

Vincenzo Baraldi

A CONFRONTO COL DESTINO

LEZIONE 6

6.1 Due “figlie di padre” di fronte al destino

Nell’incontro di oggi ci rivolgiamo –come accennato in precedenza- a due testi teatrali di **Henrik Ibsen**: “*Casa di bambola*” (1879) ed “*Hedda Gabler*” (1890).

Attraverso questi drammi, l’autore affronta un grande evento dell’epoca, rappresentato dall’espressione di una nuova soggettività femminile, portando alla luce le contraddizioni dell’istituzione matrimoniale e la ricerca di uno spazio di autonomia personale da parte di **Nora**, la protagonista della prima opera, ma anche le tensioni profonde e dolorose, fino alla netta distruttività, che, nel secondo caso, i radicali cambiamenti in corso possono mettere in moto.

Il consueto tema di Ibsen, che torna in molti dei suoi drammi, e cioè l’aspirazione umana a realizzare la propria identità seguendo liberamente la propria vocazione esistenziale, si declina quindi nei due casi seguendo le esperienze e le scelte rispettive di due figure femminili.

Nella memoria collettiva europea “*Casa di bambola*” rappresentò un punto di svolta per i dibattiti sull’emancipazione della donna. Disponiamo di una serie di appunti stesi dall’autore () estremamente utili per ricostruire la genesi dell’opera, in cui, tra l’altro, si dice:

<<ci sono due generi di legge spirituale, due generi di coscienza, uno nell’uomo e un altro, del tutto differente, nella donna. Essi non si capiscono, ma nella vita pratica la donna è giudicata dalla legge dell’uomo, come se lei non fosse una donna bensì un uomo>>.

Questo problema sarà affrontato –nel caso di Nora- tramite un intreccio drammatico che lo stesso Ibsen sintetizza come segue:

<<Lei ha commesso un falso e ne è orgogliosa, perché l’ha fatto per amore di suo marito, per salvargli la vita. Ma questo con i suoi principi banali di onorabilità è dalla parte della legge e considera la faccenda con occhi maschili>>.

Possiamo inoltre menzionare il discorso tenuto dall'autore il 27 febbraio 1879 al Circolo degli artisti scandinavi di Roma, in cui si battè (senza esito positivo) affinché le donne potessero esprimere il loro voto nell'associazione, spingendosi poi a negare il saluto a coloro che avevano votato contro la sua proposta. Tuttavia dobbiamo, di necessità, anche tener conto di altre esplicite dichiarazioni, rilasciate il 26 maggio 1898 presso il circolo norvegese <<per la causa della donna>> in risposta agli applausi delle femministe che celebravano in lui il loro portavoce. Qui egli puntualizza:

<<E', certo, molto desiderabile risolvere il problema della donna così, lateralmente...Io ringrazio per gli evviva, ma devo rinunciare all'onore di aver agito volontariamente per il problema della "causa della donna". Io, a dir il vero, neanche so proprio chiaramente cosa sia la "causa della donna". A me essa è sembrata sempre come causa dell'essere umano>> ().

Da tempo però il dramma era stato ormai recepito come una sorta di manifesto programmatico del movimento femminista, per l'effetto deflagrante esercitato sull'opinione pubblica; se ne coglieva infatti il nocciolo in termini di parità sociale e non di identità e di impossibilità ad un'esistenza autentica nella società borghese-patriarcale. L'autore perciò cercava di reagire anche per salvaguardare la portata del proprio lavoro, che non aveva inteso come un semplice strumento di propaganda.

6.2 Il grande rifiuto di Nora

"Casa di bambola" evidenzia la condizione di minorità della protagonista, che non riesce ad esistere per sé ma solamente come riflesso del giudizio del padre e poi del marito. **Nora** ha accettato a lungo e voluto un matrimonio ed un rapporto coniugale impostato su basi sbagliate, un rapporto di subordinazione nei confronti di **Helmer**, il marito-padre. Ciò che interessa il drammaturgo è il processo di ricerca e la conquista di autonomia da parte di lei, che la porterà a constatare appunto:

<<Casa nostra non è stata altro che un luogo di giochi. E qui sono stata la tua consorte bambola come a casa ero la figlia bambola di papà>>.

