

Ancora una lettura de *La montagna incantata* di Thomas Mann¹

Nel riprendere la lettura de *La montagna incantata* la memoria quasi mi costringe a ricordare il tempo in cui l'opera di Mann era considerata per la sua narratività prossima al realismo letterario, ma non assimilabile a quella verità della letteratura. Nella primavera del 1955 a Fiesole (dove Lukács aveva voluto andare nel suo soggiorno fiorentino) avevo avuto una lunga e preziosa lezione dal maestro ungherese proprio su questi temi, ormai necessariamente molto lontani. In estetica era la prospettiva che nella storiografia costituiva l'interpretazione dell'opera dello scrittore tedesco come forma dello spirito borghese. In entrambi i casi la misura teorica era quella dell'universale storico che in seguito è scomparso – in una specie di morte dell'universale – in tutte le possibili metamorfosi con un effetto finale di impoverimento dell'esperienza, come spesso accade quando con gesti iconoclasti non si riconoscono i residui positivi che pure derivano dalle nostre abbandonate radici.

¹ Quanto al titolo la recente traduzione dell'opera di Mann dovuta a Renata Colorni sceglie "*Montagna magica*". Non sono assolutamente in grado di entrare nell'area semantica o storica della parola tedesca *Zauberberg*. Posso solo dire che in italiano l'incantesimo significa l'allontanamento dalla vita comune per un'esperienza spirituale differente e più elevata. La magia (come anticipazione dello spirito scientifico) indica un'azione di trasformazione delle relazioni date. Fatto che si può dire avvenga proprio nella vita degli ospiti del sanatorio. La loro vita si trasfigura. Ma la trasfigurazione rispetto alla "pianura" è, a sua volta un incantesimo. Del resto nelle ultime pagine dell'edizione curata da Ervino Pocar si legge l'espressione "montagna magica". Inoltre si può citare: «D'estate all'imbrunire in quel panorama vi era un che di magico, e oggi vi confesso che allora perdevo molti minuti preziosi a starmene presso una di quelle finestre, semplicemente così, incantato da quella vista» (Kazuo Ishiguro *Quel che resta del giorno*, ed. Einaudi, Torino 1990, p. 62). In questa lettura faccio riferimento a quella edizione che ha costituito il testo di riferimento, con tutti i suoi segni, della mia, di certo insufficiente, ma assidua frequentazione di quest'opera di Mann.

Abbandonando qui questi importanti temi teorici, cercherò di mettermi su una strada che mi pare corretta per rileggere la *Montagna incantata* facendo tesoro della mia conoscenza dell'ambiente culturale della Milano degli anni Trenta. È diventato un luogo comune ricordare che nella scuola filosofica di Antonio Banfi, giovani di grande ingegno (Antonia Pozzi, Paci, Manzi, Sereni) riconoscevano forme della propria esperienza nella figura di Tonio Kröger, il «borghese sviato» che contrapponeva la spontanea felicità della vita comune alla inquietudine senza fine di un'esistenza segnata dalla vocazione spirituale. Il personaggio di Mann – Tonio Kröger – usciva dalle pagine romanzesche rappresentasse quasi il modello della propria destinazione nel mondo. Forse questi giovani sarebbero rimasti stupiti se avessero saputo che una delle fonti, quella più letterariamente estetizzante, della visione di Mann sulla separazione della vita artistica da quella comune, era stata la rappresentazione pubblicitaria di D'Annunzio nota nell'ambiente intellettuale di Monaco dove ebbe il suo spazio anche il giovane Mann. È interessante però porsi la domanda del perché questi preziosi giovani intellettuali mai varcarono la soglia della *Montagna incantata*, opera fondamentale di Mann, del resto già frequentabile anche nella traduzione italiana (non discuto qui la sua proprietà) del 1930. Ci possono essere più risposte corrette, ma una mi pare inevitabile. La *Montagna incantata* è una delle tante forme del “romanzo storico”, dove necessariamente il lettore non può mettersi in primo piano, ma deve abbandonare se stesso a quell'onda narrativa che necessariamente fa appello a un destinatario aperto alla conoscenza piuttosto che a un proprio rispecchiamento esistenziale. Poteva fare una storia di altri luoghi e, soprattutto, di “altri tempi”. E certamente “altro tempo” era il periodo intorno agli anni Dieci, per vite che si formavano negli anni Trenta. Era esaurito ogni spazio per un approccio mimetico. La narrazione invece appartiene a una forma di soggettività che evoca una realtà immaginaria e verosimile che è un intreccio di vite e di sensi perduto nella storia presente, intatti in una archeologia letteraria, quasi icone particolari

svelate nel tempo. Così, piuttosto che rischiare di riprendere in un luogo inadatto i temi del romanzo storico, è molto più opportuno mettere in primo piano la “premessa” che Mann pone all’inizio dell’opera.

Mann considera il personaggio di Hans Castorp come centrale nella narrazione di una storia che «è molto lontana nel tempo, è, diremmo già tutta coperta di nobile patina storica e va raccontata nel tempo dal più remoto passato». Il passato è configurabile con una identità relativamente semplice se si usano categorie interpretative molto ampie, altrimenti il passato, se viene interrogato in uno specchio del vivente, mostra l’intrigo di condizioni materiali, ideali, sociali, soggettive, ciascuna delle quali può avere un avvenire in nuovi intrecci o, invece, cadere in un oblio molto difficile da sconfinare, se non vi è una sapiente narrazione che conduce l’immaginazione a prendere la forma di una verosimiglianza nata dall’ascolto dell’epoca passata.

Mann scrive: «Essa (la storia) viene a trovarmi in una condizione nella quale si trovano oggi anche gli uomini e tra questi non ultimi i narratori di storia, è molto più vecchia dei suoi anni, la sua età non si può calcolare a giorni, né la sua anzianità a giri di sole; deve, insomma, la sua misura del passato non proprio al tempo [...]. Ma per non rendere artificialmente oscuro uno stato di cose chiaro, diremo che, se la nostra storia è così largamente passata, lo si deve al fatto di svolgersi prima di un certo termine, di una crisi che travolgerà a fondo la vita e la coscienza [...] (e) si svolse [...] nel mondo che precedette la grande guerra, dal cui principio sono cominciate tante cose che forse non hanno ancora cessato di cominciare». Mann in poche righe, ha dato la sua misura storica dell’opera, nel rapporto tra il “poter essere” al margine degli eventi, come è rappresentato, e il travaglio della coscienza dello scrittore negli anni tra il 1918 e il 1922, con il presentimento di eventi che accadranno più tardi. Questa è l’interpretazione del senso che secondo l’autore è proprio del suo lavoro. Noi sappiamo che l’interpretazione, a sua volta, deriva da una “qualità” del tempo, e che non c’è tempo senza qualità.

La lettura che Mann dà del suo lavoro ci aiuta, ma non può toglierci dal nostro tempo e, in particolare, da quella piccolissima cellula che è la nostra lettura, il nostro frammento di verità.

L'opera, e sono proprio pagine da non sottovalutare, dà addirittura cognizioni scientifiche che consentono di comprendere quale dimensione intellettuale potesse rappresentare la conoscenza oggettiva per la stessa dimensione dell'essere quotidiano. Un passo in più rispetto alla diffusa e idealistica "storia delle idee", che seleziona solo il tempo del razionale e dimentica quello del senso.

La malattia e le cure del sanatorio di montagna presso Davos sono lo spazio di un margine dell'esistenza che è sottratto alla partecipazione alla vita sociale, ai suoi obblighi, alle sue certezze, regole, comportamenti, finalità, cerimonie che offrono a ciascuno una identità quasi obbligatoria e che, nel loro insieme, formano un'armonia sociale.

La malattia è la sicura sottrazione a questa destinazione, è un ritorno un poco enigmatico a un se stessi di cui non si ha una totale confidenza. Una prova dell'esistenza, per lo più da degenti considerato come una parentesi. Ma il circoscritto perimetro del sanatorio, nella riproduzione quotidiana delle sue procedure, non solo ha l'energia di richiamare gli ospiti al proprio ordine, ma, inevitabilmente, apre una inaspettata prospettiva dell'esperienza personale, un'invenzione per aderire alla nuova situazione. Ciascuno deve adattare il proprio modo d'essere che aveva fatto proprio nella sua vita precedente. L'esistenza al Berghof richiede certamente l'adesione ai ritmi necessari per la terapia che, tuttavia, tollerano compatibili forme di libertà nelle quali ritrovare una identità più selettiva del proprio itinerario formativo, oppure attendere da se stessi qualche innovazione che forse era una risorsa nascosta.

