

FABRIZIO CAMBI

## L'ITALIA E IL RAPPORTO ARTE-VITA NELLA PRIMA PRODUZIONE DI HEINRICH MANN

ABSTRACT - The Lake Garda, Riva and Desenzano landscape and the long stays in Florence and in Rome up to the outbreak of World War II are the setting of the early narrative production of the author. His double soul, German and Latin, like the one of his younger brother Thomas, faces the aesthetical and literary canons of the Decadentism between nineteenth-and twentieth century, which are often represented in the thematic variations of the artist's relationship with life.

KEY WORDS - Heinrich Mann, Italy, Art-life.

RIASSUNTO - Il paesaggio del Garda, Riva, Desenzano e i lunghi soggiorni a Firenze e a Roma fino allo scoppio della seconda guerra mondiale sono lo sfondo della prima produzione narrativa dello scrittore, la cui doppia anima, tedesca e latina, come nel più giovane fratello Thomas, si confronta in questi anni con i canoni estetici e letterari del decadentismo fra Otto e Novecento, spesso rappresentati nelle variazioni tematiche del rapporto dell'artista con la vita.

PAROLE CHIAVE - Heinrich Mann, Italia, Arte-vita.

«In me domina l'elemento nordico-protestante, in mio fratello Heinrich quello cattolico-latino. In me c'è quindi più coscienza, in lui più volontà attiva. Io sono un individualista etico, lui è socialista, o come si voglia ancora parafrasare e definire questo contrasto che si manifesta intellettualmente, artisticamente, politicamente, in breve in ogni rapporto» <sup>(1)</sup>. In questo modo tanto drastico quanto rancorosamente schematico Thomas Mann, autoarruolatosi a un servizio armato

---

<sup>(1)</sup> T. MANN, *Briefe 1889-1936*, a cura di Erika Mann, Frankfurt, Fischer, 1961; trad. it. *Epistolario*, Milano, 1963, p. 218.

di retroguardia patriottico-nazionalistica con le *Considerazioni di un impolitico* (1918), definiva ascendenze e, in questo periodo, radicali distanze dal fratello Heinrich in una lettera dell'aprile 1919 al critico berlinese Karl Strecker.

L'attribuzione dell'elemento latino al fratello, più che all'accentuazione della comune discendenza creola-portoghese della madre Julia da Silva-Bruhns, è da ascrivere all'attrazione e alla simpatia di Heinrich per il sud, o per meglio dire per la storia e la cultura occidentale e romanza. Se l'*Italienbild* s'inserisce nel panorama estetico-letterario di entrambi i fratelli, arricchendo il loro percorso, ora parallelo ora astigmatico, di dialettica chiarificazione del rapporto arte-vita, il dissidio fra nord e sud non troverà in Thomas una composizione armonica, quanto piuttosto una soluzione e un atteggiamento, quello dell'ironia, enunciato nel racconto *Tonio Kröger* (1903) che dovrebbe esorcizzare tentazioni estetiche e sensuali: «L'Italia mi è indifferente fino al disprezzo [...] Arte, non è vero? Cielo di velluto azzurro, vino generoso e dolce sensualità. Tutta quella *bellezza* mi rende nervoso. E poi non posso soffrire tutta quella gente terribilmente vivace, con lo sguardo nero da animale. I latini non hanno coscienza negli occhi» (2).

La passione di Heinrich per l'Italia rivela invece altre e più profonde ragioni, eccentriche ai canoni e ai modelli convenzionali del viaggiatore tedesco nella terra del classicismo esaltato da Winckelmann e da Goethe e poi in tanta letteratura di viaggio, ma anche a quel deferente culto mitizzante delle bellezze naturali e artistiche. Ciò non significa che egli rifugga dal celebrare il bello, anche, come vedremo, in chiave estetizzante, ma questo avviene nella scansione delle tappe di un apprendistato filtrato da un lato nell'eredità di una tradizione culturale in particolare del realismo francese, d'altro lato dall'adesione alle tendenze contemporanee, vissute sempre più criticamente, del neoromanticismo impressionistico e del decadentismo *fin de siècle*. I frequenti soggiorni in Italia, dal 1893 fino agli anni Venti, sono lo sfondo e anche l'*humus* creativi di una narrativa che, come vedremo nel commento di due racconti, è la trasposizione e sublimazione di una geografia letteraria e di situazioni autobiografiche.

Il primo viaggio di Heinrich Mann ventiduenne in Italia, nell'ottobre 1893 a Riva del Garda, non è dettato da motivazioni culturali ma di salute. Per i postumi di una polmonite, Mann trascorre periodi di convalescenza in luoghi di cura a Wiesbaden, Losanna e infine alla Casa di

---

(2) T. MANN, *Tonio Kröger*, Torino, 1993, p. 97.

