



Thomas Mann – «con misura» Arte e ironia nelle *Considerazioni di un impolitico*

Pietro Buffagni

Università degli Studi di Verona

1. Artista ironico e genio sentimentale

Dal punto di vista strettamente storiografico, le *Considerazioni di un impolitico* sembrano lasciarsi descrivere come il contributo appassionato quanto asistematico di Thomas Mann al clima intellettuale tedesco conservatore durante la Grande Guerra, il punto di vista dell'artista borghese che si schiera a favore della «cultura» e della «società» tradizionali tedesche (*Kultur*) – di cui all'epoca è già tra i più popolari e indiscussi rappresentanti – contro le nuove forme liberal-democratiche della «civiltà» post-illuministica europea (*Zivilisation*).¹ Un testo, come è risaputo, che lo stesso Mann rieditò e censurò in numerosi punti negli anni immediatamente successivi alla pubblicazione dell'opera e al primo conflitto mondiale; gli stessi anni, infatti, che precedono e preparano la sua trasformazione politica e la sua definitiva adesione alla Repubblica di Weimar, a cui Mann proclama apertamente il proprio sostegno nel famoso discorso del 15 ottobre 1922 in celebrazione dei principi di «umanità» che animano la nuova Costituzione tedesca.² Si potrebbe dunque dire, sotto tale riguardo, che le *Considerazioni* rappresentano il reperto della travagliata adesione di Thomas Mann a un panorama politico e ideologico reazionario, all'epoca coeso e influente in tutta Europa, dal quale egli stesso fu tra i primi a discostarsi, relegando così il saggio a un breve capitolo, rapidamente chiuso, nella lunga produzione dell'autore. Nonostante questa bussola esplicativa, tuttavia, le *Considerazioni* restano un documento alquanto spaesante e contraddittorio per qualunque lettore non meno che per lo stesso autore, che lo descrive sin dall'inizio come «un residuo, un reliquato, un precipitato» alchemico, al cui fondo risiede «una traccia di sofferenza»: ovvero un'origine psicologica, oltre che teoretico-politica.³ Non a caso il saggio assume sovente l'andamento e lo stile di un «diario», di uno «sfogo», in cui il rapporto *in fieri* dell'autore con la propria opera – e dell'autore con se stesso – risulta un fattore ingombrante, che continuamente riedita e rimesta le idee che vi vengono

¹ La distinzione tra *Kultur* e *Zivilisation* – di origine tardo-illuministica, ma il cui significato moderno si rinviene per la prima volta in Burkhardt – occupa una posizione centrale nel dibattito intellettuale tedesco tra XIX e XX secolo, in particolare nel contesto della Rivoluzione conservatrice (cfr. E. Alessiati, *L'impolitico. Thomas Mann tra arte e guerra*, il Mulino, Bologna, 2011, pp. 129 e ss.). All'interno del pensiero manniano, il binomio *Kultur-Zivilisation* rappresenta la declinazione sociopolitica di una coppia concettuale più estensiva, formata dai concetti di «vita» (*Leben*) – o «natura» (*Natur*) – e «spirito» (*Geist*), la quale si sviluppa e si ridefinisce costantemente nel corso della produzione manniana sin dalla sua stagione giovanile, come dimostrano i frammenti di *Geist und Kunst* (1909). Nelle *Considerazioni di un impolitico*, la lettura manniana trova una corretta esemplificazione in questo passo, in cui Thomas Mann riprende fedelmente uno dei frammenti di *Geist und Kunst* (cfr. P. Scherrer, H. Wysling, *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns*, Francke, Bern, 1967, pp. 225-26): «Civiltà e cultura non soltanto non sono la stessa cosa, sono due cose opposte... Cultura significa unità, stile, forma, compostezza, gusto, è una certa organizzazione spirituale del mondo, per quanto tutto possa sembrare avventuroso, scurrile, selvaggio, sanguinoso, tremendo. La cultura può comprendere l'oracolo, la magia, la pederastia, messe nere, sacrifici umani, culti orgiastici, l'inquisizione, l'autodafé, il ballo di san Vito, processi alle streghe, il fiorire di venefici e le più varie atrocità. Civiltà è invece ragione, illuminismo, addomesticamento, inciviltà, scetticismo, dissolvimento – spirito» (T. Mann, *Considerazioni di un impolitico*, a cura di M. Marianelli, M. Ingenmey, Adelphi, Milano, 2005³, p. 528).

² Cfr. T. Mann, *Della repubblica tedesca*, in L. Mazzucchetti, G. Napolitano (a cura di), *Moniti all'Europa*, Mondadori, Milano, 2017, pp. 3-44.

³ T. Mann, *Considerazioni di un impolitico*, cit., p. 32.



esposte.⁴ Dietro al concetto di artista impolitico delle *Considerazioni* vi è infatti un intento autorappresentativo, il desiderio di Thomas Mann di restituire una determinata immagine di sé ai propri contemporanei; d'altronde, sin dalle sue origini, la riflessione manniana sull'artista impolitico – che adotta la soluzione ironica come morale «del tutto *personale*»⁵ – aveva assunto una dimensione persino familiare nello scontro con il fratello Heinrich, il prototipo del «letterato della civilizzazione» (*Zivilisationsliterat*).⁶ In questa sede, si cercheranno di delineare le contraddizioni interne al personaggio dell'artista ironico e impolitico, del quale lo stesso Thomas Mann ha voluto indossare le vesti nelle *Considerazioni*. Nelle ragioni di questo mascheramento – una vera e propria εἰρωνεία – si potranno così rinvenire le radici nient'affatto impolitiche del rapporto manniano tra artista e società borghese, tra estetica e politica nel Novecento.

Come modello esplicativo del concetto di artista ironico, Thomas Mann si serve del personaggio di Tonio Kröger, a cui attribuisce un carattere esemplare e canonico in contrapposizione alla figura del civil-letterato (*Zivilliterat*). In Tonio si condensa in effetti la migliore personificazione dell'ironia che si sposa alla vita, l'ironia «erotica»: «la parola vita, anzi la parola bellezza furono in quella novella con un certo sentimentalismo trasposte nel mondo della borghesia, del quotidiano sentito come beatitudine».⁷ Nelle *Considerazioni*, allo stesso modo, la «vita» (*Leben*) funge da polarità concettuale che scioglie le rigidità dello «spirito» (*Geist*), promuovendo «l'abbracciamento innamorato di tutto ciò che non è spirito e arte, che è sano e innocente».⁸ In mano all'artista impolitico, questa sintesi ironica dovrebbe così permettere allo spirito di cogliere la nostalgia nelle sue sorgenti naturali, ricavandone per l'arte e la società una bellezza conservata nella sua autenticità originaria. Non c'è da stupirsi, sostiene il Mann delle *Considerazioni*, che fu *Tonio Kröger* a riscuotere l'amore dei giovani, e non *I Buddenbrook*. Nel personaggio di Tonio, e in generale nell'elemento erotico della novella, a suo dire si rifletterebbe invero la figura di Nietzsche, come modello di mediazione: l'Eros moderno che è «di casa in tutti e due i mondi, quello della decadenza e quello della sanità», fra tramonto e aurora.⁹ Ciò nondimeno, in primo luogo, è legittimo chiedersi in che modo possa manifestare così apertamente l'influenza nietzscheana la nostalgica novella di Tonio Kröger, con i suoi toni di speranza e idealizzazione romantica che sembrano piuttosto stridere con gli intenti della rivoluzione di Nietzsche, il quale ha sempre rifiutato ai suoi lettori qualunque salvagente ideale cui aggrapparsi per continuare a sognare i propri paradisi perduti. Poche pagine indietro,

⁴ *Ibid.* Queste parole della prefazione, scritta al termine dell'opera (marzo 1918), rispecchiano perfettamente la prima forma di autocomprensione che Thomas Mann ebbe del proprio lavoro, come dimostra la lettera a Amann del 7 novembre 1915: «Sono appunti in uno stile del tutto privato; accoppiano in una maniera molto audace e stramba fatti attuali con una revisione dei miei principi personali che mi impegna l'animo a fondo» (H. Wegener (ed.), *Thomas Mann. Briefe an Paul Amann 1915-1952*, Schmidt-Römhild, Lübeck, 1959, p. 38).

⁵ T. Mann, *Considerazioni di un impolitico*, cit., p. 46.

⁶ *Ivi*, p. 73 e *passim*. Cfr. T. Mann, *L'artista e il letterato*, in A. Landolfi, C. Magris (a cura di), *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, Mondadori, Milano, 2001, pp. 1576-1584. Pubblicato per la prima volta in due parti (*Der Literat* e *Der Künstler und der Literat*) nel gennaio del 1913 sulla rivista *März*, in questo saggio Thomas Mann rappresenta il confronto polemico con il fratello Heinrich attraverso la contrapposizione tra l'artista e il letterato, anticipando così quella di artista impolitico e civil-letterato nelle *Considerazioni*.

