

Il Vate e il suo doppio ironico

Altre note su Thomas Mann lettore di d'Annunzio

Maurizio Gianì

Alma Mater Studiorum, Università di Bologna, Italia

Abstract In Germany, beginning from the last decade of XIX century, the fame of Gabriele d'Annunzio grew increasingly thanks to a continue flow of translations, which made him one of the most celebrated writers of the *Jahrhundertwende* in the country of Goethe. Among the German admirers of the 'Vate' there were poets and novelists such as Stefan George, Hugo von Hofmannsthal and Heinrich Mann. On the contrary, Thomas Mann's appreciation of d'Annunzio was problematic: he disliked his aestheticism, his superficial Nietzschean *Übermensch* cult and moreover his far too refined, turgidly baroque prose. Nevertheless, he read attentively his colleague's narratives – albeit using German translations, unlikely George and his senior brother Heinrich –, and undoubtedly made allusions – often in a deeply ironical sense – to d'Annunzio's *Triumph of Death* in his novel *Tristan*. This essay reconstructs the cultural context of the relation between Mann and d'Annunzio, and offers a detailed comparison of selected passages and/or fragments from both works aimed at analysing the nature of Mann's borrowings from the Italian writer, in order to show the 'dialectical' character of such a procedure.

Keywords Comparative Literature. Decadentism. Aestheticism. Allusion. Irony.

Sommario 1 Premessa. – 2 Critica dell'estetismo. – 3 Una nuova classicità? – 4 Esercizi di superiore copiatura. – 5 Tristan vs Trionfo della morte. – 6 Questioni di stile. – 7 Dialettica dell'ironia.



Peer review

Submitted	2020-04-25
Accepted	2020-06-01
Published	2020-10-22

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Gianì, M. (2020). "Il Vate e il suo doppio ironico. Altre note su Thomas Mann lettore di d'Annunzio". *Archivio d'Annunzio*, 7, 61-82.

Rien n'est plus fantastique, en définitive, que la précision.
(Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, 1963)

1 Premessa

Al complesso rapporto di Thomas Mann con l'opera di Gabriele d'Annunzio gli studiosi di letteratura comparata iniziarono a interessarsi negli anni Sessanta dello scorso secolo. Dapprima circoscritti a cenni sporadici e limitati nell'approfondimento, i contributi si sono moltiplicati soprattutto nel corso dell'ultimo trentennio, facendo emergere legami concreti là dove i primi esegeti avevano avanzato solo caute ipotesi.¹ Lo sfondo contestuale di quel rapporto rimane ovviamente l'ascesa di Gabriele d'Annunzio sulla scena letteraria tedesca tra Otto e Novecento, narrata più volte da angolature diverse, e con sempre maggiori dettagli (Hinterhäuser 1965; Vignazia 1995; Galvan 2007, 2012). Nella prospettiva del presente lavoro è di qualche utilità riassumerla a mo' di preambolo, concentrando l'attenzione soprattutto sulle traduzioni delle sue opere, che nell'ultimo decennio del secolo XIX assunsero in Germania il carattere di una vera e propria marcia trionfale.

Alcune versioni di poesie dannunziane erano già apparse a Lipsia nel 1888, in un'antologia della più recente lirica italiana che comprendeva anche componimenti di Enrico Panzacchi e Lorenzo Stecchetti (Litten 1888); cinque anni dopo Stefan George pubblicò le proprie *Umdichtungen* di tre liriche tratte dal *Poema paradisiaco* nei *Blätter für die Kunst* (George 1893, 3: 88-95).² Seguirono a breve distanza *L'innocente* (*Der Unschuldige*, 1896), *Il piacere* (*Lust*, 1898), *Trionfo della morte*³ (*Der Triumph des Todes*, 1899), *Il fuoco* (*Feuer*, 1900) e *Le vergini delle rocce* (*Die Jungfrauen vom Felsen*, 1902). Il fatto che *Feuer* fosse in libreria già nello stesso anno dell'edizione originale dice qualcosa sulla fortuna di d'Annunzio a nord delle Alpi, ma giova aggiungere due osservazioni: con l'eccezione di quest'ultimo, edito

1 Una rassegna dei principali titoli si legge in Galvan (2007, 262 nota 4) e Galvan (2012, 73-4 e nota 36; quest'ultima è una versione ampliata, in lingua italiana, di Galvan 2007). Alla letteratura là indicata vanno aggiunti Kirchnerberger 1961, Koppen 1973, Schoffman 1993, Riccobono 2006, Gianì 2008.

2 Si tratta di *Ai lauri*, *Consolazione* e *Un sogno* (*An die Lorbeern, Trost e Ein Traum*), poi ristampate in George 1905, 65-77, con l'aggiunta di *L'inganno* e *Un ricordo* (*Der Betrug e Eine Erinnerung*), provenienti anch'esse dalla quarta parte del poema, *Hortulus Animae*. Galvan (2012, 61 nota 2), afferma erroneamente che le cinque liriche sarebbero apparse tutte nel suddetto fascicolo dei *Blätter*.

3 Qui e in seguito cito il titolo del romanzo nella forma della I edizione, apparsa il 1894 (Milano: Treves, più volte ristampata), senza l'articolo iniziale, che venne aggiunto in seguito, ad esempio in quella curata dall'Istituto nazionale per la edizione di tutte le opere di Gabriele d'Annunzio (1929, Verona: Mondadori), ed è presente nella traduzione tedesca.

da Langen, gli altri romanzi uscirono presso il berlinese S. Fischer, l'editore di Thomas Mann - come Langen lo era di Heinrich Mann -, che pubblicava anche il periodico *Neue Deutsche Rundschau*, dove le prose narrative di d'Annunzio apparivano via via a puntate prima di essere raccolte in volume. La seconda osservazione riguarda invece la traduttrice Maria Gagliardi, non certo un'estranea nella cerchia dello scrittore: nata nel 1858 Marie Adelheid Pauline Dohm, era una delle quattro figlie della scrittrice femminista Hedwig Dohm, e sorella di Gertrude Hedwig Anna (1855-1942), poi sposata con Alfred Pringsheim e futura suocera di Thomas Mann. Maria Dohm firmava i propri lavori con il cognome del marito Ernesto Gagliardi, singolare figura di storico, traduttore e giornalista, primo corrispondente da Berlino per il *Corriere della Sera* dal 1888 al 1893;⁴ di entrambi Mann parla in una pagina dei suoi diari.⁵ Va infine tenuto conto che questi aveva soggiornato a due riprese in Italia insieme al fratello Heinrich, tra luglio e ottobre 1895 e poi dall'ottobre 1896 all'aprile 1898, prevalentemente a Roma, e che durante il suo secondo soggiorno anche d'Annunzio risiedette nella capitale: nell'autunno-inverno del 1896 per mettere in scena insieme a Eleonora Duse, allora sua compagna, il dramma *Sogno di un mattino di primavera*, e nel luglio seguente appena eletto deputato nel parlamento; e in entrambe le occasioni i giornali si occuparono ampiamente di lui (cf. Galvan 2007, 262).

2 Critica dell'estetismo

Se già basterebbero queste premesse a dare per scontato che intorno al millenovecento l'autore di *Buddenbrooks* non poteva non conoscere le opere dell'ormai celebre e discusso poeta, vi sono documenti epistolari che lo confermano. In ogni caso, è opportuno sottolineare che nonostante i soggiorni romani e le molte pagine italiane disseminate nei propri romanzi, Thomas Mann non giunse mai a parlare e scrivere «questa bellissima lingua, la più bella del mondo»⁶ con la disinvoltura di Heinrich, di Stefan George o Hugo von Hofmannsthal, che leggevano tranquillamente nell'originale la prosa iridescen-

⁴ Notizie sulla famiglia Gagliardi in Murgia 2009.