Questo è l'ambiente in cui il giovane Castorp, involontariamente, compirà il processo di formazione che gli immaginava il suo autore. Castorp è un giovane ingegnere esperto in costruzioni navali che lavora a Lubeca in una fiorente industria familiare, titolare di un investimento finanziario che gli

può consentire una vita indipendente. Di animo disponibile e gentile pensa di trascorrere le sue vacanze facendo una visita di tre settimane al cugino Joachim, impegnato in una scuola di allievi ufficiali, ma ora ricoverato nel sanatorio Berghof nella zona di Davos, a causa di una tubercolosi in uno stadio relativamente avanzato. Le tre settimane di Castorp diventeranno al momento un tempo indeterminato per la necessità di una terapia seria della medesima malattia. Le prove cliniche del dottor Behrens, direttore del sanatorio, daranno quei risultati malauguratamente positivi che egli, con la saggezza del suo sguardo da professionista del male, aveva indovinato già nella prima conoscenza del nuovo ospite.

Comincia così una vita analoga dei due giovani, rispettosa delle esigenze della terapia, amabili nell'ambiente dei compagni di cura. Sempre attenti all'essenziale della vita l'uno dell'altro, ma con una misura cauta, riservata, prudente, quella che avevano imparato nella vita familiare e nell'ambiente sociale della borghesia di Lubecca. Il giovane Castorp riscoprirà nel sanatorio la forma dominante della sua esistenza in un equilibrio tra la sua educazione oggettiva, della scuola e della necessaria apertura sociale, e la segreta immaginazione che appartiene alla sua vita interiore, una ricerca nella cura (e forse nell'amore) dell'altro come una risoluzione di un vuoto che perseguita la sua percezione di sé. Una esistenza in effetti più complicata di quella del cugino tutta dedicata al desiderio di una carriera militare, e solo interiormente turbata dalla presenza femminile, ma sempre in modo che il suo disagio non possa apparire evidente non solo genericamente agli altri, ma perfino al più amichevole cugino.

Abbiamo fatto cenno alla disagevole confidenza di Castorp con un proprio vuoto che, sino dal periodo infantile, può trovare la propria soluzione richiamando su di sé l'attenzione di una alterità con il fascino di una inquietante apparizione, e di una particolare bellezza, capace di una seduzione irresistibile. È il senso più profondo di vulnerabilità di se stesso che unisce il silenzio interiore ma anche il coraggio dell'iniziativa, che prova il

rischio essenziale della propria esistenza. Nell'infanzia fu l'approccio con un più maturo compagno di scuola dal viso e dallo sguardo inquietanti in un sembiante di bellezza. Ora, nel sanatorio della montagna, sarà un amore che appare come la trascrizione immaginaria di una relazione sensibile, l'idealizzazione dell'emozione, la scoperta di sé in ogni tratto di una alterità femminile.

È a madame Claudia Chauchat, nuova ospite del Berghof, che si deve l'apertura di un nuovo scenario nel processo di formazione del giovane Castorp. Viene da un paese orientale, sposata in quel luogo e tuttavia completamente libera, indipendente, capace di stare sulla soglia di una relazione sentimentale con un garbo che deriva dalla certezza della propria indipendenza, non priva tuttavia di una affettuosa ironia. Le figure femminili del sanatorio appartengono a due categorie sociali e psicologiche (quasi una coincidenza) del tutto differenti. Alcune, indispensabili, sono addette ai servizi e alle cure con una spontanea diligenza sul lavoro che è la loro ragionevole destinazione. Le altre figure femminili, presenti nel sanatorio, sono signore di un ceto sociale abbiente, felicemente ignoranti quanto al sapere, che traducono il loro stile e le loro aspettative della pianura nella nuova appartenenza alla vita sociale del sanatorio. Claudia Chauchat dalle bianche braccia e dagli occhi simili a quelli chirghisi è un'assoluta, preziosa eccezione. Quando entra nella *salle à manger* (in Mann non c'è questa espressione) lascia sbattere la porta con assoluta indifferenza, il segno di una distanza distratta dalle comuni convenzioni della buona educazione. È il momento in cui Castorp può riascoltare il nuovo battito della sua vita. È il ritorno, come ho già fatto cenno, di un'emozione irresistibile che derivava dal fascino di un compagno di scuola anch'egli dallo sguardo di occhi chirghisi. Segni di apparizioni che traducono in figure sensibili, una mancanza e un desiderio della propria esistenza.

L'ingresso di madame Chauchat è una ripetizione di un'emozione lontana, una inguaribile percezione di sé, come un desiderio condannato al suo indecifrabile vuoto.

Castorp scambia le prime parole con Claudia quando il giovane appartiene da tempo agli ospiti del sanatorio. È una rivelazione che ha i suoi tempi. La prima occasione è un incontro in una strada ben nota per innumerevoli passeggiate. Claudia è un poco più avanti, uno *sweater* bianco, gonna di flanella sempre bianca e persino le scarpe bianche, i capelli rossicci illuminati dal sole mattutino. Un'immagine da custodire tra i propri segreti, ma ora Hans sa suscitare una prova della realtà, quasi da un antico taciturno nido. Raggiunge madame Chauchat e le augura rispettosamente (perché proprio rispettosamente?) il «buongiorno», detto a mezza voce, al quale Claudia rispose: «ringraziò infatti con un inchino cortese, nient'affatto stupito, disse a sua volta buongiorno nella lingua di lui con un sorriso negli occhi [...] una svolta verso il bene e il meglio».

È la speranza di un futuro possibile, il dono che si può sottintendere proprio dallo scambio delle parole, anche se resta del tutto ignoto quale possa essere questo possibile avvicinamento che il sorriso quasi conferma con la sua naturale gentilezza. Castorp è felice di questo incontro, ma la sua temperatura, all'inevitabile controllo, è salita a 38 gradi. È un prezzo molto elevato, ma comprensibile, quando si passa da un silenzio che pare insuperabile, al possibile rapporto che lo scambio delle parole pare aver favorito. Queste parole un poco ancora formali, si possono immaginare come le prime pedine con le quali ciascuno realizzerà il suo gioco. Infatti Castorp «nel modo più eccitante continuava a preparare occasioni» che rendessero facile «la possibilità di annodare rapporti sociali con la signora Chauchat». Nel profondo vi era certamente l'ombra dell'inquietante rapporto della sua infanzia, ma ora Castorp immaginava che il rapporto con Claudia poteva essere una nuova emozionante esperienza. Ma quale potesse essere questa avventura era del tutto ignoto. Castorp capiva però che ridurre il rapporto con

Claudia al cerimoniale della buona educazione non era desiderabile e nemmeno “giusto”. Pensare in termini di giustizia, significa anche evocare il diritto, e questa volta il diritto che nasceva dalla sua stessa emozione. L’abbandono dell’abituale se stesso poteva anche richiedere il cambiamento della lingua, il francese piuttosto che l’ordinario tedesco. Così come accadrà nell’unico colloquio che Castorp avrà con Claudia: parlare il francese è come parlare in sogno. Lo vedremo. Ma sappiamo anche che i sogni sono di breve durata, e Claudia sarebbe partita proprio il giorno dopo il colloquio con Hans. Ma che cosa significava il partire per Claudia, quale era la sua necessità? Era certamente l’opposto dell’identificare se stessa con un luogo, l’autosufficienza di una libertà che rifiuta anche i confini, anzi la sua intransigente difesa, poiché a livello delle terapie esistenti all’epoca, un luogo poteva valere come un altro. Qualsiasi ritorno avrebbe avuto lo stesso significato: non c’era per nulla quel ricordare che porta con sé anche un desiderio. Anzi il dimenticare appartiene proprio alla libertà di Claudia.