⁷ T. Mann, *Considerazioni di un impolitico*, cit., p. 108.

⁸ *Ibid.* Sul rapporto tra «vita» (*Leben*) – o «natura» (*Natur*) – e «spirito» (*Geist*) in Thomas Mann, con particolare attenzione al saggio manniano *Goethe e Tolstoj*, cfr. D. Conte, «Natura» e «spirito» in *Thomas Mann*, in Id., *Viandante nel Novecento. Thomas Mann e la storia*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2019, pp. 323-342; H. Lehnert, E. Wessel, *Nihilismus der Menschenfreundlichkeit: Thomas Manns Wandlung und sein Essay Goethe und Tolstoi*, Klostermann, Frankfurt a.M., 1991.

⁹ T. Mann, *Considerazioni di un impolitico*, cit., p. 109.



Mann rivendica infatti il proprio ruolo di erede di Nietzsche in qualità di «psicologo della decadenza»,¹⁰ ed è chiaro che Thomas Mann sia tale piuttosto come autore del romanzo della «decadenza» (*Verfall*) che di *Tonio Kröger*, per cui sono *I Buddenbrook* – e più avanti *La morte a Venezia*, *La montagna magica* e infine il *Doctor Faustus* – a ospitare la traccia più fedele del passaggio di Nietzsche. In secondo luogo, non risulta affatto evidente come per Thomas Mann la figura di Nietzsche possa rappresentare, alla stessa maniera di Tonio Kröger, un esempio *etico* di mediazione, e ancor meno l'ideale di artista ironico e impolitico delle *Considerazioni*.¹¹ Proseguiamo più a fondo in questa genealogia *ad honorem*: se Mann reclama l'eredità nietzscheana, il «grande maestro» di Nietzsche è Dostoevskij – o meglio, puntualizza, il suo «fratello in spirito». ¹² È curiosa, sottolinea Thomas Mann in *Dostoevskij – con misura*, la facilità con cui sono sgorgati saggi e parole su Goethe e Tolstoj, laddove a Nietzsche e Dostoevskij, «astri e maestri», si è riservato un trattamento assai più frammentario e distratto.¹³ Persino lo stesso saggio manniano dedicato al confronto tra queste due tipologie di geni, gli ingenui e i sentimentali, reca nel titolo solo i nomi dei primi, lasciando nell'ombra i secondi;¹⁴ in questo caso, il posto di Nietzsche accanto a Dostoevskij tra gli esempi di genio sentimentale è occupato da Schiller – da cui Mann riprende infatti anche la nomenclatura – ma la posizione di Nietzsche in questa categorizzazione è ugualmente di primo rilievo.¹⁵ Goethe e Tolstoj, confessa infatti Thomas Mann, sono i «figli prediletti della natura», e confrontarsi con loro è contemplare «creature divine e benedette», mentre

la mia soggezione, una soggezione profonda, mistica, che induce al silenzio, comincia dinanzi alla religiosa grandezza dei figli maledetti, dinanzi al genio come malattia e alla malattia come genio, dinanzi a colui che è visitato dalla sventura, all'ossesso, nel quale il santo e il criminale diventano *una sola persona...*¹⁶

Non si pensi che questa sia una descrizione di personalità liminari che non consente di parlare al plurale. Il legame tra arte e malattia alla base della tipologia del genio sentimentale svolge un ruolo

¹⁰ *Ivi*, p. 96.

¹¹ Più avanti (*ivi*, p. 162), Mann descrive infatti Nietzsche come un «moralista», richiamandosi alla lettera dell'ottobre 1868 a Rohde in cui Nietzsche dichiara la propria affinità con Wagner e Schopenhauer, dei quali loda «l'aura etica, il sentore faustiano, croce, morte e sepolcro». Lo stesso Nietzsche, tuttavia, che nel famoso saggio del 1947 Thomas Mann dipingerà all'opposto come «l'esteta più compiuto, più radicale che la storia dello spirito conosca» (T. Mann, *La filosofia di Nietzsche alla luce della nostra esperienza*, in *Nobiltà dello spirito*, cit., p. 1332).

¹² T. Mann, *Dostoevskij – con misura*, in *Nobiltà dello spirito*, cit., p. 863. Sull'interpretazione manniana di Dostoevskij, cfr. B. Tamm, *Thomas Mann und Dostoevskij. Eine vergleichende Untersuchung*, Diss., Jena, 1985; M. Friedländer, «Dostojewskij und Thomas Mann», *Sowjetliteratur* 33, 12 (1981): pp. 170-182; S. Givone, «Thomas Mann interprete di Dostoevskij», *Rivista di estetica*, 20, 6 (1980): pp. 24-42.

¹³ T. Mann, *Dostoevskij – con misura*, in *Nobiltà dello spirito*, cit., p. 862.

¹⁴ Cfr. T. Mann, *Goethe e Tolstoj. Frammenti sul problema dell'umanità*, in *Nobiltà dello spirito*, cit., pp. 30-156.

¹⁵ Cfr. F. Schiller, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, a cura di E. Franzini, W. Scotti, Abscondita, Milano, 2014. Al ruolo di Schiller per l'evoluzione del pensiero di Thomas Mann non sempre è stato dedicato pieno riconoscimento, che anzi si trova sovente offuscato dalle più evidenti ombre gettate da Schopenhauer e Nietzsche. Nondimeno, a riguardo, cfr. H.S. Daemmrich, «Friedrich Schiller and Thomas Mann: Parallels in Aesthetics», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 24, 2 (1965): pp. 227-249; H.-J. Sandberg, *Thomas Manns Schiller-Studien*, Scandinavian University Books, Oslo-Bergen-Tromsø, 1965; T.J. Reed, «Review of *Thomas Mann's Schillerstudien* by Hans-Joachim Sandberg», *The Modern Languages Review* 62, 3 (1967): pp. 566-569; H. Koopmann, *Thomas Manns Schillerbilder – Lebenslägliche Mißverständnisse*, in E. Heftrich, H. Wysling (eds.), *Thomas Mann Jahrbuch* (12), Klostermann, Frankfurt a.M., 1999, pp. 113-121.

¹⁶ T. Mann, *Dostoevskij – con misura*, cit., p. 862.



cardinale nell'ermeneutica manniana del Novecento,¹⁷ nella quale Schiller, Nietzsche e Dostoevskij fungono più da regola euristica che da eccezione imprevista, quale sono invece Goethe e Tolstoj: individui straordinari in grado di imporsi al tempo e di ricostituire in sé l'unità nella dispersione, *etsi Deus daretur*.¹⁸ Nel saggio, Goethe e Tolstoj ricalcano infatti la categoria schilleriana dell'artista ingenuo nato nell'epoca moderna, che recupera nella propria interiorità ideale l'armonia perduta con la natura, come se non fosse cresciuto nell'«età dell'artificio», ma nella Grecia antica.¹⁹ Tutti gli altri abitano invece la propria storia, nella quale «spirito» (*Geist*) e «vita» (*Leben*) divengono via via polarità sempre più difficili da ricomporre – se non in maniere assai poco *salutari*, in particolare se si tratta del XX secolo. Non stupisce quindi che il rispetto di Thomas Mann risulti più profondo per «coloro che hanno confidenza con l'inferno», piuttosto che per i «figli della luce», ai quali la natura ha donato dalla nascita una forza cui nessun altro può fare appello.²⁰ Questa diagnosi manniana non riguarda solamente l'artista, ma si estende a tutta la sua epoca; il lato spiccatamente artistico-creativo della malattia rimane senz'altro prerogativa del genio, ma «la verità è che la vita da quando è esistita non è riuscita mai a fare a meno dell'elemento morboso e difficilmente si può trovare sentenza più stupida di quella che dice: “Dalla malattia può derivare soltanto la malattia”». ²¹
Placet diabolo:

Decidere che cosa sia morto e che cosa sia sano, caro il mio giovanotto, non conviene lasciarlo fare ai borghesi. Non è detto che questi s'intendano molto della vita. Di ciò che è sorto lungo la via della morte e della malattia non poche volte la vita si è impossessata con gioia, e se n'è fatta portare avanti e portare più in alto.²²

Nel *Doctor Faustus*, la merce del diavolo è infatti il tempo «genializzato»: una temporalità condensata in un circuito di miseria e esaltazione, polarizzata in un'improvvisa metamorfosi da uno stato di sovrana leggerezza alla terrea infermità del nevristenico.²³ Con le parole di Nietzsche – che Mann non si lascia

¹⁷ Cfr. C. Baier, *Zwischen höllischem Feuer und doppeltem Segen: Geniekonzepte in Thomas Manns Romanen Lotte in Weimar, Joseph und seine Brüder und Doktor Faustus*, V&R, Göttingen, 2011.