⁵ «Ernst und Hedwig Dohms dritter Tochter, Maria, die den italienischen Journalisten Ernesto Gagliardi heiratete und unter dem Namen M. Gagliardi das Werk d'Annunzios für den Verlag S. Fischer ins Deutsche übersetzte» (Mann 1979, 635; cit. in Murgia 2009, 293 nota 11).

⁶ Mann 1986b, 416. Le parole, inserite nel dialogo che si svolge in più lingue tra Felix Krull e Herr Stürzli nei *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, II, ii, sono in italiano nel testo.

te di d'Annunzio; e dunque si serviva delle traduzioni 'di casa'.⁷ Tuttavia non condivideva affatto l'entusiasmo dei colleghi, soprattutto del fratello. Poco dopo la pubblicazione della trilogia *Die Göttinnen* di Heinrich, si espresse in questi termini in una lettera a Richard Schaukal, il 26 gennaio 1903:

Was den Roman meines Bruders betrifft, so gestehe ich Ihnen, daß ich dieses Buch nur mit dem heftigsten inneren Widerstande lese. Nichts auf der Welt ist mir fremder. Selbst dem d'Annunzio fühle ich mich noch verwandter. (Galvan 2012, 61)

Per quanto riguarda il romanzo di mio fratello, le confesso che leggo questo libro solo con vivissima resistenza interiore. Nulla al mondo mi è più estraneo. *Persino per d'Annunzio* sento maggiore affinità.⁸

Oltre a testimoniare il difficile rapporto con Heinrich - che sarebbe esploso durante la Prima guerra mondiale con il diluvio verbale delle *Betrachtungen eines Unpolitischen* -, la lettera permette di toccar con mano la scarsa consistenza di quell'affinità. Heinrich sentiva infatti nel mondo latino l'altro polo della propria identità culturale, e spinto dal «mito del Sud» aveva inteso seguire le orme del Vate, esagerandone la maniera e «il culto della Vita bella e crudele» (Mittner 1971, 103);⁹ invece Thomas, se da un lato condivideva con gran parte della propria generazione il rifiuto del naturalismo e quello che Hermann Bahr aveva pochi anni prima definito «l'impulso [...] a dirigersi verso la profondità di ideali raffinati» (Bahr 1894, 20), dall'altro provava disprezzo, e lo avrebbe ribadito nel *Lebensabriß* autobiografico del 1930, per le versioni estremizzate di quegli ideali, per il niccianesimo alla moda, «il banale 'Rinascimentismo' [*Renaissancismus*], il culto del superuomo, l'estetismo à la Cesare Borgia, tutte

⁷ Schirnding (2008, 19-20), afferma che intorno alla svolta di secolo Mann conosceva l'italiano «in modo passabile [*leidliches*]» - vale a dire, a un livello inadeguato al lessico di d'Annunzio -, e osserva che in seguito non rilasciò interviste né scrisse lettere nella nostra lingua. Lo conferma la raccolta delle *Lettere a italiani*, curata da Lavinia Mazzucchetti, sua traduttrice e amica fedelissima per oltre trent'anni: eccettuata una cartolina di saluti e un telegramma inviato all'Accademia dei Lincei (forse fatto tradurre?), questa porzione dell'epistolario è in tedesco (in un'unica occasione Mann scrisse in inglese a Emilio Cecchi), e contiene sporadiche affermazioni riduttive sulla sua conoscenza del nostro idioma, «con il quale - così al prof. Devescovi, il 1° maggio 1955 - ho avuto qualche dimestichezza sin dai giovani anni e che molto ho udito parlare» (Mann 1962, 122). In una nota ai testi la Mazzucchetti ribadisce che «Thomas Mann fu uomo di un solo linguaggio, sempre ed esclusivamente immerso nel suo tedesco. Si rassegnò a conoscere anche i capolavori mediante versioni, ammise di sentirsi distratto da letture fatte anche in francese, pur conoscendolo» (61-2).

⁸ Se non diversamente indicato, le traduzioni sono dell'Autore.

⁹ Sui rapporti tra Thomas e Heinrich Mann si diffonde Alessiati 2010.

le volgari spaccionate sul sangue e la bellezza [*Blut- und Schönheits-großmäuligkeit*]» (Mann 1960b, 109). Al punto di dichiarare – un'affermazione che per lungo tempo ha indotto gli studiosi a considerare nullo il suo rapporto con la letteratura italiana – di essere vissuto a lungo a Roma «non tanto per amore del Sud, *che in sostanza non amavo*, ma semplicemente perché a casa per me non c'era ancora posto» (Mann 1960b, 103; corsivo aggiunto). Tuttavia, per quanto esigua fosse la porzione di realtà da lui condivisa con d'Annunzio nel progetto di modellare l'universo interiore, il rapporto scontroso si dimostrò capace di generare echi segreti.

3 Una nuova classicità?

Nello stesso anno della lettera a Schaukal apparve presso Fischer il volume *Tristan. Sechs Novellen*: la stesura del racconto eponimo aveva occupato Mann tra gennaio e l'estate del 1901. Il 13 febbraio, nel pieno del lavoro, lo descrisse così a Heinrich:

Eine Burleske, die ich in Arbeit habe, und die wahrscheinlich «Tristan» heißen wird. (*Das ist echt! Eine Burleske, die «Tristan» heißt!*). (Mann 1961, 26)

Una farsa che ho messo in cantiere, e che verosimilmente si intollererà *Tristan*. (*Proprio così! Una farsa intitolata Tristan!*)

(Il 13 febbraio ricorreva l'anniversario della morte di Wagner. Vien da chiedersi se Thomas non abbia scelto proprio quella data per scrivere al fratello.) Guardato da questa angolatura, *Tristan* getta un ponte verso *Der Tod in Venedig*, composto dieci anni dopo, che sarà anch'esso concepito con un analogo intento parodico, peraltro sfuggito ai lettori del tempo.¹⁰ Ma a unire le due *Novellen* – romanzi brevi o racconti lunghi che dir si voglia – sono anche significativi punti di contatto con l'opera di d'Annunzio. Per quanto riguarda *Der Tod in Venedig*, Elisabeth Galvan ha individuato numerosi riferimenti intertestuali al *Fuoco*, «che vanno dai due filoni tematici (passione amorosa e produzione estetica) alle costellazioni dei protagonisti, dai luoghi dell'azione ai motivi, dallo stile alla lingua» (Galvan 2012, 74), e

¹⁰ Il che suscitò in Mann un profondo dispetto. Scrivendone a Paul Amann il 10 settembre 1915 deplorava che il romanzo fosse «fast durchweg aufs Plumpste missverstanden worden. [...] Am peinlichsten war, daß man mir die 'hieratische Atmosphäre' als einen persönlichen Anspruch auslegte, – während sie nichts als mimicry war» (cit. in Galvan 2007, 262-3 e nota 6). Che poi, nella stessa lettera, Mann sentisse il bisogno di giudicare *erstaunliches*, stupefacente, quel fraintendimento, è una conferma delle alte pretese che avanzava nei riguardi del lettore. Su questo punto torneremo alla fine.

permettono un bilancio conclusivo tutto nel segno della «mimicry». Il protagonista del *Fuoco*, Stelio Effrena, persegue infatti un ideale stilistico analogo a quello di Gustav von Aschenbach; ma nel modo di rappresentare le aspirazioni artistiche del proprio eroe Mann fa chiaramente intendere di nutrire dubbi sulla validità di quell'ideale, come a voler dire che per lui «il futuro della letteratura non appartiene di certo a Gabriele d'Annunzio. E neppure al protagonista del *Tod in Venedig*» (Galvan 2012, 91). Non per caso, pochi mesi prima di iniziare la nuova opera Mann aveva pubblicato un breve articolo, *Auseinandersetzung mit Wagner*,¹¹ che suona come una presa di distanza dal compositore venerato e una sconfessione dell'estetismo decadente à la d'Annunzio:

Ma se penso al capolavoro del ventesimo secolo, ho davanti a me l'immagine di qualcosa di essenzialmente e, credo, vantaggiosamente diverso da quello wagneriano - qualcosa che contenga in misura privilegiata logica, ricchezza formale e chiarezza, allo stesso tempo rigore e serenità, che sia non meno di quello pervaso dalla tensione della volontà, ma di una spiritualità più fredda, più nobile e persino più sana; qualcosa che non cerchi la propria grandezza nel barocco, nel colossale, e la propria bellezza nell'estasi ebbra - è necessario, mi pare, l'avvento di una nuova classicità. (Mann 1911, 477)

V'è un aspetto paradossale, studiatissimo, che lega questo scritto al romanzo prossimo a nascere: durante il soggiorno fatale nella città lagunare anche Gustav von Aschenbach si accinge a redigere un saggio, in risposta a un invito «diramato al mondo intellettuale, una proposta di dichiarare la propria opinione circa un determinato problema della cultura, vasto e scottante» (Mann 2005, 191). Anche Aschenbach aspira a una nuova classicità; ma, nella lucida sintesi di Hermann Kurzke,

la decadenza e la modernità psicologica, da lui solo rimosse, negate con la forza della volontà, non sono realmente superate, e alla fine erompono vendicative sino ad annientarlo. Allo stesso modo Thomas Mann è, sì, alla ricerca della classicità, ma lascia naufragare la ricerca. Non è un classicista, bensì colui che ha saputo dare forma [*Gestalter*] ai problemi del classicismo. (Kurzke 1997, 120)

¹¹ Apparso nel numero di maggio 1911 di *Der Merker* e il 3 agosto successivo nella *Neue Zeitschrift für Musik*: da quest'ultima proviene la citazione. La stesura di *Der Tod in Venedig* occupò Thomas Mann dal luglio 1911 al luglio 1912.

4 Esercizi di superiore copiatura

Dieci anni prima, già in *Tristan* emerge una complessa relazione con d'Annunzio proprio nelle pagine dedicate a *Tristan und Isolde*, in cui sono chiaramente avvertibili allusioni al *Trionfo della morte* (o per meglio dire a *Der Triumph des Todes*). I notevoli punti di contatto tra i due romanzi ravvisabili nei passi che evocano il capolavoro wagneriano, oggetto in passato di qualche interesse (su cui ci soffermeremo nel § 5), sono menzionati di sfuggita nello studio di Riccobono (2006, 652 nota 4), che polarizza la sua attenzione principalmente sulla presunta presenza, in *Tristan*, di un altro romanzo dannunziano, *Le vergini delle rocce*, di cui la *Novelle* costituirebbe una parodia volta a ridicolizzarne il protagonista, Claudio Cantelmo, con la messa in scena di un suo doppio caricaturale, Detlev Spinell (Riccobono 2006, 652-8). Alla luce dei riscontri prodotti dalla studiosa il legame sembra abbastanza plausibile, sebbene non tutti i raffronti da lei istituiti risultino convincenti.¹² Ma in proposito è utile qualche precisazione aggiuntiva sulle date di pubblicazione della traduzione tedesca del «Romanzo del Giglio», che Riccobono non ha preso in considerazione, dal momento che basa le proprie analisi comparate confrontando direttamente *Le vergini delle rocce* con la traduzione italiana di *Tristan*. Ora, *Die Jungfrauen vom Felsen* apparve in volume solo nel gennaio 1902, circa sei mesi dopo il completamento del racconto. Dunque, se l'ipotesi del nesso parodico è fondata, Mann, dato per scontato che non avesse letto nell'originale *Le vergini* – con quel suo italiano da turista, più ascoltato che parlato e letto –, poté conoscerne solo l'anteprima pubblicata in tre puntate nella *Neue Deutsche Rundschau* a partire da gennaio 1901 (a. XII, 1° e 2° trimestre: 463-84; 586-608; 686-710), ovvero quando il lavoro al racconto era in pieno svolgimento.¹³ Ma qui sorge una difficoltà: nella *Rundschau* il romanzo apparve, com'era nelle abitudini dell'editore, in forma antologica. Appena settanta pagine, dunque, contro le 289 dell'edizione in volume; e solo un'analisi puntuale condotta sugli *excerpta*, non intrapresa dalla studiosa, permetterebbe di accertare l'effettiva entità del rapporto di Mann con il romanzo dannunziano. Tuttavia, ammettendo che la chiave di lettura proposta da Riccobono regga alme-

¹² Per fare un esempio, non si vede perché nella descrizione del marito di Gabriella, il rozzo commerciante Anton Klöterjahn, si debba per forza leggere in filigrana una messa in ridicolo della pomposa descrizione dannunziana dell'atenato di Claudio Cantelmo (Riccobono 2006, 654): sono due personaggi profondamente diversi, che gli autori hanno – in modo del tutto opportuno – raffigurato nei loro tratti peculiari. Interpretare le differenze tra i due personaggi nel senso di un'antitesi intenzionale del secondo rispetto al primo significa presupporre ciò che deve essere dimostrato.

¹³ Una esauriente scheda bibliografica delle due edizioni di *Die Jungfrauen vom Felsen* in Hausmann e Kapp 2004, 447-8, nr. 3291.

no in parte, la concomitanza delle date ci consentirebbe di gettare uno sguardo indiscreto nel laboratorio dello scrittore, e immaginarlo trovare il tempo, mentre veniva realizzando in *Tristan* un progetto narrativo nato all'indomani dei *Buddenbrooks*, di leggere con qualche curiosità non solo *Der Triumph des Todes*, uscito anch'esso nella *Rundschau* nel 1899 e subito dopo in volume, ma anche le puntate della nuova traduzione via via che apparivano sul periodico. Avremmo così nella 'farsa antidannunziana' una precoce applicazione di quel «metodo del montaggio» che molti anni dopo, in una lettera inviata a Theodor W. Adorno il 30 dicembre 1945 nel pieno del lavoro al *Doktor Faustus*, Mann avrebbe indicato quale proprio strumento privilegiato di lavoro:

Ciò di cui desidero in special modo render ragione, commentando me stesso, è il metodo del *montaggio*, che attraversa, in modo abbastanza singolare e forse urtante, tutto il libro [...]. Il richiamo al molieresco «je prends mon bien où je le trouve» mi sembra non sia una scusante sufficiente per questo modo di procedere. Si potrebbe parlare di una propensione *senile* a vedere la vita come un prodotto della cultura, a riconoscervi la forma di clichés mitici, che, nel loro valore fissato una volta per sempre, risultano preferibili rispetto all'invenzione «autonoma». Ma so fin troppo bene che già in giovane età mi sono esercitato in una sorta di superiore copiatura. (Adorno, Mann 2003, 13-4)

In ogni caso, al di là dei più o meno documentati riferimenti parodistici alle *Vergini delle rocce*, ci concentreremo sull'altro esercizio di «superiore copiatura», che insinua nelle pieghe di *Tristan* un ulteriore, ambiguo omaggio al non troppo amato poeta.

