1799, escogitato da quella mente speculativa per eccellenza che era Schiller, confidente, collaboratore e partecipe del resto a tutti i progetti di lavoro che Goethe aveva in quegli anni della loro amicizia professionale. Nella *Temperamentenrose* Schiller cerca di stabilire un rapporto fra l'antica teoria dei quattro temperamenti (il collerico, sanguigno, melanconico e flemmatico) con il *Farbenkreis* goethiano ed i suoi 6 colori essenziali, sfruttando soprattutto la sua parziale suddivisione in lato 'attivo' e lato 'passivo' da parte di Goethe a seconda della provenienza dei colori: dalla luce o dall'oscurità. Sul lato 'attivo' troviamo così la gamma dei colori chiari: giallo e giallo-rosso, cui si oppongono su quello 'passivo' i colori scuri: blu e viola. Rimangono in un certo senso al di fuori di questa suddivisione il *Verde* e il suo opposto il *Porpora* in quanto appartengono a tutte e due le sfere per essere generate nella sintesi finale dell'accrescimento cromatico del blu e del giallo (*Porpora*), o dal loro accostamento diretto (*Verde*). Dorothea Kuhn, studiosa che insieme a Rupert Matthaei sta curando a Weimar l'edizione critica degli scritti scientifici di

⁶⁸ Cfr. *supra*, pp. 526, 532 e 533.

⁶⁹ Cfr. J. W. ГОЕТТЕ, *Farbenlehre*, in *HA*, XIII, § 744.



A) Sviluppo del tetraedro «Zur Symbolisierung der Seelenkräfte» (1816-1817):

- S = Sinnlichkeit
- Ph = Phantasie
- Vst = Verstand
- Vn = Vernunft.

B) I due cerchi interni costituiscono insieme al *Farbenkreis* lo *Schema der Menschlichen Seelenkräfte* di Goethe (1807).

C) I due cerchi esterni la *Temperamentenrose* di Schiller (1799).

Goethe, osserva difatti a proposito del loro valore simbolico: « *Purpur und Grün* werden als selbständige Symbolformen verwandt, d. h. sie stehen nicht so sehr für Einzelercheinungen, sondern für die *Gesamtheit des Lebens* »⁷⁰; Schiller con riferimento alla *Temperamentenrose* avrebbe presumibilmente detto che questi due colori, contenendo in proporzione uguale una parte di ciascuno dei rimanenti quattro colori/umori, non fanno per questo parte delle loro manifestazioni 'anomale' caratterizzate attraverso il prevalere d'un umore determinante. Vedremo più avanti come nel romanzo di Thomas Mann Goethe e Lotte appaiono, seppure in campi diversi, due esseri umani completi, pienamente realizzati accanto a quegli altri quattro che in un certo senso chiudono il cerchio dell'esistenza umana rappresentandone però aspetti parziali solo.

2.2 *Lo « Schema der menschlichen Seelenkräfte » di Goethe.* Esiste inoltre da parte di Goethe un « Schema der menschlichen Seelenkräfte » del 1807⁷¹ e un « *Farben-Tetraeder zur Symbolisierung der Seelenkräfte* » del 1817. I lati di questo tetraedro con i rispettivi colori sono: alla base il *Verde* per la sensualità ed i tre lati: *Giallo* per la ragione (*Vernunft*), *Blu/Azzurro* per il buon senso (*Verstand*) e *Porpora* per la fantasia. R. Matthaei nella ottima scelta illustrativa di tutti gli studi ottici di Goethe che pubblica, corredata inoltre da un numero cospicuo di riproduzioni colorate degli schizzi ed abbozzi goethiani, riporta⁷² un suo tentativo di coordinazione sincretica di questi tre schemi d'interpretazione simbolica il cui inserimento a questo punto della mia trattazione ritengo estremamente utile in quanto mi dispensa da una lunga descrizione che per forza risulterebbe meno chiara. Presenterò accanto a questo schema sincretico i nomi di quei personaggi del romanzo manniano che mi sembrano rappresentanti o di un dato temperamento o di un determinato valore spirituale simbolicamente raffigurato attraverso l'uno o l'altro colore.

2.3 *Applicazione di questi schemi sulla costellazione dei personaggi del romanzo.* Va subito detto che non sempre in questa costellazione di personaggi i vari aspetti raffigurati nel *Farbenkreis* quadrano in tutto e per tutti. L'attribuzione del *Porpora*⁷³ a Goethe comporta per esempio dal cerchio dei quattro temperamenti un settore che per un terzo è composto dall'umore « collerico » e per due

⁷⁰ D. KUHN, *Anmerkungen zur Farbenlehre*, in *HA*, XIII, p. 626 (il corsivo è mio).

⁷¹ Cfr. *ibid.*, pp. 520-521; J. W. GOETHE, *Physische Farben*, cit., § 918: « Dass zuletzt auch die Farbe eine mystische Deutung erlaube, lässt sich wohl ahnden. Denn da jenes Schema, worin sich die Farbenmannigfaltigkeit darstellen lässt, solche Urverhältnisse andeutet, die sowohl der menschlichen Anschauung als der Natur angehören, so ist wohl kein Zweifel, dass man sich ihrer Bezüge, gleichsam als einer Sprache auch da bedienen könne, wenn man Urverhältnisse ausdrücken will, die nicht ebenso mächtig und mannigfaltig in die Augen fallen ».

⁷² *Goethes Farbenlehre*, Ausgewählt und erläutert von R. MATTHAEI, cit., p. 189.