Al contrario Castorp vuole ricordare, cioè conoscere attraverso il cuore. E molto prima che potesse raggiungere qualsiasi forma colloquiale con Claudia, vede nello studio del dottor Behrens un suo ritratto con un’ampia scollatura che, nel dipinto, rischia di attribuirle più anni di quanti fossero quelli della sua vita. Castorp è costretto a sopportare la certezza che il medico e Claudia, nelle sedute necessarie per il ritratto, abbiano avuto un rapporto il cui carattere e il cui senso appartengono ora alla sua penosa incertezza. Claudia rimane un difficile fantasma nel segreto silenzio di Castorp che non può guarire certamente con il sapere della scienza. Tra l’obiettività razionale e l’equilibrio emotivo del soggetto vi è sempre un abisso che non è colmabile. Castorp, con la tipica *curiositas* scientifica dell’800, studia scienze naturali dalle quali impara la nozione che l’“io” è solo un principio d’ordine della natura. Credo sia l’angolo di Schopenhauer che compare in Mann. Quivi il filosofo smonta la letteratura sentimentale intorno all’amore, le sue pene, i desideri, e la felicità, traducendola in una illusione, utile però alla

riproduzione naturale. Ma una nozione teorica resta quella che è nella forma dell'oggettività che deriva dalla sua rappresentazione. L'esperienza personale, le tonalità del proprio sentirsi, non possono diventare altro da se stesse. È uno Schopenhauer diverso da quello che compare nel romanzo del '900, i "*Buddenbrook*" dove insegna ad opporre la pura volontà di vita priva di qualsiasi oggetto, quale è propria della musica alla volontà di vita regolata, infine, con il denaro famoso "equivalente universale". La frattura che mette in crisi la solida famiglia di Lubeca. L'ambiente familiare di Castorp è privo di una pianista, passionale proveniente dal Sud. Una Carmen alto borghese, raffinata, traduttrice delle passioni nella seduzione musicale. Il giovane ingegnere per fratturare il suo rapporto civile invece dovrà scoprire la sua malattia, l'apertura subdola di un'altra esperienza.

Nella vita del sanatorio s'avvicina il Natale con tutte le iniziative personali e collettive che sono proprie di una festività, privata del suo senso più fondamentalmente religioso. La celebrazione diviene, com'è normale, una diligente e fantasiosa rappresentazione di sé. «Anche Claudia Chauchat aveva sostituito il locale maglione di lana con un abito da sera che aveva un che di arbitrario, o, meglio di nazionale, era un abito chiaro, ricamato, stretto alla vita da una cintura che echeggiava il costume dei contadini russi, o almeno balcanici, forse bulgari, con molti lustrini dorati, l'abbondanza di pieghe conferiva alla sua persona un aspetto insolitamente morbido e pienotto [...]». La libertà non contraddice la propria esibizione estetica come un'originalità che si distingue pure nel collettivo conformismo sociale. Non c'è in Claudia alcun segno di una propria discrezione personale rispetto al costume: è una libertà che aderisce alle occasioni di felicità, quand'anche avessero più di una nota di conformismo.

Così conosciamo meglio madame Chauchat quando viene il tempo di Carnevale. Gli ospiti del sanatorio rinnovano i travestimenti e i costumi che la tradizione impone in quella ricorrenza. Stelle filanti e coriandoli nei vari locali, champagne e vini pregiati alle sette tavole della mensa, un'alterazione

nello stile della conversazione che, per l'occasione, privilegia il "tu" al formale e abituale "lei". Una circostanza che anche Castorp si sentì autorizzato a fare propria nel parlare con il più anziano, letterato e maestro Settembrini, che tuttavia non accolse volentieri l'eccezione. Ciascuno, a suo modo favoriva l'aria del Carnevale, giungendo, infine, quando i medici abbandonarono la festa, ad organizzare il ballo che, per ragioni terapeutiche, era proibito.

«[...] l'atmosfera era decisamente festosa fin dal principio» e Claudia «là in fondo era vestita apposta per il Carnevale, portava un abito nuovo, in ogni caso un abito che Castorp non le aveva ancora visto, di seta leggera e scura, anzi nera che soltanto qua e là mandava riflessi bruno-dorati con una breve scollatura rotonda, da ragazza, così poco profondo da lasciare scoperta solo la gola, l'attacco delle clavicole, e dietro, quando sporgeva un poco la testa [...], le braccia di Claudia erano nude fino alle spalle – quelle braccia tenere e piene ad un tempo [...] così che Castorp chiuse gli occhi mormorando tra sé: "Dio mio, non avevo mai visto un taglio così"». E la «abbacinante nudità di quelle membra» fu un avvenimento «cui non era possibile reagire se non chinando la testa e ripetere sotto voce "Dio mio"». Castorp si trova improvvisamente prossimo al corpo, alla carne del personaggio femminile che aveva individuato in silenzio come immagine della mancanza di se stesso. Il corpo veniva in uno spazio che lo prevedeva solo come fantasma, eppure, al di là della difficile sorpresa, fu forse per il giovane il motivo del suo nuovo coraggio. Castorp riuscì a manovrare un seggiolone e una poltrona in modo «da trovarsi accanto a madame Chauchat». E, al di là di ogni procedura si rivolse a Claudia: «Hai messo un abito nuovo». L'interminabile confidenza segreta e la lunga osservazione delle sue apparizioni erano lo sfondo che, nella notte di Carnevale, fa apparire un "tu" che conduce un poco precipitosamente a un più intimo colloquio. Castorp desidera rivelare il significato che ha il suo lungo tacere e ora la possibilità di parlare al suono leggero del pianoforte: il nostro incontro appartiene al sogno, parlare in francese è come se parlassimo in sogno. Claudia toglie facilmente l'enfasi personale, e risponde riconoscendo

uno stile poetico, anzi tipico di un poeta tedesco, ma conosce anche lo stile psicologico che si sottende; la poesia sentimentale come controparte degli affari e della disciplina tedesca. Castorp appartiene a questo genere e quando sarà guarito ritornerà a quel mondo. Questa, nel profondo, è la convinzione di Claudia, la sua irriducibilità nei confronti della vicenda sentimentale di Castorp.

Resta però una domanda più personale: «perché ho atteso tanto per rivolgerle la parola? Dipendeva dalla sua timidezza o l'ostacolo era l'insegnamento razionale di Settembrini. Me ne importa poco di questo signore *quand mes yeux te voient*». È la risposta definitiva, l'epilogo di una storia d'amore come poteva viverla un giovane ingegnere di Lubecca, la replica adulta di una emozione infantile. E, in fondo, è a questo personaggio destinato a tornare al suo mondo civile che Claudia rivolge la sua lezione: la morale è il contrario di quelle che appaiono le virtù. Meglio perdersi che conservarsi. È ancora l'aria di Nietzsche, che respira con i suoi polmoni malati Claudia in partenza dalla montagna.

Joachim, il cugino allievo sottotenente alla scuola militare, è fermo nel suo proposito di portare a termine il suo corso per ufficiali. Credo che lo possiamo ancora immaginare nel suo ruolo militare fiero del senso che nell'impero tedesco ha la sua figura sociale, lontano dai coetanei che ad oltranza si divertono come presaghi di una prossima fine. La sua figura appartiene a una eticità che si riflette nella misura della sua persona. Joachim è estraneo a ogni discorso astratto che possa coinvolgere argomenti storici, morali o politici. Nella sua figura che aderisce al solo desiderio dominante, queste conversazioni perdono il loro significato nella sua elegante e riservata cortesia. Behrens che la comprendeva forse meglio di ogni altro, si faceva cura di ripetergli che comprendeva il suo desiderio, ma esso, ragionevolmente, avrebbe potuto essere realizzato dopo che la terapia lo avesse definitivamente guarito. Ma il tempo del futuro ufficiale non è quello degli altri malati. I più sono riusciti a rendere persuasiva una esistenza nel mondo circoscritto del

sanatorio attraverso, anche inconsce strategie di adattamento. Joachim no. Paragonato agli altri degenti appare il più motivato ad aspettare con un'ansia trattenuta nella sua educazione, il suo possibile ritorno alla pianura. Ma, infine vince l'impazienza e, forse, una certa incredulità intorno alla gravità del suo male, e decide di abbandonare il sanatorio. Del resto laggiù otterrà successi e riconoscimenti con il suo educato coraggio e l'interiore disciplina, che conducono a una più che onorata nomina a sottotenente. Era una sfida che il desiderio di sé aveva lanciato alla morte e che il dottor Behrens sapeva destinata a una sconfitta. Il sanatorio lo attende per un nuovo ricovero, questa volta privo della realtà e delle illusioni proprie della terapia, ma piuttosto un competente accompagnamento alla fine. Castorp ne è costernato e anche gli altri ospiti del Berghof ne hanno un ricordo non privo di ammirazione, chiuso nella sua passione per una carriera militare. Là nella montagna sono anche in gioco concezioni e valori politici che sono ben oltre la solitaria passione del giovane. Il suo piccolo e ostinato orizzonte sembra ignaro dei segni che annunciano la tragedia, la quale con i suoi milioni di morti e le sue distruzioni parve poi la fine definitiva di una Europa che si rispecchiava nei suoi ideali razionali e di progresso. In questi abissi ci sarà sempre una retorica che oscurerà una visione corretta. Ma Joachim – come dicevo – è al di là del tempo feroce, patriottico e anche monumentale: fruirà solo della procedura regolamentare. È una distanza che può misurare la catastrofe tra i primi anni del '900 e il 1914.