cura del viennese dottor Christoph von Hartungen a Riva del Garda col quale avvia un durevole e intenso sodalizio anche epistolare <sup>(3)</sup>. Heinrich Mann, primogenito, di cinque anni maggiore di Thomas, dopo aver terminato il ginnasio a Lubeca nel 1889 fa l'apprendista in una libreria di Dresda e dopo un anno si fa assumere a Berlino come volontario alla casa editrice di Samuel Fischer, il futuro editore di Thomas. Il giovane Heinrich respira il vivacissimo clima culturale: alla Friedrich-Wilhelms-Universität insegnano in questo periodo Wilhelm Dilthey, Max Planck, Heinrich von Treitschke, Georg Simmel. Di fronte agli ambienti naturalistici, che nella rivista settimanale «Freie Bühne für modernes Leben» di Otto Brahm e Wilhelm Bölsche, edita da Fischer, hanno uno degli organi più incisivi di diffusione, Mann è attratto piuttosto dal prestigioso settimanale «Die Gesellschaft» di Monaco, la rivista di Michael Georg Conrad, che pubblica opere anche di Ibsen, Baudelaire, Rimbaud, Strindberg, Maupassant (Thomas Mann vi pubblicherà il primo racconto *Gefallen*) e che in opposizione al naturalismo berlinese mira a un rinvigorimento della tradizione realistica ma anche a una problematizzazione del rapporto arte-vita, tenendo come costante riferimento Nietzsche e Wagner. Qui compaiono le prime brevi recensioni di Heinrich Mann il cui rifiuto del naturalismo, la tendenza a una letteratura psicologico-neoromantica e la condanna del filisteismo borghese nell'età industriale guglielmina sono fissati nell'importante saggio programmatico *Neue Romantik*, uscito nel 1892 sulla rivista liberale berlinese «Die Gegenwart», fondata nel 1885 da Paul Lindau. Mann, che partecipa con la curiosità e la passione del ventenne al dibattito culturale di questi anni, resta fortemente influenzato dalla saggistica del critico e scrittore austriaco Hermann Bahr che nel volume di saggi *Zur Kritik der Moderne* (1890) e nello scritto *Die Überwindung des Naturalismus* (1891), assegnando all'arte non soltanto la funzione di rispecchiare la realtà esterna, ma di registrare «Seelenstände», stati coscienziali, stadi psichici e umorali, sanzionava i limiti del naturalismo e l'inizio anche in campo letterario dell'impressionismo. È opportuno citare un paio di passaggi dalla *Überwindung des Naturalismus* che possono fra l'altro costituire l'introduzione al primo racconto italiano di Mann: «Il dominio del naturalismo è finito, il suo ruolo è esaurito, il suo incantesimo è rotto [...] A questo punto emerge la que-

---

(<sup>3</sup>) Cfr. in proposito il volume di Albino Tonelli, *Ai confini della Mitteleuropa. Il Sanatorium von Hartungen di Riva del Garda*, Trento, Biblioteca Civica, 1995, in cui si ricostruiscono minuziosamente i soggiorni di Heinrich Mann nella cittadina gardesana.

stione che consiste nell'individuare quel Nuovo che deve superare il naturalismo [...] Anche la psicologia è di nuovo soltanto un'introduzione e un preludio: è solo il risveglio dalla lunga autoalienazione del naturalismo, è ritrovare la gioia della ricerca in se stessi, è ascoltare il proprio istinto. Ma quest'ultimo scava più a fondo: annunciare il proprio messaggio, l'egoistico, la singolare individualità e la bizzarria del nuovo. E tutto ciò si trova nella nervosità [...] Dov'è il nuovo idealismo? I segnali che lo annunciano ci sono già: sono segnali lunghi, attendibili, assolutamente chiari. Ecco Puvis de Chavanne, ecco Degas, ecco Bizet, ecco Maurice Maeterlinck. La speranza non ha nulla da temere»<sup>(4)</sup>.

Animato da queste sollecitazioni culturali, risoluto a proseguire l'attività di scrittore dopo i primi tentativi (ricordo la prosa di riflessioni autobiografiche *Haltlos* del 1890) e la morte del padre (1891) che l'aveva osteggiata, dopo il trasferimento della famiglia a Monaco, dotato di vaste conoscenze letterarie, dai romantici (Tieck, Fouqué, Hoffmann) a Paul Bourget e Théophile Gautier, spesso filtrate da un'opera critica fondamentale, rivelatrice della cultura francese *Hauptströmungen der Literatur des 19. Jahrhunderts* del danese Georg Brandes, Heinrich Mann arriva per la prima volta in Italia. Scrive in una nota lettera all'amico lubecchese Ludwig Ewers il primo ottobre 1893 da Riva del Garda: «Dopo che Monaco e la vita di famiglia mi erano diventate nella stessa misura sempre più insopportabili, sono partito senza pensarci tanto e, dopo una breve sosta a Bolzano, mi sono trattenuto qui con l'intenzione di ripartire oggi o domani per Firenze. Ma ora ho deciso di rimanervi più a lungo e probabilmente per tutto il mese di ottobre [...] Il lago è meraviglioso; ci sono gite in battello, escursioni, cascate, una vecchia e graziosa cittadina, un buon hotel e un vitto eccellente, cose che danno un indescrivibile senso di sicurezza»<sup>(5)</sup>.

Nei ripetuti soggiorni gardesani, fiorentini e romani nel corso degli anni Mann non assimila soltanto in presa diretta il dannunzianesimo, descrivendo paesaggi italiani con uno stile impressionistico, ma scopre «un inestimabile fondo di amore, di umanità, di volubilità entusiastica, di quasi totale disponibilità all'estroversione» che saranno il fondamento poetologico e ideologico del romanzo corale *Die kleine Stadt* (1909), il cui messaggio di democrazia e di umanesimo, in opposizione alla «Ba-

(4) H. BAHR, *Il superamento del naturalismo*, 1994, pp. 79-84.