5 Tristan vs Trionfo della morte

Che la musica avrà un ruolo centrale nel Libro Sesto e ultimo del *Trionfo della morte* lo si avverte già all'inizio del capitolo che lo apre:

Scelto da un amico e preso a nolo in Ancona, spedito a San Vito, trasportato fino all'Eremo con gran pena, il pianoforte giunse tra le allegrezze infantili d'Ippolita. Fu collocato nella stanza che Giorgio chiamava la biblioteca, nella stanza più vasta e più adornata, ov'era il divano carico di cuscini, ov'erano le lunghe sedie di vimini, l'amaca, le stuoie, i tappeti, tutte le cose favorevoli alla vita orizzontale e al sogno. Giunse anche, da Roma, la cassa dei libri di musica. (d'Annunzio 1996, 972)

Giorgio Aurispa e Ippolita Sanzio sono una delle tipiche coppie che nella letteratura europea intorno alla svolta di secolo si ritrovano intorno a un pianoforte per suonare o ascoltare la musica di Wagner e lasciarsene inebriare: come Owen Asher ed Evelyn Innes in *Evelyn Innes* di George Moore (1898), e appunto i due personaggi principali del racconto manniano. Giorgio, che nella finzione narrativa aveva ascoltato anni prima il *Tristan* a Bayreuth, lo suona e commenta per giorni e giorni a Ippolita, progressivamente identificandosi con l'eroe eponimo, per lentamente persuadere l'amante a morire con lui. Ciò spiega l'estensione del capitolo, che a tratti assume l'aspetto di una guida al dramma, anche per l'ampio ricorso a citazioni e a parafrasi del poema e lo sfruttamento inconfessato di autentiche monografie divulgative, il cui frasario romantico già allora stantio d'Annunzio trasferisce, si direbbe a bella posta, nella propria evocazione, nell'intento di offrire appunto una descrizione dei processi mentali del protagonista e della sua personale reinterpretazione morbosa e maniacale dell'*opus metaphysicum*. Riflettendo sul destino dello zio Demetrio, morto suicida, Giorgio Aurispa si sente iniziato dalla musica di Wagner «al mistero della Morte; [essa] gli mostrò di là dalla vita un impero notturno di meraviglie» (d'Annunzio 1996, 946), e trova così una fondazione estetica e una legittimazione delle proprie tendenze suicide: nell'ultima pagina del romanzo attuerà il proposito trascinandolo con sé Ippolita giù da una scogliera.¹⁴

È nel sanatorio «Einfried» (La Quietè) che la fragile protagonista di *Tristan*, Gabriella Eckhof, moglie del commerciante Anton Klöterjahn, incontra lo scrittore Detlev Spinell. Questi vive a Einfried pur non avendo bisogno di cure: a Gabriella dichiara durante uno dei primi colloqui che lo fa per motivi estetici, poiché l'edificio è in stile Impero, e le confessa candidamente di trovarsi a suo agio solo in ambienti in quello stile, il che gli permette di «raggiungere uno stadio limitato di benessere» (Mann 2005, 18).

Nell'ottavo capitolo, in una luminosa giornata di febbraio in cui quasi tutti gli altri pazienti sono usciti per una gita in slitta, Spinell convince Gabriella – un'ottima pianista dilettante cui i medici hanno tassativamente proibito di far musica per non affaticarsi – a sedersi al pianoforte nel salone del sanatorio e a suonare qualcosa (e sarà proprio questo sforzo a provocarle, poco dopo, una mortale emorragia). Anche qui l'esecuzione del *Tristan und Isolde* offre a Mann lo spunto per una evocazione del dramma, la cui prossimità a quella dannunziana venne colta sin dai primi studi comparativi (Kirchberger 1961; Koppen 1973). Già l'avvio dell'esibizione di Gabriella mostra punti di contatto con il capitolo dannunziano: in entrambi i testi la musica di

¹⁴ Per una discussione approfondita di questi temi mi permetto di rinviare a Giani 2008, 49-59.

Wagner è preceduta dall'esecuzione di altri brani. Giorgio Aurispa suona anzitutto musiche di vari compositori:

Una *Pagina* di Roberto Schumann evocava il fantasma d'un amore inveterato che aveva disteso sopra di sé a guisa d'un artificiale firmamento il tessuto delle sue memorie più belle e con una dolcezza attonita e triste lo vedeva a poco a poco impallidire. Un *Improvviso* di Federico Chopin diceva come in un sogno: «Odo nella notte quando tu dormi sul mio cuore, odo nel silenzio della notte una stilla che cade, che lenta cade, eguale continua cade, così da presso, così lontano! Odo nella notte la stilla che dal mio cuore cade, lo stillante sangue che dal mio cuore cade, quando tu dormi, quando tu dormi, io solo.» Alti cortinaggi di porpora, cupi come la passione senza scampo, intorno a un letto profondo come un sepolcro evocava l'*Erotica* di Edoardo Grieg: e una promessa di morte in una voluttà silenziosa; e un ismisurato dominio, ricco di tutti i beni della terra, aspettante invano il suo re scomparso, il suo re nella nuziale e funerale porpora morituro. Ma nel preludio del *Tristano e Isolda* l'anelito dell'amore verso la morte irrompeva con una veemenza inaudita, il desiderio insaziabile si esaltava in una ebrezza di distruzione. (D'Annunzio 1996, 974)

Gabriella Eckhof inizia invece suonando solo brani di Chopin: non Improvvisi, ma Notturmi. Sulla situazione analoga Mann costruisce però un percorso narrativo assai diverso:

Sie spielte das Nocturne in Es-Dur, opus 9, Nummer 2. Wenn sie wirklich einiges verlernt hatte, so mußte ihr Vortrag ehemals vollkommen künstlerisch gewesen sein. Das Piano war nur mittelmäßig, aber schon nach den ersten Griffen wußte sie es mit sicherem Geschmack zu behandeln. Sie zeigte einen nervösen Sinn für differenzierte Klangfarbe und eine Freude an rhythmischer Beweglichkeit, die bis zum Phantastischen ging. Ihr Anschlag war sowohl fest als weich. Unter ihren Händen sang die Melodie ihre letzte Süßigkeit aus, und mit einer zögernden Grazie schmiegt sich die Verzierungen um ihre Glieder. [...]

Sie spielte noch ein Nocturne, spielte ein zweites und drittes. Dann erhob sie sich: aber nur, um auf dem oberen Klavierdeckel nach neuen Noten zu suchen. (Mann 1986a, 266)

Ella eseguì il Notturmo in Mi bemolle maggiore, opera 9 numero 2. Se realmente era un po' fuori d'esercizio, in passato doveva essere stata una pianista perfetta. Lo strumento era mediocre, ma fin dalle prime battute ella se ne impadronì con perizia sicura. La sua esecuzione denotava una nervosa sensibilità per la graduazione dei timbri sonori e un gusto di versatilità ritmica che aveva del fan-

tastico. Il tocco era fermo e morbido a un tempo. Sotto le sue dita la melodia cantava fino all'estremo la propria dolcezza, e con esitante grazia gli abbellimenti si adattavano al suo dispiegarsi. [...]

Ella eseguì ancora un Notturmo, ne eseguì un secondo, un terzo. Poi si alzò, ma soltanto per cercare altre musiche sull'alto del pianoforte. (Mann 2005, 34-5)

A questo punto Spinell, mentre rovista anch'egli tra le musiche ammucchiate accanto allo strumento, si imbatte nel fatale spartito. Troppo emozionata per parlare, le porge il volume; con molta semplicità lei lo pone sul leggio e inizia a suonare. Da qui in avanti si riscontrano le somiglianze maggiori: proprio come d'Annunzio, Thomas Mann dedica un ampio passo al Preludio, e successivamente interpola anch'egli nella narrazione parafrasi o brani interi del libretto. Purtroppo nella versione tedesca è omessa l'ampia parafrasi del poema wagneriano che segue la descrizione del Preludio,¹⁵ un particolare che ha indotto alla cautela soprattutto Koppen (1973, 193 nota 78), propenso a ridimensionare la reale consistenza e il significato di quelle corrispondenze. Tuttavia le rispettive descrizioni del brano strumentale che apre il dramma meritano un approfondito esame comparato, e permettono di trarre delle interessanti conclusioni.

Prima del confronto tra le versioni tedesche è opportuno presentare l'originale dannunziano seguito da quello di Mann in traduzione: ¹⁶

d'Annunzio

Nell'ombra e nel silenzio dello spazio raccolto, nell'ombra e nel silenzio estatico di tutte le anime, su dall'orchestra invisibile un sospiro saliva, un gemito spirava, una voce sommessa diceva il primo dolente richiamo del desiderio in solitudine, la prima confusa angoscia nel presentimento del supplizio futuro. E quel sospiro e quel gemito e quella voce dall'indefinita sofferenza all'acuità di un impetuoso grido si elevavano dicendo l'orgoglio di un sogno, l'ansia di un'aspirazione sovrumana, la volontà terribile e implacabile di possedere. Con una divorante furia, come un incendio all'improvviso erotto da un abisso ignorato, il desiderio si dilatava, s'agitava, fiammeggiava sempre più alto, sempre più alto, alimentato dalla più pura essenza di una duplice vita. Tutte le cose abbracciava l'ebbrezza della fiamma canora; tutte le cose del mondo sovrane vibravano perdutamente nell'immensa ebbrezza ed esalavano la loro gioia e il loro dolore più occulti sublimandosi, consumandosi. Ma,

¹⁵ Nella ristampa del volume che ho potuto esaminare (d'Annunzio 1912) il taglio, pur non segnalato dalla curatrice, è evidenziato da trattini di sospensione.