⁷³ Si confronti a proposito la descrizione del Goethe-Wotan-Jupiter che nell'ultima scena del romanzo appare agli occhi della stupita e anche non stupita Carlotta: « Er trug einen weiten Mantel mit aufrecht stehendem Kragen, der rot gefüttert und abgesetzt war und hielt den Hut im Schoss. Seine schwarzen Augen unter dem Stirngestein, dem *jupitergleich* angewachsenen Haar... / ...Unruhige Lichter huschten und hüpfen über die Gestalt des *Mantelträgers* an ihrer Seite... » (i corsivi sono miei). TH. MANN, *Lotte in Weimar*, in *GW*, II, pp. 756, 763.

terzi di «melanconico», dal cerchio delle predisposizioni 'professionali' caratteristiche come *tiranno, regnante e pedante*, — che non mancano certo nel romanzo di Mann —, dal cerchio delle facoltà dell'anima infine ragione e fantasia contribuiscono equiproporzionalmente. La definizione di *poeta* la troviamo invece nella zona dal colore *Verde*, come le «*Seelenkräfte*», buon senso (*Verstand*) e sensualità attribuite da noi con questo colore della Vita alla Carlotta del romanzo. Questa 'impasse' di corrispondenza solo parziale si spiega abbastanza facilmente col fatto, già osservato dal Cassirer, che solo l'insieme di tutti i personaggi principali (ciascuno dei quali nel suo specifico rapporto con Goethe rivela una parte soltanto del suo essere) ci dà il quadro completo della sua natura. Questa appare sintetizzata poi e approfondita fino nei suoi più remoti recessi nel grande monologo del capitolo VII. Tutto quello che grava intorno a questo monologo interiore è aspetto esteriore invece, per quanto integrante, della vita: anche il Goethe ministro plenipotenziario ed Eccellenza un po' sclerotica o il collezionista pedante. In questa proposta di coordinazione dei personaggi principali del romanzo sulla matrice del *Farbenkreis* goethiano è da tenere conto inoltre del rapporto complementare che esiste fra colori diametralmente opposti, in questo caso fra il *Porpora* e il *Verde*, fra Goethe e Carlotta, che nel romanzo rappresentano rispettivamente l'Arte e la Vita: un'esistenza umana realizzata in funzione della Vita e l'altra in funzione dell'Arte.

Problemi minori invece presenta la collocazione di Adele Schopenhauer nel temperamento 'sanguigno' con una forte dose di ragionevolezza, senso pratico, e in compagnia di «*bonvivants*», *appassionati* e gente con *vena poetica*, dal lato attivo comunque del *Farbenkreis* assegnandole il colore *Giallo*: basti ricordare a proposito il suo ingegnoso spirito d'iniziativa durante il romantico episodio di guerra, nel salvataggio clandestino, cioè, del ferito, ufficiale prussiano Heinke ed anche la collocazione di Ottilie, diametralmente opposta, nel temperamento 'melanconico', essenzialmente determinato dalla fantasia (sposerà il figlio perché infatuata del padre) e d'una mentalità tendente all'inutile (la sua ambizione e vanità, entrambe storicamente documentate nonché inclinazione allo sperpero) non solleverà delle obiezioni serie.

Più discutibile invece si rivela l'inserimento di Riemer ed August in questa rosa dei temperamenti: sempre diametralmente opposti come caratteri risultano attestarsi sotto certi aspetti su posizioni reciprocamente intercambiabili. Ritengo comunque più giusto vedere August sul lato degli 'attivi' (colore suo il *Giallo-Rosso*), 'collerico' come temperamento, magnanimo e nobile di mentalità — seppure non esente di venature triviali —, un mancato eroe di guerra per interferenza del padre. A Riemer invece (colore *Blu/Azzurro*) compete un posto accanto a Ottilie e confinante con quello di Carlotta (si pensi all'atmosfera d'intesa reciproca e d'infelice complicità del loro colloquio), sul lato 'passivo' comunque delle esistenze umane, incapace com'è di liberarsi dalla potente influenza di Goethe sulla sua vita, natura essenzialmente di servo, sebbene intelligente. Potrebbe costernare l'attribuzione della 'sensualità' come determinante del suo temperamento 'flemmatico', direi però che esiste, fosse solo in forma repressa e come in sordina.

Il fatto comunque che lo schema non quadra al cento per cento, che i perso-

naggi nella loro viva dimensione umana esulano da esso non testimonia altro che la sensibilità poetica e l'immaginazione creativa di Thomas Mann che può sì servirsi d'una tale matrice per lo scheletro strutturale del suo romanzo, ma che nel processo creativo della narrazione dota le sue creature di carne e di sangue.

2.4 *La verosimiglianza di tale trasposizione.* Per quanto accattivante questa proposta d'enucleazione strutturale si possa presentare e il giuoco di corrispondenze simboliche sarebbe suscettibile di ulteriore e capillare amplificazione, rimane tuttora il grosso quesito sulla sua legittimità, probabilità e pertinenza.

Dopo aver asserito e comprovato la conoscenza della *Farbenlehre* di Goethe da parte di Thomas Mann l'avvalersi delle sue categorie di pensiero per l'interpretazione del romanzo stesso non risulta più illegittimo. La loro intenzionale applicazione nella materia stessa del romanzo non appare poi improbabile se si tiene conto della profondità d'immedesimazione e dell'arte della citazione raggiunte da Mann. Manca solo l'aperta ammissione di tale espediente formale da parte di Mann stesso. Ma proprio qui sembra che la vecchia volpe abbia di proposito voluto cancellare le tracce. Si confrontino a proposito delle fonti espressamente taciute nella *Genesi del Doktor Faustus*, il lavoro di Lieselotte Voss, per esempio ⁷⁴, e l'intelligente osservazione di Siegfried Kross nel suo studio *Die Musik in « Doktor Faustus »*, non pubblicato ma riportato dal Lange ⁷⁵ nella sua ricerca: secondo il Kross Mann si serve per la disposizione e strutturazione dei 48 capitoli del *Doktor Faustus* — con l'evidente forzatura nella tripartizione del XXXIV, dove in fin dei conti tre capitoli autonomi vengono condensati in uno —, di un disegno ricavato dal cuore stesso della *Harmonielehre* di Schönberg: concernente la possibilità delle « Umkehrungen » (rivolgimenti) che la scala dei 12 semitoni con i suoi intervalli permette al fine della variazione. Il primo capovolgimento dei suoi intervalli aggiunge all'originaria un'altra scala di 12 intervalli. Il percorso a ritroso di quest'ultima, il cosiddetto « Krebs », ne porta il numero a 36 e il capovolgimento degli intervalli del « Krebs » dà infine un totale di 48 ⁷⁶.