Il dramma in tre atti si svolge in casa degli Helmer; la didascalia ci introduce in un ambiente borghese, accogliente e arredato <<con molto gusto ma senza lusso>>. Si ha l'impressione di un interno caldo, abbastanza raffinato come attestano le acqueforti alle pareti, il pianoforte verticale, ninnoli e soprammobili artistici, libri ben rilegati, un grande tappeto che copre il pavimento. La stufa di maiolica indica che si è nella stagione invernale. Qui fa il proprio ingresso la protagonista

che porta con sé un albero di natale. Le scene successive la seguono nei suoi comportamenti consueti e nel dialogo con il marito avvocato. L'antefatto da cui si svilupperà l'azione drammatica è costituito da un gesto generoso ed avventato compiuto da Nora nel passato. Spinta dalla necessità di procurarsi del denaro, per permettere al marito di curarsi in un clima più caldo e temperato, in Italia, la donna anni addietro aveva infatti falsificato la firma del padre morente su una cambiale, senza comunicarlo ad Helmer. Non era nemmeno del tutto consapevole dell'illegalità dell'atto compiuto: le norme del diritto vigente allora non consentivano ad una donna sposata neanche di contrarre un prestito senza il consenso del coniuge. Nora, con grandi sacrifici, sta ormai per saldare il debito.

“*Casa di bambola*” si apre in un'atmosfera di scampato pericolo, di sollievo e di prossima agiatezza, che deriva dalla promozione in carriera ottenuta dal marito. La tensione comincia però a crescere quando l'usuraio **Krogstad** (che a sua volta rischia il licenziamento dalla banca in cui Helmer ha appena assunto un ruolo dirigenziale) minaccia di rivelare tutto, causando un scandalo: <<Se io presento questa carta al tribunale lei sarà giudicata secondo la legge>>.

La tempesta si addensa sul capo di Nora. Senza dilungarci su altri particolari, accenniamo alla confusione di Nora, all'angoscia che prova, al sospetto che la propria falsità possa in qualche modo “contagiare” i suoi figli, alla vana speranza che Helmer, davanti alla rivelazione del misfatto, si assuma la responsabilità del gesto e la salvi, e perfino, all'opposto, ai pensieri di suicidio che la travagliano. Nel testo Krogstad recapita di persona a Helmer una lettera che ricostruisce la responsabilità di Nora minacciando di rendere pubblici i fatti qualora scattasse il proprio licenziamento. La reazione del marito impaurito è rigida e inflessibile: non si interessa minimamente alle motivazioni della colpa di Nora; si preoccupa di essere esposto ad uno scandalo; rinfaccia alla donna l'insensatezza del suo agire, di aver tradito la sua fiducia, di essere una pessima moglie e una pessima madre, indegna di occuparsi della educazione dei loro figli; aggiunge quindi, che da allora in poi, il loro matrimonio sarà solamente una facciata per salvare socialmente le apparenze.

Si verifica però una svolta ulteriore: Krogstad attraverso l'amore di una conoscente di Nora –la signora Linde- ha deciso di pentirsi, di riconciliarsi con la vita e di restituire con un biglietto la cambiale incriminante. Con lo sfumare di ogni possibilità di ricatto, Helmer perdona Nora ma, paternalisticamente, tende a riproporre l'equilibrio coniugale precedente e l'immagine di una moglie-bambina.

Siamo alla resa dei conti. Nora, che ha visto fino in fondo la falsità della propria condizione, dice quello che, in otto anni di matrimonio, non è riuscita ad esprimere. Ammette di non sapere tutto, ma rivendica la necessità di <<educare>> se stessa, di <<pensare da sola>>. Helmer non comprende, cerca con frasi interrogative e spezzettate di fare appello ai valori convenzionali della relazione e

del decoro agli occhi della gente. Infine Nora, pur dichiarando di essere ancora in parte confusa, decide di rigettare completamente le norme della società e il matrimonio, lasciando il marito ed i figli. Quando Helmer si appiglia ai suoi doveri di moglie e di madre per trattenerla, Nora replica:

<<Non lo credo più. Credo di essere prima di tutto un essere umano, io, come te –o. in ogni caso, devo cercare di diventarlo>>.

Nora quindi lascia la casa e la famiglia; eppure anche questo traumatico finale contiene margini di apertura per il futuro; lo sbattere del portone che si ode al termine, più che chiudere la vicenda, sembra rilanciarla: che cosa succederà dopo?