¹⁸ Precisamente in questo senso, sottolinea Ophälders, la cultura tedesca del XIX secolo – Heine, Nietzsche e dietro di loro Mann, che di questo secolo e di questa cultura desidera presentarsi come l'ultimo rappresentante – intende il mito di Goethe come *Überdeutscher*, ovvero in un senso propriamente letterale: in quanto «al di là di tutto ciò che si ritiene essere tedesco» (M.G. Ophälders, “*Incipit tragoedia*” – “*Incipit parodia*”. *Riflessioni sul tragico a partire da Heine e Nietzsche*, in I. Schiffermüller, E. Destro (eds.), “*Incipit tragoedia*” – “*Incipit parodia*”. *Tragedia e parodia nella Wiener Moderne*, Ets, Pisa, 2024, p. 163-183 – in corso di stampa).

¹⁹ Cfr. F. Schiller, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, cit., pp. 75 e ss. A questo riguardo, è opportuno rilevare che il concetto di natura manniano, profondamente segnato dalla lettura di Schopenhauer e di Nietzsche, si discosta prevedibilmente da quello schilleriano: il mondo naturale con il quale, in Thomas Mann, l'artista ingenuo intrattiene un rapporto privilegiato si presenta dunque come sostrato pre-razionale e amorale, forza «oscura» e «mistica» (T. Mann, *Goethe e Tolstoj*, cit., p. 96).

²⁰ T. Mann, *Dostoevskij – con misura*, cit., p. 863.

²¹ *Ivi*, p. 872. Si veda anche il passo del *Doctor Faustus* in cui vengono trasferite, con pochissime modifiche, le stesse riflessioni – nel romanzo messe in bocca al diavolo – sul rapporto tra malattia e creatività artistica (cfr. T. Mann, *Doctor Faustus*, a cura di R. Fertonani, G. Manzoni, E. Pocar, Mondadori, Milano, 1996, p. 332). Sono infatti due lavori, il romanzo faustiano e il saggio su Dostoevskij, che Mann conduce parallelamente.

²² T. Mann, *Doctor Faustus*, cit., pp. 321-22.

²³ *Ivi*, p. 313. È il caso di notare che corre in Mann, e in particolare nel *Doctor Faustus*, un singolare legame tra tempo «genializzato» e tempo musicale moderno anti-ironico. All'interno del romanzo faustiano, questo tema rimanda non solamente alla filosofia della musica di Adorno, di cui è risaputo il contributo per la stesura dell'opera, ma anche all'autore che Adrian sta sfogliando prima dell'imprevista apparizione del diavolo, ovvero Kierkegaard, le cui analisi sull'estetica dell'opera d'arte moderna come opera inconclusa, frammentaria, sottostanno alla fervente critica manniana dell'espressionismo e del rapporto distorto tra forma e tempo nella musica contemporanea (cfr. S.A. Kierkegaard, *Il riflesso*



certo sfuggire – sono gli «stati di eccezione» che condizionano l'artista: «tutti quelli che sono profondamente apparentati e intrecciati con fenomeni morbosi, sicché non sembra possibile essere artisti e non essere malati». ²⁴ In quanto condizioni di straniamento, la malattia, l'isolamento, l'abisso del dolore si connettono strettamente all'ispirazione intellettuale: la sifilide di Adrian, la paralisi di Nietzsche, l'epilessia di Dostoevskij costituiscono anzi l'occasione fisiologica dell'illuminazione artistica. In tal senso si spiega l'analogia che l'artista manniano, sulla scorta di quello nietzscheano, finisce per intessere con ogni forma di esistenza emarginata, persino con quella criminale: come in Nietzsche l'arte implica una «diretta conoscenza» del pensiero criminale, così secondo Thomas Mann «certe conquiste dell'anima e della conoscenza non sono possibili senza la malattia, la follia, il crimine spirituale». ²⁵

Sotto questa nuova luce, incolmabili distanze sembrano fraporsi tra la figura del genio sentimentale e quella dell'artista ironico, tra Nietzsche e Tonio Kröger – si potrebbe dire, tra il Mann fuori e dentro le *Considerazioni di un impolitico*:

L'artista, se è sotto il segno dell'ironia, è malinconico e modesto; non gli si addicono la “passione”, il gran gesto, la parola grandeggiante; anzi, spiritualmente egli non può nemmeno elevarsi a gran dignità: glielo impediscono la posizione intermedia, la sua natura bastarda, fatta di spirito e di sensi, le «due anime» che ha nel petto. ²⁶

In verità, la contraddizione con la propria poetica precedente viene ammessa dallo stesso Mann anche all'interno delle *Considerazioni*. Appena di seguito a questa definizione dell'artista impolitico, Thomas Mann riconosce di aver «messo in dubbio in un racconto» – *La morte a Venezia* (1912) – «che un uomo, il cui cammino verso lo spirito passa per i sensi, possa mai conseguire saggezza autentica, virile dignità»; di aver anzi sostenuto, attraverso la storia di Aschenbach, che gli artisti «rimangono necessariamente fuori da ogni regola, avventurieri del sentimento»; che il «piglio da maestro del suo stile era una menzogna e una follia, la sua posizione onorata una farsa, che la fiducia riposta in lui dalla gente aveva qualcosa di estremamente ridicolo»; e dunque che, da un punto di vista generale, «l'impresa di educare il popolo e la gioventù per mezzo dell'arte era temeraria e da vietarsi». ²⁷ Questa descrizione del personaggio di

del tragico antico nel tragico moderno, in Id., *Enten-Eller*, 2, a cura di A. Cortese, Milano, Adelphi, 1977, pp. 35 e ss.). Cfr. T. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 329: «Il movimento storico del materiale musicale si è volto contro l'opera in sé conclusa... Opera, tempo e apparenza sono una cosa sola, e tutte insieme cadono in balia della critica. Questa non tollera più apparenza e giuoco, non tollera la finzione, la sovranità della forma che censura le passioni e il dolore umano e li suddivide in parti, li trasforma in immagini. Ormai si può ammettere soltanto l'espressione non fittizia, l'espressione non esaurita, non simulata e non trasfigurata del dolore nel suo momento reale. La sua impotenza e la sua miseria sono cresciute talmente che non è lecito farne un giuoco di apparenze».

²⁴ F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1888-1889*, in G. Colli, M. Montinari (ed.), *Opere* (8, 3), Adelphi, Milano, 1986², p. 145. Nel saggio del 1947, Mann cita la lettera del gennaio 1880 inviata da Nietzsche al medico Eiser, a cui confessa il proprio «dolore incessante» al cervello, gli stati di «paralisi dalla testa alla punta dei piedi», che sostiene di sopportare soltanto in vista delle illuminazioni intellettuali che si accompagnano a questi violenti attacchi, in cui gli capita di desiderare la morte: «L'esistenza mi pesa spaventosamente; me ne sarei liberato da un pezzo se non fosse proprio questo stato di sofferenza e di rinuncia quasi totale quello che mi permette di fare le prove e gli esperimenti più istruttivi nella sfera spirituale e morale» (F. Nietzsche, *Epistolario 1880-1884*, in *Opere* (4), cit., 2004, p. 3). Cfr. T. Mann, *La filosofia di Nietzsche alla luce della nostra esperienza*, cit., p. 1304.

²⁵ Cfr. F. Nietzsche, *Crepuscolo degli idoli*, in *Opere* (6, 3), cit., 1970, p. 145 (cap. *Scorribande di un inattuale*, par. 45: *Il criminale e quel che gli è affine*); T. Mann, *Dostoevskij – con misura*, cit., p. 872.

²⁶ T. Mann, *Considerazioni di un impolitico*, cit., p. 570. La citazione sulle «due anime», sensibile e spirituale, è tratta dal Faust, scena *Fuori porta* (cfr. J.W. Goethe, *Faust*, I, in E. Trunz (ed.), *Goethes Werke* (3), Christian Wegner, Hamburg, 1948-1960, p. 41).

²⁷ T. Mann, *Considerazioni di un impolitico*, cit., p. 571.