(5) H. MANN, *Briefe an Ludwig Ewers 1889-1913*, a cura di Ulrich Dietzel e Rosemarie Eggert, Berlin-Weimar, 1980, p. 346.

bilonia moderna» di Berlino, segna l'inizio della letteratura militante dell'autore. L'esperienza italiana e francese (1893) contribuisce quindi alla discussione di Mann col mondo tedesco. Ma occorre anche ricordare che Mann vive il paesaggio e l'ambiente italiani traducendoli in una scrittura figurativa che riflette la reciprocità di soggettivi universi percettivi e realtà esterna. Il primo soggiorno gardesano dell'ottobre 1893 esalta già un duplice interesse sinteticamente riassunto in una retrospettiva testimonianza riportata nella postfazione di Alfred Kantorowicz al romanzo *Die kleine Stadt*: «Ho soggiornato a lungo in Italia; inizialmente per amore dei colori e delle linee che presentano la sua terra e la sua arte, e gradualmente sempre più per l'interesse per il popolo»<sup>(6)</sup>, oppure negli appunti sul Garda dell'ottobre 1893: «Non conosco finora nessun luogo che in punti diversi mostri un carattere così diseguale come il lago di Garda [...] Sono capace di accecarmi sulla striscia luminosa dei riflessi argentei, che il sole di mezzogiorno getta per tutta la larghezza del lago, per cercarvi una piccola barca, che vi sembra perduta dentro, e penso lo si debba dipingere»<sup>(7)</sup>. L'elemento figurativo-cromatico e l'osservazione politico-sociologica, che scandiscono con sbilanciamenti e oscillazioni le opere italiane di Mann, quelle ambientate in questo paese, ad esempio le novelle *Das Wunderbare*, *Contessina*, *Geschichten aus Rocca de' Fichi*, *Fulvia*, i romanzi *Die Göttinnen oder die drei Romane der Herzogin von Assy* (1903), *Die Jagd nach Liebe* (1903) o quelle abbozzate o completate in Italia come il romanzo breve *Schauspielerin* (1904), l'atteggiamento insomma verso l'Italia è un'eredità consapevole dello spirito critico e disincantato, ma anche ripiegato su esiti tardo-romantici e predecadenti di Heinrich Heine. Quanto Mann si sentisse debitore di Heine, anche per la sua opera di divulgatore e mediatore della cultura francese, è attestato dal suo saggio del 1931 e da molte pagine sparse nel lascito. Basta rileggere il *Viaggio da Monaco a Genova* (1830) per comprendere affinità e consonanze, nonché il distacco ironico verso il proprio paese. Scrive Heine nel cap. XVIII durante la sosta a Trento: «L'Italia è così bella, anche il dolore è bellissimo, in questi palazzi di marmo in rovina i sospiri risuonano molto più romantici che nelle nostre belle casette di mattoni, si piange con molta più voluttà sotto questi alberi di alloro che sotto i nostri burberi e puntuti abeti, e si spasima molto più dolcemente per le figure crea-

(6) In *Nachwort* di A. KANTOROWICZ a *Die kleine Stadt*, in *Ausgewählte Werke*, Berlin, 1951, vol. III, p. 415.

(7) Cit. in L. RITTER SANTINI, *L'italiano Heinrich Mann*, Bologna, 1965, p. 249.

te dalle nuvole dell'azzurro cielo d'Italia, che per il cielo da giorno feriale della Germania, grigio come la cenere, nel quale anche le nuvole assumono l'aspetto di bravi borghesi e sbadigliano annoiate!»<sup>(8)</sup>.

Oltre a completare gli ultimi tre-quattro capitoli del suo primo romanzo *In einer Familie*, nel primo soggiorno in Italia, trascorso fra Riva del Garda (ottobre 1893) e Firenze (inverno 93-94), con una probabile nuova sosta a Riva prima del rientro a Monaco nell'estate 94, Heinrich Mann trae ispirazione per una novella, *Das Wunderbare*, scritta a Monaco nell'autunno '94. Scrive l'autore all'amico Ludwig Ewers il 17 ottobre: «Sul momento sto progettando una novella del tutto fantastica che deve rimanere in tutto e per tutto aerea, completamente irreal» e il 3 dicembre: «*Das Wunderbare* contiene sensazioni reali, visioni e nostalgia»<sup>(9)</sup>. La novella, pubblicata nel 1896 sulla rivista «Pan», fondata l'anno prima da Richard Dehmel e Otto Julius Bierbaum, e l'anno seguente nella raccolta *Das Wunderbare und andere Novellen*, è considerata la più riuscita in quel tempo sia dalla critica sia dall'autore stesso che, seppur rielaborata, la conserva come unica eccezione nel IX volume dei *Gesammelte Romane und Novellen* del 1917.

*Das Wunderbare*, secondo una ricchissima tradizione romantica, da Arnim a Brentano, Tieck, Hoffmann, Keller, è una novella a cornice in cui il narratore si reca a far visita dopo molti anni a un vecchio compagno di scuola, l'avvocato Siegmund Rohde le cui giovanili qualità e sensibilità artistiche sono state dirottate per volontà paterna a una pragmatica attività borghese. Il narratore, convinto di trovarsi di fronte un uomo diventato «più largo e massiccio di corpo e relativamente più stretto di spirito»<sup>(10)</sup>, resta piacevolmente deluso perché si rende subito conto che l'amico, sebbene per la sua posizione sociale non abbia più gli ideali sulle labbra, «è rimasto un po' l'artista di un tempo».