¹⁶ La versione di Emilio Castellani è stata qua e là modificata per mettere in evidenza i punti di contatto tra i due passi.

ecco, gli sforzi d'una resistenza, ma le collere d'una lotta fremevano, stridevano nell'impeto di quell'ascensione turbinosa; ma contro un invisibile ostacolo quel gran getto vitale si frangeva d'improvviso, ricadeva, s'estingueva, non risorgeva più. Nell'ombra e nel silenzio dello spazio raccolto, nell'ombra e nel silenzio trepido di tutte le anime, su dal Golfo Mistico un sospiro saliva, un gemito moriva, una voce estenuata diceva la tristezza dell'eterna solitudine, l'aspirazione verso l'eterna notte, verso il divino originario oblio. (D'Annunzio 1996, 974-5)

Mann

Ella suonò l'inizio con eccezionale, lancinante lentezza, con dilatate pause angosciose tra le singole frasi. Il motivo del desiderio, una voce solitaria errante nella notte, fece udire sommesso la sua trepida interrogazione. Silenzio e attesa. Ed ecco, la risposta: lo stesso suono timido e solitario, solo un po' più chiaro, un po' più tenero. E di nuovo l'ammutolire. Poi con quello *sforzato* soffocato e meraviglioso, come un balzar su e un beato opporsi della passione, echeggiò il motivo dell'amore, salì verso l'alto, si aderse estatico fino alla dolcezza dell'amplesso, ricadde sciogliendosi... e con un cantar profondo, greve di doloroso gaudio, emersero i violoncelli a continuare la melodia.

L'esecutrice si sforzava, non senza successo, di rendere sul debole strumento gli effetti dell'orchestra. Nel grande crescendo si udirono, perfette di chiarezza, le volate ascendenti dei violini. Ella suonava con eletta devozione, si soffermava riverente innanzi ad ogni figura, e con umiltà dichiarava e dimostrava ogni particolare, così come il sacerdote solleva il Santissimo al di sopra del capo. Che avveniva? Due forze, due esseri lontani tendevano in sofferenza e beatitudine l'uno verso l'alto e si univano nella estatica, folle aspirazione verso l'eterno, l'assoluto... Il preludio fiammeggiò, declinò. (Mann 2005, 35-6)

Nel testo tedesco di *Der Triumph des Todes* e nell'originale manniano che seguono sono evidenziati in grassetto i sintagmi ricorrenti in entrambi i passi, comprensivi dei sinonimi (*verzückt/entzückt*) e dei termini appartenenti ad un medesimo campo semantico (*Dunkel/Nacht, Sehnen/Sehnsucht/Begehren*).

d'Annunzio

In dem Dunkel und dem **Schweigen** des gefüllten Raumes, in dem **Dunkel** und dem **verzückten Schweigen** aller Seelen, **stieg** von dem 'mystischen Abgrund' ein Seufzer **auf**, erklang ein Stöhnen, **eine leise Stimme** sprach von dem ersten, schmerzlich lockenden **Sehnen** in der **Einsamkeit**, von dem ersten und unbestimmten **Bangen** in dem Vorgefühl kommender **Qual**. Und dieser

Seufzer und dieses Stöhnen und diese Stimme, die von einem unbestimmten **Leiden** sprach, schwollen an bis zu dem Ausbruch eines wilden Schreies, sie erzählen von dem Stolz eines Traums, von dem **Bangen** übermenschlichen **Sehnens**, von dem furchtbaren und unbeugsamen Willen zu besitzen.

Mit verzehrender Gewalt, wie eine Feuersbrunst, die plötzlich an einem unbekanntem Abgrund ausgebrochen, breitete sich die **Begierde** aus, loderte empor, höher und immer höher, genährt von dem reinsten geistigen Extrakt eines zweifachen Lebens. Alles wurde von dem Rausche dieser harmonischen **Flamme** ergriffen; die erhabensten Dinge der Welt erlebten in diesem ungeheuren Rausch und hauchten ihre Freuden und ihre geheimsten **Schmerzen** darin aus, sie erhoben sich, verzehrten sich. Aber jetzt tönnten die Bemühungen eines Widerstandes, gellte Kampfes-zorn in dem Ungestüm **der himmelanstürmenden Flamme**, und an einem unsichtbaren Hindernis brach sich plötzlich dieser große, lebendige Harmonieenstrahl, **fiel wieder zur Erde, erlosch, verschwand. In dem Dunkel** des begrenzten Raumes, **in dem Dunkel und bei dem zitternden Schweigen** aller Gemüter **stieg** aus dem verdeckten Orchester ein Seufzer **auf, erstarb ein Stöhnen**, eine **verlöschende Stimme** sprach von dem Trauer **ewiger Einsamkeit**, von dem **Sehnen nach ewiger Nacht**, nach dem Urzustand göttlichen Vergessens. (D'Annunzio 1912, 531-2)

Mann

Sie spielte den Anfang mit einer ausschweifenden und **quälenden** Langsamkeit, mit beunruhigend gedehnten Pausen zwischen den einzelnen Figuren. Das **Sehnsuchtsmotiv, eine einsame** und irrende **Stimme in der Nacht**, ließ **leise** seine **bange** Frage vernehmen. Eine **Stille** und ein Warten. Und siehe, es antwortet: derselbe zage und einsame Klang, nur heller, nur zarter. Ein neues **Schweigen**. Da setzte mit jenem gedämpften und wundervollen Sforzato, das ist wie ein Sich-Aufraffen und **seliges Aufbegehren** der Leidenschaft, das Liebesmotiv ein, **stieg aufwärts**, rang sich **entzückt empor** bis zur süßen Verschlingung, **sank, sich lösend, zurück**, und mit ihrem tiefen Gesange von schwerer, **schmerzlicher Wonne** traten die Celli hervor und führten die Weise fort. Nicht ohne Erfolg versuchte die Spielende, auf dem armseligen Instrument die Wirkungen des Orchesters anzudeuten. Die Violinläufe der großen Steigerung erklangen mit leuchtender Präzision. Sie spielte mit präziöser Andacht, verharrte gläubig bei jedem Gebilde und hob demütig und demonstrativ das Einzelne hervor, wie der Priester das Allerheiligste über sein Haupt erhebt. Was geschah? Zwei Kräfte, zwei entrückte Wesen strebten in **Leiden** und Seligkeit nacheinander und umarmten sich in dem **verzückten** und wahnsinnigen **Begehren nach**

dem Ewigen und Absoluten... Das Vorspiel **flammte und neigte sich**. (Mann 1986a, 267-8)

Sul piano dell'espressione linguistica il passo di Mann presenta alcuni casi di quasi totale identità, configurandosi nel resto come una reiterata traslazione metonimica dei termini dannunziani, ricomposti in contesti diversi ma riferiti a fenomeni contigui rispetto all'originale:

d'Annunzio

verzückten Schweigen
[kommender] Qual
eine leise Stimme ... in der Einsamkeit
[unbestimmten] Bangen
Sehnen nach ewiger Nacht
Stieg ein Seufzer auf

harmonischen Flamme
himmelanstürmenden Flamme

erlosch, verschwand

}

Mann

verzückten Begehren
quälenden [Langsamkeit]
eine einsame ... Stimme in der Nacht ... leise
bange Frage
Begehren nach dem Ewigen
ein ... seliges Aufbegehren ... stieg aufwärts

