

Arte e politica nelle *Considerazioni di un Impolitico* di Thomas Mann

Elena Alessiato

Un'opera di artista

Non è solo per una distinzione di generi che nella tradizione della critica letteraria le *Betrachtungen eines Unpolitischen* sono state spesso tenute a distanza dal resto della produzione di Thomas Mann. A confronto con le opere narrative il saggio di guerra, iniziato nell'autunno 1915 e pubblicato tre anni dopo, è spesso parso inadeguato al talento del romanziere, stonato e discordante, per alcuni semplicemente «sbagliato» come la politica che l'autore lì vi difende¹, per altri un «capolavoro fallito»². Sorprende allora che Mann tenesse quel saggio in tale considerazione da evidenziare in più occasioni e ripetutamente, anche a distanza di anni, i legami di esso con i suoi romanzi³.

In realtà già nella percezione originaria dello scritto Mann dimostra di non avvertire discontinuità tra le due anime della sua produzione, tanto da ripetere più volte nella *Prefazione* che esso, se anche non poteva definirsi «un'opera d'arte», era pur sempre un'«opera d'artista»⁴. Mettendo in chiaro il proprio statuto creativo, Mann enuncia il nes-

¹ C. CASES, *Thomas Mann apolitico* (1967), ora in C. CASES, *Il testimone secondario*, Torino 1985, pp. 116-118.

² E. SCALFARI, *Thomas Mann. "Considerazioni di un impolitico", storia di un capolavoro sbagliato*, in «Repubblica», 23/4/1997, p. 36.

³ Per citare solo alcuni significativi esempi: cfr. T. MANN, *Thomas Mann an Ernst Bertram*, Pfullingen 1960, p. 59; T. MANN, *Lebensabriss*, in T. MANN, *Gesammelte Werke in dreizehn Bände*, trad. it.: *Saggio Autobiografico*, in T. MANN, *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, Milano 2001, pp. 1448-1494; T. MANN, *Tagebücher 1918-1921*, Frankfurt a.M. 2003, p. 200; T. MANN, *Einführung in den Zauberberg*, trad. it.: *La montagna incantata*, Milano 1992, pp. 679-689, in part. p. 683.

⁴ T. MANN, *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918), trad. it.: *Considerazioni di un impolitico*, Milano 1997, pp. 32-34 e 39.

so che deve reggere la comprensione dell'intero saggio. Ben lungi dall'essere un tradimento o un atto di estraneazione dalla propria natura d'artista, le *Betrachtungen* sono infatti viste come l'opportunità per riconfermarla. Esse possono essere considerate come un trattato di estetica manniana, per quanto frammentario e non sistematico. La riflessione prende le mosse dalla domanda riguardo alla funzione che l'arte svolge, o debba svolgere, in un mondo investito dal cambiamento e dominato dalla politica. In un discorso politico dominato dalla fede nella *deutsche Nation*, inoltre, l'arte stessa viene messa a confronto con il quesito della nazionalità: esiste un'arte nazionale? In che misura l'arte si pone al servizio della causa patriottica messa in gioco dal conflitto? Quale contributo può prestare a essa?

La giustificazione del ruolo dell'arte rispetto alla guerra fa tutt'uno con l'autogiustificazione dell'artista di fronte al suo pubblico e a se stesso. Partecipando alla guerra da artista, l'arte diventa parte integrante della risposta politica di Mann. Dal genio dell'arte, dallo status e dalla sensibilità di Mann come artista conseguono le istanze e i parametri con cui si affrontano e giudicano i problemi del tempo. Altrimenti com'è stato possibile, si chiede Mann, che «io, un'esistenza d'artista davvero antisociale, nichilista e impolitica, sia arrivato a prendere caldamente le difese della "tedeschità" (*Deutschtum*) perfino nei punti più spiacevoli?»⁵.

La visione stereoscopica dell'arte

«Ai miei occhi il concetto di "prosa" e quello di "critica" apparvero quasi identici. Ma il mio procedimento critico si è applicato sempre alla *vita*, non a qualche politica finalit , e sebbene anche per me il mestiere di scrivere, la poesia stessa, altro quasi non significhi se non critica della realt  per mezzo dello spirito, forse la mia disposizione interna rimaneva troppo positiva per assumere, nel mio lavoro poetico, un carattere tutto negativo [...] Credo che senza simpatia non possa prendere forma cosa alcuna: la pura negazione pu  dare solo una piatta caricatura»⁶.

Il problema dell'arte per Thomas Mann coincide con il problema della vita. Per la sua rappresentazione del *Leben*, categoria dominante del discorso filosofico e intellettuale del primo Novecento, Mann riconosce ripetutamente il proprio debito verso Nietzsche, il quale a sua volta aveva preso le mosse dalla dottrina della volont  di Schopenhauer, modificandola nel senso di un vitalismo cosmico e assolutizzato⁷.

⁵ T. MANN, *Briefe an Paul Amann 1915-1952*, Lübeck 1959, p. 32.

⁶ T. MANN, *Considerazioni di un impolitico*, cit., p. 160.

⁷ La centralit  della vita in Nietzsche, e la sua "deviazione" rispetto a Schopenhauer, era stata sottolineata e tematizzata da Georg Simmel nel volume *Schopenhauer*

Da Nietzsche Mann adotta sia la funzione critica sia la valenza propriamente estetica della categoria in questione. In opposizione alla tradizione del razionalismo, qualificato mediante il principio della corrispondenza tra «ragione, virtù e felicità», la vita si presenta come un inestinguibile impulso di pienezza e accrescimento, ulteriore a ogni individuazione e rispetto alla quale risultano relativizzati tanto il «bello» quanto il «buono» e il «giusto», la morale quanto la verità. Se nella dottrina schopenhaueriana l'intelletto non è che un mezzo per l'autoaffermazione senza fine né scopo della volontà (volontà di vita, volontà di volontà), in Nietzsche viene sottolineata la funzione dissipatrice e corrosiva dell'intelletto, che agisce come freno inibitore della forza vitale. Pessimismo morale e vitalismo diventano le componenti del paradigma critico con cui il filosofo della vita si rapporta all'uomo e alla storia. Il suo antagonista non può che essere il filosofo della ragione illuministica, il quale si illude di poter esercitare, mediante il dominio della volontà e degli impulsi, il controllo del reale. Il suo è lo spirito dell'analisi e della rivoluzione, dell'ordine casuale e del progresso, della letteratura e della psicologia: della civilizzazione. È lo spirito di cui Settembrini nello *Zauberberg* esalta la capacità di «nobilitare, moralizzare, migliorare il genere umano»⁸. È infine lo spirito che «cerca di dimenticare *quel che si sa della natura dell'uomo* per adattarlo alla propria utopia»⁹: utopia di un mondo equo, giusto, purificato da ogni istinto di differenza e animalità.

Proprio nel nome dei suoi maestri Mann porta avanti la critica al progresso democratico, che è insieme critica alla mortificazione dell'arte e all'imbrigliamento della sua capacità di celebrare e stimolare la vita, o forse di più: di essere specchio e sublimazione delle sue infinite potenzialità. Qui Mann è più vicino a Nietzsche che al filosofo che aveva messo in crisi Thomas Buddenbrook. Perché l'arte non vale solo come momento di estrema, assoluta obiettività e quindi di negazione ascetica del volere. Essa assume, nel segno della *Nascita della tragedia*, una valenza metafisica che la rende compimento e insieme superamento della volontà di vita, sua massima espressione perché insieme volontà e rappresentazione. L'atto o l'opera artistica non sono solo l'esito dell'estinzione della brama vitale ma sono *anche* un atto di volontà e di vita nel quale si realizza la sintesi tra la rappresentazione apollinea motivata dall'istinto di Dioniso e l'eb-

und Nietzsche. Ein Vortragzyklus, trad. it.: G. SIMMEL, *Schopenhauer e Nietzsche*, Firenze 1995. Mann conosceva il testo e lo cita con favore nelle *Considerazioni di un impolitico*, cit., p. 100. Se ne può riconoscere l'influenza anche in relazione al rapporto arte/musica e vita.

⁸ T. MANN, *La montagna incantata*, cit., p. 490.

⁹ T. MANN, *Considerazioni di un impolitico*, cit., p. 43.

bra volontà di autotrascendimento che si realizza nella creazione artistica di forma. «Nella bellezza dell'immagine del mondo come rappresentazione» la vita riceve la sua giustificazione e «la volontà trova il riscatto per il dolore della sua eterna tensione»¹⁰. La medesima successione si ripete nel potenziamento estetico messo in atto dall'artista, grazie al quale convergono dolore e conoscenza, estasi e smascheramento. Proprio la sua capacità di vedere il mondo «come una mobile e variopinta fantasmagoria di immagini che lasciano trasparire l'essenza ideale e spirituale» gli permette di «abbandonarsi con voluttuosa, peccaminosa sensualità al mondo fenomenico, al mondo delle immagini»¹¹. L'artista diventa il sacerdote della vita che celebra nella sua opera l'esperienza dell'unità con il tutto.