Per Castorp questa morte quasi privata al sanatorio è occasione per una involontaria *meditatio mortis*, almeno sino al momento in cui sul volto del defunto non compare l'ombra di un incredibile e sconcertante sorriso. È il segno che stabilisce, nella sua assurdità, il confine del destino di morte e suggerisce la necessità dell'abbandono della scena agli esperti del nulla.

Claudia è scomparsa e Behrens garantisce che non scriverà. Il russo qui non lo conosce nessuno, il tedesco e il francese per madame Chauchat sono lingue orali. Con Castorp vi era stato un colloquio come in sogno nella notte di Carnevale. I sogni si possono narrare, ma non aprono alcuna storia. E poi Claudia che ama il suo presente, è certamente fedele all'oblio. Il ricordo appartiene a chi spera che un frammento del tempo passato torni a rifiorire in un doloroso presente.

Ora la parola è a Settembrini, il personaggio che interpreta quella cultura umanistica che avrebbe voluto trasmettere ai due giovani. «La sera di Carnevale, con un bicchiere di vino, ingegnere, ricorda? Lei prese in un certo senso commiato da me. Signori, come mi vedete, sono sul punto di dirvi addio. Lascio questa casa [...]. Lo dichiarai che nel momento la mia speranza di poter ritornare in un tempo ragionevole nel mondo del lavoro risultasse insostenibile, avrei levato le tende per sistemarmi in un domicilio fisso qui nel luogo. Che devo dire? Il momento è arrivato. Non posso guarire, ormai è chiaro. Posso vivere ancora ma soltanto qui». Era un tempo che precedeva la morte dell'allievo ufficiale. I due cugini che ammiravano la cultura, l'intelligenza, la virtù pedagogica dell'intellettuale italiano, ne rimasero sconcertati. Ma poiché non sarebbe andato ad abitare lontano, la sua attenzione educativa non sarebbe andata perduta. Per i due giovani tedeschi la cultura di Settembrini assomigliava a una esplorazione in un mondo ignoto. Le loro radici erano in una pedagogia nazionalista e in un vasto ed efficiente sapere tecnico, e, in parte, scientifico. Erano istruiti in una organizzazione scolastica di un paese che, dopo la strepitosa vittoria sulla Francia del 1871, puntava all'egemonia politica sull'Europa. La cultura classica, in questa prospettiva, era una vetta accademica, e, contemporaneamente, una volgare rinascita del mondo greco come testimonia una assurda identità storica. Così come viene rappresentata, per esempio, nell'Achilleion di Corfù.

Settembrini era il contrario di questa Kultur, condivisa nei diversi livelli del sapere sociale tedesco. La sua cultura era una sintesi storica dei valori della Rivoluzione Francese, divenuti borghesemente meno radicali, il mantenimento assoluto dell'idea di progresso centrato sullo sviluppo letterario, tecnico-scientifico, giuridico, che fondava, come esito europeo, la democrazia politica come forma dell'ordine sociale e dei diritti e della libertà individuale. Una prospettiva che condannava il Medio Evo come un' "epoca oscura", la Chiesa come dominata da un clericalismo ottuso e reazionario. Non mancava in questa prospettiva universalistica, una visione nazionalistica per quanto riguardava le sorti patrie che sarebbero state in rotta di collisione con l'impero austriaco.

Era Carducci il simbolo più compiuto di questa prospettiva culturale che univa il tema ideologico – sociale del positivismo internazionale, all'anticlericalismo liberale italiano dopo la conquista di Roma per il Regno d'Italia, un'idea nazionalistica che può richiamare, al di là delle sue radici risorgimentali, alcuni temi del repubblicanesimo interventista. Un sapere enciclopedico che prendeva corpo in una edizione dedicata alla cultura che voleva riscattare la sofferenza umana. Un'impresa alla quale collaborava anche Settembrini, sempre aperto a qualsiasi prospettiva di liberazione, nella sua nuova abitazione, modesta più che povera, e con una sua dignità proporzionata alla figura intellettuale del suo inquilino. Tutto il contrario della libertà di madame Chauchat che fuggiva da ogni istituzionalità oggettiva per fare centro sullo stile vitale di una assoluta (proprio nel senso di "sciolta da") individualità. È un estro della vita che non va oltre qualsiasi sapienza teorica, che quindi non condivide alcuna dimensione epocale e qualsiasi liberazione collettiva. Uno stile che non può che avere in dispregio l'umanesimo universale di Settembrini e le sue lezioni di morale ai due giovani tedeschi. Certamente Castorp non avrebbe mai ripetuto nei confronti di Settembrini il tono che non poteva non aver indovinato con Claudia, ma certamente rifletteva le "lezioni di morale" dell'umanista italiano nella

inquietudine della sua esperienza di pensiero. La considerazione e la stima non avrebbero tuttavia mai condotto Castorp nemmeno sulla soglia di una imitazione. Vi si opponeva l'effetto di una educazione a un buon costume quotidiano della propria individualità, così come a una incerta interrogazione intorno a se stesso, estranea al proprio riconoscimento in un superiore cerchio ideale, a una appartenenza a una oggettività universale. Castorp può cercare di superare un'esteriore accondiscendenza e una intima fragilità, ma solo mettendo alla prova la sua stessa esistenza, non progettandone il senso in un giardino della metafisica, quale essa sia.

Nella vita dei due giovani (siamo sempre nel tempo in cui Joachim è un ospite esteriormente tranquillo del Berghof) un momento molto importante è l'incontro con il professore Naphta durante una passeggiata con Settembrini. Entrambi i due intellettuali, ospiti nella casa del locale importante sarto per signore. L'italiano, ci è già noto, in uno spazio modesto, una specie di soffitta, adatto però per il suo lavoro, Naphta invece in un lussuoso alloggio, come si conveniva a un personaggio di un ordine religioso, quello gesuitico, che non faceva mancare nulla che non potesse apparire nella casa, come il simbolo stesso del valore che veniva attribuito al suo affiliato. L'incontro è l'inizio di una disputa etica e storica tra i due contendenti che hanno una visione del mondo radicalmente opposta, resa più radicale dallo scopo, poteva parere, di influire con più efficacia sulla educazione intellettuale dei due giovani.

Nel primo scontro le posizioni appaiono subito inconciliabili. Per Settembrini la natura è un'entità autosufficiente, per Naphta essa è animata da uno spirito che le dà le sue forme. Ancora all'opposto: per Settembrini è il lavoro la forza antropologica che assieme alla ragione ha costruito la civiltà contemporanea. Naphta risponde che i per i monaci il lavoro era pratica ascetica e non un motivo di dominio sociale, come è avvenuto dal momento che dagli inglesi è venuta la dottrina per cui è l'economia che fonda la vita civile. Nasce il mondo storico della materialità che si oppone alla spiritualità come valore fondamentale della vita umana. È in gioco il senso della civiltà

borghese che Naphta considera in due modi differenti, ma, nel suo discorso complementari. La critica della centralità economica fa propria una concezione comunista, la difesa di una vita spirituale come fondamento dell'esistenza è un valore della tradizione religiosa. Sono concezioni opposte: quella di Settembrini che già conoscevamo è tutta orchestrata dall'idea di progresso. Quella di Naphta una unione tra una visione comunista della società e la possibilità di un radicalismo religioso per quanto riguarda il valore di ogni individuo. Una società che va considerata in un quadro cosmopolitico guidato da un sistema gerarchico opposto alla democrazia mercantile.