«Man muß das Wunderbare nicht zum Alltäglichen machen», è la risposta del protagonista che fa seguire una definizione del meraviglioso che riconduce il lettore alla tradizione romantica e alla teoria enunciata cento anni prima da Tieck nel saggio *Shakespears Behandlung des Wunderbaren* (1793) in cui si afferma «l'identificazione del mondo reale e del mondo fantastico, del comune e dell'eccezionale, del vicino e

<sup>(8)</sup> H. HEINE, *Reise von München nach Genua*, in *Reisebilder*, Stuttgart-München, 1986, p. 229; trad. it. in *Impressioni di viaggio*, Novara, 1983, p. 149.

<sup>(9)</sup> H. MANN, *Briefe an Ludwig Ewers 1889-1913*, cit., p. 371.

<sup>(10)</sup> H. MANN, *Das Wunderbare*, in *Novellen*, Berlin, 1953, vol. I; trad. it. in *Il meraviglioso e altri racconti*, Milano, 1981, p. 32. D'ora in poi l'indicazione della pagina si riferirà a questa edizione e sarà riportata nel testo a fine citazione.

del lontano». Nell'autobiografia *Ein Zeitalter wird besichtigt* (1945) Heinrich Mann, in una illuministica linea di continuità con le posizioni di Heine, ripropone il paradigma critico secondo cui la letteratura romantica è segnata dalla malattia e non dalla semplicità e pienezza di vita, ricorrendo al giudizio di Goethe su Hoffmann espresso nei *Colloqui* con Eckermann: «Dopo i primi racconti di Hoffmann egli ha detto a Eckermann che è motivo di sorpresa introdurre il meraviglioso nella routine quotidiana, passi per una volta, ma ciò non deve avvenire spesso. Il povero Hoffmann è morto troppo presto per apprenderlo»<sup>(11)</sup>.

«Il meraviglioso? Questo è il nome che gli do. Intendo quello che non si conosce e a cui non si crede nella consuetudine borghese, dove si sa e si conosce esattamente tutto. Intendo ciò che è lontano, senza senso, del tutto impossibile, soltanto vagheggiato, ciò di cui ci si ricorda soltanto come di un sogno, anche se lo si è vissuto». La cornice definitoria del meraviglioso mette a fuoco il conflitto, al centro di molta letteratura fra Otto e Novecento, fra arte e vita. Il protagonista rievoca a questo punto una vicenda straordinaria, relegata nel limbo della memoria, impalpabilmente filtrata nel tessuto di ricordi e di impressioni visive e acustiche: lunghe passeggiate in un paesaggio incantato e silenzioso, avvolto in una rigogliosa vegetazione, lo conducono a una «casa solitaria sul lago, ai margini della stretta valle nascosta, davanti a una scura parete di cipressi.»

«Vidi luccicare verso l'alto l'azzurro di un lago, fittamente coperto di uno spessore di verde [...] Non si percepiva alcun sussurro dell'acqua e quel silenzio misterioso e assorto fece sorgere in me un sentimento come di nostalgia. [...] Qui scorsi, per la prima volta, il pallido fiore del convolvolo e vidi che si protendeva dappertutto lungo la riva, per snodarsi sullo sfondo grigioverde delle foglie d'ulivo, in archi aggraziati sul lago [...] Le siepi di tasso erano inselvatichite e in alcuni punti erano divorate dal fogliame giallognolo dei limoni, da quello grigio-argenteo degli ulivi, mescolato a quello più scuro dei melograni e a quello nerastro degli aranci» (37-38). Fra i topoi dell'iconografia floreale classica si distingue la «Winde», il convolvolo i cui tralci rampicanti si intrecciano nel convenzionale e stilizzato paesaggio italiano con le ornamentali raffigurazioni *Jugendstil* sempre più diffuse nelle riviste d'arte nell'ultimo decennio del secolo: «La mia mano eccitata aveva afferrato sulla balaustra il ramo del convolvolo bianco, che prima avevo visto pendere sulle sue spalle. Improvvisamente ebbi la sensazione di

(11) H. MANN, *Ein Zeitalter wird besichtigt*, Reinbek, 1976, p. 18.

riconoscere nei pentagrammi un intrico di rami slanciati, e le sue dita che vi scivolavano sopra vi appuntavano pallidi fiori» (47). Mann, che ancora in questi anni avrebbe voluto diventare pittore, traspone nella scrittura quel decorativismo *Jugend* di tanti motivi figurativi, esemplari di una neoromantica fusione dell'uomo con la natura <sup>(12)</sup>. Il convolvolo, che compare sette volte nella novella, diviene la pianta simbolo di una seducente, morbida attrazione in una sfera onirica nei cui sinuosi mandri di liane e ramificazioni fluttuanti l'anima s'impiglia e indugia in una nervosa sospensione. L'accentuazione dell'*Erlebnis* riduce l'elemento pittorico, anzi lo strumentalizza, assorbendolo in una rarefatta avventura interiore. Questo spiega la stereotipata e poco incisiva rappresentazione del paesaggio italiano in queste prime novelle, nelle quali la cura raffinata del dettaglio figurativo di ascendenza böckliniana si dissolve in un'ammaliante atmosfera decadente.