A partire da questi presupposti Mann elabora nelle *Betrachtungen* la nozione di «arte stereoscopica», presentandola non solo come proprio ideale estetico, ma come l'essenza stessa dell'*Ästhetizismus*. Il punto di partenza è che l'artista è colui «che non è abituato a parlare in maniera diretta e ad assumersi ogni responsabilità, bensì a far parlare uomini e cose»; di conseguenza

«una persona che è solita fare dell'arte non prende mai completamente sul serio il fattore spirituale, intellettuale, essendo sua prerogativa trattarlo come materiale, come giocattolo, sostenere questo o quel punto di vista, lavorare di dialettica, lasciare che abbia ragione colui che in quel momento sta parlando».

Per l'artista ogni contenuto, giudizio, figura, non ha valore in sé ma solo ai fini del «gioco compositivo», che è rappresentazione della realtà. Il suo diritto è quello di «imbarcar[si] in esperimenti con questo o quel punto di vista ma senza legar[si] a nulla», così da realizzare la «splendida superiorità dell'arte su ciò che è puramente intellettuale» e che consiste «nella sua polivalenza vitale, nel suo profondo disimpegno, nella sua libertà spirituale».

La visione stereoscopica dell'arte si concretizza in visioni simboliche della vita, in molteplici *Bilder* che sono *Vorbilder* (modelli) e/o *Abbilder* (immagini, riproduzioni). Così sono intesi gli esempi di estetismo che Mann menziona: Goethe e Shakespeare, Flaubert e Schiller, Tolstoj e Ibsen. Ciò che li accomuna è l'immediatezza percettiva e uno zingaresco spirito d'avventura, la propensione a «toccare il fondo della guerra e della pace con la stessa dilettantesca immedesimazione». La morale dell'artista è la coscienziosità dell'osservatore. Egli sa che la vita rimane sfuggente, come «l'oceano del bene e del male» trateggiato da Tolstoj e in cui ciascuno è irrimedi-

¹⁰ H.D. HEIMENDAHL, *Kritik und Verklärung. Studien zur Lebensphilosophie Thomas Manns in den Betrachtungen eines Unpolitischen, Der Zauberberg, Goethe und Tolstoj und Joseph und seine Brüder*, Würzburg 1998, p. 118.

¹¹ T. MANN, *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, cit., p. 1242.

bilmente «buttato», ma al contempo crede che le infinite immagini dell'arte siano come gli altari sui quali l'uomo immola la propria individualità per elevarsi alla grandezza dell'insieme¹².

Rispetto al dilettante, figura rappresentativa della decadenza a cavallo tra '800 e '900 e della sua critica¹³, l'artista di Mann ha però acquisito una maturità che non è solo espressiva ma anche spirituale. Il «pathos della distanza» che occorre all'artista per elevare il proprio sguardo a una visione ampia e multilaterale delle cose è temperato dal desiderio di comprensione indulgente e di «personale compartecipazione». La massima della compassione – «*Tout comprendre c'est tout pardonner*» – non è (più) intesa, al pari di Nietzsche, come sintomo di debolezza e frivola inettitudine alla vita¹⁴. All'incapacità di gusto e giudizio, all'indecisione esistenziale dell'artista decadente è subentrato un vigoroso senso della vita e insieme un amorevole senso dell'umano, un atteggiamento di rispetto verso l'uomo e le sue contraddizioni. «Timore reverenziale e dubbio, estrema coscienziosità ed estrema indipendenza»: è questa combinazione a costituire «l'essenza della visione che l'esteta ha del mondo»¹⁵ e il nucleo della sua fede.

Mann parla d'estetica nel capitolo delle *Betrachtungen* dedicato alla *Politica*. Tutt'altro che un caso. Lo scopo della sua trattazione va ben al di là dell'intento di illustrare i presupposti della propria attività contro modalità artistiche alternative e concorrenti:

«Estetismo, scrive, non è affatto l'amore delle belle lettere, la beata venerazione del bello [...] Esteta non è chi tiene a "morire in bellezza", né chi sfoggia espressioni come "pampini nella chioma"; [...] Né bastano a cogliere appieno ed esaurire il concetto di estetismo quella mancanza di cordialità e umanità, quella saggia mescolanza intellettuale di trivialità e raffinatezza o di raffinatezza e brutalità, che sono gli ingredienti di certe opere d'arte moderne o non più tanto moderne. Estetismo come contrapposto alla politica»¹⁶.

¹² T. MANN, *Considerazioni di un impolitico*, cit., pp. 236-241.

¹³ Cfr. H.R. VAGET, *Der Dilettant. Eine Skizze der Wort- und Bedeutungsgeschichte*, in «Jahrbuch der Schillergesellschaft» 14/1970, pp. 131-158; R. BAUER, «*Décadence*»: *histoire d'un mot et d'une idée*, in «Cahiers roumains d'études littéraires», 1/1978, pp. 55-71 e R. BAUER, *Der Unpolitische und die Décadence*, in H. GOCKEL - M. NEUMANN - R. WIMMER (edd), *Wagner-Nietzsche-Thomas Mann. Festschrift für Eckhard Hefirich*, Frankfurt a.M. 1993, pp. 279-297; W. RASCH, *Die literarische Décadence um 1900*, München 1986.

¹⁴ F. NIETZSCHE, *Nachgelassene Fragmente 1885-1887*, in F. NIETZSCHE, *Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, Berlin 1999, vol. XII, pp. 20 e 298. In Nietzsche la massima, risalente probabilmente a Madame de Staël, sintetizza l'atteggiamento di debolezza che connota l'artista decadente. Nello stesso senso critico essa veniva richiamata da Aschenbach in *Tod in Venedig*.

¹⁵ T. MANN, *Considerazioni di un impolitico*, cit., p. 243.

¹⁶ Ivi, p. 236.

La connotazione stereoscopica dell'arte è l'argomento con cui Mann giustifica la propria presa di distanza dalla politica. Il carattere contemplativo e onnicomprensivo dell'arte rappresenta infatti l'antitesi della mentalità politica, caratterizzata da un'attitudine critica radicale e dal costante esercizio di differenziare, giudicare, distinguere. La politica si basa su scelte, decisioni, selezioni escludenti. Proprio ciò che l'artista respinge in nome della sua «*dilettantesca immedesimazione*», la quale lo pone in uno spazio superiore alla politica e alle sue fazioni, sottratto alla sua pervasività. La libertà dell'artista che Mann ha in mente è di tipo aristocratico: essa coincide con la libertà *dalle* rivendicazioni di parte di cui si compone lo spettro politico. Ammettendo che, come scrive Mann, «non esiste altra esperienza che sia capace di metter fuori gioco la politica, di toglierle qualsiasi valore e farla cadere in oblio, quanto la compartecipazione intima ai valori eterni dell'uomo attraverso l'arte»¹⁷, l'esercizio artistico assume un significato e una finalità etiche.

Se politica significa tradimento dell'umano, politicizzazione dell'arte significa tradimento dell'estetismo. La formulazione dell'ideale estetico manniano si piega a una finalità di polemica che investe tanto il terreno dell'arte quanto quello della politica. Bersaglio di Mann sono quelle correnti d'avanguardia che vedevano nella creazione artistica lo strumento espressivo di una specifica visione del mondo e il mezzo per propagare fedi riformiste e rivoluzionarie. Che fossero i propugnatori di una «filosofia dello scopo» come Kurt Hiller e i circoli di attivisti¹⁸, la satira letteraria sperimentata dal fratello Heinrich¹⁹, il sensualismo esibizionista di Gabriele D'Annunzio o l'espressionismo: agli occhi di Mann questi fenomeni si pongono contro la vita perché tradiscono la vocazione multidimensionale del-

¹⁷ Ivi, p. 439.

¹⁸ «Das Ziel» era il nome dell'almanacco letterario fondato e diretto tra il 1916 e il 1924 da Kurt Hiller, pubblicitista e scrittore pacifista di origine ebrea, rappresentante dell'espressionismo berlinese e vicino al socialismo radicale. Forum per artisti espressionisti e organo della sinistra radicale era anche la rivista «Die Aktion», fondata nel 1911 da Franz Pfemfert, amico di Hiller, e pubblicata fino al 1932.