Aschenbach, che presenta un'immagine dell'artista del tutto diversa da quella che lo stesso Mann pone al centro delle *Considerazioni* – «folle» e «ridicolo», ipocrita e diseducativo – contribuisce a gettare un'ombra sul modello etico-pedagogico di questa nuova «figura-guida»:²⁸ l'artista «modesto» e «malinconico», ironico e impolitico. Con una chiosa che a questo punto suona genuinamente ironica, Mann aggiunge infine riferendosi a Aschenbach: «Portandolo, con malinconia e ironia, a capire queste cose» – ossia la vera natura del genio, il fondamento dionisiaco e aorgico dell'ispirazione artistica – «io rimasi fedele a me stesso».²⁹

Al di là delle *Considerazioni*, la più lucida rappresentazione dell'artista ironico è infatti un personaggio inautentico, intenzionalmente contraffatto: Serenus Zeitblom, l'uomo migliore che può produrre la modernità borghese latinizzata, l'*homo latinus* in terra germanica, tutto equilibrio oraziano e bontà terenziana. Non è un caso che Serenus abbia l'aspetto di un'altra epoca e di un'altra cultura, di un uomo fuori posto – tutt'altro che il «fiore del tempo» (*Blume der Zeit*)³⁰ – alfiere di una razionalità latina che nell'epoca del «primitivismo moderno», di fronte ai nuovi demoni del XX secolo, ha esaurito la possibilità di bastare a se stessa.³¹ Come l'artista impolitico delle *Considerazioni*, Serenus è una figura anacrona e irrealista, e certo non è un'artista, il cui santuario è la natura, con quei suoi accenni a un mondo misterioso in cui morte e vita si compenetrano in temerarie fusioni; è significativo, d'altronde, che diversamente da Adrian – cioè dall'artista *tout-court* – Serenus ne eviti i reami con timore e repulsione, ripetendo a se stesso: «simili fantasmagorie sono affare esclusivo della natura, specialmente di quella natura che l'uomo si incapriccia di tentare. Nel dignitoso regno degli *humaniora* si è al riparo da siffatti fantasmi».³²

2. *Homo aestheticus e homo politicus*

Viene dunque da chiedersi, a questo punto, quali ragioni abbiano spinto il Mann delle *Considerazioni di un impolitico* a proporre un'immagine di artista tanto dissimile dai maestri di cui si sentiva erede, così come da quella cui lui stesso, da artista, ha dato vita nei personaggi di Hanno Buddenbrook, Aschenbach e in ultimo Adrian Leverkühn. Nonostante le diverse stagioni temporali e creative cui appartengono all'interno della produzione manniana, in ognuna di queste figure ritroviamo il medesimo legame tra arte e malattia che caratterizza l'essenza della rappresentazione manniana del genio, delineata ampiamente dallo stesso Mann – sulla scorta di Nietzsche – nella propria produzione saggistica sul tema. Senz'altro, come si potrà facilmente concordare, nessuno di questi personaggi è dotato di ironia erotica, ovvero di quel sano equilibrio tra spirito e vita che contraddistingue l'ideale armonico dell'artista impolitico.

²⁸ Ivi, p. 572.

²⁹ Ivi, p. 570.

³⁰ Cfr. H. Hilgers, *Serenus Zeitblom. Der Erzähler als Romanfigur in Thomas Manns „Doktor Faustus“*, Lang, Frankfurt a.M., 1995, pp. 11 e ss.

³¹ Cfr. D. Conte, *Nel pozzo del passato*, in *Viandante nel Novecento*, cit., p. 74. Come rileva Conte, nel nazismo la storia si presenta agli occhi di Thomas Mann come una singolare fusione di un sostrato arcaico e primitivo – un «Ur» non interamente metabolizzato – con una piena modernità tecnologica, burocratica e musicale. Si veda anche R. Mehring, «Apokalypse der deutschen „Seele“? Thomas Manns „Doktor Faustus“ als Zeitroman», *Weimarer Beiträge* 51 (2005): pp. 188-205; R. Mehring, T. Sprecher, *Vom ‚Zauberberg‘ zum ‚Doktor Faustus‘*, Klostermann, Frankfurt a.M., 2000; D. Conte, «Spazzare il cuore con la scopa». *Crisi dell'individuo, primitività e fascismo nel Doctor Faustus*, in *Viandante nel Novecento*, cit., pp. 159-190.

³² T. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 28. All'interno del romanzo, un altro evento allusivo è che lo stesso figlio di Serenus, archetipo del maestro e pedagogo tradizionale, si arruoli volontario nell'esercito nazista, come ulteriore rappresentazione dell'inefficacia dell'educazione latina di fronte alle sfide del Novecento. Già nel saggio *Goethe e Tolstoj*, la cui stesura avviene tra il 1924 e il 1925, all'interno dell'ultima sezione intitolata appunto *Insegnamento*, Thomas Mann si allontana dalla struttura tradizionale dell'educazione umanistica – in particolare sull'insegnamento del greco e del latino – effigie di una società borghese ormai definitivamente superata (cfr. T. Mann, *Goethe e Tolstoj*, cit., pp. 132-156).



D'altronde, per Thomas Mann, ogni vero artista è rappresentante della propria epoca, che lo voglia o meno: la vita del genio anticipa il destino del suo secolo, la sua malattia e la sua decadenza. In tal senso, in Hanno, Aschenbach e Adrian non può non riflettersi l'interpretazione manniana del Novecento, nella quale non trova posto alcun idillio naturale, alcun orizzonte sintetico tra *Leben* e *Geist* – alcuna ironia, se intesa come ironia erotica.

In Thomas Mann, la malattia del genio sentimentale è infatti il correlativo oggettivo del pensiero nichilistico e amorale alla base della nuova epoca post-illuministica, che nell'artista si manifesta anche direttamente come turbamento fisiologico. Tanto il comunismo russo quanto il liberalismo occidentale, all'interno delle *Considerazioni*, vengono descritti come sintomi del nichilismo europeo; di conseguenza, Mann si richiama spesso alla politica reazionaria bismarckiana, che aveva provato a frenare in Germania le spinte progressiste in entrambe le direzioni:

Ero ragazzo quando sentii dire come il principe Bismarck avesse affermato che i nichilisti russi hanno più affinità coi nostri liberali che non con la socialdemocrazia. Me ne stupii, perché ritenevo ovvio immaginare i socialisti, sul fronte politico-parlamentare, situati fra i liberali piuttosto inclini a destra, e i nichilisti che costituivano l'estrema sinistra. Più tardi capii che tirar bombe non è un accessorio indispensabile del nichilismo russo, e che era stato semmai davvero il liberalismo, l'emancipazione politica illuminata dell'Europa occidentale, ad assumere in Russia, attraverso la letteratura, il nome di nichilismo. Bismarck e Dostoevskij si trovavano d'accordo nel dire che il movimento a base illuministica dell'Europa occidentale, la politica della ragione e del progresso del liberalismo erano di natura nichilistica.³³

Un nichilismo che, nell'interpretazione manniana, nasce dall'espulsione della dimensione sacrale dall'orizzonte accettabile della società civile, ove quindi il trascendente riemerge nella sua forma ctonia, come «demoniaco» (*dämonische*).³⁴ La dialettica di sacro e demoniaco – apollineo e dionisiaco, illuminismo e nichilismo – è un *fil rouge* che attraversa l'intera opera manniana, saggistica e letteraria, fino a rendersi compiutamente protagonista nella vicenda di Adrian Leverkühn. In qualità di oscillazioni tonali sulla medesima scala, il sacro e il demoniaco costituiscono anzitutto in Mann lo spazio extramondano di ispirazione artistica. L'inconveniente in cui si è occorsi nel cancellare le partiture del sacro, rileva divertito il diavolo nel romanzo faustiano, fu non permettere variazioni sul tema, costringendo l'ispirazione ad abbandonarsi al demoniaco: «ciò che l'artista nei suoi tempi classici ha potuto avere, se mai senza di noi, oggi soltanto noi lo possiamo offrire».³⁵

³³ T. Mann, *Considerazioni di un impolitico*, cit., pp. 575-576.

³⁴ Cfr. T. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 122: «ciò che manca alla teologia liberale, con tutto il suo umanismo e moralismo, è la comprensione dell'elemento demoniaco dell'uomo». Per un'analisi della categoria del «demoniaco», cfr. E. Geulen, K. Wetters, C. Meierhofer, L. Friedrich, *Das Dämonische. Schicksale einer Kategorie der Zweideutigkeit nach Goethe*, Fink Verlag, Paderborn, 2014.

³⁵ Cfr. T. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 323. Intorno al significato etico-politico della musica in Thomas Mann, con particolare riguardo al *Doctor Faustus*, cfr. F. Rossi, S. Costagli, *Spazi e figure del politico nell'opera di Thomas Mann*, IISG, Roma, 2020; L. Crescenzi, *Abschied von Aesthetizismus. Deutschlands ethische Wende und die musikalische Symbolik des «Doktor Faustus»*, in K. Bedenig, H. Wißkirchen (eds.), *Thomas Mann Jahrbuch* (27), Klostermann, Frankfurt a.M., 2014, pp. 95-107; E. Alessiato, «Musica, Guerra e Diavolo. Intorno a una Lettura del *Doktor Faustus* di Thomas Mann», *Archivio di Storia della Cultura* 26, (2013): p. 339-352; R. Diana, *La "scelta" della dodecafonia nel Doctor Faustus di Thomas Mann*, in G. Cantillo, D. Conte, A. Donise (a cura di), *Thomas Mann tra etica e politica*, il Mulino, Bologna, 2012, pp. 325-352; per uno sguardo attento anche all'aspetto strettamente musicologico, L. Malknecht, *Un'etica di suoni. Musica, morale e metafisica in Thomas Mann*, Mimesis, Milano-Udine, 2010; S. Zurletti, *Le dodici note del diavolo. Ideologia, struttura e musica nel «Doktor Faustus» di Thomas Mann*, Bibliopolis, Napoli, 2011.