Das Vorspiel flammte und neigte sich

sank, sich lösend, zurück

Emergono inoltre espressioni dal significato molto simile, che non possono essere semplicemente ricondotte al lessico – che costituirebbe il presunto *tertium comparationis* – della *koiné* esegetica wagneriana tardottocentesca codificata nelle numerose guide all'ascolto allora circolanti in Europa: una riguarda lo «Aber jetzt tönten die Bemühungen eines Widerstandes», traduzione del dannunziano «Ma, ecco, gli sforzi d'una resistenza [...] fremevano», cui corrisponde il «seliges Aufbegehren der Leidenschaft» di Mann, il «beato opporsi della passione», grazie al nesso tra *Widerstand* e *Aufbegehren*.¹⁷

La lettura parallela deve arrestarsi qui. Ma le relazioni intertestuali messe in evidenza permettono di indicare alcune differenze cruciali tra i due scrittori.¹⁸

¹⁷ La traduzione di Castellani, «felice esasperarsi della passione», non mi pare del tutto convincente: credo che il verbo sostantivato *Aufbegehren* vada inteso qui nel senso specifico di 'opporci', 'rivoltarsi contro', 'insorgere'.

¹⁸ Sulle divergenze tra le loro rispettive interpretazioni complessive dell'opera wagneriana, che esulano dagli scopi del presente saggio, cf. Schoffman 1993.

6 Questioni di stile

Rispetto a d'Annunzio, la prosa di Mann è, e non sorprende, pervasa da quanto egli stesso avrebbe auspicato anni dopo nel saggio su Wagner già citato: «una spiritualità più fredda, più nobile e persino più sana; qualcosa che non cerchi la propria grandezza nel barocco, nel colossale, e la propria bellezza nell'estasi ebbra». Al maestro dello stile, al raffinatissimo cesellatore di frasi tornite, sempre pronto ad esibire locuzioni di sofisticata ricercatezza, Mann sembra insomma voler dare una lezione di sobrietà: si sofferma su dettagli ignorati da d'Annunzio per limiti di competenza, e contrappone all'estasi ebbra delle sue immagini turgide e sensuali, che poco o nulla dicono sulla sostanza musicale del Preludio, l'ardente esattezza del proprio *close reading*. Esempio eloquente ne sono i cenni al pianismo squisito di Gabriella e a precisi momenti della composizione (la *große Steigerung* e i *Violinläufe*, che iniziano rispettivamente alle battute 54 e 64): apprendo un varco nel gioco di metafore delle righe precedenti, mostrano l'orgoglio del grande dilettante nell'atto di rivolgersi al lettore esperto, quasi a prendersi una rivincita sul rivale mostrando in tutta *souplesse* che ne sa più di lui. (Del resto, già descrivendo l'esecuzione dei Notturmi chopiniani Mann aveva surclassato, nella finezza dei riferimenti al 'corpo sonoro' delle composizioni evocate, la corrispondente pagina dannunziana.) E non sfuggirà il ruolo della digressione sulle capacità tecniche della protagonista, che funziona nel testo di Mann come intenzionale anticlimax, laddove d'Annunzio mira a una «prosa sinfonica» capace di riprodurre con i mezzi della lingua la *Steigerung*, il crescendo espressivo che caratterizza il brano, ricreando un'immagine verbale del Preludio attraverso la proliferazione dei significanti, l'uso insistito di figure retoriche e di richiami interni.

Mann ha però già disseminato, e continuerà a disseminare nel corso del capitolo, elementi stranianti, costruendo una geniale parodia del secondo atto di *Tristan und Isolde*. La già ricordata gita in slitta dei pazienti del sanatorio che permette a Gabriella e Detlev di rimanere in relativa tranquillità nell'edificio è una replica della battuta di caccia di re Marke grazie alla quale Tristano e Isotta possono incontrarsi nel giardino del castello; c'è poi un doppio comico di Brangania, Frau Spatz, unica spettatrice oltre a Spinell dell'esibizione di Gabriella, che muore di noia durante il preludio, e infine si accomiata per andare a riposare; infine, l'ingresso in sala, inatteso e spettrale, di un'altra ricoverata, la demente Frau Höhlenrauch, che interrompe l'esecuzione del duetto del secondo atto proprio nel punto in cui, nel dramma, re Marke compare in scena col suo seguito, spezzando il delirio erotico dei protagonisti.

In questo quadro, in cui la prosaicità borghese penetra nella sfera del sublime per dissaccarla, si inserisce l'intento ironico rivolto contro il campione europeo del barocchismo decadente, conferendo ad

altri dettagli apparentemente marginali un significato affatto nuovo. Le allusioni maliziose cominciano già dai nomi: 'Spinell' ha un suono molto italiano - Gabriella, che dopo il primo incontro non ha capito bene il suo nome, pensa si chiami Spinelli (Mann 2005, 15) - ed evoca irresistibilmente un altro eroe dannunziano, l'Andrea Sperelli del *Piacere*, di cui appare più che una brutta copia: è sì un affabulatore colto e raffinato, ma dai tratti infantili, imberbe, coi «denti grandi, carciati, e i piedi di dimensioni eccezionali» (13).¹⁹ Ancor più intrigante è il nome di battesimo di *Frau Klöterjahn*: la forma tedesca di 'Gabriella', infatti, è *Gabriele*...²⁰ E l'intrigo onomastico è ulteriormente complicato da un'osservazione di Spinell, cui il cognome del marito di lei non piace, mentre ammira Eckhof, che gli ricorda Conrad Eckhof, l'attore settecentesco padre dell'arte drammatica tedesca (23-4). In tal modo Thomas Mann sembra stabilire un collegamento indiretto con Eleonora Duse, la cui fama di somma attrice era universalmente nota anche in Germania: «l'unione tra il nome Gabriele e il cognome Eckhof rinvia alla unione sentimentale e al sodalizio, nel 1900 già leggendari, tra D'Annunzio e la Duse» (Riccobono 2006, 653).

Il secondo dettaglio ha a che vedere con il deuteragonista. Spinell, ci informa Mann, aveva scritto un romanzo, «di non grandi proporzioni» (Mann 2005, 14), e lo teneva ben visibile in camera sua.

Fräulein von Osterloh hatte es in einer müßigen Viertelstunde gelesen und fand es «raffiniert», was ihre Form war, das Urteil «unmenschlich langweilig» zu umschreiben. Es spielte in mondänen Salons, in üppigen Frauengemächern, die voller erlesener Gegenstände waren, voll von Gobelins, uralten Meubles, köstlichem Porzellan, unbezahlbaren Stoffen und künstlerischen Kleinodien aller Art. Auf die Schilderung dieser Dinge war der liebevollste Wert ge-

19 A quanto sembra Mann prese a modello per Spinell la fisionomia di un letterato suo amico, Arthur Holitscher, che riconosciutosi nell'impetoso ritratto ruppe ogni rapporto con lui; cf. Wapnewski 1994, 147.