Le risposte dei giovani tedeschi non sono "conclusive" ma egualmente importanti. Joachim farà emergere un pregiudizio antisemita, probabilmente un'eco del celebre affaire Dreyfus dove l'antisemitismo è forte nell'ambiente militare. E una fedeltà all'etica mondana e ai valori militari che richiedono soprattutto l'esecuzione del dovere oggettivo senza troppe opinioni personali. Una sorta di libertà hegeliana che si valorizza nell'onore. All'antisemitismo Castorp risponde con ragione: «perché sei militare». E, quanto alla libertà, essa esplode sui monti (un'eco dello Zarathustra?). L'ingegnere comincia a considerare il soggiorno nel sanatorio in montagna con un suo valore di verità rispetto alle pratiche della vita di pianura. Castorp sta diventando un altro personaggio, probabilmente ancora incompleto. Dopo aver prestato attenzione al conflitto ideologico, conclude: «il frutto dei loro discorsi per me è una gran confusione» e «questa confusione mi irrita».

Castorp disconosce che anche una certa confusione intellettuale derivante dallo scontro tra i due sapienti, finisce con l'essere per lui un elemento di nascita: la riapertura problematica della sua educazione. Il sospetto che le tesi della disputa possano essere solo uno stentato equilibrio tra realtà e immaginazione, non allontana la sua attenzione. O, per lo meno, i due personaggi assumono una fisionomia più netta, che è comunque un'esperienza di vita. Lo stesso si verifica per le lezioni del dottor Krakowski su una psicoanalisi, un poco approssimativa, ma comunque affascinante per

molti poiché mette in questione aspetti di se stessi che solitamente agiscono nell'oscurità. Sempre con un certo riguardo, poiché certamente un radicalismo erotico come quello di Reich sarebbe stato scandaloso e anche pressoché indicibile per destinatari quali erano i degenti del Berghof.

Nelle tesi di Naphta c'è un richiamo non privo di effetto: «Una conoscenza teorica che non abbia alcuna relazione pratica con l'idea di salvezza umana è così poco interessante che è necessario ogni valore di verità a non ammetterla». Pensare in termini di salvezza è l'opposto della concezione del progresso, nella quale gli uomini non possono trovare alcuna salvezza, ma, piuttosto, la loro certezza di un cammino verso una più piena affermazione di se stessi. Le finalità che nascono dalla stessa esperienza collettiva sono la trasformazione della concezione della salvezza.

La modernità riduce il conflitto tra materia e spirito a una contrapposizione mondana, così come si presenta sul piano storico nel conflitto tra gli Stati, ciascuno dei quali nega all'altro di sostenere il valore individuale dell'uomo. Questa forma di libertà – sostiene Naphta – è al termine del suo tempo. Non sottovaluterei il senso di questo “termine del tempo”. E alla libertà borghese si oppone il comando assoluto, il fermo impegno, la disciplina, il sacrificio, la negazione dell'“io”, la violazione della personalità. Segue un dominio cosmopolitico di una Chiesa che vede in Dio l'assoluta trascendenza, e nella vita dello spirito, regolato gerarchicamente, l'opposto a qualsiasi forma di umanesimo. Quanto ai fasti della libertà borghese, Naphta replica che la libertà manchesteriana ha stabilito un sistema sociale in cui domina la proprietà. Al contrario i padri della Chiesa hanno dichiarato che la proprietà è una usurpazione e un furto. E qui è ovvio l'eco di Proudhon, il cui tema fondamentale “la proprietà come furto”, si concilia direttamente con il peccato originale che ha creato l'avidità e il possesso. Naphta, sempre in nome dei padri della Chiesa, chiama “cinico sfruttamento” il rapporto economico tra domanda e offerta che determina il prezzo. Ed esiste «uno sfruttamento ancora più delittuoso, quello del tempo,

la mala consuetudine di farsi pagare per il solo scorrere del tempo». E qui vi è certamente la ripresa del tema marxiano relativo al rapporto tra tempo e salario, dove il salario remunera una parte del tempo del lavoro. Nel passato erano onorevoli l'apicoltore e l'operaio il cui lavoro soccorre al bisogno collettivo, marxianamente il valore d'uso. Questa concezione, dopo secoli di sepoltura – sostiene Naphta – risorge «nel moderno movimento del comunismo»: «il proletariato mondiale che oggi contrappone l'umanità e i criteri dello stato di Dio alla concezione borghese capitalistica [...]». «La dittatura del proletariato [è] una temporanea sospensione dell'antitesi tra spirito e potere nel segno della croce». «Il proletariato ha ripreso l'opera di Gregorio [...] e come lui non potrà non macchiarsi le mani di sangue. Compito suo è il terrore (ovvio il richiamo storico) per la salvezza del mondo e per la riconquista della redenzione finale, della fede in Dio senza Stato e senza classi». Solo la fine della modernità capitalistica e borghese e dei suoi simulacri mondani può consentire il rapporto con quell'individualismo religioso che vive in modo assoluto l'opposizione tra la carne e lo spirito. Il radicalismo religioso di un intellettuale cattolico che è prossimo però alla spiritualità protestante, si concilia con una trasformazione comunista della società. Nelle tracce di Mann, come abbiamo già ritrovato i temi essenziali del primo libro de *Il Capitale*, così ora possiamo addirittura percepire l'eco di *Stato e Rivoluzione* di Lenin. E nella ripresa della provvisorietà politica della «dittatura del proletariato come mezzo necessario per la rivoluzione sociale», ritorna un tema centrale de *Il Manifesto dei comunisti* del 1848.

La tradizione critica ritiene che vi sia stato un incontro importante tra Mann e Lukács, dal quale lo scrittore ebbe una impressione rilevante del filosofo ungherese. In effetti tutti i temi marxisti che ha rievocato nelle sue fonti originarie si ritrovano nell'elaborazione teorica e politica di Lukács e confluiranno in *Storia e coscienza di classe*. Il comunismo, nella posizione di Naphta è la fine di un mondo (non priva dell'eco de *La fine del mondo*) propedeutica alla rinascita di una visione radicalmente religiosa: valorizzata,

nella storia della Chiesa, dalla tradizione gesuita di Ignazio di Loyola. La catastrofe della modernità conduce all'antropologia originaria che fonda il destino della fede e una visione storica rovesciata rispetto a quelle derivate dai valori liberali. Possiamo però osservare che se in Settembrini ritroviamo il campo ideologico di un ceto intellettuale storicamente reale, in Naphta il disegno storico e religioso conducono a una forma ideale di cultura che non ha vere e proprie radici storiche, ma piuttosto appare come lo scopo intellettuale e missionario dell'autore stesso. Se vogliamo, una delle possibili forme di una immaginazione di un radicalismo religioso, che rinasce dalla trasformazione nel comunismo dei valori della società borghese. Una eresia che mette in coincidenza una trasformazione storica con il primato assoluto della trascendenza e della sua lezione etica per l'umanità.

Il radicale contrasto tra i due personaggi, come dicevo, non credo vada rappresentato come un conflitto storicamente raffigurabile, piuttosto come una rappresentazione individuale di una antinomia culturale che, nel confronto, segna il senso di due identità. Il confronto tra Settembrini e Naphta si ripete nelle pagine di Mann, in prospettive che investono sempre il valore morale dell'esistenza, il senso spirituale della cultura, l'interpretazione del processo storico; nel diritto bisogna ricorrere alla pena di morte poiché l'assassino non deve sopravvivere all'assassinato, la religione non ha a che vedere con lo spirito della ragione moderna, essa è il supermercato della vita, solo la trascendenza dà il significato all'esistenza. Dio e demonio non sono un'opposizione mondana, ma il conflitto stesso inerente al vivere: la sua elevazione o il suo non-senso.

Settembrini aveva dunque mentito, con il suo generoso ottimismo umanistico, quando presentando Naphta a Castorp aveva detto che, pur nel dissenso, avevano qualcosa in comune, se non una argomentazione che portava con sé irriducibili ragioni di vita. La nostra domanda se mai si può riferire a quale delle due posizioni consenta quella tolleranza che considera la cultura come una possibilità nella sua autonomia ideale, e non

necessariamente, come il preludio di un conflitto che mette in gioco le vite umane. Settembrini è in una retorica che ha una infinità di riscontri sociali: dal valore delle scienze, ai criteri di giustizia, all'espansione della produzione, ai successi sociali della tecnica, alle aspettative per il futuro. Noi sappiamo che storicamente è un'ideologia che nasconde lo sviluppo di imperialismi conflittuali, tuttavia essa regge, e come, una retorica sociale. Al contrario la posizione di Naphta è una fede che ha il valore di una verità testimoniabile solo con una forma di vita. La tolleranza di Settembrini può oscurarsi alla violenza discorsiva. La fede di Naphta conduce a una "bestiale" aggressività nei confronti dell'avversario e anche di se stesso come necessario conduttore del contrasto sul terreno della guerra. Il richiamo alla distruzione della morte, sottintesa in realtà nello stesso contenuto del suo repertorio culturale, è una realtà solo dalla parte di Naphta. E verso la fine del romanzo mostrerà la sua verità.