Nella magica atmosfera di una natura stilizzata, nelle iridescenze lacustri si profilano d'un tratto i contorni di una figura di donna che ricorda la «grazia sofferente» della Madonna del Beato Angelico nella Chiesa di S. Domenico di Fiesole. Rohde trascorre in una condizione di sogno un tempo indefinito con Lydia, il cui nome ricorda la donna che dette ospitalità all'apostolo Paolo, nella sospesa trasparenza di un incontro nel quale le poche parole scambiate sono più verifica della propria esistenza che tentativi di dialogo. L'oniricità dell'*Erlebnis*, calato in un alone di bellezza, amore e morte, nel pallore sempre più intenso e scavato dei volti, ha un epilogo nella separazione, nella dissoluzione di un'avventura straordinaria dello spirito: «'Il tempo è scaduto'. Si scostò; dietro a lei comparve il cameriere col mio bagaglio [...] La vita compì su di me il suo lavoro, anzi, ancor di più, mi diede il lavoro che dovevo compiere. Tornai a casa e mi conquistai una felicità borghese» (55). Il reinserimento nell'esistenza borghese dell'uomo coincide con la riaffermazione di una opposizione fra realtà e sogno in cui la tentazione romantica dell'elemento onirico-fantastico, che fa tutt'uno con l'idealità dell'arte, pur relegato nel ricordo, conserva la sua suggestione: «Non sono sopravvissuto solo a lei, ma anche al meraviglioso [...] Il meraviglioso! A volte sono colto da dubbi, ma poi penso che è meglio essere toccati una sola volta, nel sogno, dalla sua piena luce, piuttosto che seguire l'altra strada per la quale voi altri cercate di avvicinarvi agli ideali comuni della nostra giovinezza» (56).

Documento del primo soggiorno gardesano è dunque la proiezione narrativa dell'ambiente floreale del Garda trentino combinato proba-

(12) Cfr. in proposito di Dolf Sternberger, *Jugendstil*, Bologna, 1994.

bilmente con quello del lago di Ledro e della Villa Cristoforo del sanatorio von Hartungen di Riva, in un paesaggio simbolico in cui si condensano un'esperienza onirica e la dissoluzione della vita nell'arte. La novella si svolge secondo i canoni estetici di una concezione neoromantica che tende ad assimilare la vita nel meraviglioso e nel sogno. Dal dilemma arte-vita il protagonista esce con un ritorno definitivo al quotidiano la cui vacuità sembra essere esorcizzata dal tenue ricordo di un'esperienza straordinaria, assicurato dal bianco convolvolo rampicante, paradigma simbolico del racconto, variante moderna del fiore azzurro novalisiano, che sembra «portare con sé tutti gli infiniti, gravi profumi». La proiezione del meraviglioso, in cui la smaterializzazione della bellezza corporea si dissolve nella morte, «non deve diventare qualcosa di quotidiano», ma conservare la sua remota aura di nostalgia e insondabilità.

L'oniricità di *Das Wunderbare* rinvia in certa misura al racconto *Der Kleiderschrank*, che il fratello Thomas pubblica su «Die Neue Rundschau» nel 1899. Albrecht van der Qualen, al quale rimangono pochi mesi di vita, decide di prendere commiato dalla realtà vivendo «solo ed estraneo», senza una meta, finché durante un viaggio Berlino-Firenze scende in una città qualsiasi, prende in affitto una camera da «una vecchia signora magra con un viso scarno, da uccello, un personaggio di Hoffmann»<sup>(13)</sup>. Nell'armadio si rivela la presenza di una donna bellissima che comincia a raccontare per un tempo indefinito «storie tristi e sconsolate». Il meraviglioso non è qui immerso nei boschi di pini, ma surrealmente nell'armadio di una squallida camera di una città anonima, ma in entrambi i casi si fa la cronaca di un sogno, che si sostituisce alla realtà. E anche l'epilogo di *Der Kleiderschrank* lascia il dubbio che più di un'esperienza fantastica si sia trattato di un sogno «nello scompartimento di prima classe del treno espresso Berlino-Roma».

Dieci anni dopo la pubblicazione di *Das Wunderbare*, Heinrich Mann pubblica nel 1903 *Die Göttinnen*, la trilogia (*Diana, Minerva, Venus*) della duchessa d'Assy che dà inizio a una prima fase di contrasto col fratello, tanto che Heinrich nel «Versuch einer Versöhnung» nel 1917 vi farà ancora riferimento. Sullo sfondo marmoreo, gelidamente stilizzato di Venezia, dove le gondole, a differenza del futuro racconto *Der Tod in Venedig* (1912) di Thomas, sembrano senza gondolieri e le architetture sostituire gli uomini, facendo da tacita ma complice cornice al gioco della bellezza e delle passioni, numerosi perso-

(13) T. MANN, *L'armadio. Una storia enigmatica*, in *Racconti*, Milano, 1978, p. 141.