20 Al di là dello scoperto gioco onomastico, sembra di poter cogliere qui una delle pieghe più profonde della personalità di Mann: l'emergere cioè delle sue segrete pulsioni omoerotiche. Chissà che escogitando lo scambio di identità sessuale implicato dall'identità linguistica lo scrittore non abbia provato un piacere sottile nel trasformare l'esangue, avvenente Gabriele Eckhof nel doppio rovesciato del virile erotomane Gabriele d'Annunzio... Si può aggiungere che questo aspetto della persona emerse solo con la pubblicazione dei *Tagebücher* manniani, iniziata nel 1977 e conclusa solo nel 1995. Il 19 gennaio 1954, in una lettera al dottor Paul Orłowski, Mann stesso parlò del *Rät sel des Geschlechtlichen*, dell'«enigma della sessualità», e sentì il bisogno di precisare che «realmente 'omosessuale' sarebbe solo l'amore di un uomo profondamente virile, barbuto, verso un altro, mentre l'attrazione maschile verso i bambini e gli adolescenti è palesemente solo una lieve variante [*eine nur leichte Abwandlung*] dell'eterosessualità» (Mann in Schirnding 2008, 56). Nelle pagine seguenti di Schirnding 2008 si legge una equilibrata risposta, tanto concisa quanto informata, alla domanda *War Thomas Mann homosexuell?*

legt, und beständig sah man dabei Herrn Spinell, wie er die Nase kraus zog und sagte: «Wie schön! Gott, sehen Sie, wie schön!»... Übrigens mußte es wundernehmen, daß er noch nicht mehr Bücher verfaßt hatte als dieses eine, denn augenscheinlich schrieb er mit Leidenschaft. (Mann 1986a, 245-6)

In un momento d'ozio la signorina von Osterloh [un'altra paziente del sanatorio] l'aveva letto e l'aveva giudicato 'raffinato', che era la sua circonlocuzione per 'mortalmente noioso'. Si svolgeva in salotti mondani, in fastosi appartamenti femminili pieni di oggetti squisiti, di arazzi, di mobili vetusti, di porcellane preziose, e di artistici gioielli d'ogni genere. Alla descrizione di cotali splendori era dedicato il più fervido impegno dello scrittore; e ad ogni momento pareva di vedere il signor Spinell raggrinzire il naso e prorompere: «Com'è bello! Dio mio, guardi, com'è bello!...». Faceva specie, del resto, che oltre a quell'unico libro non ne avesse scritti altri: poiché innegabilmente aveva una passione per lo scrivere. (Mann 2005, 14-15)

Leggendo questa presentazione dell'*opus unicum* del povero pigionante dai piedi enormi è difficile non pensare anche qui a una parodia di d'Annunzio, e alle pagine dedicate nel *Piacere* ora alla piccola testa di morto scolpita nell'avorio, ora alle acqueforti dello *Zodiaco* e della *Tazza d'Alessandro*, ora alla coperta di seta di Andrea Sperelli (cf. d'Annunzio 1996, 68-9, 93-4, 95). Spinell è, già nel fisico, un *outsider*, un esteta eccentrico che tutti i pazienti di Einfried considerano con freddezza se non con fastidio. E non è l'ultimo dei paradossi della polifonia semantica manniana il fatto che proprio a questo poco attraente «d'Annunzietto» (Riccobono 2006, 657) venga affidata nella novella niente meno che la difesa dell'arte e della bellezza, sottolineata per giunta da espressioni a un passo dal ridicolo (quel suo eterno esclamare «Dio mio, com'è bello!», che Mann, con perfidia, finisce per farci venire a noia, non importa a cosa sia riferito).

Il sipario si chiude con una stravolta, grottesca allusione al finale del *Trionfo della morte*. Spinell, che ha scritto ad Anton Klöterjahn una lettera di accuse, va incontro ad una sorta di suicidio morale nell'umiliante faccia a faccia con il ruvido antagonista che si svolge nelle ultime pagine, poco prima della emorragia fatale per Gabriele/Gabriella - morte di cui è indirettamente responsabile, avendola 'sedotta' sino a convincerla a suonare.

7 Dialettica dell'ironia

Nel contrasto tra individuo e valore, e tra individuo e società, Peter Wapnewski colse anni fa un altro motivo fondamentale dello scrittore. Nelle righe che chiudono l'ultimo capitolo del suo volume *Tristano, l'eroe di Wagner* – un capitolo dal significativo titolo *'Tristano' non è una farsa. A proposito della novella di Thomas Mann* –, leggiamo:

La contraddizione tra arte e vita è insuperabile. È questo a far sì che l'arte, sempre di nuovo, venga 'abbattuta'. Ma è questo, anche, a far sì che essa tenti coi propri mezzi – fosse pure alla prima pagina – di avere l'ultima parola. (Wapnewski 1994, 160)²¹

Da scheiden sich die Geister, per dirla nella lingua di Goethe. Sin dall'inizio della sua carriera, Thomas Mann ritenne di poter individuare la strategia per 'avere l'ultima parola' – per risultare, alla fine, inafferrabile – nel ricorso sistematico a quella singolare dialettica artistica, l'ironia appunto, che nelle lezioni sull'estetica Hegel aveva definito, pensando ai fratelli Schlegel, un mezzo non speculativo per appropriarsi «dell'idea filosofica nella misura in cui poté farlo la loro natura, non certo filosofica, ma essenzialmente critica» (Hegel 1967, 75); e dunque nell'appropriarsi senza riguardi dell'opera altrui, talora, come si è visto, suggerendo all'*hypocrite lecteur* una chiave di accesso al proprio testo, che nel distorcere la fonte va oltre questa e paradossalmente persino oltre il testo medesimo. Negli anni a cavallo tra la *fin de siècle* e lo scoppio della Prima guerra mondiale – un periodo, come è stato più volte osservato, fervido di mutui rapporti e prestiti e allusioni (cf. Bárberi Squarotti 1984, 341) – d'Annunzio, per contro, sembra essere stato tentato solo molto di rado da quel demone (un caso è *La Leda senza cigno*, in cui nel saggio citato Bárberi Squarotti ha colto un sottile rapporto ironico con Guido Gozzano). Si può affermare che il suo modo di avere l'ultima parola – di essere, se non inafferrabile, certo irraggiungibile – consistesse nella perfezione adamantina della sua prosa, senza doppi fondi dialettici ma rotonda e maliarda, capace di cogliere, con una quasi patologica sensibilità verso i dettagli più periferici, la superficie del mondo reale. Il dato evidente che un brano di inimitabile virtuosismo linguisti-

²¹ Con 'abbattuta' Wapnewski allude alla copertina della prima edizione di *Tristano*, disegnata da Alfred Kubin e riprodotta all'indirizzo <https://felix-jud.de/seitenerstausgabe-mit-umschlag-von-alfred-kubin/>. Peter de Mendelssohn, uno degli editori della *Gesamtausgabe* manniana, descrive così il disegno: «Un uomo dall'aria diabolica, mostruosamente gonfio, con la barba nera, dal volto deformato e rivolto sprezzantemente all'indietro, il bastone in mano, preme trionfante il piede vittorioso su un povero pagliaccio che giace a terra rattrappito dal dolore, evidentemente dopo averlo appena abbattuto» (Mendelssohn in Wapnewski 1994, 159).

co come la celebre «Sinfonia del mare» incastonata nel Libro Quinto del *Trionfo della morte* – concepito, lo attesta una lettera all'amico Hérèlle del 18 gennaio 1893, come «uno studio rigoroso di un caso di mania suicida ereditaria» (d'Annunzio in Giani 2008, 47) –, potrebbe essere espunto dal romanzo senza alcun danno per l'evolversi della vicenda, questo dato è indice di un rapporto con la scrittura che ne privilegia la prima immediatezza del significare ed esclude metodologicamente il momento della riflessione. (In tutta sincerità lo stesso poeta dichiarò nella dedica all'amico Francesco Paolo Michetti il suo proposito «di fare opera di bellezza e di poesia, prosa plastica e sinfonica, ricca d'immagini e di musiche», d'Annunzio 1996, 640.) Una scrittura, insomma, che vuole essere delibata come un prezioso elisir, anche quando d'Annunzio scruta nella psiche dei personaggi, per così dire attento soprattutto alla superficie della loro interiorità: ne sono esempi il frequente impiego, nel *Trionfo*, di aggettivi 'atmosferici' come *irreparabile*, e più ancora il ricorrere – non meno di sei volte nel corso del romanzo – del ricordo ossessivo dello zio Demetrio, il cui puntuale, letterale ripresentarsi lo fa assomigliare a un Leitmotiv reificato (Giani 2008, 64-6).