¹⁹ È noto che il sottotondo costante del monologo di Mann nel saggio di guerra è rappresentato dal diverbio con il fratello, scoppiato a seguito delle divergenti opinioni politiche e soprattutto della pubblicazione da parte di Heinrich del saggio su Émile Zola. In Heinrich – scrittore di orientamento progressista, francofilo, esteta attratto dal mito del Sud e sostenitore dell'Intesa – Thomas vedeva il modello di *Zivilliterat*, l'intellettuale *engagé* che si serve della parola e della finzione artistica per promuovere cause politiche, sociali, pedagogiche, umanitarie. Si è qui scelto di non tematizzare il rapporto tra i due fratelli, già ampiamente trattato dalla critica. Sul tema si rimanda a H. KOOPMANN, *Thomas Mann – Heinrich Mann. Die ungleichen Brüder*, München 2005 e J. FEST, *Die unwissenden Magier. Über Thomas und Heinrich Mann*, trad. it.: *I maghi ignari: Thomas e Heinrich Mann*, Bologna 1989.

l'arte mediante l'adesione a un progetto politico di trasformazione radicale della realtà. In essi Mann scorge la predominanza di uno spirito volontaristico e autoreferenziale che volge «le spalle alla calma considerazione delle cose, a ogni pacato sentire epico, alla concretezza e alla serenità» ed «è teso alla veemenza delle mosse, all'espressione carica e orridosa»²⁰. L'ottimistica fiducia nell'azione, re-taggio del secolo della ragione, si riflette qui nella rivendicazione del ruolo sociale dell'artista e in particolare del letterato. A lui spetta il compito di «produrre eventi attraverso le parole»²¹. Ma proprio un simile attivismo rappresenta per Mann una reinterpretazione moderna e demagogica del mito nietzscheano del Superuomo, ove il bel gesto viene esaltato come atto di affermazione di una nuova umanità. Quando il culto della bellezza si coniuga a quello della forza per rifondare il mondo storico, Mann denuncia un doppio tradimento. La commistione di arte e politica perverte infatti l'atto creativo, sottraendogli l'insubordinatezza che gli è propria, e contamina l'azione politica con esteticismi teatrali e compiaciuti.

Volontarismo e idealità astratta, attivismo e fideismo filantropico: qui risiede lo spirito della politica, che ha il suo compimento nella *politicizzazione dello spirito*, ossia nella mossa di portare lo spirito a «operare a vantaggio dell'affrancamento illuministico [...] del miglioramento [...] e della felicità del mondo»²². Irriducibile pluralità e pacata tolleranza da una parte, massimalismo e utopia dall'altra. Alla scelta escludente tra il *sì* e il *no* del giacobino dell'idea l'autore delle *Betrachtungen* contrappone il «sì eppure no» del «parassita»²³ della vita, alle alternative binarie dell'uno risponde con la visione multiprospettica dell'altro. È questa l'asimmetria che lo scrittore intende con la formula per cui «la politica è l'opposto dell'estetismo»²⁴.

E tuttavia: è più artista o più politico, Thomas Mann, quando respinge ogni opzione di intervento o cambiamento della realtà, ogni progettualità politica in nome della superiorità dell'arte? La carica anarchica di una «visione *stereoscopica* della cose», ossia non «appiattita» e non «parziale», risulta del tutto spuntata. La coscienza dell'inesauribilità del *Leben*, che l'arte in sé riflette, diventa moven-

²⁰ T. MANN, *Considerazioni di un impolitico*, cit., p. 226.

²¹ K. HILLER, *Philosophie des Ziels*, in W. ROTHE (ed), *Der Aktivismus 1915-1920*, München 1969, pp. 29-54, cit. p. 48.

²² T. MANN, *Considerazioni di un impolitico*, cit., p. 49.

²³ Riferimento polemico a Heinrich, che nel saggio *Zola* aveva parlato del nazionalista che aspira a diventare «poeta nazionale» come di un «conversevole parassita». Thomas, che si era sentito coinvolto nell'allusione, riporta e commenta il brano in *Considerazioni di un impolitico*, cit., p. 209.

²⁴ Ivi, p. 235.

te psicologico per l'accettazione incondizionata dell'esistente. La combinazione tra il *tout comprendre* e il *tout pardonner* ha per esito, in politica, un irriflesso «ossequio al reale»²⁵, con cui si cerca di compensare la mancanza di punti fermi. La coscienziosità della contemplazione si tramuta in fatalismo politico e diventa l'avversario anche politico dell'attivismo rivoluzionario.

Il popolo tedesco, scrive Mann, è un popolo non politico perché è il «popolo della vita»: «Ecco la prima scaturigine di questa guerra, della guerra tedesca contro la *civilizzazione* occidentale»²⁶. Le disgiunzioni – politica o vita, essenza tedesca o civilizzazione – vengono elevate a principi ontologici immodificabili e assoluti: essi motivano la reazione della Germania a ciò che ne minaccia la stabilità o la natura, cominciando dall'ambizione a rendere l'arte funzionale all'edificazione di un qualche modello sociale e politico. Perché cos'altro sono la democrazia e la politicizzazione se non «l'educazione dell'uomo alla rivolta?»²⁷.

La vita, «il concetto più goethiano e conservatore nel senso più alto e religioso», costituisce per Mann l'antitesi del radicalismo, inteso come esercizio intellettualistico volto a elaborare teorie di portata generale poi fatte valere come principi-guida del cambiamento storico e dell'azione con cui il singolo, intervenendo concretamente sulla realtà, contribuisce al progresso del genere umano. In nome delle attribuzioni storiche e intellettuali l'autore delle *Betrachtungen* codifica questa tradizione come essenzialmente non tedesca, propriamente francese e occidentale mentre fa valere la coscienza dell'onnicomprendività della vita, che l'arte coglie, potenzia e raffigura, come principio di distinzione della modalità spirituale tedesca. L'artista Mann, cultore dell'etica del dubbio e della «polivalenza vitale», si mostra tanto radicale quanto il suo antagonista nello stabilire distinzioni, opposizioni, esclusioni. L'urgenza di difendere il rango dell'artista e il suo disimpegno al di sopra delle parti lo porta sul terreno del suo nemico. La presa di posizione a favore della *Kultur* e della nazione tedesca, benché giustificata con motivi impolitici, assume il valore di una scelta di schieramento: è un atto di politica. Nella sovrapposizione tra identità nazionale e disposizione cultural-esistenziale emerge il significato *anche* politico della trattazione estetica di Mann. La sua *Lebensphilosophie*, concepita come *Kunstphilosophie*²⁸, fornisce la giustificazione sovrapolitica alla lotta della Germania contro la modernità, lo spirito e la civilizzazione:

²⁵ Ivi, p. 561.

²⁶ Ivi, p. 100.

²⁷ Ivi, p. 303.

²⁸ Ben argomenta H.D. HEIMENDAHL, *Kritik und Verklärung*, cit., pp. 9-138.

«La civilizzazione – sostiene – non solo è anch'essa qualcosa di spirituale ma di più, è addirittura *lo spirito stesso*, spirito nel senso della ragione, dell'incivilimento, del dubbio, dell'illuminismo e infine del *dissolvimento*, mentre la cultura significa al contrario il principio dell'organizzazione e della costruzione artistica, il principio che alimenta e trasfigura la vita»²⁹.

Tema centrale della poetica manniana, la contrapposizione di vita e spirito simboleggia nelle *Betrachtungen* lo scontro tra tradizioni politiche e culturali opposte. Geopolitica e disposizione spirituale convergono nella rappresentazione di un mondo posto di fronte ad antitesi risolutive: *Kultur* o *civilisation*, spiritualismo o meccanicismo, vita o intelletto, arte o politica, Germania o Intesa. Nella sua opera più famosa, *Der Geist als Widersacher der Seele*, Ludwig Klages sintetizza mediante l'astrazione le sollecitazioni del tempo: «L'essenza del processo «storico» dell'umanità (chiamato anche «progresso») è la lotta sempre più vittoriosa dello spirito contro la vita con la (tuttavia solo) logicamente prevedibile conclusione dell'annientamento di quest'ultima». Ciò che lega nel binomio le due entità è una relazione oppositiva poiché «lo spirito in quanto insito nella vita significa una forza orientata contro di lei». Ma – prosegue il «poeta cosmico» – «la vita, purché diventi detentrica dello spirito, gli si oppone con un istinto di difesa»³⁰: difesa del fatalismo, dell'inesauribilità e dell'irrisolutezza creatrice contro ogni determinazione categorica e vincolante. È cos'altro era la guerra in corso se non l'estremo tentativo della natura tedesca di *resistere* a quel dissolvimento, a quel crescente *dissanguamento della vita*, avrebbe detto Naphta, che costituisce la storia dello spirito europeo?³¹ Nelle parole del gesuita, infatti, «lo spirito, la teoria fanatica oltraggia la vita e chi vuol distruggere le passioni, vuole il nulla, ... il puro nulla»³². Se quello tedesco è il *popolo della vita*, la *volontà di nulla* è la volontà del politico della *Zivilisation*, che mira a omologare la realtà a una serie di assunti teorici universali, sganciati dal contesto storico e vitale del singolo popolo. A essa è contrapposta la virtù estetica del *non volere nulla* per accogliere il tutto³³.

²⁹ T. MANN, *Considerazioni di un impolitico*, cit., pp. 185-186.