naggi si pongono ora dalla parte dell'arte, ora della vita. Siebelind, figura centrale del secondo romanzo *Minerva*, controfigura di Tonio Kröger, aspira come lui alla vita, vivendo ai margini degli incontri passionali quanto occasionali che si svolgono nella villa della duchessa d'Assy dove la parola arte si dilata in un'atmosfera che avvolge e trasforma ogni cosa in una continua rifrazione di sentimenti epidermici. Siebelind rappresenta il «Geist», l'«avversario dell'immoralità»<sup>(14)</sup>, l'osservatore distaccato delle trame d'amore che si tessono di volta in volta nel cenacolo di *Minerva*. Per lui «il vero amore, come la vera arte, sono misticamente spirituali, privi di forma» (416). Ma la sua spiritualità, quel suo «trapanare nelle maleodoranti profondità dell'io» (434) sono la fragile cortecchia che a stento trattiene la sofferenza di essere respinto dalla vita; e la cortecchia si spezza subito appena la sensuale Lady Olympia («sento l'arte molto intensamente [...] sono addirittura un'esteta [...] non capisco l'arte senza l'amore») (259), dopo anni si accorge di lui. Il respiro della felicità pone Siebelind «nell'altra parte spirituale del mondo», e non esita per amore della vita a tuffarsi nella vita dell'amore e a rinnegare il «Geist»: «La felicità la sta rovinando», ammonisce con benevolenza la duchessa. «Noi esseri felici seguiamo i nostri impulsi. Lo spirito è spregevole; lo possiede solo l'infelicità», risponde Siebelind. «Ma lo spirito era finora la sua superiorità». «Grazie per la superiorità. Non voglio lo spirito. Non voglio vedere né sapere più niente» (417). Se Tonio Kröger, nel racconto omonimo (1903) di Thomas Mann, insegue una collocazione a metà strada fra l'arte e la vita, una posizione di equilibrio che gli consenta di puntare lo sguardo sulla normale realtà borghese, Siebelind si getta a capofitto «sui sentieri della grande e demoniaca bellezza» facendo coincidere l'arte con la vita e l'amore. In altre figure di *Minerva* il rapporto arte-vita determina altre scelte che confermano la problematicità del romanzo. La celebre scultrice Properzia Ponti, rispondendo all'estetismo di maniera di Lady Olympia, tipica donna del «Rinascimento isterico», riafferma la distanza di arte e vita, frutto però di un amore infelice: «Ho sempre creato arte, credo, perché non ho sperato niente dall'amore, per noncuranza, sì, per ostilità...perché sono infelice» (260). L'arte è intesa, in questo caso, come consolazione dell'infelicità di non essere riamata da Mortoeil. Il pittore Jakobus sostiene invece una totale inconciliabilità fra arte e amore ed

(14) H. MANN, *Minerva*, in *Die Göttinnen oder Die drei Romane der Herzogin von Assy*, Hamburg, 1969, p. 355. D'ora in poi l'indicazione della pagina sarà riportata nel testo a fine citazione.

espone i criteri della sua concezione estetica: «Io amo infatti soltanto là dove vedo poco e dove per me non c'è arte. Voglio la mia arte forte, severa, impersonale e indipendente da sentimenti teneri[...] una donna reca danno alla mia arte, io appartengo interamente all'arte» (284-5). È proprio il pittore Jakobus a coniare la definizione di «Rinascimento isterico» che riassume tutta la prima fase letteraria di Heinrich Mann in gran parte costruita sulla combinazione di decadentismo e cultura rinascimentale: «Ho scoperto un genere particolare che definisco in segreto il rinascimento isterico! Rivesto e imbelletto meschinità e perversioni moderne con tale abilità e superiorità che sembrano rientrare nell'età dell'oro della piena umanità» (343). Questo culto della bellezza torbida e morbosa, che immerge l'età del Rinascimento italiano in una cupa atmosfera estetizzante, diviene il bersaglio di Thomas Mann nelle *Considerazioni di un impolitico*. «Avevmo una volta il rinascimento isterico [...] l'estetismo, si esprima esso come culto convulso per la vita bella e spregiudicata o come retorico e risoluto 'amore per gli uomini', questo estetismo è l'impotenza, molto dotata e molto gesticolante, di vivere e di amare, niente altro» (15). In *Minerva* non solo tutto è ridotto a una dimensione estetica, ma la vita stessa è arte: «Ma cerca di capire (dice la duchessa) che tutto questo accade per mezzo dell'arte» (392-3). Lady Olympia, per la quale l'arte si riduce a sensualità, e la duchessa d'Assy, che vede la vita in ogni suo aspetto con gli occhi dell'esteta, sono i poli opposti eppure coincidenti di un rapporto arte-vita, ricco nei vari personaggi, come Jakobus e Siebelind, di oscillazioni problematiche. Mentre lo «spirito», metaforicamente rappresentato come «un povero contadino, che si affatica sul suo campo perfino di notte», pur messo al bando come negazione di vita e di bellezza, denota in Heinrich Mann, sebbene ancora in modo astratto e negativo, quella lucidità razionale che costituirà il futuro ponte verso il «Menschentum». Se le *Göttinnen* segnano il trionfo della vita bella «contemplata esteticamente, nella sua brutalità morale, turgida di linfe maschili[...] intrisa di una fantasia afrodisiaco-liceale», per usare ancora le violente espressioni di Thomas, la trilogia della duchessa d'Assy, in particolare *Minerva*, dissolve già in parte le nebbie dell'ebbrezza estetistica, quando sembrano più infittirsi sullo scenario decadente di Venezia, lasciando intravedere

---

(15) T. MANN, *Considerazioni di un impolitico*, Bari, 1967, p. 479. Sulla ricezione del Rinascimento nella letteratura tedesca a cavallo dei due secoli si veda di Walther Rehm, *Der Renaissancekult um 1900 und seine Philologie*, in «Zeitschrift für deutsche Philologie», 54 (1929), pp. 296-328.

i contorni del conflitto arte-vita che sempre più nitidamente si profila in *Pippo Spano*, *Die Branzilla* e in *Schauspielerin*.