Maestro di stile profondamente diverso da d'Annunzio, Mann, con la sua stratificata 'ecoteca' capace di creare, attraverso rimandi intertestuali deformati, una diversa «magia delle relazioni» rispetto a quella da lui tanto ammirata in Wagner, realizza una scrittura che contiene in sé, per dirla ancora con Hegel, allo stesso tempo l'immediatezza e la mediazione, ma senza portare compiutamente all'evidenza della seconda immediatezza quest'ultima; e si rivela al lettore solo progressivamente, postulando e anzi esigendo l'atto ermeneutico inteso come freudiana analisi interminabile. E non gli si fa torto se, trasferendo a lui stesso una propria osservazione a proposito del padre della psicanalisi, si leggono anche i frutti del suo «atteggiamento di sospetto smascheratore di tutte le ipocrisie e le macchinazioni dell'anima» con una buona dose di «allegria diffidenza» (Mann 1960a, 500-1). Dopotutto, si tratta di faccende personali, come è dichiarato apertamente nell'ultimo capitolo delle *Betrachtungen eines Unpolitischen*, in cui già nel titolo si trovano uniti ironia e radicalismo, collocati entrambi in una costellazione altamente peculiare: «L'ironia intesa come modestia, come scepso che guarda all'indietro, è una forma della morale, è etica personale, è 'politica interiore'» (Mann 1960c, 576).

Giusto per variare un poco l'ormai logoro motto di Buffon, potremmo dire che in Thomas Mann lo stile e l'uomo coincidevano in modo perfetto. Lo colse lucidamente Theodor Adorno, allorché tracciandone un breve ritratto si soffermò sul *quid* enigmatico che emanava sia dall'opera sia dall'uomo, con parole che piace ripetere in conclusione:

Tutto ciò che egli diceva suonava come se portasse con sé un misterioso doppio senso, il quale egli lasciava agli altri di indovina-

re, con un po' di demonismo molto al di là dell'abito dell'ironia. (Adorno 1979, 20)

Bibliografia

- Adorno, T.W. (1979). «Per un ritratto di Thomas Mann». *Note per la letteratura 1961-1968*. Traduzione di E. De Angelis. Torino: Einaudi, 15-23.
- Adorno, T.W.; Mann, T. (2003). *Il metodo del montaggio. Lettere 1943-1955*. A cura di C. Gödde e T. Sprecher. Traduzione di Carlo Mainoldi. Milano: Archinto.
- Alessiato, E. (2010). «Arte e politica nelle Considerazioni di un Impolitico di Thomas Mann». *Scienza & Politica*, 43, 73-95.
- Bahr, H. (1894). «Die Décadence». *Studien zur Kritik der Moderne*. Frankfurt: Rütten & Loening, 19-26.
- Bárberi Squarotti, G. (1984). «Fra d'Annunzio e Gozzano: orologi a cucù, Venere e Alfieri». *Lettere Italiane*, 36(3), 339-47.
- D'Annunzio, G. (1912). *Der Triumph des Todes*. Autorisierte Übersetzung von M. Gagliardi. Berlin: S. Fischer.
- D'Annunzio, G. (1996). *Prose di romanzi*, vol. 1. A cura di A. Andreoli e N. Lorenzini. Milano: Mondadori.
- Galvan, E. (2007). «Aschenbachs letztes Werk. Thomas Manns *Der Tod in Venedig* und Gabriele d'Annunzios *Il Fuoco*». *Thomas Mann Jahrbuch*, 20, 261-85.
- Galvan, E. (2012). «Sottotesti segreti. Gabriele d'Annunzio in Heinrich e Thomas Mann». Galvan, E. (a cura di), *Heinrich e Thomas Mann. Un confronto con il romanzo moderno = Atti del Convegno internazionale su Heinrich Mann, Thomas Mann e il romanzo moderno* (Roma, 12-15 ottobre 2005). Roma: Istituto Italiano di Studi Germanici, 61-91.
- George, S. (1893). *Blätter für die Kunst*. III Band. Berlin: Behr's buchhandlung Unter den Linden.
- George, S. (1905). *Zeitgenössische Dichter übertragen von Stefan George. Zweiter Band*. Berlin: Bondi.
- Giani, M. (2008). «D'Annunzio, Wagner, Thomas Mann. Forme della 'prosa sinfonica'». Guarnieri, A.; Nicolodi, F.; Orselli, C. (a cura di), *D'Annunzio musico immaginifico = Atti del Convegno internazionale di studi* (Siena, 14-16 luglio 2005). Firenze: Olschki, 45-67.
- Hausmann, F.R.; Kapp, V. (a cura di) (2004). *Bibliographie der deutschen Übersetzungen aus dem Italienischen. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Bd. 2(1), *Von 1730 bis 1990*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Hegel, G.W.F. (1967). *Estetica*. Edizione italiana a cura di Nicolao Merker. Traduzione di N. Merker e N. Vaccaro. Torino: Einaudi.
- Hinterhäuser, H. (1965). «D'Annunzio und die deutsche Literatur». *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 201, 241-61.
- Kirchberger, L. (1961). «Thomas Mann's *Tristan*». *The Germanic Review*, 36, 282-97.
- Koppen, E. (1973). *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*. Berlin; New York: De Gruyter.
- Kurzke, H. (1997). *Thomas Mann: Epoche – Werk – Wirkung*. München: C.H. Beck.
- Litten, J. (1888). *Panzacchi, Stecchetti, D'Annunzio. Neueste italienische Lyrik. Übersetzt von Julius Litten*. Leipzig: Reißner.
- Mann, T. (1911). «Auseinandersetzung mit Wagner». *Neue Zeitschrift für Musik*, 78, 31-32, 476-7.

- Mann, T. (1960a). «Freud und die Zukunft». *Reden und Aufsätze 1 = Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Bd. 9. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 478-501.
- Mann, T. (1960b). «Lebensabriss». *Reden und Aufsätze 3 = Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Bd. 11. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 98-144.
- Mann, T. (1960c). «Betrachtungen eines Unpolitischen». *Reden und Aufsätze 4 = Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Bd. 12. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 7-589.
- Mann, T. (1961). *Briefe 1889-1936*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Mann, T. (1962). *Lettere a italiani*. Introduzione e commento di Lavinia Mazzucchetti. Milano: Il Saggiatore. Biblioteca delle Silerchie 89.
- Mann, T. (1979). *Tagebücher 1918-1921*. Berlin: S. Fischer.
- Mann, T. (1986a). *Die Erzählungen*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Mann, T. (1986b). *Der Erwählte. Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Mann, T. (2005). *Romanzi brevi*. A cura di R. Fertonani. Traduzione di E. Castellani. Milano: Mondadori.
- Mittner, L. (1971). *Dal fine secolo alla sperimentazione (1890-1970)*. Vol. 4(2) di *Storia della letteratura tedesca*. Torino: Einaudi.
- Murgia, M.R. (2009). «Ernesto Gagliardi mediatore di cultura tra Italia e Germania a fine Ottocento». Marci, G.; Pilia, S. (a cura di), *Minori e minoranze tra Otto e Novecento = Atti del Convegno di Studi nel centenario della morte di Enrico Costa (1841-1909)* (Sassari, 26-27 marzo 2009). Cagliari: CUEC, 279-96.
- Riccobono, M.G. (2006). «Gabriele D'Annunzio nel mondo incantato. Onomastica e altro in Thomas Mann». *Il Nome nel testo. Rivista internazionale di Onomastica letteraria*, 8, 651-60.
- Schirnding, A. von (2008). *Die 101 wichtigsten Fragen: Thomas Mann*. München: Beck.
- Schoffman, N. (1993). «D'Annunzio and Mann: Antithetical Wagnerisms». *The Journal of Musicology*, 11(4), 499-524.
- Vignazia, A. (1995). *Die deutschen D'Annunzio-Übersetzungen. Entstehungsgeschichte und Übersetzungsprobleme*. Frankfurt: Peter Lang.
- Wapnewski, P. (1994). *Tristano, l'eroe di Wagner*. Traduzione di M. Giani. Bologna: il Mulino.