Infatti Naphta, ormai irraggiungibile nel suo racconto tragico, sfida Settembrini a un duello con la pistola a distanza folle di cinque passi. Una scena del tutto inattesa che provoca l'incredulità e la costernazione dei conoscenti, particolarmente desolata in Castorp che in ogni modo, e sino all'ultimo, cerca di impedire un simile epilogo. Riuscirà solo a rendere meno crudele la distanza tra i duellanti. Per le regole cavalleresche toccherà a Settembrini il primo colpo, ma il professore italiano, fedele allo spirito del suo umanesimo, che si può volgere da retorica politica in dignità personale, sparò per aria. Alle ossessive rimostranze di Naphta risponde che appartiene alla sua libertà di sparare dove vuole. Naphta, all'istante, spara a se stesso. La dedizione a uno spirito assoluto e il disprezzo del mondo borghese possono avere una presenza oscura della morte. Ma quando il sacrificio deriva da una decisione personale, l'assassinio in una fatale impresa, allora la morte chiama te stesso alla verità che ti sovrasta.

Lo zio fa visita al nipote Hans e percepisce immediatamente come il sanatorio sia una piccola ma pericolosa isola nello scenario della vita comune in cui ognuno riceve o guadagna la sua forma. Il nuovo arrivato notò, con un insuperabile disagio, il sorriso quieto e privo della necessaria complicità, col quale Hans accolse le sue facezie e nel quale si rispecchiava tutta l'equilibrata sicurezza propria della consuetudine della montagna. Una sorpresa talmente lontana dalla sua vita, che lo zio di Hans ebbe timore: vide in pericolo la sua energia di uomo d'affari. E deliberò senz'altro di promuovere al più presto il decisivo colloquio con il dottor Behrens per definire la posizione del nipote. La procedura per il colloquio era necessariamente lunga, e solo il sesto giorno fu ricevuto per il desiderato colloquio. Il risultato, del resto ovvio, nella prospettiva terapeutica di Behrens fu che il soggiorno di Castorp doveva continuare. Lo zio, con voce fioca, non riuscì a trovare, nell'abitudine del suo sordo buon senso, che la frase: «s'è mai sentita una cosa simile?». E il desiderio di fuggire al più presto per evitare il rischio di essere coinvolto, anche per qualche giorno, in quel luogo. Così si concluse il tentativo della pianura "di recuperare" il fuoriuscito. "Pianura" e "montagna", il refrain di un'opposizione che ritorna sempre nelle pagine del romanzo, e può essere letta come una variante narrativa dell'opposizione famosa tra il vivere e l'ex-sistere, tra l'ontico e l'ontologico.

* * *

La zona di Davos è invasa dalla neve: «sulle masse nevose continua a cadere la neve», «le mattine sono molto buie, si faceva colazione con la luce artificiale [...] quasi era il nulla cupo [...] un vaporio tra neve e nebbia». Le passeggiate all'aperto erano spesso bloccate, i pedoni «si trovavano tra le gambe» gli slittini degli appassionati delle veloci discese. Castorp era estraneo a questo nuovo mondo invernale. I suoi pensieri dominavano il suo umore ed erano contraddittori: l'uno era starsene in casa riflettendo su se stesso, l'altro era il desiderio di «un contatto con la deserta montagna nevosa». Settembrini

approvò con entusiasmo questo proposito, e Castorp si comperò gli sci e l'altra attrezzatura necessaria. In pochi giorni imparò a sciare. Trascorso il tempo degli infiniti scontri verbali tra Settembrini e Naphta, nei quali era costretto, dato il circoscritto perimetro della sua disponibilità culturale a fare per lo più da ascoltatore, la trasformazione della montagna e dei suoi dintorni in un immenso campo nevoso, diviene l'occasione in cui un iniziale desiderio sportivo diventa la circostanza più importante perché il giovane affronti, al di là di tutte le abitudini consolidate, un riconoscimento di se stesso, quasi la materia della sua volontà. Affrontare la nevicata e i suoi effetti appartiene già a una sfida che mette in gioco le sue capacità, ma questa sfida è solo la superficie di un inconscio proposito più profondo: il riconoscimento di quel "se stesso" che nelle contese verbali era rimasto sempre in ombra.

Mann in un discorso agli studenti di Princeton sostenne che il tratto più importante di questo suo romanzo è dato dalle pagine in cui si tratta della immensa nevicata. Credo che la ragione di questa indicazione privilegiata fossero due motivi, tra loro intrecciati. L'uno è l'apparizione della verità di Castorp a se stesso che si manifesta nella solitudine più assoluta, l'altro è la narrazione del sogno. Che il sogno, freudianamente, sia il significante da decrittare, è un sapere che certamente apparteneva a Mann. Qui tuttavia non si tratta di "un sogno", ma "del sogno" che doveva svelare la verità personale nascosta dal pudore sociale, dalle buone maniere che costituiscono l'educazione di Castorp. C'è un desiderio di verità che l'esperienza solitaria di se stessi può tentare di portare alla luce con un difficile sguardo introspettivo. Una sfida rivolta a quel mondo che ha costruito l'abitudine della propria vita, la sua certezza di superficie. Solo un vero pericolo può consentire questa esperienza.

Sarà l'avventura di Castorp che, nell'identità degli orizzonti nevosi perde la nozione della propria posizione. Ma "perdersi" significa anche ritrovarsi in una situazione inattesa che appartiene a un lungo e un poco disperante vagare. Quell'isolamento assoluto, quella mancanza di sollecitazioni mondane, quel solo desiderio di trovare una protezione, conducono a un riposo sognante. E il sogno manifesta il proprio e vero desiderio dell'essere. Un altro motivo del consiglio di Mann agli studenti credo sia di natura letteraria in senso stretto. Le pagine che dapprima descrivono lo smarrimento di Castorp nel continente nevoso, proseguono poi con una ambientazione esotica del sogno "in una stazione marina" e mediterranea. Si tratta di una straordinaria costruzione artistica che nel suo stile riesce a mimare l'incanto del sogno. Se il romanzo è un'opera di formazione che ha come protagonista il giovane Castorp (prospettiva che appartiene allo stesso Mann), allora si può dire che il lavoro può anche terminare con la narrazione del sogno. Dobbiamo dunque seguire la raffigurazione estetica della trovata verità, ascoltare questa "salvezza", e, forse aggiungere qualche considerazione prima di riprendere l'intrigo del romanzo.

"Amore e morte": ecco una rima mal riuscita, insulsa, sbagliata. L'amore è l'opposto della morte, non solo: non è la ragione più forte della morte. Esso solo, e non la ragione, suggerisce pensieri di bontà. Anche la forma è fatta soltanto di amore: forma e civiltà di una gentile e intelligente comunità o «del bello stato degli uomini». Il sogno è un antico stratagemma letterario (*Somnium Scipionis*, per esempio) e all'opposizione di ragione e morte dei due contendenti, nel sogno viene svelata a Castorp la decisiva alternativa dell'amore. «Oh questo si chiama sognare veramente, governare bene! Ci voglio pensare. Voglio restare fedele alla morte nel mio cuore, ma rammentare con chiarezza che la fedeltà alla morte e al passato, è solo cattiveria e tetra volontà e misantropia se determina il nostro pensare e governare. Per rispetto alla bontà e all'amore l'uomo ha l'obbligo di non concedere alla morte il dominio dei propri pensieri. E con ciò mi sveglio. Con ciò ho terminato di

sognare e sono alla meta». Castorp nel sogno ha trovato la sua identità, quali che possano essere gli eventi futuri. Proprio come Mann stesso che passa dalle *Considerazioni* del 1918, ancora partecipi di una cultura e di una storia tedesca, all'adesione al governo democratico (socialdemocratico) di Weimar. Sono pagine che discendono, con discrezione letteraria, dall'esperienza diretta di Mann.