La figura dell'artista impolitico, sotto diversi aspetti, rimanda infatti al concetto di «arte culturale».³⁶ Con il termine, Mann intende l'arte nella sua forma «più modesta» e «più felice», in quanto arte celebrativa di una «comunità» (*Gemeinschaft*), storicamente limitata alle epoche e alle società premoderne.³⁷ In queste ultime, l'opera d'arte rispecchiava pienamente l'organizzazione socioculturale di appartenenza, da cui derivava, per l'arte, il suo valore culturale, e per il genio la possibilità di ricoprire al contempo il ruolo di artista e di rappresentante della propria comunità. In altri termini, precisamente ciò che vorrebbe rappresentare l'artista impolitico delle *Considerazioni*: il detentore della *Kultur* tedesca, chiuso nella propria roccaforte conservatrice a difesa della sua nazione e della sua classe contro le influenze culturali straniere, «nichiliste» e «anti-tedesche».³⁸ Nondimeno, l'arte culturale rimane un orizzonte passato e del tutto irrecuperabile nel Novecento: «il distacco dell'arte dalla liturgia, la sua emancipazione ed elevazione alla solitudine personale e all'autonomia culturale, le hanno imposto un peso di solennità e serietà assoluta, il peso di una passionalità dolorosa».³⁹ Questa scissione storico-culturale tra artista e comunità si riproduce soggettivamente in Thomas Mann nel contrasto tra la propria natura artistica e la propria estrazione borghese. Le *Considerazioni di un impolitico* rappresentano invero il tentativo di negare questa separazione proponendo un'immagine di arte e di artista finzionale e anacronistica, che potesse meglio adattarsi al ruolo che Mann pensava di dover ricoprire: il ruolo dell'artista tedesco conservatore. Non è un caso che gli anni di stesura del saggio, dal novembre del 1915 al marzo del 1918, siano un periodo di sterilità artistica, di volontario abbandono della propria vocazione letteraria – la stessa *Montagna magica* viene interrotta per fare spazio al travaglio delle *Considerazioni*.⁴⁰ Con una significativa citazione dal *Torquato Tasso* si apre infatti l'opera: «Confrontati! Conosci ciò che sei!»: artista o borghese, potremmo aggiungere ora, cosmopolita o nazionalista?⁴¹ Nel tormentato rapporto di Thomas Mann con questa opposizione di ascendenza goethiana, tra *homo oeconomico-politicus* e *homo aestheticus*, risiede il nucleo psicologico conflittuale che innerva le pagine del lungo e infervorato diario di guerra spirituale.⁴² Ciò nonostante, nelle *Considerazioni di un impolitico* vi è in atto più che un semplice mascheramento della propria poetica per fini politici, come suggerisce il frequente rovesciarsi dello stile critico e irriverente del saggio in uno apologetico, «confessionale», come lo definì lo stesso Bertram.⁴³ Durante l'intera opera, Thomas Mann sembra infatti portare con sé un senso di responsabilità per una

³⁶ T. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 80.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ T. Mann, *Considerazioni di un impolitico*, cit., p. 136. Le influenze culturali estere obiettivo della polemica manniana e ritenute “dannose” per lo spirito del popolo tedesco, com'è prevedibile, sono soprattutto quelle francesi e inglesi.

³⁹ T. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 80.

⁴⁰ Cfr. H. Kurzke, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, in H. Koopmann (ed.), *Thomas-Mann-Handbuch*, Kräner, Stuttgart, 1990, pp. 678-695. Sul complesso rapporto di Thomas Mann con la figura di Nietzsche dentro e fuori le *Considerazioni di un impolitico*, cfr. E. Alessiati, «L'evento del secolo»: *Friedrich Nietzsche e Thomas Mann*, in F. Cattaneo, C. Gentili, S. Marino (eds.), *Nietzsche nella Rivoluzione Conservatrice*, Genova, Il melangolo, 2015, pp. 105-121; H. Kurzke, *Nietzsche in den "Betrachtungen eines Unpolitischen"*, in H. Gockel, M. Neumann, R. Wimmer (eds.), *Wagner-Nietzsche-Thomas Mann*, Klostermann, Frankfurt a.M., 1993, pp. 184-202; H. Wisskirchen, *Nietzsche-Imitatio. Zu Thomas Manns politischem Denken in der Weimarer Republik*, in E. Efrich, T. Sprecher (eds.), *Thomas Mann Jahrbuch* (10), Klostermann, Frankfurt a.M., 1988, pp. 46-62; I. Jens, W. Jens, *Betrachtungen eines Unpolitischen: Thomas Mann und Friedrich Nietzsche*, in K. Gaiser (ed.), *Das Altertum und jedes neue Gute*, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz, 1970, pp. 237-256.

⁴¹ «Vergleiche dich! Erkenne, was du bist!» (v. 3420): T. Mann, *Considerazioni di un impolitico*, cit., p. 29.

⁴² Cfr. G. Baioni, *Goethe. Classicismo e rivoluzione*, Einaudi, Torino, 1998.

⁴³ Cfr. I. Jens (ed.), *Thomas Mann an Ernst Bertram. Briefe aus den Jahren 1910-1955*, Neske, Pfullingen, 1960, p. 234.



colpa lasciata implicita, la quale fornisce una spiegazione più esaustiva di quella «traccia di sofferenza» a cui egli stesso fa riferimento in apertura.⁴⁴

Come ribadisce in chiusura l'ultimo capitolo delle *Considerazioni*, intitolato *Ironia e radicalismo*, l'antitesi del vero artista, ironico e impolitico, è il «radicalismo dello spirito», ovvero il nichilismo borghese e le nuove forme – definite «degenerative» – della cultura liberale: l'internazionalismo, l'attivismo politico, l'arte moralistica, la democrazia, la stampa progressista, la letteratura politica.⁴⁵ Davanti a queste correnti di rinnovamento sociale, la posizione manniana sembrerebbe quindi collocarsi interamente sul fronte opposto, dal lato dei borghesi conservatori e reazionari. D'altronde, Thomas Mann si sente borghese «per arte e per natura», e su queste basi presenta la propria patente di «vero figlio del secolo nel quale cadono i primi venticinque anni della mia vita, il diciannovesimo».⁴⁶ Nondimeno, Thomas Mann è l'artista borghese nella misura in cui è colui che registra il tramonto e la morte di quel secolo e di quella classe: *Buddenbrooks. Verfall einer Familie* – la propria classe, la propria stessa famiglia. Come dalle ceneri e dalla decadenza dei Buddenbrook nasce Hanno, l'artista, così più che nascere *in* questa borghesia malata, Mann nasce *da* questa malattia. In tal senso, la «sofferenza» cui fa riferimento Thomas Mann non scaturisce dal processo di diffusione del nichilismo,⁴⁷ bensì dall'incapacità di desiderare fino in fondo di guarirne. Di fronte alla morte di Dio – inequivocabile per tutti gli eredi di Nietzsche – il nichilismo assume l'aspetto di un male necessario: la *nostra* forma di malattia, ovvero la sorgente creativa, non meno che distruttiva, della nuova epoca borghese. Quindi, dal punto di vista manniano, la fonte della propria arte, come di quella dei maestri di cui si sente erede. Al contempo, la scelta di non rinnegare questo fiore del male, facendosene anzi il più illustre interprete del tempo – scelta cui cercò faticosamente di contravvenire, proprio negli anni di stesura delle *Considerazioni di un impolitico*, interrompendo la propria attività artistica – assume per Mann un duplice significato, di onore e di colpa. Come «psicologo della decadenza» borghese,⁴⁸ Thomas Mann sente infatti di aver contribuito al processo di rinnovamento socioculturale che in quegli anni avrebbe ancora voluto, in qualità di rappresentate di quella stessa borghesia tradizionale, ricacciare indietro: in altri termini, alla svolta socialdemocratica della Germania. Una responsabilità che nelle *Considerazioni* estende anche ai suoi predecessori, in particolare a Nietzsche:

⁴⁴ T. Mann, *Considerazioni di un impolitico*, cit., p. 32.

⁴⁵ *Ivi*, pp. 565-586.

⁴⁶ *Ivi*, p. 42.