³⁰ L. KLAGES, *Der Geist als Widersacher der Seele*, Bonn 1960, p. 69. Su Klages cfr. T. TUPPINI, *Ludwig Klages. L'immagine e la questione della distanza*, Milano 2003 e T. ROHKRÄMER, *Eine andere Moderne? Zivilisationskritik, Natur und Technik in Deutschland 1880-1993*, Paderborn 1999, pp. 162-211.

³¹ T. MANN, *Considerazioni di un impolitico*, cit., p. 100.

³² T. MANN, *La montagna incantata*, cit., p. 491.

³³ T. MANN, *Considerazioni di un impolitico*, cit., p. 112. Si noti che qui risiede la contraddizione dell'impolitico manniano: nella domanda se sia possibile conciliare l'annullamento della volontà con la difesa della volontà di essere. La risposta di Mann è quella di un artista che di fronte alla storia pronuncia il suo «sì eppure no»: *no* a una politica sinonimo di democrazia, *sì* a una politica tedesca (cfr. p. 275).

Il principio della vita agisce in Mann da spartiacque politico. L'esaltazione della polivalenza vitalistica ha per esito ultimo non il rimpudio totale della politica, ma l'affermazione di una politica identitaria: una *deutsche Politik*, ove la determinazione nazionale fonda e vincola il valore dell'oggetto stesso. Motivata dalla volontà di vita autonoma e incondizionata, la politica tedesca diventa modello di autenticità, valutata sulla base del grado di osmosi esistente tra azione ed essenza, tra forza e volontà, tra espressione ed essere. Non c'è frattura né casualità tra le due disposizioni. La difesa di una politica conforme ai principi tedeschi costituisce l'integrazione in positivo della critica esercitata dall'impolitico contro la politica democratica dello *Zivilliterat*.

In nome dell'identità la storia politica tedesca viene interpretata come un atto di adesione della nazione al proprio destino e alla propria essenza. L'amore della vita per la vita – amore conservatore, lo definisce Mann, in quanto mira a preservare le possibilità esistenziali del tutto – trasposto sul terreno della fattualità storica, dà luogo a una disposizione conservatrice verso la politica, cosicché diventa possibile – e forse di più: doveroso – per Mann giustificare il passato:

«La creazione del *Reich* fu una creazione *politica* in un senso estremamente tedesco, cioè antiradicale, opera della ragion pratica, una concessione del pensiero alla materia perché divenisse realtà, *vita*, e vita certo non vuol dire bella letteratura».

Il medesimo principio su cui si fonda la *Kunstphilosophie* manniiana, il concetto di vita, viene qui chiamato in causa per giustificare l'evoluzione politica della Germania, di cui anche la guerra in corso era parte. Essa appare come il momento di un percorso fatale, iniziato con Arminio e proseguito con Lutero, con cui la Germania continua a dimostrarsi fedele alla propria specificità sempre nuovamente minacciata. «Si può fare a meno – si chiede infatti Mann – di stimare e difendere la volontà di imporsi al mondo, di realizzare e di agire che è proprio di questo popolo», il popolo tedesco, «giustificata e provata dalla sue doti, dalla sue opere e imprese prodigiose?»³⁴. Il conservatorismo e il bellicismo di Thomas Mann radicano nella sua natura di «artista antisociale» e «impolitico».

Il «mondo borghese dell'arte»

«Eppure – si chiede l'autore nel corso delle *Betrachtungen* – era proprio necessario, quando è scoppiata la guerra, che io tradissi la letteratura?». Era inevitabile che egli prestasse la penna alla causa del-

³⁴ Ivi, pp. 296-297.

la patria? Nuovamente la risposta va ricercata sul terreno dell'arte. Ma mentre la connessione tra volontà di vita della Germania e visione stereoscopica della vita non risulta esplicitata, è Mann stesso ora ad ammettere il legame tra il suo «contegno così irritante in questa guerra» e la *borghesità*, ossia il «fare arte in un mondo borghese»³⁵.

È questo un secondo modello di comprensione dell'arte tematizzato nel saggio di guerra. Difficile dire in che rapporto esso si ponga con il modello stereoscopico: una specificazione di segno nazionale? Un completamento o, più improbabilmente, un'alternativa? Poco importa, a dire il vero³⁶. Nella misura in cui le *Betrachtungen* sono non un'opera d'arte ma «un'opera d'artista», entrambe le formule riflettono una dimensione della personalità creativa del loro autore. Alla base di ciascuna si pone la medesima esigenza: avere ragione della vita mediante la ragione dell'artista, che non è intelletto calcolante e analitico, ma visione d'insieme e capacità di connessione. Capacità di mettere insieme anche ciò che sembra discorde, come l'arte e l'essere borghese.

L'arte borghese si propone come forma di superamento della decadenza. Sperimentatore di quella disposizione verso l'arte e la vita che aveva avuto in Paul Bourget e Hermann Bahr i suoi teorizzatori, l'autore delle *Betrachtungen* conosceva in prima persona le debolezze del dilettante: sapeva come acutezza di intelletto e sovrasensibilità fossero causa di solitudine e fragilità emotiva e quanto facilmente potessero essere confuse con freddezza d'animo e inaffidabilità³⁷. In un'opera come il suo giovanile *Bajazzo* (1897) si riflette la consapevolezza di quanto labile sia il confine tra sperimentazione e dispersione. Nuovamente gli era stato maestro Nietzsche: dalla critica – che è al contempo paradigma di autocritica – del filosofo a Wagner Mann aveva fatto propria l'insofferenza per gli eccessi di espressività, artificiosità e nevrastenia retorica indicati per qualificare la decadenza. Verso il narcisistico cultore della forma e del «pittorresco» Mann sviluppa un senso di sospetto, lo stesso sospetto nutrito da Tonio Kröger verso il tipo dell'artista³⁸. La conoscenza e la psicologia della decadenza hanno, in Nietzsche come in Mann, un

³⁵ Ivi, p. 119.

³⁶ Per un'ipotesi più che attendibile cfr. T. PERLINI, *Lo sguardo stereoscopico. Considerazioni su Thomas Mann*, in «Cultura tedesca» 5/1996, pp. 29-71, in part. pp. 45-48.

³⁷ Cfr. T.J. REED, *Thomas Mann. The Use of Tradition*, Oxford 1996, pp. 179-225, in part. pp. 193-201; B. BESSLICH, *Wege in den Kulturkrieg. Zivilisationskritik in Deutschland 1890-1914*, Darmstadt 2000, pp. 124-133.

³⁸ T. MANN, *Tonio Kröger*, trad. it.: *Tonio Kröger*, in T. MANN, *Romanzi brevi*, Milano 1977, pp. 57-134, in part. pp. 89-90.

esito di autoconfessione e denuncia che apre la strada al superamento. Autoconoscenza significa esercizio autocritico della ragione e l'autocritica è la genesi della morale. Mediante Nietzsche, «l'evento che domina sovrano su tutto il nostro tempo», e in particolare attraverso «il caso Wagner», si dischiude a Mann la questione della moralità *nell'arte e dell'arte*³⁹.

Ciò che Mann in alcuni brevi scritti giovanili aveva attribuito come una virtù al letterato – camaleontica capacità di immedesimazione, moralismo e conoscenza, filantropia e decoro⁴⁰ – nelle *Betrachtungen* subisce un ribaltamento di posizioni. Alcuni degli attributi sono tramutati in formule di accusa al letterato della civilizzazione, mentre l'istinto ludico dell'artista subisce una torsione positiva e viene presentato come presupposto emozionale e psicologico delle sue qualità etiche, tra cui si distinguono saggezza, scrupolo e liberalità d'animo. È l'artista ora il portatore di dubbio e autocritica, quindi di una volontà di bene e di moralità che travalica le distinzioni tra permessi e divieti proprie della prassi morale canonica e si contrappone al virtuosismo censorio del *Literat*. La volontà morale dell'artista delle *Betrachtungen* si propone di essere una risposta non solo a Tonio Kröger e al suo sospetto, ma soprattutto all'(anti)eroe della debolezza Gustav Aschenbach, emblema di artista condannato alla paralisi esistenziale: prima per un eccesso di autocontrollo, poi per il cedimento a una passione fattasi morbosa. All'artista della *Bürgerlichkeit* è chiesto di riuscire in ciò in cui il poeta di *Un Miserevole* aveva fallito⁴¹. Se poi la *rinascita* possa essere completa e definitiva e se i fantasmi che popolano i sogni orgiastici di Aschenbach siano completamente rimuovibili, sono i quesiti che determinano l'*ambiguità* irrisolvibile dell'arte di Thomas Mann.

Nelle *Betrachtungen eines Unpolitischen* viene idealizzato ciò che per i personaggi dei romanzi precedenti aveva agito da precondizione e istanza della produzione artistica, ma al contempo anche da occasione o premessa della corruzione e della decadenza. Prima l'istinto artistico dell'autotrascendimento verso l'assoluta unità era stato motivo di irrisolta frustrazione o si era trasformato in vero e proprio istinto di morte. Ora esso trova la sua cristallizzazione storica e simbolica nella *borghesità* intesa sia come forma di arte morale sia, e so-

³⁹ Cfr. T. MANN, *Considerazioni di un impolitico*, cit., pp. 96 e 160-163.