Nel romanzo la formazione di Castorp vince su Naphta (dove il valore della trascendenza è identico all'oblio della vita) e si avvicina con prudenza alle tesi di Settembrini, spoliata della geometria liberale come scienza perfetta, e considerate piuttosto simili ai sentimenti dell'amore e della bontà. Si potrebbe anche, partendo da queste pagine, ricordare i temi democratici del pensiero politico di Mann. Non dimenticare mai la morte significa due cose: il pensiero non deve mai pensare, nel gioco del linguaggio, di eludere il tempo della vita. Secondo: non si può pensare che il male, la morte, sia sconfitto in modo definitivo. Quanto alla radicale opposizione al male, desidero sottolineare quell'intervento di Mann, alla fine della guerra, in cui volle ricordare ai tedeschi che erano stati battuti militarmente sul campo, e che quindi era definitivamente perduta quella rivendicazione nazionalista del primo dopoguerra secondo cui la Germania era stata battuta dalla fame e dalla rivoluzione, ma non dalle armate francesi, inglesi e americane. Un argomento che sarà importante nella "vulgata" nazista.

* * *

Quella che potremmo anche chiamare la riapertura del romanzo è data dal ritorno al sanatorio di Claudia Chauchat. È Behrens a dare la notizia a Castorp, sempre con il suo tono non privo di una sua leggera ironia di chi vede le vicende personali come se fossero uno spettacolo che richiede una distante partecipazione, «però madame Chauchat non veniva da sola» – Behrens non lo disse subito; solo il giorno dopo la sua informazione fu molto più precisa: Claudia non viaggiava da sola, e Behrens aggiungeva: «non saprei dire dove

l'abbia pescato. Conosciuto in viaggio certamente, sui Pirenei suppongo. Che ci vuol fare? [...] dovrà accettare, caro il mio spasimante deluso. Amicizia stretta pare. Sembra perfino che viaggino con cassa comune. Lui è ricco sfondato, a quanto sento. Re del caffè a riposo, capisce? Cameriere della Malesia, opulenza grassa. Ma non viene per divertimento, oltre una grave mucosità derivante dall'alcol, pare abbia una febbre tropicale maligna, una febbre intermittente, capisce, trascurata e ostinata. Dovrà essere paziente con lui». Castorp che ora aveva una più determinata immagine di sé, sarà più che paziente con Peeperkorn, il nuovo venuto, addirittura avrà una propensione affettiva che apparteneva – si può dire – allo stesso rapporto che, dopo un primo periodo, aveva stabilito con Claudia. Castorp, dopo un periodo in cui lo sguardo di madame Chauchat lo sfiora senza desiderare di vederlo, ha una lunga spiegazione che riguarda l'ormai lontana notte di Carnevale e la lunga attesa, una solitaria speranza, del suo ritorno. Nella nuova situazione ciascuno deve trovare un proprio senso rispetto agli altri: un leggero bacio di Claudia sulle labbra, una affettuosa simpatia che Castorp contraccambia con una dedizione amorosa, forse dolorosamente bizzarra, ma che non esclude affatto nella sua attenta considerazione, il nuovo compagno di madame Chauchat.

Peeperkorn è un uomo di età avanzata, dal fisico possente, se pure minato dalla malattia, la sua energia e prorompente fantasia, la sua interpretazione del vivere, rompono la monotonia del Berghof. La sua vitalità che si esprime in un linguaggio violento e sempre incompiuto che tuttavia impone la considerazione quasi imperativa della sua volontà e del suo giudizio. La sua voce non coglie l'ordine del significato, letterariamente perduto, ma, in qualche modo è a tutti comprensibile nel suo fascino imperativo e spontaneo. Il suo flusso verbale è al di là, nella sua irruenza e nei suoi improvvisi smarrimenti, assomigliando a un fugace volo solitario. È del tutto al di là dell'argomentare categoriale di Settembrini e Naphta quando incrociano le loro armi simboliche. È un parlare che sembra l'irruenza originaria della

potenza della vita quando accade prima di assumere le convenzioni del discorso compiuto. Sugli ospiti del sanatorio è come arrivasse loro un comando dallo scintillare della luce o dal profumo dell'aria. La festa è il comportamento sociale che corrisponde a questo codice, poco formale ma certamente potente. E quando il tono scende di qualche grado è sufficiente che l'energia prorompente del nuovo ospite olandese chieda in una rinnovata attenzione alla festa, e già tutti ritrovano la forza che era in declino in un nuovo entusiasmo e rinnovata partecipazione. È questa illimitata aggressione che risorse nascoste della vita fanno ad ogni indugio formale, che certamente affascina Castorp dall'animo intenso e difficile, dalla parola cauta e misurata. È da questo emozionante stupore, da questo consumo di sé così insolito, che nasce nel giovane una ammirazione per quella vecchia testa di leone dai capelli ormai quasi bianchi, che confina con l'affetto e la devozione. Castorp avrebbe facilmente accettato qual amore senza misura comune per Claudia, un amore certamente vero e intenso ma dipendente da una strepitante ricchezza di vita.

Ma cosa vogliono dire "vero e intenso"? Castorp può ripensare al significato di questi aggettivi solo se ricorda, fuori dal destino dei suoi turbamenti infantili, che desiderare Claudia voleva dire riuscire, con un po' di coraggio, a desiderare se stesso. Raggiungere il "te" voleva dire, attraverso l'altro o la sua confidenza, trovare una nuova nascita dalle nebbiose origini della sua strada. È da questa esperienza che può nascere un amore non competitivo, più che sfiorato da quella bontà che era stata il lascito del sogno nel giorno nevososo.

Castorp ammira il magnate – magnete (con uno scherzo linguistico che nella realtà ha il suo senso) – Peeperkorn in ogni circostanza capace di attirare il prossimo alle sue esagerazioni espressive, nelle sue indiscutibili iniziative, attraverso una generale soggezione psicologica che diviene totale consenso.

Questa potenza della vita che odia ogni prudente artificio sociale, è una rivalutazione per Castorp, il fascino quasi all'opposto di sé. La sua ammirazione è ricambiata con una simpatia che già all'inizio del loro rapporto, sfiora nel suo interlocutore l'istituzione confidenziale del "tu". Tuttavia Peeperkorn, nel suo modo di essere e di volere non può comprendere lo stile riservato nella sua forma di amore. I piani di esistenza dei due personaggi sono squilibrati e nella narrazione di Castorp del suo precedente rapporto con madame Chauchat, si nasconde per l'olandese un'interpretazione lontana dalla realtà. La domanda di Peeperkorn è di una perentoria fattualità, come può essere nel suo stile: «Lei è stato l'amante di Claudia nel soggiorno precedente?». La parola amante, nella narrazione di Castorp, quale che possa essere l'interpretazione più comune, è ridicibile all'esperienza del "tu" nel breve periodo della notte di Carnevale prima della partenza di Claudia. Una favola prudente e ingannevole. Se ritenuta vera, Castorp deve comprendere che Peeperkorn è il tipo d'uomo per cui «il venir meno del sentimento della vita è una catastrofe». Il giovane, in questo sproporzionato colloquio, conferma che è suo desiderio essere un mistero per se stesso. Sono due lingue spontaneamente incomprensibili, quali che siano i sentimenti dei locutori.