In analogia ad un prestito formale tanto raffinato quanto inavvertibile dalla *Harmonielehre* riterrei più che probabile un procedimento simile anche nei confronti della *Farbenlehre*. Mann è un costruttore troppo avvertito di complessi

⁷⁴ L. VOSS, *Die Entstehung...*, cit., pp. 35, 133.

⁷⁵ G. LANGE, *Struktur- und Quellenuntersuchungen...*, cit., pp. 272-273, in seguito pubblicato con il titolo: S. KROSS, *Musikalische Strukturen als literarische Form*, in *Colloquium Amicorum Joseph Schmid-Görg zum 70. Geburtstag*, 1967, pp. 225 ss.

⁷⁶ Cfr. TH. MANN, *Doktor Faustus*, in *GW*, VI, p. 256: « Nun also, all das wäre zur sinnreichen Modifizierung des Zwölftonwortes nutzbar zu machen. Ausser als Grundreihe könnte es so Verwendung finden, dass jedes seiner Intervalle durch das in der Gegenrichtung ersetzt wird. Ferner könnte man die Gestalt mit dem letzten Ton beginnen und mit dem ersten schliessen lassen, dann auch diese Form wieder in sich umkehren. Da hast du vier Modi, die sich ihrerseits auf alle zwölf... Ausgangstöne der chromatischen Skala transponieren lassen, so dass die Reihe also in achtundvierzig verschiedenen Formen für eine Komposition zur Verfügung steht und was sonst noch für Variationscherze sich anbieten mögen ». Per quello che concerne la tecnica dei rivolti si veda A. SCHÖNBERG, *Manuale di Armonia*, a cura di L. ROGNONI, 2ª ed., Il Saggiatore, Milano 1973, pp. 65-70.

cosmi narrativi per essersi lasciato sfuggire una tale occasione in grado di appagare il suo confessato e spiccato senso per rapporti e richiami significativi ⁷⁷. Anche se non per ammissione aperta da parte dell'autore, l'indizio d'un tale espediente dovrebbe a mio avviso essere ricuperabile dalla struttura stessa del romanzo se si riuscisse a dimostrare l'intrinseca pertinenza del disegno.

LA STRUTTURAZIONE OMOLOGICA DEL ROMANZO

3.0 *Premessa metodologica.* Occorre una nuova linguistica del discorso al di là della frase linguistico-grammaticale — una volta Retorica — che però si è staccata dal problema del linguaggio (*Postulato*).

È quindi necessario indagare sul rapporto omologico tra la *frase* e il *discorso* nella misura in cui è verosimile che la stessa organizzazione formale regoli tutti i sistemi semiotici quali che ne siano le sostanze e le dimensioni (*Ipotesi di lavoro*).

La conseguenza di quanto detto sopra sarà la sostituzione della vecchia formula, logora e approssimativa, che dichiarava il valore poetico d'un'opera in base all'unità più o meno raggiunta fra Forma e Contenuto con una nuova linguistica del testo che, avvalendosi di strumenti più affinati d'analisi mira ad evidenziare la suddetta omologicità come indice della compiutezza d'un testo nel senso che considera il *Discorso* una grande *Frase* (*Struttura del Testo*).

Nella lettera ad Adorno del 30 dicembre 1945 ⁷⁸ nella quale Mann espone, discute e difende la tecnica del montaggio praticato nel *Doktor Faustus*, ammettendo che già per la commovente figura del piccolo Hanno Buddenbrook si era cimentato in una specie di « alta scopiazzatura » (« eine Art von höherem Abschreiben »), l'insito sospetto di plagio viene riscattato da un'asserzione che con l'incisività di una metafora chiarisce e spezza il nodo del problema. Dice Mann: « dass ich z. B. beim Typus des kleinen Hanno Buddenbrook . . . den betreffenden Artikel eines Konversationslexikons ungeniert ausschrieb, ihn sozusagen 'in Verse brachte' ». Questo 'mettere versi' evidentemente non si riferisce solo al lato formale d'una pagina, — praticabile del resto da qualsiasi poetaastro, — bensì va inteso nel senso di 'far rimare', 'far quadrare', di dare cioè al contenuto una organizzazione significativa ⁷⁹. Ed ecco che Mann con una metafora felice ci dà come 'in nuce' tutta la portata del termine *strutturazione*, *struttura letteraria* che vuol dire appunto esposizione, organizzazione d'un materiale linguistico e

⁷⁷ Cfr. Brief an Karl Kerényi, vom 24. März 1934: « Es ist im Ganzen etwas wunderbar Reiz- und Geheimnisvolles um die Welt der 'Beziehungen'. Das Wort übt seit langem einen besonderen Zauber auf mich aus und was es besagt spielt eine hervorragende Rolle in meinem ganzen Denken und künstlerischen Tun » (in *Thomas Mann - Karl Kerényi. Gespräch in Briefen*, hrsg. von K. KERÉNYI, Rhein-Verlag, Zürich 1960). Cfr. TH. MANN, *On Myself*, März-April 1940: « Beziehung: ich liebe dieses Wort; wenn ich es denke fällt es mir mit dem Begriff des Bedeutenden zusammen, ja ich möchte meinen, das Bedeutende sei nichts weiter als das Beziehungsreiche . . . » da: *Dichter über ihre Dichtungen* . . . , cit., p. 438.

⁷⁸ TH. MANN, *Briefe* II, cit., p. 470.