Nel 1903 Heinrich Mann, scrittore ormai affermato con il romanzo *Im Schlaraffenland* (1900) e la trilogia delle *Göttinnen*, interrompe la stesura di *Die Jagd nach Liebe*, il cui capitolo XIII è ambientato a Riva e a San Vigilio, per scrivere la novella *Pippo Spano* che, ricollegandosi idealmente a *Das Wunderbare*, risolve una volta per tutte il contrasto dell'artista con la vita e rappresenta un'esplicita risposta narrativa al *Tonio Kröger* del fratello Thomas che nelle *Considerazioni* fissa retrospettivamente i due antitetici percorsi poetologici come conseguenza di una diversa ricezione nietzscheana: «Sotto l'aspetto poetico e spirituale, l'esperienza di Nietzsche offre due possibilità affini. La prima è quell'estetismo della perversità e del rinascimento, quel culto isterico della forza, della bellezza e della vita di cui si compiacque per un certo tempo una certa poesia. L'altra possibilità si chiama ironia, e mi riferisco con questo al mio caso»<sup>(16)</sup>.

«Scrissi *Pippo Spano* – ricorda Heinrich Mann in una lettera da Los Angeles a Karl Lemke – nel 1903 in una gradevole primavera (Mann si era trasferito a Firenze dopo aver passato il mese di gennaio a San Vigilio sul Garda), quando abitavo sul Lungarno delle Grazie nel centro più bello di Firenze. La sera andavo a passeggio per le strade deserte fino a Piazza della Signoria, sempre con un atteggiamento creativo»<sup>(17)</sup>. Nell'autobiografia in terza persona del 1946 Mann ricorda che «la novella *Pippo Spano*, che per molto tempo fu considerata la più significativa, era il risultato di una lunga familiarità con Firenze, una città dalla tragicità antica e dall'armonia eterna». *Pippo Spano* viene pubblicato nella raccolta di racconti *Flöten und Dolche* nel 1905, l'anno in cui esce *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*.

*Pippo Spano* è la parodia del fallimento del poeta dilettante Mario Malvolto che vorrebbe riassumere nietzscheanamente in sé «la grandezza e la forza» e invece, incapace di uscire dalla commedia della vita, firma in modo drammatico e grottesco con un assassinio la propria sconfitta e l'incapacità di amare. Per Malvolto, poeta affermato e adorato dalle donne, la vita non è che una grande riserva di avventure e vicende da rappresentare esteticamente in una commedia che deve sa-

<sup>(16)</sup> Ivi, p. 17.

<sup>(17)</sup> *Briefe an Karl Lemke 1917-1949*, Berlin, 1963 (lettera del 20.4.1948). Sulle fonti ispiratrici della novella si veda di Lea Ritter Santini, *L'italiano Heinrich Mann*, cit., p. 101 e sgg., in particolare per i possibili rapporti con la commedia *Die Frau mit dem Dolche* di Arthur Schnitzler e per l'influenza di D'Annunzio.

crificare passioni e sentimenti: «Io ho bisogno delle mie sensazioni per poterle recitare davanti alla gente. Quanta più vita io elargisco, tanto più povera diventa la mia propria vita. Non c'è altra commedia simile al nostro amore. Dietro a tutte le nostre passioni impaziente attende l'arte, un teatrante che sorride ambigualmente, avido di effetti utili per una nuova parte». Al termine di una serata in suo onore, il poeta rientra nella villa di Settignano sulle colline intorno a Firenze, in un ammalian-te trionfo decadente della natura («tutto quel fogliame scuro e pesante, disteso su tutta la collina, fin sotto il muro, col suo baldacchino di lecci, tutto gettava lampi in un incantesimo pallido e prezioso. Come un mantello argenteo, le glicini cingevano il cipresso rigido e morto. Perfino le camelie soffrivano come solo gli spiriti sanno soffrire») (18). Il poeta, che crede di piegare la vita alla sua arte, si ritiene un «lottatore della vita», in grado di imitare le imprese guerresche del condottiero Pippo Spano, il cui busto troneggia, ammiccando ironico sulla nuda parete della villa «con le ferree gambe aperte, l'enorme spada di traverso nelle mani di bronzo». Mann immagina che Malvolto si rivolga a una riproduzione dell'affresco di Andrea del Castagno il cui originale si trova a Firenze, nel convento di S. Apollonia e ritrae Filippo Buondelmonti degli Scolari (1369-1426), famoso condottiero di origine fiorentina al servizio di Sigismondo d'Ungheria che lo nominò «ispan» (conte). Il binomio «guerra e arte», quali «eccessi sovrumani» (65), induce Malvolto a credere che «il Rinascimento, pronto all'offensiva, sia ritornato» e che le esperienze di vita si trasformino in campo di azione estetica: «Voglio provare bellezze sconosciute, dolori sconosciuti, completamente sconosciuti: donne che si sacrificano, donne per bene, che troppo desiderano [...] nella loro vita, voglio penetrare, come in un mondo più intatto e rigoglioso, circondato da siepi spinose, dove si esercitano violenza ed ebbra dedizione, dove si assaporano naufragi indicibili e meraviglie inconcepibili, dove si vive completamente e si muore all'improvviso» (66).