⁴⁰ Cfr. T. MANN, *Kritik und Schaffen* e T. MANN, *Der Literat. Der Künstler und der Literat*, entrambi in T. MANN, *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, 13.1, Frankfurt a.M. 2009, cit., rispettivamente pp. 47-50 e 354-362.

⁴¹ Riferimento all'opera di Aschenbach in cui si criticava la decadenza e la sua ambiguità morale in nome di una nuova classicità che coniugasse dignità, rigore e «risorta spregiudicatezza». Cfr. T. MANN, *Der Tod in Venedig*, trad. it.: *La morte a Venezia*, in T. MANN, *Romanzi brevi*, cit., pp. 135-227.

prattutto, come modello di vita spirituale. L'arte borghese, così com'è presentata nel famoso capitolo sullo "spirito della borghesia", non si pone in alternativa a quelle esperienze, che rimangono imprescindibili: ne costituisce semmai il complemento, o il compimento. I correlati dell'arte sono nuovamente concetti filosofici come *Erlösung* e *Selbstüberwindung*, redenzione e autosuperamento. E non a caso accanto a Schopenhauer (e naturalmente senza mancare i riferimenti alla propria opera), proprio Nietzsche è indicato da Mann come «catalizzatore» di una disposizione spirituale intrisa di «sforzo di dominio», pessimismo e automortificazione degli istinti, «crocifissione di sé» ed eroismo ascetico⁴². In contrasto con il Nietzsche *triumphans* celebrato dai cultori della bellezza e della civilizzazione, interessati a mettere l'accento sugli aspetti antiborghesi e antireligiosi del pensiero nietzscheano, Thomas Mann, influenzato dall'amico Ernst Bertram, che proprio in quegli anni lavorava sul mito di Nietzsche⁴³, prende le distanze dal culto del Superuomo e sottolinea la dimensione moralistica e il pragmatismo etico del filosofo. Il Nietzsche *militans* si presta alla simbologia: diventa «il simbolo della lotta dell'artista borghese per convogliare "l'abisso" dentro un "ordine"»⁴⁴ autoimposto mediante disciplina e spirito di dedizione, ma simbolo anche della lotta della Germania contro i nemici, interni ed esterni, della sua natura.

L'artista borghese è il portatore di una forma moderna di eroismo: egli sa essere più forte delle proprie suggestioni decadenti e non s'illude della rinascita in una miracolosa, spontanea ingenuità quella invocata dall'attampato Aschenbach o a suo modo da Savonarola nel dramma teatrale *Fiorenza*. Piuttosto egli mette l'arte al servizio della vita per un rinnovamento morale di cui il lavoro diventa simbolo. «L'arte» è solo un mezzo per dare un contenuto etico alla mia vita⁴⁵, osserva Mann. Nuovamente i termini della correlazione so-

⁴² T. MANN, *Considerazioni di un impolitico*, cit., pp. 160-161. Sull'esperienza nietzscheana del "superamento" in Mann cfr. H. WISSKIRCHEN, *Nietzsche-Imitatio. Zu Thomas Mann politischem Denken in der Weimarer Republik*, in E. EFTRICH - T. SPRECHER (edd), «Thomas-Mann-Jahrbuch», 10/1997, pp. 46-62. Più in generale: H. KURZKE, *Nietzsche in den Betrachtungen eines Unpolitischen*, in H. Gockel - M. Neumann - R. Wimmer (edd), *Wagner-Nietzsche-Thomas Mann*, cit., pp. 184-202 e I. e W. JENS, *Betrachtungen eines Unpolitischen: Thomas Mann und Friedrich Nietzsche*, in K. KAISER (ed), *Das Altertum und jedes neue Gute*, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1970, pp. 237-256.

⁴³ Cf. E. BERTRAM, *Nietzsche. Versuch einer Mythologie*, trad. it.: *Nietzsche. Per una mitologia*, Bologna 1988.

⁴⁴ A.A. ROSA, *Thomas Mann o dell'ambiguità borghese*, Bari 1971, p. 51. Significativo ciò che Mann rimarca nel saggio su *Theodor Storm*: «Poesia è la forma che la «non correttezza» assume per poter vivere» (T. MANN, *Theodor Storm*, cit., p. 655).

⁴⁵ T. MANN, *Considerazioni di un impolitico*, cit., p. 121.

no *Lebensphilosophie* e *Kunstphilosophie*: il modello borghese è una variazione del loro modo di coincidere e corrispondersi. Il rapporto con il *Leben* non prende qui né la forma di un annullamento ascetico né di una celebrazione orgiastica, bensì di un contegno di negazione della vita motivato però da desiderio di intimità e partecipazione e che mira in ultimo al potenziamento della vita stessa: potenziamento per autosottrazione. Congiunti sono qui i modi del diniego e della promozione della vita, autosacrificio e simpatia. «Pessimismo» e «amore» sono le categorie con cui Mann riassume a posteriori l'esperienza spirituale di Tonio Kröger. E proprio la novella del 1903 mostra come il concetto di vita venga trasposto «nel mondo della *borghesia*, del quotidiano sentito come beatitudine, un mondo in antitesi a quello dell'arte e dello spirito»⁴⁶, a cui l'artista appartiene. Se anche la percezione dell'antitesi permane, ora si sovrappone a essa l'ambizione a elaborare una possibile saldatura dell'istinto d'arte con quella dimensione dell'esistere improntata a sanità e decoro. Ordine, zelo, fedeltà al mestiere, metodicità, scrupolo e disciplina, tenacia, regolarità e dovere: sono le qualità che dal mondo della professione borghese vengono fatte valere sul terreno della creazione artistica. In esse si condensa il «primato dell'etica», il quale mira a massimizzare il rendimento inteso non in termini di perfezione estetica ma di coscienza interiore e intellettuale. La preponderanza dell'etica sul fatto estetico, infatti, «non sussiste già [...] – si interroga Mann – se la vita stessa, anche senza una professione borghese, mantiene il primato rispetto all'*opera*?».

Il punto di riferimento dell'artista non è il mondo o la società, ma la sua coscienza: «La mèta da raggiungere non è una qualche obiettiva perfezione, bensì la coscienza soggettiva che “meglio non lo sapevo fare in ogni caso”». Nel nome dell'autoreferenzialità etica del lavoro borghese Mann rinnova la sua critica tanto al sensualismo estetizzante delle avanguardie e allo «sproloquio dannunziano in onore della bellezza» quanto al rivoluzionarismo migliorista dello *Zivilisierat*⁴⁷. In entrambi i casi viene meno l'etica della disciplina e dell'«organizzazione» che, come scriveva Mann proprio in quegli anni di guerra, accomuna l'artista e il guerriero⁴⁸.

Il paragone non è dovuto solo all'eccitazione bellica. Come «l'elemento poetico» coincide con «quello simbolico», parimenti «l'uo-

⁴⁶ Ivi, pp. 108 e 541.

⁴⁷ Ivi, pp. 120-122. Cfr. anche p. 543: «Il politicismo» del letterato della civilizzazione «è solo una nuova e sensazionale forma di bellezza».

⁴⁸ T. MANN, *Gedanken im Kriege*, ora in T. MANN, *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, 13.1, Frankfurt a.M. 2002, pp. 27-46, cit. p. 29. Ma già Aschenbach osservava che «l'arte è guerra, è logorante battaglia», in T. MANN, *Morte a Venezia*, cit., p. 204.

mo di spirito vive di similitudini», osserva Mann⁴⁹. Rispetto alle *Betrachtungen*, dove non a caso la novella viene ripetutamente citata, Tonio Kröger vale però ben più di una similitudine. Il giovane Kröger, nella sua irresolutezza di «animo sospeso tra due mondi», detiene tre valenze simboliche: è il simbolo delle lacerazioni di un animo d'artista, è un'icona dell'ambiguità dell'impolitico, anch'egli sospeso tra politica e arte, ed è infine una metafora dello stato temporaneo della Germania, contesa tra il richiamo della fedeltà alla propria "essenza" (*deutsches Wesen*) e le pressioni del mondo moderno.

La corrispondenza tra autocomprensione e comprensione del proprio tempo, su cui si basa l'argomentazione delle *Betrachtungen*⁵⁰, assume i contorni di una sfida, una scommessa, infine di una battaglia di ripiegamento: il dilemma della moralità dell'arte e dell'agire etico-borghese dell'artista coincide con il dilemma della Germania alle prese con il tentativo di salvaguardare la propria specificità – etica, culturale, politica e sociale – contro una politica accusata di tradire l'etica dell'umano in nome di astratti postulati. La lotta della Germania per la propria *Kultur* è la lotta dell'artista per salvaguardare quel plesso di significati che fonda la sua identità: arte borghese, morale, impolitica, arte propriamente tedesca. Perché «estetismo» letteralmente inteso come «estasi per la bellezza è la cosa meno tedesca e meno borghese del mondo», e «tedesco e borghese», Mann ne è certo, «sono una cosa sola»⁵¹.