⁷⁹ Cfr. il modo tedesco di dire « Da kann ich mir keinen *Vers* draus machen » (non riesco a trovarci un senso).

di pensiero in una forma significativa, la cui stessa trasparenza già evidenzia il significato. Intima compenetrazione, cioè, di *significant* e *signifié*. In questo senso la pertinenza d'un disegno strutturale di un'opera si manifesta nella organizzazione omologica sia delle particelle microcosmiche della « *Oberflächenstruktur* » come di quelle macrocosmiche della « *Tiefenstruktur* ». Il principio formale d'una opposizione di contrasti dialetticamente complementari osservato nella *Lotte in Weimar* dovrebbe dunque essere riscontrabile, ammesso sempre che si tratti d'un testo poeticamente valido, tanto a livello di *frase* quanto a livello di *discorso*, del discorso suo, cioè, che l'autore si propone all'infuori delle citazioni.

3.1 *Irrilevanza della « Zeitstruktur »*. È con riferimento a questa omologicità strutturale che l'analisi del Lange rivela le sue incongruenze. Le tante appendici che per ogni capitolo del romanzo manniano cercano di stabilire, al di là delle fonti di citazione, la « *Zeitstruktur* » come costitutiva, indagando sul rapporto fra 'tempo narrato' e 'tempo di narrazione' entro un certo numero di pagine, scalfiscono al massimo la superficie del romanzo. Non parlo nemmeno di « *Oberflächenstruktur* » in quanto questa si trova sempre, in un senso o nell'altro, già in un rapporto intimo con la « *Tiefenstruktur* ». Il fatto invece che su un certo numero di pagine vengano raccontate tante ore, giorni, mesi e anni costituisce un semplice ed indispensabile espediente tecnico del narrare. Ora, per quanto sia vero che dal rapporto fra « *Erzählzeit* » ed « *erzählte Zeit* » si possono dedurre delle indicazioni sull'importanza attribuita ai singoli periodi della narrazione, è altresì evidente che a differenza dello *Zauberberg*, del *Doktor Faustus* e della *Josephstetralogie* non è certo la « *Zeitstruktur* » l'impalcatura su cui si regge il romanzo *Lotte in Weimar*. Questa impalcatura continua anzi a ricevere colpi tanto forti durante la narrazione da determinarne il crollo. Tutta l'insistita sovrapposizione di passato e presente, con talune aperture anche verso il futuro, tende a sospendere una sensazione articolata del tempo nel *nunc stans* della compresenza interiore dell'anima. La stessa Lotte lasciata in preda al turbinoso susseguirsi delle visite, ciascuna di esse col suo rispettivo fardello di tempi e di avvenimenti da raccontare, in spezzoni più o meno grandi della giornata, confessa ad un certo punto « . . . ich weiss längst nicht mehr, was die Glocke ist »⁸⁰. Contribuisce allo stesso effetto il moto alineare del racconto di Adele Schopenhauer nei suoi scorci di retrospettiva ed anticipazione aperte sulla vita dell'amica Ottilie, ed esso raggiunge il suo apice nella fusione completa di qualsiasi distinzione temporale nel grande monologo interiore di Goethe del settimo capitolo.

3.2 *Il principio formale delle « polarità conciliate »*. Il fatto stesso che il Lange nel suo capitolo « *Grundstruktur des Romans* » non riprenda più il meticoloso calcolo di pagine e tempi, presentato in appendice all'esame di ogni singolo capitolo del romanzo, potrebbe indicare avere questo studioso riconosciuto l'effimera rilevanza di questa possibilità di strutturazione, in un certo senso conforme all'impostazione generale della narrazione sulla citazione in quanto quest'ultima

⁸⁰ *GW*, II, p. 559.

tende ad eludere il tempo, perdurando al di là del proprio contesto di vita, opera ed ambiente.

L'articolarsi di questa compresenzialità che distingue il romanzo in un rapporto acronologico e dialettico fra passato e presente rientra invece nel disegno macrocosmico delle polarità o dei contrasti complementari che essenzialmente determinano la sua struttura. Di questo si è reso conto infine anche il Lange quando parla del romanzo come d'un cosmo di contrasti, ordinato dal principio della simmetria⁸¹. Misconosce solo, direi, il tipo di simmetria dato che si muove, — come nel tentativo di enucleare la *Zeitstruktur*, — essenzialmente lungo la superficie architettonica del romanzo cercando di stabilire dei rapporti fra i vari blocchi narrativi in riferimento alle loro sequenze.

Egli constata così dei richiami fra situazioni analoghe che si presentano nella prima e nella seconda parte del romanzo assumendo per linea divisoria o punto di convergenza delle due parti il grande monologo del capitolo VII. Se ora è già discutibile che il presunto ed effettivo centro sia tanto spostato verso la fine del romanzo, — ad esso seguono solo due altri capitoli e d'importanza assai minore rispetto ai dialoghi estenuanti riportati nei primi sei, — se è discutibile dunque che questa collocazione permetta di parlare di parti simmetriche e seppure si voglia riconoscere un certo *parallelismo* (è questo il tipo di simmetria inteso dal Lange) nelle situazioni cornice del romanzo (come l'arrivo di Lotte in carrozza e l'accoglienza deferente da parte di Mager che si ripete alla fine, col ritorno della protagonista dal teatro nella carrozza personale di Goethe), l'applicazione di questi *parallelismi* anche sull'inventario dei personaggi e la loro rispettiva comparsa in *situazioni analoghe* prima e dopo il grande monologo incorre invece in omissioni così gravi da fare inceppare il meccanismo. Viene a questo riguardo considerato come *pendant* al discorso di Lotte con Adele Schopenhauer, sotto la sigla 'chiacchiere confidenziali femminili', l'incontro con l'insignificante cognata Amalie Ridel mentre passa completamente in sordina un personaggio come Ottilie Pogwitsch. È vero che Ottilie non appare mai in persona, ma è altrettanto vero che le viene dedicato un capitolo intero, il quinto, attraverso la fedele rappresentazione dell'amica Adele. E in questo romanzo d'interiorità umana, paragonabile nel suo genere forse solo al « Seelen- und Gesprächsdrama » *Tasso* dello stesso Goethe (anche nel numero ridotto e nella costellazione dei personaggi principali) la concreta presenza fisica è altrettanto non determinante quanto la struttura del tempo, prova ne sia la fantasmagorica presenza fisica di Goethe nel dialogo che chiude il romanzo. Sta di fatto invece che attraverso il personaggio di Ottilie e il suo rapporto con Goethe viene rivelato un aspetto caratteristico dell'influenza 'plagiante' che l'uomo grande può esercitare su chi gli è impari. E sta di fatto pure che la costellazione dei personaggi che 'contano' non si struttura su fiacche analogie di parallelismi bensì in rapporti tesi tra temperamenti diametralmente opposti. Volendo riprendere la similitudine geometrica: la costellazione dei protagonisti non si allinea lungo i paralleli d'una « Achsensymmetrie » (simmetria assiale) ma ruota intorno a un centro che permette il collegamento dei poli opposti della sua periferia per mezzo delle diagonali