Ma l'eroismo del poeta entra in crisi con il miracolo d'amore della bellissima Gemma Cantoggi che non si presenta a Malvolto come «collega e commediante», ma come donna «che canta dalla passione». L'irruzione della vita, che è un tuffo nell'amore, spegne nel poeta l'estro creativo. Egli strappa come sacrificio e prova d'amore il suo ultimo

---

(18) H. MANN, *Pippo Spano*, in *Novellen*, cit.; trad. it. in *Il meraviglioso e altri racconti*, cit., p. 64. D'ora in poi l'indicazione della pagina sarà riportata nel testo a fine citazione.

manoscritto, ma ben presto rimpiange di non aver scritto quella lettera, magistralmente pensata, che rivela la sua vera natura di commediante e consegna al lettore un nitido e parodistico ritratto dell'esteta: «L'arte, Gemma, è la tua rivale, e tu non devi prenderla alla leggera [...] Solo lei, la guerra e la potenza sono eccessi contro natura che esigono una dedizione totale. Ma delle tre l'arte è la più dannosa [...] Pensa che il mondo per me è soltanto materia dalla quale formare frasi [...] Ogni amico che piange, tutti i miei sentimenti e anche il dolore perché sono corrotti è materia per parole [...] In me non posso conoscere l'uomo, perché non lo sono; io sono un commediante» (75-6).

Malvolto, l'artista che per rappresentare la vita deve rinnegarla, è una variante narrativa nel ricco panorama letterario di questi anni; ricorda lo scrittore Detlev Spinell, protagonista nel *Tristan* (1903) di Thomas Mann, lo stesso Tonio Kröger, Tiziano in *Der Tod des Tizian* (1892) di Hofmannsthal e qualche anno dopo Gustav von Aschenbach in *Der Tod in Venedig*. Il recupero momentaneo della vita avviene ad opera dell'amore che può guarire lo scrittore dall'arte sentita come malattia parassitaria: «Mi guarirà, io sono ammalato, sono posseduto dall'arte' [...] Mario Malvolto si godette la felicità di poter contemplare tutto ciò senza doverlo dipingere [...] 'In me, lei non crea nessuna opera d'arte, solo amore. Io l'amo, io l'amo!' [...] Gemma aveva fatto di lui, da un commediante, un uomo [...] Lui, che aveva sempre utilizzato la vita come un pretesto» (79-80). La scoperta della vita in quanto tale, come fine dell'esistenza e non come pretesto di rappresentazione, sembra lacerare il velo estetizzante steso sulle cose e sui sentimenti dall'arte metaforicamente rappresentata da una maschera la cui «pelle scuoiata mena vanto della forma del corpo perduto e prende colore, in modo incredibile dallo scorrere del sangue, fermo da lungo tempo.»

Ma il miracolo è di breve durata. La decisione di morire insieme, dopo aver appreso che la loro relazione è sulla bocca di tutti, trova preparata solo la Cantoggi. Malvolto, dopo molte esitazioni, come di fronte a un imprevisto sulla scena teatrale, si decide a colpire la donna amata, ma non il proprio petto, perché di nuovo si impone in lui lo spirito da farsa che lo ha sempre guidato e alla morente, che lo accusa di assassinio, confessa difendendosi: «Hai ragione [...] ho voluto vivere interamente, amare senza riserve ed essere uomo, infine. Volevo anche morire, così come muoiono i forti -improvvisamente. Perdonami, questo era uno sbaglio. Non ti ho ingannato. Ci credevo. Ma solo quando deve diventare una cosa seria, mi accorgo che era una commedia, come tutto il resto. Perdonami, piccola fanciulla amata. Non è semplice viltà, è perché alla fine di una commedia non ci si uccide veramente»

(94-5). L'epilogo è una condanna senza appello: osservato da Pippo Spano, il poeta vile e assassino appare come un «commediante che aveva perso la battuta». La novella segna un primo vero tentativo di Heinrich Mann di liberarsi dall'isterico estetismo rinascimentale, dal culto della farsa e della bellezza che ancora gravava sulla trilogia delle *Göttinnen*. Il cerchio estetistico dell'*art pour l'art*, temporaneamente spezzato dall'impeto della passione, dall'irruzione della vita, si richiude per Malvolto nella scoperta di essere ancora «un commediante rimasto impantanato». Se Thomas Mann supera in *Tonio Kröger* l'estetismo mettendo a disposizione la sua diversità di artista della normalità borghese, Heinrich svuota con la parodia una concezione estetica fine a se stessa. Uscito dai labirinti di un Rinascimento interpretato nella cultura *fin de siècle* in chiave elitaria e antiumanistica, lo scrittore affila le armi della critica satirica contro la società guglielmina, identificando il «Geist» con la vita, per promuovere attraverso la letteratura un'azione illuministica. A questa evoluzione il soggiorno italiano dà un contributo importante, come sottolinea in terza persona lo scrittore nell'autobiografia del 1946: «Fino al 1909 scrisse sei libri voluminosi, senza contare le novelle che talvolta sono state la cosa migliore. Ritornava sempre in Italia e passava il Brennero almeno quattro volte l'anno. Nel corso della sua vita, sommati tutti i periodi, ha goduto l'Italia per dieci anni. Se da questo paese ha scritto delle storie, queste non erano il frutto di fugaci conoscenze di un turista. Le sue esperienze scavavano in profondità perché dell'Italia era diventato un parente stretto».

---

Indirizzo dell'autore:

dr. Fabrizio Cambi, viale Mameli 72, I-57127 Livorno

---