Conseguenza di una tale posizione, alla cui idealizzazione ha contribuito in misura non irrilevante l'esperienza biografica dello stesso Mann, è che la fedeltà alla propria natura deve essere principio non solo dell'agire artistico, ma anche di quello politico. Nelle *Betrachtungen* l'ideale della borghesia tedesca assolve la funzione di mito di fondazione e identificazione della coscienza nazionale. La "borghesia" diventa il modello simbolico, normativo e comportamentale per la costituzione di uno Stato propriamente tedesco. Non si richiede al *General Dr. von Staat* di deporre la propria autorità, semmai di metterla al servizio delle istanze dello spirito tedesco e della cultura, di una concezione ideale del mondo che fa dell'arte lo specchio della vita e delle esperienze storiche e spirituali dell'uomo. È questo il programma di uno Stato che acconsente a essere strumento dell'"anima metafisica di un popolo", ossia della nazione – secondo le distinzioni utilizzate dalla tradizione del pensiero politico ottocentesco, e non in ultimo da Jacob Burchkardt, le cui posizioni costituivano l'antecedente e il sottofondo di gran parte della *Zivili-*

⁴⁹ T. MANN, *Considerazioni di un impolitico*, cit., pp. 121 e 160.

⁵⁰ Ivi, pp. 31-40.

⁵¹ Ivi, p. 123.

sationskritik di inizio '900. Le virtù borghesi della disciplina, dell'ordine e dell'ubbidienza, assunte come presupposti dell'etica di Stato e principi di regolamentazione dei rapporti tra cittadini e autorità e tra cittadini l'un con l'altro, vengono dispiegate contro le velleità egualitarie e riformiste dello Stato democratico. Il criterio distintivo dell'arte borghese, ossia il primato dell'etica, viene qui declinato nel senso del primato del tutto sulle rivendicazioni dei singoli, della nazione sugli apparati di Stato, dell'organismo sociale sui partiti e sugli interessi di classe. A giudizio di Mann, e con lui di molti intellettuali che si confrontavano con i quesiti sollevati dalla modernizzazione e messi in gioco dalla guerra in corso, una politica propriamente tedesca avrebbe dovuto mettere in atto gli antidoti necessari a contrastare le tendenze proprie della moderna civilizzazione occidentale: essa sarebbe dunque dovuta essere una politica non dell'arbitrio ma del dovere, non dell'uguaglianza ma del merito, non della massa ma della persona, non del computo dei voti ma dello spirito del popolo. «*Volksstaat*» e non «democrazia ciarlatanesca»⁵², o, secondo la formula del nazionalista Paul de Lagarde, una politica popolare sì, ma non democratica. Perché, sostiene Mann, «è congeniale al popolo tedesco, in quanto esito del suo carattere e della sua situazione, essere articolato in stirpi differenti, sottoposte ognuna a un suo sovrano che regna *veramente*, mentre su tutti regna un imperatore che tutela la pace all'interno e rappresenta l'unità dell'impero all'esterno»⁵³.

Se infine il principio ispiratore della politica moderna è quello dell'uguaglianza, Mann, con sensibilità d'artista, identifica i valori propriamente tedeschi nell'individualità, nella varietà, nell'eccellenza. Con richiamo alla tradizione del Romanticismo politico, la cui conoscenza di prima mano era pur esigua⁵⁴, egli propone un paradigma di socialità che vincola il superamento delle distinzioni al riconoscimento delle differenze. La formula di identificazione del seco-

⁵² Ivi, p. 371. Cfr. anche pp. 257 e 281-282. Sui dibattiti del tempo in merito al *Volksstaat*, espressione probabilmente derivata a Mann da Walter Rathenau, cfr. commento di H. KURZKE a T. MANN, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, in T. MANN, *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, cit., 13.2, pp. 160, 360-364, 388-390, e più in generale S. BRUENDEL, *Volksgemeinschaft oder Volksstaat. Die „Idee von 1914“ und die Neuordnung Deutschlands im Ersten Weltkrieg*, Berlin 2003.

⁵³ T. MANN, *Considerazioni di un impolitico*, cit., p. 143. Cfr. anche pp. 284-286 ove Mann cita spesso dal testo di P.A. LAGARDE, *Deutscher Glaube. Deutsches Vaterland. Deutsche Bildung. Das Wesentliche aus seinen Schriften ausgewählt und eingeleitet von Friedrich Daab*, Jena 1914, pp. 89-90.

⁵⁴ Cfr. H. KURZKE, *Die Quellen der Betrachtungen eines Unpolitischen. Ein Zwischenbericht*, in *Thomas-Mann-Kolloquium 1986 in Lübeck*, Bern 1986, pp. 291-310, cit. pp. 297-298. Il critico si sofferma soprattutto sul rapporto di Mann con Adam Müller, ammirato autore degli *Elemente der Staatskunst*.

lo XIX, coniata da Nietzsche e in cui Mann si riconosce, esplica qui la sua funzione legittimante: l'«*assoggettamento alla realtà dei fatti*»⁵⁵ coincide con la retorica del fatalismo più realista. L'antiutopismo del conservatore si conferma ideologia dell'esistente. Se alla politica tedesca viene richiesto di essere antidemocratica, filomonarchica, fortemente gerarchica, antiriformista e orientata a garantire all'élite borghese tradizionale quella condizione di privilegio e autorevolezza in cui si realizzava la sua aspirazione alla libertà – libertà prima di tutto *dalla* pratica della politica: era questo un programma tanto diverso da quel che già offriva il *Reich* guglielmino?

Libertà dalla politica, «fine della politica»: per Mann è questa la condizione necessaria alla nascita dell'«arte nella sua verità», ossia di una «forma di vita anche spirituale, spoliticizzata, umana, e artistica che sarebbe stata una forma di vita [...] ben tedesca»⁵⁶. In queste formule si condensa l'ideale manniano di “borghesità” e al contempo si palesano le ragioni della sua passione per Richard Wagner, presentato nelle *Betrachtungen* proprio come emblema del modo tedesco, e borghese, di associare spirito, morale ed genialità. Ne sarebbero testimonianze il suo stile di lavoro, completamente dedicato all'opera e ossessionato dalla perfezione, il suo istinto per il successo e il riconoscimento, o il gusto per l'eleganza. Negli eccessi narcisistici e sfarzosi dell'artista e dell'uomo Wagner si colgono però già i segni della capricciosità da *bourgeois*, addirittura da parvenu, e della bramosia fine a se stessa che andranno a motivare la critica alla decadenza. Per contro l'atteggiamento del compositore verso la politica costituisce uno dei modelli dell'impolitico, sul cui giudizio pesava la biografia pubblicata nel 1896 dal tedesco d'adozione Houston Stewart Chamberlain⁵⁷. Dagli entusiasmi per i moti del 1848 all'omaggio al *Reich* – il percorso politico di Wagner viene riportato al denominatore comune del pathos nazionale inteso come una disposizione artistico-spirituale che ha il suo movente e il suo fine nella «nostalgia per “l'unico Vero, per l'uomo”». Questa aspirazione, che trascende le partizioni della politica, è messa in parallelo con il valore di riferimento dello spirito tedesco borghese, che è il senso dell'umano e dell'umanità *in* ogni persona. Il che per Wagner come per Mann

⁵⁵ T. MANN, *Considerazioni di un impolitico*, cit., p. 43. Cfr. F. NIETZSCHE, *Nachgelassene Fragmente 1885-1887*, cit., p. 442.

⁵⁶ Ivi, p. 138.

⁵⁷ Dalla biografia di Chamberlain, che è una fonte essenziale delle *Betrachtungen*, benché taciuta, Mann trasse molte citazioni riportate dagli scritti di Wagner, nonché numerose informazioni e considerazioni sulla vita del compositore. Kurkze fa notare che Mann si tenne però alla larga dalle posizioni antisemite del biografo. Cfr. commento di H. KURZKE a T. MANN, *Considerazioni di un impolitico*, cit., pp. 205 e 246.

non può non identificarsi con la «componente sovrapolitica dell'uomo», con quelle «tendenze zingaresche e libertine» ulteriori a qualsiasi forma di potere e organizzazione politico-sociale. Non solo gli «stupidi scherzi» dell'idealismo rivoluzionario ma anche l'adesione di Wagner alla monarchia e ai progetti coloniali del *Reich* non sono spiegati né spiegabili con la fede politica, quanto piuttosto mediante il desiderio di grandezza e il bisogno di partecipazione all'istanza da cui, romanticamente, era fatto dipendere il rinnovamento dell'umanità e della vita spirituale⁵⁸. Chiedersi poi fino a che punto sia lecito tradurre l'ideale di umanità della stagione romantica o la connessione tra spirito nazionale e umanità postulata ad esempio da Fichte nelle nozioni di Uomo e di Vero tematizzate da Feuerbach, da cui Wagner attinse, non sarebbe pertinente in un contesto che difende il diritto alla sperimentazione e al "libertinaggio" intellettuale e sentimentale.