⁸¹ G. LANGE, *Struktur- und Quellenuntersuchungen...*, cit., p. 276.

come nel caso d'una *Punktsymmetrie* (simmetria rispetto a un punto). Questa strutturazione su linee diagonali piuttosto che su paralleli trova la sua conferma nell'ordine nel quale i personaggi principali del romanzo fanno la loro comparsa: in una sequenza che ricorda l'antica figura retorica del *chiasmo*, una disposizione 'crociata' degli elementi in questione.

3.2.1 *Il principio formale delle « polarità conciliate » nella costellazione dei personaggi.* Va chiarito come premessa che personaggi come l'albergatore Mager e la ritrattista collezionista, Miss Cuzzle, presenti nei primi capitoli, al pari di altri, come lo stesso Mager e Amalie Ridel, che appaiono negli ultimi, sono da considerarsi mere comparse, figure da cornice, mentre il vero dramma (o la tragicommedia) interiore fra Goethe e Lotte prende forma e consistenza negli interrogatori 'crociati' (Kreuzverhöre) con interlocutori come Riemer, Adele (Ottilie) e August. Ed è questa la sequenza nella quale entrano in scena nel romanzo due intellettuali dotati di pungente e scintillante loquacità contro due creature inestricabilmente in preda ai loro sentimenti; in una disposizione 'crociata', chiastica (uomo, donna: donna, uomo) che, mettendo a confronto gli estremi, ne espone con maggiore icasticità le diversità. Rappresentanti della ragione gli uni, del sentimento gli altri, collocabili, nell'accezione simbolica del *Farbenkreis* goethiano rispettivamente sul suo lato chiaro e « attivo » e su quello cupo e « passivo »⁸².

Ai due punti estremi del sovraindicato chiasmo strutturale dei temperamenti troviamo Lotte all'inizio del romanzo e Goethe verso la sua fine. E sebbene tutti e due siano sempre, anche se in parte solo, soggetto degli interrogatori crociati, rimangono ciò nonostante essenzialmente al di fuori di essi. Volendo spingere fin in fondo le possibilità interpretative offerte dal coordinamento antitetico dei personaggi, si potrebbe dire che ci vengono presentate tante coppie di temperamenti contrastanti in realtà, *virtualiter* invece complementari e per di più nell'ambito d'una identica specificità sessuale: è il caso di Riemer e August in cui solo dall'amalgama delle loro qualità e caratteristiche si otterrebbe un uomo intero come quello di Adele e Ottilie che, nel loro insieme soltanto, offrirebbero l'immagine d'una natura femminile equilibrata. Dall'opposizione riconciliata di Lotte e Goethe invece risulterebbe l'uomo androgino, l'essere umano completo, e nell'unione delle loro anime l'essere 'poeta' verrebbe a trovarsi accanto ed in pace coll'essere 'creatura umana'⁸³.

Goethe invero è, ed è questo il risultato finale di tutti i giochi di richiamo e di rispecchiamento, la somma di tutte queste esistenze umane che nel loro essere singolo riflettono solo una parte della sua natura: Goethe è colui che assomma in sé le qualità tanto dello spirito quanto del sentimento, del risoluto buon senso raffi-

⁸² Cfr. *supra*, p. 25.

⁸³ A proposito della natura androgina dell'artista si veda TH. MANN, *Schopenhauer*, in *GW*, IX, pp. 534-535: « Die vermittelnde Aufgabe des Künstlers. . . Genau dies denn also ist die Stellung der Kunst zwischen Geist und Leben. Androgyn wie der Mond, weiblich im Verhältnis zum Geiste, aber männlich zeugend im Leben, die stofflich unreinste Manifestation der himmlischen, die übergänglich reinste und unverderblich geistigste der irdischen Sphäre, ist ihr Wesen das eines mondhaft zauberischen Mittlertums zwischen den beiden Regionen. Dies Mittlertum ist die Quelle ihrer Ironie ».

gurato nella Lotte, pur innamorata del possibile, com'è anche Sua Eccellenza, poeta di corte, e — «last but not least» — come qualità integrante della sua natura d'artista: l'essere androgino.

In questa evidenziazione di rapporti intimi, inter- ed intra-umani, consiste a mio avviso la trasparenza semiotica della *Tiefenstruktur* del romanzo in quanto ricalcato sul modello strutturale del *Farbenkreis* goethiano.

Conviene osservare a questo punto che, con quanto finora esposto, ci troviamo sempre in campo di citazione, seppure di carattere strutturale e di pensiero. Occorre indagare ora se questo 'plagio' di struttura sia stato assimilato a un punto tale da improntare di sé in maniera omologica tutta la materia del romanzo, sia nella sua forma periferica sia nella sua tematica centrale. Va verificato dunque se il rapporto di carattere psico-contenutistico esistente fra la periferia delle citazioni e il nucleo del romanzo, avvertibile negli interstizi che nel mosaico delle citazioni si aprono su una problematica prettamente manniana⁸⁴, trovi il suo riscontro e la sua conferma nella strutturazione stessa del romanzo. Nella misura in cui lo stesso principio formale si trovasse a regolare tutti i sistemi semiotici quali ne siano le sostanze e le dimensioni, verrebbe a manifestarsi la minore o maggiore unità artistica dell'opera. In questa compenetrazione semiotica delle strutture la singola *frase* poetica si rivelerebbe parte omologica ed integrante del discorso e questo a sua volta null'altro che una grande frase.