⁴⁷ A questo riguardo, si tenga presente che nell'orizzonte manniano – nel quale il mondo liberale borghese è la culla dello stesso nichilismo di cui si propone pubblicamente come avversario e che costituisce la sua malattia mortale – l'unico orizzonte plausibile dell'azione conservatrice si limita al rallentamento del processo di decadenza della società borghese, non certo a una sua inversione di tendenza. Nonostante le intenzioni politiche e i toni esaltati del saggio, già nelle *Considerazioni di un impolitico* si trovano segni di uno sguardo lucido sul passaggio dalla società borghese tradizionale all'epoca delle masse, pregna di inarrestabili novità sociali, politiche e culturali. Cfr. *ivi*, p. 512, in cui sono citate le parole del funzionario prussiano Friedrich von Gentz (1764-1832), le quali riflettono a loro volta il realismo politico di Metternich di fronte alle nuove correnti illuministiche francesi: «La storia universale è un eterno trapasso dal vecchio al nuovo. Nel perpetuo ciclo delle cose, tutto si distrugge da sé, e il frutto giunto a maturazione si stacca dalla pianta che l'ha generato. Se vogliamo tuttavia che tale ciclo non conduca alla rapida rovina di tutto quello che esiste, e quindi di ogni cosa buona e giusta, deve costituirsi necessariamente, accanto al gran numero – che finisce sempre col prevalere – di coloro che si adoperano per l'avvento del nuovo, un numero ridotto di persone che, con misura e coscienti dello scopo, difendono il vecchio, cercando di contenere in un flusso ordinato il fiume del tempo che certo non possono né vogliono arrestare».

⁴⁸ *Ivi*, p. 96.



Non c'è dubbio: senza pregiudizio per la profonda germanicità del suo spirito, Nietzsche col suo europeismo ha contribuito più di chiunque altro all'educazione critica, al processo d'intellettualizzazione, di psicologizzazione, di letterarizzazione, di radicalizzazione o, se vogliamo non temere il termine politico, di *democratizzazione* della Germania.⁴⁹

Per quanto borghese per arte e per natura, l'attività artistica di Thomas Mann cristallizza, rendendola visibile agli occhi del mondo, il tramonto della borghesia e l'alba della nuova epoca delle masse. Anche se in fondo, seguendo la stessa prospettiva manniana, non avrebbe potuto essere diversamente; l'arte che segue al divorzio dalla comunità non può più essere tedesca e conservatrice, ma soltanto cosmopolita e nichilista – come il diavolo del *Doctor Faustus*: «tedesco, profondamente tedesco se vuoi», ma «nel cuore profondamente cosmopolita». ⁵⁰ È dunque questo il dissidio psicologico dietro le quinte di quegli anni di «servizio spirituale armato», il conflitto di tendenze opposte che genera questo testo appassionato e contraddittorio.⁵¹ In tal senso, le *Considerazioni di un impolitico* risultano il faticoso e fallimentare tentativo di trovare una soluzione sintetica al rapporto tra arte e politica attraverso il simbolo di un artista ironico, conservatore e impolitico in cui Mann è consapevole, in ultima istanza, di non potersi riconoscere completamente; anzi, sotto questa luce, potremmo quasi dire che si trova più vicino al letterato della civilizzazione. La responsabilità che, negli anni delle *Considerazioni*, Thomas Mann si attribuisce nei confronti della propria epoca verrà da lui stesso riflessa, decenni più tardi, in quella di Kretzschmar nei confronti di Adrian, alla cui voracità intellettuale non si premura di stabilire alcun limite, sordo alle apprensioni di Serenus per gli effetti malsani che scorge nel ragazzo: «Ecco, caro amico... se lei è per la salute, le dirò che questa ha ben poco a che vedere con lo spirito e con l'arte, anzi è con esse in un certo contrasto e in ogni caso l'una non si è mai curata molto degli altri». ⁵² In un certo senso, Mann sperava che la Grande Guerra fosse per l'Europa – e *in primis*, per la Germania – quel che la decadenza della propria famiglia fu per se stesso, che il furore di quella tempesta portasse con sé il seme della rinascita: che non fosse soltanto un «inferno di sangue». ⁵³ Non è un caso che questa interpretazione della guerra come occasione di «rigenerazione» della società – malauguratamente radicata, all'epoca, nel clima intellettuale europeo conservatore e interventista – si ritrovi anche in chiusura della *Montagna magica*: ⁵⁴ l'opera di cui lo stesso Mann, nel 1952, parlava a Louis Leibrich come dell'unico prodotto fuoriuscito dalla «tribolazione» delle *Considerazioni di un impolitico*. ⁵⁵

Addio... che tu viva o soccomba, addio! Le prospettive che ti riguardano non sono buone; l'orribile danza in cui sei travolto andrà avanti ancora per qualche criminoso annetto, e noi non siamo disposti a scommettere che te la caverai. Confessiamo onestamente che lasciare tale questione irrisolta non ci importa gran che. Le peripezie della carne e dello spirito che accrebbero e innalzarono la tua normalità han fatto sì che in spirito tu superassi cose a cui nella carne ben difficilmente potrai sopravvivere. Ci furono momenti in cui dalla morte e dalla lussuria

⁴⁹ *Ivi*, p. 103.

⁵⁰ T. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 309.

⁵¹ T. Mann, *Considerazioni di un impolitico*, cit., p. 31.

⁵² T. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 97.

⁵³ T. Mann, *Considerazioni di un impolitico*, cit., p. 575.

⁵⁴ Nelle *Considerazioni*, sono numerosi i passi in cui Mann attribuisce alla guerra «un elevarsi, un approfondirsi e un nobilitarsi della pianta umana» (*ivi*, pp. 462-463). Sulla lunga tradizione culturale di idealizzazione della guerra, che affonda le proprie radici nel romanticismo tedesco, condivisa dal panorama intellettuale contemporaneo a Thomas Mann durante la prima guerra mondiale – in autori dalle prospettive teoriche anche molto diverse, quali ad esempio Simmel, Scheler, Natorp, Musil e persino Weber – si veda E. Alessiato, *L'impolitico. Thomas Mann tra arte e guerra*, cit., pp. 110-127.

⁵⁵ Cfr. T. Mann, «Drei Briefe an Louis Leibrich», *Neue Rundschau*, 77, 2 (1966): p. 227.



si sviluppò presago, e rimesso al tuo “governo”, un sogno d’amore. Forse che anche da questa sagra mondiale della morte, da questa voluttà smaniosa e maligna che incendia tutt’intorno il piovoso cielo della sera, potrà un giorno innalzarsi l’amore?⁵⁶

3. Sulla via di Damasco

Al termine della seconda guerra mondiale, un simile conflitto d’interessi tra uomo d’arte e uomo politico verrà attribuito dallo stesso Thomas Mann a Nietzsche. Dietro alla celebrazione nietzscheana della «barbarie», si nasconde per Mann un «elemento di profondissima ironia», una manipolazione, da parte di Nietzsche, della propria immagine di fronte ai contemporanei:

attraverso l’estetismo di Nietzsche, che è una furiosa negazione dello spirito a favore della vita bella, forte, spregiudicata, dunque qualcosa di non vero, di non responsabile, di non fidato e di passionatamente istrionico, s’insinua nei suoi sfoghi filosofici un elemento di profondissima ironia che irrimediabilmente confonde i lettori meno esperti.⁵⁷

Il vitalismo eroico non intrattiene alcuna analogia con la personalità di Nietzsche, con la sua indole più privata; l’ideale dell’eroe e il culto della vita suggeriscono anzi l’opposto, secondo Mann, ovvero una sete di unità e di verità che si manifesta come bramosia di vita e di bellezza. Una nostalgia dell’origine che trascina Nietzsche verso l’idealizzazione delle epoche estetiche al di qua di Cristo e di Socrate, e di cui cade vittima anche l’artista ironico delle *Considerazioni di un impolitico*, per cui «la bellezza altro non è che nostalgia», recupero della spontaneità naturale, di un’autenticità originaria.⁵⁸ Il connubio tra vita e bellezza genera un’affascinante utopia, che ha avvinto i romantici non meno di Nietzsche e di Thomas Mann: un’esistenza pensata in termini puramente estetici, ricondotta ai suoi estremi di dolore e gioia e purificata dal quotidiano, dalla mediocrità borghese.⁵⁹ Nondimeno, come dimostrano dal canto loro anche le pagine più nere delle *Considerazioni*, gli anni che precedettero la Grande Guerra – come senza dubbio gli anni che la seguirono – videro la trasformazione dell’estetismo nietzscheano della vita eroica in un’ideologia politica utile a propagandare la causa della guerra. Il popolo tedesco, scrive Mann prima di ogni revisione e censura dell’opera, è dotato di uno «spirito eroico» innato; diversamente dagli «anglo-francesi», il tedesco non tende per natura al «compromesso civilizzatore» – ovvero all’esercizio diplomatico – bensì a «un eroismo in nome del travaglio, proprio di quel sacro travaglio sotto il cui segno si è posta fin dal primo momento per il tedesco la guerra»,⁶⁰ al quale «il tempo, la storia, fornendolo di doti così singolari, mostra di avere in quell’ora posata su di lui la sua mano».⁶¹ Il culto estetico della violenza, d’altronde, è una delle vie cui porta la lettura di Nietzsche – la via assai trafficata, all’epoca,

⁵⁶ T. Mann, *La montagna magica*, a cura di L. Crescenzi, R. Colorni, Mondadori, Milano, 2010, p. 1069.