Non mancarono tentativi non autorizzati, da cui Ibsen dovette difendersi, di presentare al pubblico delle continuazioni fantasiose di *“Casa di bambola”* che offrirono un finale più determinato, appiattendone la forza simbolica. In Italia lo scrittore **Luigi Capuana**, incaricato di tradurre –dal francese- il testo, voleva cambiare il finale, giudicato inadeguato e ne fu impedito solo dalla netta opposizione dell'autore. *“Casa di bambola”*, tra l'altro, divenne un cavallo di battaglia della famosa Eleonora Duse e i giornali dell'epoca riferiscono di feroci divisioni e di scontri tra avversi gruppi di spettatori furibondi. Un decoroso autore di testi teatrali a cavallo tra Otto-Novecento, **Giuseppe Giacosa**, affrontò a sua volta la tematica rovente della crisi del matrimonio borghese e perfino dell'infedeltà femminile con discreto successo, soprattutto perché, dopo aver abilmente portato all'acme la tensione drammatica, proponeva uno scioglimento rassicurante, in cui i personaggi rifluivano alla fine nell'alveo di un rapporto coniugale di tipo tradizionale. Fu necessari attendere il 1906 e il romanzo-verità di **Sibilla Aleramo**, intitolato *“Una donna”*, perché l'impatto della problematica affrontata da Ibsen avesse un rilancio assolutamente straordinario, proponendo secondo le parole dell'autrice: *<<Un libro d'amore e di dolore, ...che mostrasse al mondo intero l'anima femminile moderna...>>.*

Per tornare più direttamente a *“Casa di bambola”*, va detto ancora che, pochi lustri addietro, uno studioso torinese di storia del teatro si è incaricato di ridimensionare la forza esplosiva del dramma ibseniano. Ricorrendo a qualche strumento psicanalitico, **Roberto Alonge** infatti ha perentoriamente negato qualsiasi componente di femminismo in Nora, la quale in sostanza impunterebbe al marito non solo l'ottusità e l'incomprensione delle sue ragioni, ma soprattutto il fatto di non averla protetta e difesa, accettando cavallerescamente di essere giudicato lui al posto della moglie (). Infine **Maria Serena Sopegno**, nel suo studio *“Figlie del padre. Passione e autorità nella letteratura occidentale”* (), con una sensibilità nutrita dal confronto con i movimenti delle donne più recenti ha, meno unilateralmente, inserito *“Casa di bambola”* nel capitolo intitolato *“Il padre perde la scena”*. Delle sue osservazioni abbiamo cercato di tener conto in questa relazione; faremo lo stesso anche per quanto concerne *“Hedda Gabler”*.

Dovendo scegliere qualche passaggio del dramma da fotocopiare, ho optato per le battute iniziali dell'atto primo e per il dialogo finale. All'inizio Nora compare in scena come animata da gioia di vivere e generosità, compresa nel suo ruolo di moglie-bambina, che mangia qualche pasticcino di nascosto, controlla se il marito sia in casa, accetta di essere vezzeggiata ("la mia allodola", "il mio scoiattolo" dice Helmer, compiaciuto della sua esuberanza). Ma le espressioni giocose di lui sottintendono che lei sia un essere debole e costituzionalmente irresponsabile: il marito si riferisce alla sua "testolina vuota" e alla sua tendenza a spendere troppi soldi; da lui infine riceve del denaro, contato perché non venga scialacquato senza criterio. Nel secondo brano siamo alla resa dei conti: Helmer, messi da parte i vezzeggiativi, ha prima aggredito la moglie verbalmente, accusandola di meschinità, di mancanza di senso religioso e di senso morale, di leggerezza e di assenza di giudizio che hanno messo a rischio la carriera di lui. Fa quindi appello alla propria concezione dell'amore e della famiglia cercando di riproporre l'unica immagine di matrimonio che è in grado di concepire e di condividere. Nora, incompresa e delusa, a sua volta si sente ormai costretta a lasciare marito e figli per affermare la propria indipendenza e individualità.

6.2 Un'eroina negativa, inquieta e inquietante: Hedda Gabler

In "Hedda Gabler" (1890) viene presentato il ritratto di una donna anaffettiva, infelice, arrogante, annoiata dal tedio della vita, per la quale l'esistenza è una sorta di farsa, al cui centro essa pone la possibilità di dettare il destino altrui, farsene arbitro assoluto in uno slancio che, invece di affermare la sua <<volontà di potenza>>, la condurrà al fallimento e alla morte.

Negli appunti preliminari, Ibsen si riferì a questa vicenda in termini di <<nichilismo>> e di <<forze e potenze del sottosuolo>>; pertanto i rinvii al super-omismo di Nietzsche e al cosmo degli impulsi latenti nel profondo della personalità di Dostoevskij sono tutt'altro che fuori luogo.

In una didascalia **Hedda** viene presentata così:

<<Signorina di 29 anni. Di volto e figura aristocratici ed eleganti. Il colorito è di un pallore opaco. Gli occhi sono grigio-acciaio ed esprimono una fredda netta determinazione. I capelli sono di un bel castano chiaro, ma non troppo folti>>.