Avevamo constatato che il principio strutturale determinante del *Farbenkreis* e della sua trasposizione letteraria sulla costellazione dei personaggi del romanzo era quello della *polarità dialetticamente complementare degli estremi opposti*.

3.2.2 *Il principio formale delle «polarità conciliate» nella periferia delle «citazioni integrate»* (la «entzückende Ungerechtigkeit»). Cercherò ora di illustrare con tre esempi, scelti dalla periferia, dagli interstizi e dal centro del romanzo, come l'impronta di questo principio formale si ritrovi proprio in quei punti del romanzo che, all'infuori delle citazioni e già nella loro tipica revisione ed elaborazione attraverso l'autore, si rivelano intima proprietà spirituale di Mann, tanto da suggerire che l'origine di questa maniera dialettizzante nella quale ci vengono presentati vicende e personaggi altro non sia che riflesso dell'esigenza intima d'una particolare concezione del mondo, propria d'un artista la cui incertezza esistenziale e il cui senso di giustizia⁸⁵ lo spingono «always to see two sides to a problem».

Come già si è osservato, questa maniera dialettizzante è avvertibile persino

⁸⁴ Cfr. *supra*, pp. 530-531.

⁸⁵ Cfr. TH. MANN, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Stockholmer Gesamtausgabe der Werke, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1956, pp. 492-493: «... denn was er [Nietzsche] der Gerechtigkeit zärtlich nachsagt: daß sie jedem Wirklichen oder Gedachten das Seine gebe und es rein zu erkennen trachte; daß sie jedes Ding in das beste Licht stelle... — ist es nicht nur eine andere Ausprägung des Goethischen Grundsatzes, daß man bei der Betrachtung eines Dinges es vor allem für sich gelten lassen und sich vor allen Vergewaltigungen hüten müsse? [...] Wollte man die Kunst als *bildende Gerechtigkeit* bestimmen, so würde sich das vielleicht nicht auf jeden Fall von Kunst als zutreffend erweisen, doch auf die größten Fälle, meine ich, würde es zutreffen, und es wäre eine schöne und reine Bestimmung der Kunst...».

a livello di citazione nel procedimento stesso che trasforma un brano citato *sic et simpliciter* in « citazione integrata »: nel processo di appropriamento spirituale, cioè, d'un materiale letterario preformato. Do come esempio dal dialogo di Lotte con Riemer la sottile disquisizione di quest'ultimo sulla « entzückende Ungerechtigkeit » che la natura o Dio si permettono in favore dei loro « eletti ». Il termine sembrerebbe contraddittorio in quanto l'ingiustizia normalmente non diletta ma esaspera, — ed è quanto Riemer asserisce. La conciliazione di due sentimenti così contrastanti avviene invece — per vie tanto naturali quasi, quanto imprevedibili — nella sfera d'influenza della *Persönlichkeit* la quale, suscitando ammirazione assieme ad invidia, finisce per riscuotere l'incondizionato seppure riluttante riconoscimento da parte del piccolo uomo normale. Il pensiero di Riemer che, come protestando, prende spunto da questa enigmatica ingiustizia degli dei, sfocerà nella citazione di alcuni versi dal *Buch Suleika* di Goethe, presto diventati proverbiali nella lingua tedesca, che chiudono l'argomento in una maniera assai perentoria richiamando all'ordine tutti quegli esseri piccoli e mediocri che raziocinando vorrebbero contestare i misteri della Natura. È un brano tanto indicativo del pensiero e dello stile di Mann che non possiamo fare a meno di citare tutta la compagine:

« dies Sigillum der Gottheit, will sagen der Anmut und Form, das die Natur einem Geiste mit einem gewissen Lächeln, so möchte man sich vorstellen, aufdrückt, wodurch er denn also zum schönen Geiste wird, — ein Wort, ein Name, den man mechanisch hinspricht, [. . .], wenn es doch, aus der Nähe gesehen und recht betrachtet, ein unergründliches und beunruhigendes, auch persönlich etwas kränkendes Rätsel bleibt. Es war, wenn ich nicht irre, von Ungerechtigkeit die Rede; nun, auch hier, zweifellos, ist Ungerechtigkeit im Spiele, natürliche und darum ehrwürdige, ja *entzückende Ungerechtigkeit*, nicht ganz ohne kränkenden Stachel aber für den, dem es beschieden ist, sie tagtäglich zu beobachten und durchzukosten. Wertveränderungen, Entwertungen und Überwertungen haben da statt, die man mit Wohlgefallen, mit unwillkürlichem Beifall wahrnimmt, denn ohne zum Empörer gegen Gott und die Natur zu werden, kann man ihnen seine freudige Zustimmung nicht versagen; allein heimlich und in bescheidener Stille muss man sie aus Rechtsgefühl doch auch wieder missbilligen. Da weiss man sich im Besitz eines ernstlich erarbeiteten — und um des Besitzes willen erarbeiteten — Wissens, [. . .] um die eigentümlich herrlichte, wiewohl auch bitter belachenswerte Erfahrung zu machen, dass ein so geprägter und gesegneter Geist, ein *Geist des Wohlgefallens*, einem lückenhaften Bruchteil davon, der ihm irgendwie anfiel, oder den man ihm selber geliefert hat, — denn so ist es: man dient ihm als Wissenslieferant —, eben mittels der Anmut und Form — aber das sind nur Worte nein, einfach dadurch, dass er es ist, der das Aufgefängene wieder von sich gibt, dass er ihm, sage ich, gleichsam durch die Zutat seiner selbst und indem er ihm sein Bildnis aufdrückt, den doppelten und dreifachen Münzwert verleiht, als Welt und Menschheit der ganzen Masse unserer Stubengelehrsamkeit je beigelegt hätten. In der Tat, andere schuften, schürfen, läutern und horten; aber der *König schlägt Dukaten daraus*. . . Dies Königsrecht, was ist es? Man spricht von *Persönlichkeit* — er selbst spricht mit Vorliebe davon, bekanntlich hat er sie das höchste Glück der Erdenkinder genannt ⁸⁶.