Ben più utile ai fini della comprensione di quei nessi è sottolineare come nella percezione collettiva le medesime urgenze sperimentate da Wagner erano viste ripresentarsi nel 1914: nostalgia di sacralità e ambizione di cose grandi, bisogno di riconoscimento e pathos nazionale. A distanza di alcuni decenni l'artista tedesco e borghese dà nuovamente prova della propria vocazione "sovra politica" e "zingaresca". Lo fa sostenendo da *artista* la causa nazionale della Germania in lotta «contro un mondo di nemici»⁵⁹. Mann mette insieme Goethe e Wagner: al primo si richiama per sostenere che il significato morale di un'opera d'arte prescinde dalla pretesa che l'artista si riconosca in programmi e precise finalità etico-politiche⁶⁰, del secondo riprende il commento sull'inclinazione dell'arte a "conservare" – senza per questo precludere sperimentazioni e innovazioni artistiche in sé rivoluzionarie. Il giudizio di Chamberlain sul compositore, che Mann fa proprio, permette l'immedesimazione e di conseguenza l'autogiustificazione: Wagner fu per tutta la vita un rivoluzionario della cultura nazionale, ma non per questo anche un fautore della rivoluzione politica, che anzi dopo una prima esperienza giovanile ripudiò per riconoscersi apertamente nell'orgoglio nazionalista dell'Impero appena fondato⁶¹. Ora, a distanza di qualche decennio, Mann rispondeva a coloro che si indignavano per il

⁵⁸ T. MANN, *Considerazioni di un impolitico*, cit., pp. 124-153.

⁵⁹ L'espressione fu utilizzata dal *Kaiser* durante un discorso di appello all'unità della nazione e ripresa poi di frequente dalla pubblicistica di guerra per sottolineare l'isolamento della Germania.

⁶⁰ Ivi, p. 322. È probabile che la citazione provenisse a Mann, curiosamente, dalla biografia wagneriana di Chamberlain.

⁶¹ Ivi, pp. 136-137. Per le corrispondenze anche testuali cfr. i primi due capitoli di H.S. CHAMBERLAIN, *Richard Wagner*, München 1896, pp. 30-54 e 111-130.

fatto che egli mettesse la sua penna raffinata al servizio del «Paese antiletterato»: non era forse vero che «se già è tedesco essere borghese, allora è forse ancora più tedesco essere qualcosa fra il borghese e l'artista, [...] fra un patriota e un europeo, fra uomo della protesta e uomo dell'Occidente, fra un conservatore e un nichilista?»⁶².

Il sostegno prestato alla guerra da parte di artisti e intellettuali si spiega con l'ambizione a costituire, attraverso e dopo la guerra, uno Stato propriamente tedesco in cui conciliare gli interessi della forza e le istanze dello spirito, autorità e *Kultur*. Al di là dei progetti di rifondazione dello Stato tedesco – spesso, e nel caso di Mann in particolare, lasciati nel vago – era però la guerra in sé a suscitare entusiasmi e aspettative. Essa agì da fenomeno di compensazione rispetto a esigenze spirituali, creative, esistenziali latenti. Quelle stesse esigenze che nella “tribolazione” di Tonio Kröger e Gustav Aschenbach erano rimaste irrisolte o represses. La guerra, nella sua carica totalizzante e primigenia, nella sua esigenza di rigore ed efficienza, orientò la nostalgia di vita e compiutezza dell'artista, fornì un orizzonte storico alla brama di autotrascendimento e un oggetto al suo desiderio di riscattarsi dall'ambiguità morale della decadenza⁶³. La negazione dell'artista non rischia più di essere fine a se stessa o condannata all'esaurimento nichilistico, ma è ora direzionata, e quindi piena di vita e di senso: il senso è la grandezza, la sicurezza, la continuità dello spirito tedesco. La guerra è vista come rimedio contro le debolezze e le inquietudini che la borghesia covava in sé e che Mann, ben lungi dal fornirne un'immagine risolta ed edulcorata, aveva rappresentato, oltre che nelle novelle giovanili, nelle vicende della famiglia Buddenbrook, nei fratelli Thomas e Christian o nel fragile Hanno. Come nel romanzo del 1901 veniva descritto il declino di una famiglia – una decadenza di cui i motivi psicologici sono al contempo effetto, sintomo e concausa di una crisi storica di vasta portata – le *Betrachtungen* rappresentano *ex negativo* la crisi e il declino del mondo borghese tedesco, del mito nazionale. Ma proprio la guerra interviene, come un «temporale» rigeneratore⁶⁴, per sgombrare le nubi, scuotere gli animi intorpiditi e ridestare le energie. Essa costituisce la possibilità di una “nuova nascita”, come annota Mann nei *Gedanken im Kriege*. Nascita di un'umanità fecondata dalla *deutsche Kultur* e di una comunità nazionale identificantesi in una politica propriamente tedesca perché priva di fenomeni d'importa-

⁶² Ivi, p. 128.

⁶³ Cfr. H. KURZKE, *Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk. Eine Biographie*, München 2000, pp. 237-254.

⁶⁴ L'immagine del temporale era frequente nella saggistica di guerra e ricorre più volte nello stesso Mann, ad esempio in *Gedanken in Kriege* e nello *Zauberberg*, il cui ultimo capitolo si intitola significativamente *Il colpo di tuono*.

zione; rinascita del singolo allo spirito della comunità nazionale e nascita dell'artista borghese a voce poetica della nazione. La guerra avrebbe coronato, nell'aspettativa dello scrittore, l'aspirazione al riconoscimento e alla rappresentanza. O forse, come si dovrà constatare, era solo una titanica quanto inutile "resistenza" alla morte, uno *Schein* destinato a rendere più definitiva la fine di un mondo «rivolto all'indietro»?

L'arte dell'ironia, ironia dell'arte

La sensibilità manniana riflette crisi e fratture. La sua arte è rappresentazione di dissidi. L'armonia e l'unità della creazione nascono in Mann non in modo "ingenuo" ma "sentimentale", non come risultato spontaneo di un atto intuitivo, bensì come conseguenza di una tensione. È l'eterna lotta tra *Natur* e *Geist*, tra vita e opera, tra estetica e morale, tra volontà e asceti. Il dissidio nasce dall'impossibilità della risoluzione. Lo spirito si configura come un elemento disgregatore, sovversivo, decadente, che pone l'artista in un rapporto di distanza ed esclusione rispetto alla vita e alle sue convenzioni. Se da un lato egli aspira all'appagamento proveniente da un irriflesso sentimento di fiducia e naturalezza verso la vita – un'immagine che Tonio Kröger scorge nei «giovani dai capelli biondi» – dall'altro riconosce che quella spontanea disinvoltura gli è preclusa perché porta in sé la consapevolezza che solo lo spirito può nobilitare la vita donandole senso e intensità. «La nostalgia – commenta l'autore nel capitolo finale delle *Betrachtungen* – fa la spola tra lo spirito e la vita. Anche la vita ha nostalgia dello spirito. Vita e spirito sono due mondi che tra loro stanno in rapporto erotico [...] Non può darsi tra loro un vero congiungimento, bensì solo [...] una tensione perpetua che non conosce allentamento»⁶⁵. È la modulazione di questo tema che fa di Thomas Mann «il tardo e ultimo rampollo della narrativa tedesca borghese» e al contempo uno dei più compiuti esponenti della decadenza di quel mondo, vittima e insieme fustigatore di se stesso e della realtà che lo ha formato⁶⁶. «Il borghese che rimane sempre in fondo all'anima di Mann condanna [...] l'esistenza estetica come inconciliabile con la normalità borghese, ma condanna anche la normalità borghese come priva affatto di spiritualità»⁶⁷. L'esito inevitabile di un simile approccio è la critica della realtà presente, della quale si denuncia la pochezza morale in nome dello spirito, e il disvalore estetico in nome della vita.

⁶⁵ T. MANN, *Considerazioni di un impolitico*, cit., p. 566.

⁶⁶ T. MANN, *Briefe. 1889-1936*, trad. it.: *Lettere*, Milano 1986, p. 122.

⁶⁷ L. MITTNER, *Storia della letteratura tedesca*. III/2, I, Torino 2002, p. 1051.

Eppure nemmeno dal dissidio si può prendere congedo con leggerezza. Perché

«quel che invita ad amare, a esercitare l'arte, è proprio questa splendida contraddizione, per cui l'arte è [...] conforto e condanna [...], lode e celebrazione della vita [...] e distruzione totale della stessa vita con le armi della critica e della morale; essa sveglia insomma in uguale misura ora il piacere ora la coscienza»⁶⁸.