La confessione di Castorp svela, secondo Peeperkorn, che egli nei viaggi gli ha portato via Claudia. È un'interpretazione che traduce nello stile del magnate olandese la vicenda che intreccia sentimenti "tedeschi" con un'esperienza femminile molto più libera, sicura di sé e, in due parole, evoluta. La riparazione di questa offesa potrebbe essere solo il duello che, tuttavia, l'età e l'infermità di Peeperkorn rendono del tutto impossibile. La situazione va tenuta a un alto livello di raffinata condizione e la prospettiva del duello che appartiene a una antica tradizione dell'onore, deve rovesciarsi nel sentimento della benevolenza, sicché l'olandese offre per la continuazione dei suoi dialoghi il confidenziale "tu". La vicenda di quello che rischiava di essere un malinteso, dovuto al modello vitale di Peeperkorn, finisce in un

triangolo affettivo. Ma il seguito ha un esito funesto. Peeperkorn, con un misterioso strumento, chiude la sua vita. Non sappiamo perché. Ma possiamo immaginare che egli abbia considerato di star perdendo il duello con la sua vita: troppo vecchio, troppo malato, inutilmente vigoroso e trascinatore, inverosimile il suo rapporto con Claudia. Nella sua irruenta corsa nella vita forse subentrava il sospetto di una falsificazione tra la costernazione di tutti, in quella stonatura che vi è tra l'opinione comune e un segreto personale, Claudia dice in francese: «È una abdicazione». Peeperkorn aveva una proporzione regale, e l'atteggiamento di Claudia era quello dovuto a un re, la devozione, il riconoscimento, la dipendenza quotidiana, doveri che non contrastavano con la propria libertà, perché assunti liberamente come, al momento, consoni con la sua scelta di vita. Tanto all'interprete può suggerire una sola parola. Anche la sua scomparsa da ogni scena del romanzo appartiene a questa riflessione.

Behrens cambia la terapia a Castorp per la febbre che permane mentre la sua malattia ormai in netto declino, non dovrebbe dare questo sintomo. Molti esami e prove, ma un insuccesso totale. Il soggiorno di Castorp prende l'aspetto di una abitudine che non vi sono ragioni per abbandonare. La vita diventa una quiete passiva, un "lasciarsi vivere" nel privilegio della montagna, uno spegnersi definitivo di desideri che possono nascere dalla partecipazione alle "maschere" della pianura. Del resto più il mondo scivola nella tragedia, più la vita del Berghof diventa una generale complicità degli ospiti in scopi futili, che impegnano il loro tempo in attività vissute con un entusiasmo che però deve rinnovarsi ogni volta che un gioco tramonta per lasciare spazio a un altro futile rinnovamento. Al fine devono essere abbandonati i giochi della realtà, il gusto collezionistico, e si apre l'esperienza dello spiritismo (culturalmente – si sa – molto diffuso proprio nell'età della ragione positivista). Mettersi in relazione con lo spirito dei defunti richiede il condividere un'emozione che va oltre la vita quotidiana: è la possibilità più ignota del mondo che richiede una fede senza condizioni. Le sedute spiritiche

con le loro procedure diventano l'epilogo "popolare" delle lezioni dell'assistente di Behrens che ogni quindici giorni, esponeva con una sua libertà, alcuni temi della psicoanalisi. Al contrario della pluralità di interpretazioni culturali della psicoanalisi, quivi la rivelazione dell'inconscio decade nella pratica superstiziosa dei partecipanti. L'impresa accresce il suo fascino quando una giovanissima ospite si offre come *medium* per l'evocazione dello spirito dei defunti: tavolino, sedie, bicchiere mobile, illuminazione, sottofondo musicale, tutto è preparato per la riuscita della seduta. La solidarietà nei riti banali della superstizione ha l'aspetto di una serietà conviviale. Castorp, all'inizio, sull'onda del razionalismo di Settembrini, rimane estraneo all'impresa. Poi, per combinazione tra il *placet experiri* (che appare più di una volta nella narrazione) e le ambigue incertezze del suo carattere, decide di prenderne parte. Gli toccherà il ruolo impegnativo e grottesco di custode della giovane medium nelle sue contrazioni evocative, simili a un parto. Nell'atmosfera artificiosamente rarefatta apparirà a Castorp la visione allucinata, deformata e beffarda della figura del valoroso cugino Joachim. L'esperienza di Castorp, consapevole della sua distorta e punitiva allucinazione, finisce qui. L'allucinazione è la contraddizione fisica del suo curriculum razionale. Il rischio di una perdita o di una decadenza contratta proprio nell'abbandono alle pratiche dei degenti al sanatorio.

Così come finisce questo brivido dello spiritismo nella piccola comunità non lo sappiamo. Ci sarà invece un'importante svolta nella vita del sanatorio dovuta all'iniziativa di Behrens: l'apertura al mondo della musica, l'ultima trasformazione possibile per il soggiorno di Castorp. Il medico, certamente consapevole del disordine emotivo dei suoi pazienti, acquista un grammofono dotato di tutti gli artifici che ne facevano un prezioso apparecchio. Dotato anche di una grande collezione di dischi che comprendevano ogni specie musicale: opere sinfoniche, quartetti, temi ballabili; tutte scelte possibili per gli ospiti del Berghof. L'iniziativa di Behrens ha un grandissimo successo nei suoi pazienti che divengono sempre più assidui dei dischi preferiti. La musica

consente a ciascuno di uscire dal limite solitario della propria fantasia per trovare un “se stesso” nell’onda musicale. Saranno le note dell’*Aida* verdiana a diffondere una straordinaria ricchezza passionale. Ma è la *Carmen* di Bizet, esattamente come un Nietzsche lontano e polemico contro i motivi cristiani che sono emersi nella storia musicale di Wagner, a sopprimere tutto un mondo di valorizzazione di obblighi formali, di mitologie sociali, di parti prefigurate nel mondo, di interiorizzazione di colpe, per trovare la forza della passione, la ricchezza delle emozioni, la vita che cresce infrangendo i limiti dominanti. Felicità, disperazione, competizione dei desideri, coraggio nel rischio del mostrare uno scenario sconosciuto e/o inibito, un’avventura appena immaginabile per chi porta nel’animo le tracce profonde di una educazione della parte più elevata della borghesia di Lubecca, dove il “tu” è già un coinvolgimento dei sentimenti.

Castorp, nell’ambiente del sanatorio, diviene il custode dell’apparecchiatura musicale: conosce la distribuzione dei dischi, è attento a una esecuzione tecnicamente perfetta, tiene ordine laddove l’uso da parte degli altri, lascia solo confusione e disordine. La musica diviene per Castorp la scoperta di una possibilità di esistenza, l’abbandono del mistero di se stesso. Se concordiamo con Mann sul romanzo di formazione, possiamo dire che, per quanto era possibile, l’educazione del giovane ingegnere ora giunge al suo compimento. Il protagonista pedagogico – come aveva detto anche Nietzsche – è ancora una volta Schopenhauer, per il quale la musica esprime la volontà della vita, senza decadere nell’illusione o nella povertà della volontà che esercita se stessa nelle obiettività mondane. Sarebbe potuto vivere nella costruzione di un tale forma di soggettività? La risposta è compresa nella storia di Castorp, una figura che appartiene alle possibilità che ineriscono ad un tempo, e che, dal punto di vista di una classificazione letteraria, consente di considerare l’opera di Mann, come un particolare romanzo storico.

I tempi mutano ed è prossimo alla follia feroce di un mondo che avrebbe conferito a molte forme spirituali la necessità di una incarnazione bestiale, di cui nel sanatorio abbiamo i primi sintomi che sono ben al di là della fine tragica della contesa culturale tra Settembrini e Naphta.

Lo scolaro indecente, la signora sopraffatta da un diverbio del resto futile, la zuffa furibonda tra due ospiti del sanatorio sono questi i sintomi e i preludi di una situazione che travolgerà per sempre e la magia e l'incontro della vita nella montagna, per divenire la festa mondiale della morte in un tempo molto prossimo.

I personaggi, le soggettività sottratte alla comune mondanità nell'isolamento della montagna e dei suoi cieli così vicini, non possono esistere più. Lo ricorda nella loro vita solo la finzione narrativa. Non credo vada sottovalutata la parola "ricordo". Forse Claudia Chauchat tra libertà personale, eccezione dell'epoca, gioco della vita e accortezza nel comportamento, potrà avere un avvenire. Castorp, dopo sette anni, tornerà nella pianura per essere arruolato nell'armata tedesca al posto che sarebbe stato del cugino Joachim, sottotenente, innamorato dell'esercito come istituzione dello Stato, ma non presago della guerra.

Hans Castorp lo troviamo in un difficile assalto punito dall'artiglieria nemica, e poi ripetuto da un reparto di ragazzi (probabilmente, i ragazzi di Remarque mandati al massacro da insegnanti fanatici e spregevoli). Castorp avrà dunque, come obbligo e partecipazione, quel destino che, a livello personale, restava un mistero filosofico, e di cui noi nulla possiamo più sapere.

Mann nel romanzo si augura che, dopo la strage, possa nascere il tempo dell'amore. Ma alla nostra esistenza, nei cento anni dopo la pubblicazione della sua opera, capiterà un altro destino.