⁸⁶ « Volk und Knecht und Überwinder, / Sie gestehn zu jeder Zeit, / Höchstes Glück der Erdenkinder

Das ist so eine Entscheidung von ihm, die denn also nun für die Menschheit bedingungslos Geltung haben sollte »⁸⁷.

Ed è qui, nella constatazione e nella riflessione sulla « entzückende Unge- rechtigkeit », che accanto a Goethe e alla citazione dal *Buch Suleika* troviamo Thomas Mann, individuabile ed inconfondibile nella forma, — più paradossale che non dialettizzante questa volta, — in cui ci presenta il fenomeno. Una forma di pensiero che acquisterà una pregnanza ben maggiore nei grandi temi del romanzo.

3.2.3 *Il principio formale delle « polarità conciliate » negli « interstizi ».* (Il « Possibile » e « Reale »). A questo punto occorre ora riprendere e trattare per esteso una di quelle tematiche che, prendendo consistenza ripetute volte nei cosiddetti interstizi, sembrava ricondurre all'epicentro stesso del romanzo: la riflessione sul *Possibile* e *Reale*, proposta anch'essa in un discorso squisitamente dialettizzante.

Già la protagonista che da Hannover si mette in viaggio per Weimar avverte e obbedisce al richiamo imperioso di questa antinomia che, a livello di consapevolezza ragionata, però giunge solo attraverso la mediazione della Poesia, e non a caso come vedremo.

La stessa Lotte che durante il suo trasognato dormiveglia ritorna sulla scia dei ricordi all'episodio wertheriano di Wetzlar, era rimasta in un primo momento in preda alla luminosa suggestività del romanzo goethiano⁸⁸, ma in seguito a quest'attimo di piacevole confusione acquista piena consapevolezza della diversità fra la « grande realtà » dell'arte e quella piccola della sua vita quotidiana, sia adesso, che allora a Wetzlar. L'arte cioè nel suo intento di sondare l'esistenza in direzione del vero e dell'autentico non si limita a riproporre quanto già avvenuto nella puntigliosa elaborazione del ricordo ma dà una profondità ulteriore a questa dimensione del *Reale* arricchendola al contempo di quella del *Possibile* sì da dar forma e consistenza ad istanze e forze che nella vita sovente non affiorano, pur essendo state le determinanti dei differenti fenomeni in cui detta vita si è venuta manifestando. Questo vasto sostrato del Possibile di cui la realtà non è che un povero residuo (« das verkümmerte Mögliche ») è l'Assoluto, raramente realizzabile nella dimensione e nelle facoltà limitate del mondo empirico eppure sua matrice e fondamento. E sebbene immenso proprio nella gamma delle sue possibilità questo sostrato rimane invisibile come i nove decimi d'un iceberg che, confinati sotto il livello dell'acqua, permettono alla vetta di emergere.

È August che si fa accorato sostenitore d'una vita vissuta in fedele coerenza verso questo Assoluto pur avvertendone, nelle lacrime d'una Friederike Brion, la tragica impossibilità. Una scintilla di questo Assoluto era caduta anche sulla vita di Lotte avvolgendola nella luminosità d'un travolgente amore geniale, ma Lotte, un temperamento più pratico e risoluto della povera Friederike,

/Sei nur die Persönlichkeit. // Jedes Leben sei zu führen, / Wenn man sich nicht selbst vermisst; / Alles könne man verlieren, / Wenn man bliebe, was man ist » (HA, II, p. 71).

⁸⁷ TH. MANN, *Lotte in Weimar*, in *GW*, II, pp. 426-427.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 390.

aveva saputo resistere alla tentazione di abbandonarvisi, inconsciamente consapevole forse d'una legge inesorabile: averlo assaporato, questo Assoluto, e fosse stato anche per un solo istante, significa dover pagare ad un dato momento della vita il prezzo altissimo di vederlo stritolato, nella sua trascendente purezza, dai triti meccanismi della causalità materiale —, che pure comprendono, se non altro, la morte.

L'esperienza di questo attimo compiuto, limpido concretizzarsi dell'Assoluto nel Reale, non rimane che ricordo in Lotte, mentre è dato al Goethe poeta di procurargli una seconda e meno fugace esistenza nella « grande realtà » dell'opera d'arte. È questo il luogo di conciliazione par excellence dell'Assoluto col Reale. Capire questo e comprendere che sul piano umano il poeta come chiunque altro non riesce a vivere che l'Assoluto avvizzito (« das verkümmerte Mögliche ») riavvicina, nel destino comune della rinuncia, Lotte a Goethe, cancellando infine il rimprovero implicito in questo viaggio d'inchiesta, intrapreso da Lotte per rendersi ragione dell'inquietante antinomia fra *Possibile* e *Reale* avvertita nell'aver vissuto un istante per quanto fugace della loro conciliata armonia.