«Piacere» e «coscienza», «simpatia» e «critica», «pessimismo» e «amore»: è questo connubio che distingue Mann, anche lui un letterato, dai letterati della civilizzazione, accusati di esercitare una critica distruttiva e radicale, dettata da ideali generici che tradiscono le singole realtà storiche e individuali. Il ruolo dell'artista è invece quello di «serbare una posizione intermedia e mediatrice tra la vita e lo spirito». Al radicalismo dell'idea astratta egli risponde con l'ironia intesa come strumento di espressione e rifrazione dei contrasti: l'«ironia come amore». Quella di Mann è infatti un'ironia «erotica»: non divide ma mira a stabilire un contatto anche tra gli opposti, non umilia ma umanizza, non estranea ma accomuna⁶⁹. La sua funzione è «dare alla vita la vita dello spirito»⁷⁰.

Quella di ironia è la terza nozione di arte rintracciabile nelle *Betrachtungen*, o piuttosto il terzo parametro con cui Mann affronta lì il tema dell'arte. All'ironia è dedicato il finale del saggio. Qui assistiamo a un capovolgimento (ironico?) che getta una nuova luce sull'intera opera e apre a scenari inattesi. Ancora una volta si sovrappongono la sensibilità d'artista e la sensibilità politica. Addirittura è l'arte stessa, nella sua variante ironica, a fornire una via d'accesso alla realtà, anche alla realtà politica. «In questo punto [ossia nell'ironia], o in nessun altro, scrive infatti Mann, sta anche la parentela, l'affinità tra l'arte e la politica: giacché anche la politica svolge, a suo modo, una mediazione fra lo spirito puro e la vita, ed è indegna del suo nome quando è solo conservatrice o radical-distruttiva!»⁷¹. Né Heinrich né Thomas dunque, non più l'antitesi: Germania o democrazia. Il radicale rifiuto di Mann verso la modernità democratica matura in «conservatorismo ironico».

Nuovamente Mann dà prova della sua capacità «zingaresca» di reagire al proprio tempo. La parte più corposa delle *Betrachtungen* è stata scritta a partire dalla primavera 1917: agli ultimi mesi di quel-

⁶⁸ T. Mann, *Considerazioni di un impolitico*, cit., p. 568.

⁶⁹ Per i riferimenti si veda l'ultimo capitolo delle *Betrachtungen*, *Ironia e radicalismo*, in part. pp. 541, 566, 570.

⁷⁰ T. MANN, *Der Künstler und die Gesellschaft*, trad. it.: *L'artista e la società* in T. MANN, *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, cit., pp. 1612-1626, cit. p. 1626.

⁷¹ T. MANN, *Considerazioni di un impolitico*, cit., p. 568.

l'anno risalgono i capitoli finali mentre il lavoro di revisione e correzione delle bozze si protrasse fino all'estate del 1918⁷². A quel tempo era ormai evidente, dopo gli entusiasmi iniziali, che la Germania era destinata a perdere la guerra e ad avviarsi su una strada di profonda trasformazione politica e sociale. Alla consapevolezza che «l'avanzata della democrazia è trionfale e inarrestabile»⁷³ anche per la Germania, alla constatazione che la guerra avrebbe accelerato certe tendenze riformiste e civilizzatrici già in atto, aveva dovuto arrendersi anche il patriota impolitico. A maggior ragione si comprende allora la necessità dell'autore di giustificare la stesura e la pubblicazione del suo saggio di guerra, che non è solo uno sfogo dell'animo o un monologo di autochiarificazione. Esso documenta piuttosto il percorso di maturazione politica dell'artista che proprio nell'arte trova i riferimenti, intellettuali e terminologici, per conciliare l'esperienza dell'autosuperamento con la fedeltà a se stesso. «Politica, annota Mann, è necessariamente volontà di mediazione e di risultato positivo, è scaltrezza, flessibilità, cortesia, spirito diplomatico, e pur con tutto questo non è detto che debba difettare della forza per rimanere sempre l'antipode del suo antipode, vale a dire dell'assolutezza annientatrice, del radicalismo»⁷⁴. Il *Künstler* continua a essere l'avversario del *Literat*, il contemplatore condanna il pathos dell'attivista, il seguace del *Geist* si oppone al fanatico della *Tat*. È ancora il concetto di vita quello su cui si misura la differenza tra arte e politica, tra visione d'insieme e unilateralismo, tra conservazione e dissolvimento, tra critica e caricatura. In nome della polivalenza e dell'onnicomprendività del *Leben*, che l'arte rispecchia, Mann pronuncia con le *Betrachtungen* il suo «sì eppure no» alla storia e all'inevitabilità del progresso: il sì della ragione all'avanzamento dei postulati democratici, alla ristrutturazione sociale e politica, al rinnovamento culturale della Germania e del popolo tedesco; il no del sentimento, del ricordo, dell'onore. È il suo modo di essere stereoscopico, non «appiattito» su una sola posizione e non «parziale»:

«Io, si confessa Mann, ho sempre nutrito in me, al contrario del letterato radicale, anche tendenze opposte, conservatrici, esprimendole anche per tempo, pur senza vedere chiaro in me stesso in fatto di politica. Mi spinsero a questo il concetto di vita che avevo derivato da Nietzsche e il mio rapporto con esso, un rapporto che forse era ironico, ma non più ironico di quello che avevo con lo "spirito"»⁷⁵.

⁷² Per la cronologia si veda H. KURZKE, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, in H. KOOPMANN (ed), *Thomas-Mann-Handbuch*, Stuttgart 2001, pp. 678-695, cit. pp. 681-684.

⁷³ T. Mann, *Considerazioni di un impolitico*, cit., p. 260.

⁷⁴ Ivi, p. 575.

⁷⁵ Ivi, p. 583.

L'arte è conservazione e memoria: memoria anche di quelle componenti dell'essere che sono destinate a perdersi, dissolversi, trasformarsi. Perdersi o trasformarsi era il destino a cui andavano incontro la «vecchia Germania», la sua borghesia di artisti-artigiani e capi d'azienda-filosofi, il *Reich* e il suo dispiegamento di consuetudini e particolarismi di ceto, l'idealismo della *deutsche Kultur*, di cui le *Betrachtungen* tracciano uno degli ultimi, appassionati ritratti. Quello di Mann è un conservatorismo del cuore, è stato detto, che permane nonostante la scelta della ragione di accettare, e poi sostenere attivamente, la causa della democrazia⁷⁶. Anche nell'evoluzione cui la storia lo costringe rimane intatta la domanda dell'artista ironico: «È forse un valido argomento la verità, quando ne va della vita?»⁷⁷.

Nella funzione conservatrice dell'arte e nel pluralismo visuale cui essa abitua Thomas Mann scorge le condizioni intellettuali per sottrarsi all'unilateralismo di ogni fede radicale e massimalista. Negli anni di guerra era il fanatismo dei *Zililliteraten*, o dei seguaci di un estetismo assolutizzato à la Stefan George; da lì a pochi anni saranno i nemici della democrazia e gli ideologi della razza. Mediante lo sforzo di autocomprensione e autocritica intrapreso con il saggio di guerra Mann aveva posto le basi per emanciparsi dalle sue stesse fedi. Nello sfasamento ironico che conclude le *Betrachtungen* è possibile scorgere, conservato e confermato, ciò che era stato già intuito al loro inizio. In una lettera del settembre 1915, poco prima di apprestarsi a scrivere il saggio, Mann osservava:

«Lei ha tre volte ragione quando dice che la parte di criticismo che finalmente era disponibile in Germania non deve spengersi in autoammirazione dopo la guerra. Solo c'è da augurarsi che questa facoltà di critica, finché si esprime artisticamente, sappia passare attraverso il Politico nel Morale e nell'Umano; poiché per prima cosa il solo Politico difficilmente può agire liberamente e poeticamente, e in secondo luogo perché «gli altri» si sono comportati in modo tale che almeno noi sappiamo: anche loro non sono migliori»⁷⁸.

Dopotutto l'autore del saggio di guerra ci aveva già avvertiti: «Noi non vogliamo intralciare lo spirito imperante nel mondo, avvenga quel che ha da venire. Se sia poi bello, è un altro discorso; se sarà più bello di quel che abbiamo ora, è una *questione che ci turba*»⁷⁹.

⁷⁶ Sugli anni decisivi della maturazione politica di Mann denso e sintetico è G. EHRHARDT, «*Meine natürliche Aufgabe in dieser Welt ist erhaltender Art*». *Thomas Mann kulturkonservatives Denken (1919-1922)*, in T. SPRECHER - R. WIMMER (edd), *Thomas-Mann-Jahrbuch*, 16/2003, pp. 97-118.

⁷⁷ T. MANN, *Considerazioni di un impolitico*, cit., p. 565.

⁷⁸ T. MANN, *Briefe an Paul Amann 1915-1952*, cit., p. 34.

⁷⁹ T. MANN, *Considerazioni di un impolitico*, cit., p. 418.