⁵⁷ T. Mann, *La filosofia di Nietzsche alla luce della nostra esperienza*, cit., p. 1333.

⁵⁸ T. Mann, *Considerazioni di un impolitico*, cit., p. 109.

⁵⁹ Come sottolinea Alessiato, «il problema dell’arte per Thomas Mann coincide con il problema della vita» (*Leben*), e quindi con il problema di Nietzsche, il cui vitalismo risale a sua volta a Schopenhauer – autore centrale tanto per Thomas Buddenbrook quanto per Thomas Mann – e alla determinazione della vita come volontà (E. Alessiato, “Arte e Politica nelle Considerazioni di un impolitico di Thomas Mann”, *Scienza e Politica* 43, (2010): p. 74). Cfr. anche 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*, Königshausen&Neumann, Würzburg, 1998; L. Bazzicalupo, *Riflessi politici del mito della vita manniano*, in G. Cantillo, D. Conte, A. Donise (a cura di), *Thomas Mann tra etica e politica*, cit., pp.169-196.

⁶⁰ T. Mann, *Considerazioni di un impolitico*, cit., p. 191.

⁶¹ *Ivi*, p. 358.



cartografata da Lukács ne *La distruzione della ragione*, e che dalla filosofia della vita sfocia in Germania, anche a causa delle manomissioni di Elisabeth, nell'ideologia nazista.⁶²

È su questo nodo centrale, nonostante tutto, che l'ironia in Mann svolge infine la sua funzione benefica, liberando l'autore dalla relazione fuorviante tra il proprio desiderio artistico di recuperare l'elemento demoniaco, «notturno»,⁶³ nell'umanesimo post-illuministico e l'esortazione alla guerra dei popoli. In quanto fattore di distanziamento e di mediazione, l'ironia delle *Considerazioni di un impolitico*, che sul piano estetico rimane una consapevole falsificazione della propria poetica, dal punto di vista politico costituisce il primo segnale, in un testo bellicoso e reazionario, di un anelito alla pace. Ciò che allontana Nietzsche da Mann non è infatti il rapporto conflittuale tra artista e cittadino – che anzi li accomuna – bensì il tentativo di risolvere questa opposizione, anche al prezzo di un compromesso. Al di là di ogni appartenenza sociale e politica, d'altronde, l'ironia rimane di per sé incompatibile con ogni fanatismo, a maggior ragione con quello totalitario:

L'errore di Nietzsche è il rapporto totalmente sbagliato che egli istituisce fra vita e morale considerandole due opposti. In verità esse sono complementari. L'etica è sostegno e l'uomo morale un vero cittadino della vita; forse un po' noioso, ma utilissimo. La vera opposizione è quella fra etica ed estetica. Non la morale, ma la bellezza è legata alla morte.⁶⁴

In queste parole, Mann condensa il motivo del proprio riorientamento spirituale nei confronti di Nietzsche, nella piena comprensione a posteriori dei rischi insiti nell'appropriazione politica del vitalismo estetico nietzscheano. Sin nelle *Considerazioni*, Mann accusa Nietzsche di aver favorito la «psicologizzazione», la «letterarizzazione» e la «radicalizzazione» della politica;⁶⁵ non è difficile pensare che, già in quegli anni ancora acerbi, avesse intravisto il legame tra l'estetizzazione della politica nel Novecento e la lettura nietzscheana del rapporto tra arte e vita, in base alla quale «la vita si può giustificare solo come fenomeno estetico».⁶⁶ L'arte non deve farsi vita, come il nemico non è la morale, e Thomas Mann se ne accorgerà con sempre maggiore chiarezza di fronte all'emergere del nazifascismo, che inquadrerà la vita delle masse in miti popolari e liturgie di piazza mirati a estetizzare l'esistenza individuale nella forma del destino o della missione collettiva. Indebolendo i suoi legami con l'estetica, l'etica soccorre la vita, impedendo ad essa di avere troppi contatti con la «morte», ovvero con le «forze telluriche e pre-spirituali» che secondo la poetica manniana rimangono alla base di ogni esperienza

⁶² G. Lukács, *La distruzione della ragione*, a cura di E. Matassi, Mimesis, Milano-Udine, 2011; in part., vol. II, cap. IV (*La filosofia della vita nella Germania imperialistica*) – cap. VII (*Darwinismo sociale, teoria della razza e fascismo*), pp. 403-771.

⁶³ Cfr. T. Mann, *La posizione di Freud nella storia dello spirito moderno*, in *Nobiltà dello spirito*, cit., p. 1353: «Freud, in quanto esploratore delle profondità psichiche e psicologo dell'istinto, s'inserisce indubbiamente in quella schiera di scrittori dell'Ottocento e del Novecento che... opponendosi al razionalismo, all'intellettualismo, al classicismo... danno risalto scientifico al lato notturno della natura e dell'anima, vedendo in esso l'elemento propriamente creativo e determinante della vita, e sostengono in modo rivoluzionario il primato delle forze telluriche e prespirituali... o, come dice Nietzsche, del sentimento sulla ragione». Sull'ideale manniano di un nuovo umanesimo, un «umanesimo notturno», come alternativa all'umanesimo tradizionale di matrice illuministico-borghese, cfr. D. Conte, *Illuminismo, civilizzazione e umanesimo notturno*, in *Viandante del Novecento*, cit., pp. 365-382.

⁶⁴ T. Mann, *La filosofia di Nietzsche alla luce della nostra esperienza*, cit., p. 1321.

⁶⁵ T. Mann, *Considerazioni di un impolitico*, cit., p. 103.

⁶⁶ T. Mann, *La filosofia di Nietzsche alla luce della nostra esperienza*, cit., p. 1332.



estetica e creazione artistica.⁶⁷ L'estetizzazione dell'esistenza è il destino di Adrian, che sacrifica la vita in cambio dell'immortalità sotto forma di opera d'arte; il coinvolgimento diretto con il demonio, tuttavia, non deve estendersi dall'artista alla comunità, dall'estetica alla politica. Non per soli motivi drammatici la catabasi di Adrian è raccontata parallelamente alle visioni infernali della Germania hitleriana: la prima genera cultura, la seconda follia e sangue.⁶⁸ Precisamente per questo carattere etico e mediatore dell'ironia, nella sua applicazione politica, come distanza liberal-democratica da ogni estremismo – e non come aristocrazia dello spirito, *Distanz* nietzscheana tra signori e servi⁶⁹ – verrà infine salvato il significato effettivamente concreto e attuale dell'artista impolitico, la sua funzione rappresentativa e culturale.⁷⁰ L'artista impolitico che non fu il Mann delle *Considerazioni*, come sottolinea Conte, potrà divenirlo il Castorp della *Montagna magica*, che non cede mai il suo definitivo appoggio né a Settembrini né a Naphta: forse non propriamente un artista – nel senso di genio, ingenuo o sentimentale, della schiera di Nietzsche o di quella di Goethe – ma senz'altro un *Quester Hero*,⁷¹ un «eroe cercatore» del sentimento e dello spirito, un eterno sperimentatore in linea con l'ideale stereoscopico manniano... «forse un po' noioso, ma utilissimo».⁷²

Il progressivo allontanamento di Thomas Mann dagli ideali della Rivoluzione conservatrice – la quale, come rilevava già Mohler nel 1950, «non si può pensare senza Nietzsche... il cui influsso si rintraccia dappertutto»⁷³ – si intravede sin dall'ottavo capitolo delle *Considerazioni*, che significativamente si intitola *Politica*. Abbracciando il periodo che va dall'autunno del 1915 al luglio del 1917, questo capitolo risente del progressivo scemare delle speranze di vittoria tedesca, accompagnato dalla consapevolezza dell'esito della pace: la democratizzazione della Germania. Non deve perciò stupire, all'interno delle *Considerazioni*, riscontrare la graduale metamorfosi dell'atteggiamento di Mann nei confronti della «civiltà» (*Zivilisation*), da ostinato ripudio a una commossa rassegnazione, finanche a un timido ammiccamento.

⁶⁷ T. Mann, *La posizione di Freud nella storia dello spirito moderno*, cit., p. 1353. A riguardo, cfr. G. Carchia, «Il male come problema estetico. Considerazioni sul *Doctor Faustus*», *Cultura tedesca. Thomas Mann* 2, 5 (1996): pp. 35-49.