Sono attimi eccezionali, doni degli dei, che difficilmente l'uomo riesce a far durare e che generalmente per la sua stessa natura di uomo è destinato a tradire in quanto la vita quotidiana richiede che questa quotidianità si risolva nella risoluta ottemperanza a doveri familiari come nel caso di Lotte, o nella rigorosa autodisciplina in funzione dell'opera d'arte come nel caso di Goethe, non fa differenza. L'abbagliante illusione di far perdurare, d'inchiodare nella realtà quotidiana un Assoluto intravisto come possibile viene sacrificata da tutti e due, vittime in questo della loro condizione umana e della loro rispettiva missione terrestre con quelle scelte e quelle limitazioni che essa necessariamente comporta. L'azione, comunque la si motivi, sovente non può essere disgiunta da mancanze, o colpe addirittura, verso quanto per natura non si poté scegliere. Ecco lo « unschuldiges Schuldigwerden »⁸⁹ che in chiusura del romanzo assolve il poeta il quale per la sua stessa natura non ha potuto indugiare in un attimo di vita compiuto.

3.2.4 *Il principio formale delle « polarità conciliate » nell'epicentro* (lo « unschuldiges Schuldigwerden »). A questo punto del romanzo, dove per così dire si tirano le somme, troviamo ancora una volta, e non a caso, una di quelle definizioni paradossali nelle quali Mann costringe ad una coesistenza aporistica istanze della vita che per logica apparirebbero inconciliabili e che pure possono trovare una loro conciliazione irrazionale nell'esistenza singola dell'uomo. Il senso di vergogna di fronte a questa bruciante verità d'una 'colpevolezza senza colpe' viene espressa un'altra volta (si confronti il simile procedimento stilistico nella rappresentazione della « entzückende Ungerechtigkeit »)⁹⁰ attraverso l'incisività del prestito d'una metafora dal *West-Östlicher Divan* di Goethe: «...das siedend heisse Gefühl... , das den Menschen durchdringt, wenn ihn ein gerechter Vorwurf mitten in dem Dunkel (sic!) eines zutrau-

⁸⁹ *Ibid.*, p. 760.

⁹⁰ Cfr. *supra*, pp. 548-549.

lichen Selbstgefühls plötzlich betrifft, so dass er einem *Haufen durchglühter Muscheln* gleicht, *wie sie wohl da und dort statt des Kalkes zum Bauen verwendet werden* »⁹¹.

Il viaggio d'inchiesta di Lotte si conclude così nella comprensione e nel perdono per l'ineluttabile colpevolezza dell'artista nei confronti della vita, e dell'uomo grande nei confronti del prossimo. Questo «unschuldiges Schuldig-Werden» non implica certo inconsapevolezza da parte dell'artista. La stessa sua natura riflessiva gli impone l'accettazione consapevole delle proprie 'colpe'. Si potrebbe qui a proposito fare il nome di Leverkühn, protagonista del successivo grande romanzo di Mann, del *Doktor Faustus*, che consapevolmente prende su di sé le colpe del suo tempo e la propria, stipulando il patto col diavolo per poter compiere quell'opera d'arte che, attraverso il suo carattere protocollare ed evidenziatore assume una funzione redentrice nei confronti della propria epoca e della sua società. Coesistono dunque in Leverkühn come nel Goethe del romanzo *la cattiva coscienza della grandezza* e la speranza o la certezza, rispettivamente, della propria assoluzione, espresse con un leggero spostamento di accenti anche in un aforismo di Musil che ci ricollega alla citazione scelta a motto di questo studio e tratta dalla *Lotte in Weimar*, nella quale Mann considera l'opera d'arte una specie di «coscienza obbiettivata». Dice Musil: «Dichten heisst, Gerichtstag halten über das eigene Ich» e prosegue con una ironia che in sottile autocritica supera persino quella del grande narratore rivale di Lubeca «mit dem sicheren Ausgang auf Freispruch».

È questo il travagliato acquisito della riflessione artistica moderna che va ben oltre l'ammissione goethiana dell'opera quale «Bruchstücke einer grossen Konfession». E in questo approfondimento dialettico della autocomprensione dell'artista si configura l'epicentro del romanzo manniano che, allontanando qualsiasi sospetto di 'plagio', permette all'autore di servirsi sia a livello della *Oberflächen* - sia a quello della *Tiefenstruktur* d'un materiale spirituale già predisposto per evidenziare, in sede di comparazione, la propria tematica con maggiore icasticità.

⁹¹ TH. MANN, *Lotte in Weimar*, in *GW*, II, pp. 760-761. Cfr. J. W. GOETHE, *Noten und Abhandlungen zum besseren Verständnis des west-östlichen Divans*, in *HA*, II, pp. 163-164. Goethe riporta e commenta la parabola d'un poeta persiano; ne citerò i punti salienti in quanto sembrano essere sfuggiti all'attenzione dell'altrimenti vigilissimo Lange:

Als nun an Jesus kam die Reih',
sprach, ohne Schmähn, er guten Sinns,
er sprach aus gütiger Natur:
«Die Zähne sind wie Perlen weiss».
Dies Wort macht den Umstehenden,
Durchglühten Muscheln ähnlich, heiss.

(Dal commento: «In Gegenden, wo es an *Kalklagern* gebricht, werden *Muschelschalen* zu Bereitung eines höchst nötigen *Baumaterials* angewendet und, zwischen dürres Reisig geschichtet, von der erregten Flamme durchgeglüht. [...] Will sich jemand hiervon ein vollkommenes Anschauen erwerben, so ersuche er einen Chemiker, ihm *Austerschalen* in den Zustand der Phosphoreszenz zu versetzen, wo er mit uns gestehen wird, dass ein *siedend heisses Gefühl*, welches den Menschen durchdringt, wenn ein gerechter Vorwurf ihm mitten in dem *Dünkel* (sic) eines zutraulichen Selbstgefühls unerwartet betrifft, nicht fruchtbarer auszusprechen sei»). Il mio corsivo nel testo di Mann e in quello di Goethe mette in rilievo il «plagio» da parte di Mann che appare essenzialmente relativizzato però, essendo lo stesso Goethe a pronunciare queste parole nel romanzo, cosicché dal settimo capitolo in poi si può effettivamente parlare d'una reintegrazione dell'opera goethiana nel suo autore, usata come esplicito mezzo stilistico da parte di Mann.