⁶⁸ Per quanto riguarda l'influenza di Adorno sul romanzo manniano, in particolar modo sul tema del rapporto tra avanguardia artistica e totalitarismo, cfr. S. Costagli, *Theodor e il Mago. Adorno, Thomas Mann e il Doctor Faustus*, in L. Pastore, T. Gebur (a cura di), *Theodor W. Adorno. Il maestro ritrovato*, Manifestolibri, Roma, 2008, pp. 53-71; A. Cecchi, *Dialettica della parodia. Thomas Mann, Adorno e il "Doktor Faustus"*, in S. Zurletti (ed.), *Theodor W. Adorno 1903-2003. Una Ragione per la musica*, Cuen, Napoli, 2006, pp. 173-189; E. Cobby, «Avant-Garde Aesthetics and Fascist Politics: Thomas Mann's *Doctor Faustus* and Theodor W. Adorno's 'Philosophy of Modern Music'», *New German Critique* 86 (2002): pp. 43-70; H.R. Vaget, «Philosophisch-alarmierende Musik. Noch einmal: Thomas Mann und Adorno», *Musik und Ästhetik* 8, 23 (2004): pp. 9-42.

⁶⁹ Cfr. A. Giacomelli, *L'Umanesimo e i suoi mostri. Rinascite e naufragi dell'humanitas tra Hieronymus Bosch, Friedrich Nietzsche e Thomas Mann*, in A. Giacomelli, S. Givone (a cura di), «Umanesimo, Humanismus, Humanisme», *Paradosso* 2 (2019), pp. 136 e ss.

⁷⁰ Ciò vale in particolar modo se si parla della cultura tedesca, che avrà bisogno di essere salvata e custodita dal nazismo: «Dove sono io, ivi è la cultura tedesca» («Wo ich bin, ist die Deutsche Kultur»), dice Thomas Mann alla sua conferenza di arrivo negli Stati Uniti (cfr. V. Hansen, «Where I am, there is Germany»: *Thomas Manns Interview vom 21. Februar 1938 in New York*, in M. Stern (ed.), *Textkonstitution bei mündlicher und bei schriftlicher Überlieferung: Basler Editoren-Kolloquium 19.-22. März 1990, Autor- und Werkbezogene Referate*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1991, pp. 176-88.

⁷¹ Cfr. D. Conte, *Mutilazioni di guerra. Arte, politica e 'umanità'*, in *Viandante del Novecento*, cit., pp. 202 e ss.

⁷² T. Mann, *La filosofia di Nietzsche alla luce della nostra esperienza*, cit., p. 1321.

⁷³ A. Mohler, *La rivoluzione conservatrice in Germania 1918-1932*, a cura di L. Arcella, La Roccia di Erec, Firenze, 1990, p. 36. Cfr. anche: S. Breuer, *Anatomie der Konservativen Revolution*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1993; E. Nolte, *La rivoluzione conservatrice nella Germania della Repubblica di Weimar*, a cura di L. Iannone, Soveria Mannelli, 2009; F. Cattaneo, C. Gentili, S. Marino, *Nietzsche nella Rivoluzione Conservatrice*, cit.



Signoria del popolo... L'espressione non manca d'incutere paura. Prendiamo atto tuttavia che in tedesco suona di gran lunga meno temibile... Quello tedesco è il popolo che è rimasto più popolo, che meno è degenerato in classe e in massa. È per questa sensazione di fondo che indugia ad ascoltare con simpatia l'espressione "Stato di popolo", colui che d'istinto si ribella quando sente gridare democrazia. Diritti del popolo... In verità, mal si addice oggi a un tedesco rifiutare al popolo tedesco, all'eroe di questa guerra, il diritto di partecipare e di provvedere anche lui alla vita della nazione. A me personalmente questo diritto, questa bella possibilità sembrano non tanto da "ampliare" – giacché finora quasi non c'erano – quanto addirittura da creare.⁷⁴

Ciò detto, rimarca Marianelli, anche dopo l'atto di fede repubblicana del 1922 Thomas Mann non rinnegherà mai del tutto la professione delle *Considerazioni*:

incontrandosi col socialismo non svende, conferma il concetto egoistico e mistico della *Kultur* che è nelle *Considerazioni di un impolitico*; lo dilata anzi corporativamente in una *kultische Gemeinschaft*, comunità come culto, di temperie romantica, opposta alla "socialità" e ancora riposta – a suo parere – nella liturgia teatrale dei tedeschi.⁷⁵

In seguito alla pubblicazione delle *Considerazioni*, avvenuta poco prima dell'abdicazione guglielmina, provato dall'arruolamento volontario nella milizia di questo «servizio spirituale armato»,⁷⁶ Mann si ritirò dalla *res publica*, alloggiando la propria convalescenza nell'intimità campestre della vita familiare. La trasfigurazione politica di Thomas Mann emerge, a sobbalzi, tra il 1919 e il 1922, sebbene sia lontana dall'essere un processo lineare.⁷⁷ Testimone ne è certamente la nuova edizione delle *Considerazioni*, quando Mann palesò a Fischer la propria volontà di ridurre l'estensione del testo.⁷⁸ I brani che furono più degli altri oggetto di elisione furono quelli relativi alla demolizione della figura del civil-letterato. Il duello ideologico tra Heinrich e Thomas, incominciato nel 1913 con il saggio *L'artista e il letterato* – e che già durante gli anni della guerra si era lentamente ridotto a un carteggio sempre più laconico – subì una netta sospensione fino al 1922, l'anno della ritrattazione del suo passato conservatore e della svolta liberal-democratica. Il lungo lavoro di stesura e riedizione del saggio *Goethe e Tolstoj* fornirà in seguito a Mann ulteriori occasioni per confessare la propria paura per i sommovimenti europei, con particolare attenzione anche all'irrompere del fascismo italiano:

La reazione antiliberal è più che manifesta, è di una brutale evidenza... Politicamente si palesa nel distaccarsi infastidito dalla democrazia e dal parlamentarismo, in una cupa conversione alla dittatura e al terrore. Il fascismo italiano è il perfetto parallelo del bolscevismo russo; i suoi gesti, la sua mascheratura anticheggiante non possono

⁷⁴ T. Mann, *Considerazioni di un impolitico*, cit., pp. 371-372.

⁷⁵ M. Marianelli, *Presentazione*, in T. Mann, *Considerazioni di un impolitico*, a cura di M. Marianelli, De Donato, Bari, 1977³, p. XXXII-XXXIII. Questo saggio introduttivo di Marianelli, incluso nelle edizioni presso De Donato delle *Considerazioni di un impolitico*, nelle più recenti edizioni presso Adelphi (1997, 2005) è stato mantenuto solo in forma parziale, dando priorità alle sezioni del saggio relative alla genesi dell'opera manniana. Nella sua forma integrale, il saggio si può recuperare anche in M. Marianelli, *Studi di letteratura tedesca*, Giardini, Pisa, 1988, pp. 241-272.

⁷⁶ T. Mann, *Considerazioni di un impolitico*, cit., p. 31.

⁷⁷ Cfr. G. Ehrhardt, „*Meine natürliche Aufgabe in dieser Welt ist erhaltender Art*“. *Thomas Manns kulturkonservatives Denken (1919-1922)*, in T. Sprecher, R. Wimmer (eds.), *Thomas Mann Jahrbuch* (16), Klostermann, Frankfurt a.M., 2003, pp. 97-118.

⁷⁸ T. Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Fischer, Frankfurt a.M., 1922. In seguito, una ulteriore serie di edizioni – e di tagli – fu inaugurata dalla figlia Erika Mann, nel 1956. Cfr. E. Mann, *Einleitung*, in T. Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Fischer, Frankfurt a.M., 1956, pp. IX-XXV.



ingannare sul suo carattere antiumanistico... Non abbiamo bisogno, qui, di spendere molte parole sul fascismo tedesco, sulla sua origine e sulle cause perfettamente chiare della sua origine. Basta notare che si tratta di una religione etnica che si oppone non solo all'ebraismo internazionale ma anche al cristianesimo come potenza umanitaria... È un paganesimo etnico, il culto di Wotan; è, a volersi esprimere (e noi lo vogliamo) in termini ostili, barbarie romantica.⁷⁹

Fatto ritorno a Monaco, il clima di occlusione e terrore diffuso dagli omicidi e dagli attentati da parte dei Freikorps acuì i suoi timori e i suoi rimorsi: la rappacificazione con il fratello e l'omicidio di Rathenau lo condussero per mano fino alla riconciliazione con la repubblica di Weimar, la sera del 15 ottobre 1922 alla Beethovensaal.

⁷⁹ T. Mann, *Goethe e Tolstoj*, cit., pp. 148, 151. Scritto tra il 1924 e il 1925, la forma aurorale del saggio *Goethe e Tolstoj* (pubblicato per la prima volta nel 1925) risale nondimeno al testo dell'omonima conferenza tenuta da Thomas Mann a Lubecca il 4 settembre 1921. In ultimo, fu ripubblicato da Fischer in un volume a sé per il centenario goethiano (1932). Cfr. P. de Mendelssohn (ed.), *Thomas Mann. Tagebücher: 1918-1921*, Fischer, Frankfurt a.M., 1979, p. 509; T. Mann, *Behemungen. Neue Folge der gesammelten Abhandlungen und kleinen Aufsätze*, Fischer, Berlin, 1925.