Figlia di un generale, ha sposato un uomo di ceto inferiore, pur non amandoli, perché era l'unico dei suoi ammiratori che le offrisse condizioni rispettabili. Il **dottor Tesman** è una figura abbastanza tipica di marito benintenzionato ma ottuso, docente universitario ad inizio carriera, preso dai suoi interessi di studio e di progressione accademica, che dovrebbe consentire alla coppia di conseguire

quell'elevato tenore di vita che Hedda pretende. Il malessere di Hedda non è compensato neanche dal fatto di aspettare un figlio che non desidera particolarmente, né dal ricordo della presenza di ammiratori attratti dalla sua bellezza; è torturata dall'assenza di uno scopo per la sua esistenza.

Non è un caso che nel titolo la protagonista sia indicata con il suo nome da nubile; Ibsen, in una lettera ad un collaboratore, scriveva:

<<Il titolo dell'opera è: "Hedda Gabler" col quale ho voluto significare che come personaggio è più da considerare figlia di suo padre che moglie di suo marito>>.

Il dramma è in quattro atti; l'azione si svolge nella villa dei Tesman, i personaggi sono sette. In fotocopia potete trovare il riassunto della vicenda.

Per quanto riguarda la composizione generale dell'opera può essere utile richiamare un elemento già ricordato nella precedente introduzione ad Ibsen: il fatto che l'autore si fosse immerso in studi sulle saghe e sulla mitologia scandinava, da cui aveva tratto materiali per le sue prime opere. Nel folklore locale era presente un tratto demoniaco, rappresentato da folletti e spiriti più minacciosi; tra questi sono noti i "troll", creature magiche dotate di impulsi feroci e distruttivi, capaci di assumere sembianze umane. La loro versione femminile è la "huldre", ingannevole e seducente discendente di Lilith (la prima moglie di Adamo, che secondo la Cabala abbandonò il marito dopo un litigio in merito alla corretta posizione da assumere durante i rapporti sessuali); la natura stregonesca della "huldre" secondo la leggenda si manifestava attraverso la coda di una vacca che cadeva a terra fuori dalla chiesa in cui erano celebrate le nozze. Hedda non è certo materialmente una vera e propria "huldre", ma questo aspetto, accanto a quello della sua algida bellezza, *<<fa parte della sua identità simbolica all'interno dell'opera>>* (...). H. Bloom, ci offre questo suggerimento, la paragona anche al personaggio shakespeariano di Cleopatra, osservando che Hedda non ne possiede la stessa gioiosa sessualità; desidera l'amore ma lo teme; quel terrore deriva dalla paura di venire smascherata come una "huldre". Di Cleopatra condivide però il fascino e la brillantezza, che pone al servizio di una strategia di rivalse e di vendetta sulla realtà che la circonda. Il suo è un tentativo di rovesciamento dei valori, di consapevole scelta alternativa rispetto alla quiete e al conformismo di un'esistenza borghese, che prende la via della perfidia, della macchinazione volta a far trionfare un elemento di ebbrezza dionisiaca, *<<al di là del bene e del male>>*. Come in un dramma precedente, l'imperatore Giuliano l'apostata aveva cercato di restaurare l'antica grandezza del paganesimo, subendo uno scacco definitivo, così avviene anche per Hedda.

La ricomparsa del precedente ammiratore **Lovborg**, che lei aveva minacciato con una pistola quando, al culmine di una complicità affettiva basata anche su tratti un po' morbosi di curiosità culturale, le aveva fatto qualche avance di troppo, mette in moto l'azione vera e propria. Lovborg è il tipo dell'intellettuale tutto genio e sregolatezza, che dopo una vita dissipata, è stato riportato ad

una condotta meno sregolata dalle cure e dall'affetto di **Thea Elvsted**, collaboratrice nel suo laboratorio di ricerca e donna intraprendente, abbastanza anticonformista da aver lasciato il vecchio marito. Perciò lui è riuscito di recente a produrre un ponderoso studio sull'evoluzione delle civiltà, che lo pone in grado di competere accademicamente con l'antico conoscente Tesman. Hedda decide di far leva sul proprio fascino per sfidare l'uomo e riuscire a sottometterlo ai propri voleri, schiacciando Thea. Incitato da Hedda, Lovborg ricomincia a bere proprio per dimostrare di essere ormai immune dall'alcolismo; subito però precipita nella dissipazione. In un momento di baldoria e profonda ubriachezza, Lovborg perde il manoscritto dell'opera che doveva garantirgli il reinserimento in società e che lo legava a Thea, come se si fosse trattato simbolicamente di un <<figlio comune>>. Quando il manoscritto, recuperato da Tesman, viene letto da Hedda, tutta la sua avversione verso la vita la induce a bruciarlo: non può sopportare che il testo sia ottimo e dimostri che aveva sbagliato puntando sul pretendente errato; il testo è anche simbolicamente il "figlio" di Lovborg che lei non può pensare di avere. C'è infine una componente sadica nei confronti di Thea che la spinge: da quando frequentavano la stessa scuola, aveva desiderato di stapparne la splendida chioma e di farne un falò. Ora la furia le fa proclamare, mentre butta un fascicolo nel fuoco:

<<Adesso brucio tuo figlio Thea! ...Tu con i tuoi capelli ricciuti! (butta nella stufa ancora alcuni fascicoli). Il figlio tuo è di Eglert Lovborg. (buttando nel rogo il resto dei fascicoli). E' vostro figlio che condanno al rogo>>.

L'ebbrezza distruttiva la induce in seguito a consegnare a Lovborg una delle sue pistole perché lui è deciso ormai a porre fine ai suoi giorni; lei lo supplica di farlo almeno <<in bellezza>>. Ma l'ironia della sorte impedisce che il malcapitato concluda la vita con un "bel gesto": con la pistola in tasca, se ne va in un bordello, dove durante una rissa, un proiettile partito accidentalmente da quella pistola lo colpirà ai genitali.

La sfida oltranzista alla moralità borghese, l'intenzione di manipolare Lovborg, ma anche l'illusione di riuscire ad emanciparlo facendolo rinascere "ardito e franco" puntando sulla sua genialità, il piacere di <<avere potere su un destino>>: tutto si è infranto per Hedda, la quale infatti esclama:

<<il ridicolo e la bassezza si posano come una maledizione su tutto ciò che sfioro>>.

La notizia della meschina fine di Lovborg le è stata data dall'assessore **Brack**, che la corteggia da tempo e che ha riconosciuto la pistola di Hedda; Brack è ormai <<il solo gallo nel pollaio>> in grado di prendere il sopravvento sulla donna e le offre l'alternativa di diventare la sua amante o di andare incontro allo scandalo. Allora Hedda decide di suonare al pianoforte un selvaggio ballabile, in segno di ultima sfida alle convenzioni; poi, mentre Thea e il marito, in piena collaborazione e con entusiasmo, iniziano a ricostruire dagli appunti il manoscritto di Lovborg (che naturalmente,

secondo Hedda, sarà ridicolo come la morte del suo sventurato autore) nella stanza vicina la protagonista si uccide sparandosi.

Per la cronaca, pare che Ibsen abbia voluto adombrare ironicamente nella figura di Lovborg il suo grande rivale nell'arte drammaturgica, August Strindberg, che infatti andò su tutte le furie.

6.3 Qualche spunto interpretativo

Come già accennato, **H. Bloom** ha suggerito un paragone tra il personaggio shakespeariano di Cleopatra e quello ibseniano di Hedda: la prima rappresenterebbe <<*il serpente dell'antico Nilo*>> per Antonio, la seconda rinvia alla forza distruttiva delle “*huldre*”, radicate nella mitologia scandinava. Il critico, dopo aver ricordato la mediocre fine di Lovborg, prosegue così:

<<Possiamo stare sicuri che Hedda Gabler sia finita in bellezza, anche se non con la stessa eleganza di Cleopatra nell'apoteosi del suicidio. Pur non essendo una vera e propria martire femminista ed essendo confinata in uno scenario più limitato di quello di Cleopatra, Hedda ha fatto del suo meglio nella soffocante moralità borghese della Norvegia di Ibsen. Se lei non ci abbaglia come Iago, dobbiamo riconoscere che Lovborg non è Otello. Con ruvida ironia, l'autore ha circondato la “huldre” di individui mediocri, che non le offrono alcuno spunto per esprimere appieno la sua splendida malvagità>> (p 285).

Maria Serena Sopegno invita a considerare Hedda come <<*l'altra faccia di Nora*>>(p.131). Nora era la “bambola” priva di potere e di un'identità che non fosse quella attribuitole dal padre e poi dal marito; Hedda, a sua volta, soffre di un vuoto di individuazione come persona, ma, a differenza della prima, <<*resta legata all'immagine di sé datale dal padre*>> e la gestisce nella forma di un potere dispotico, improduttivo e tanto divorante da condurre lei e tutti quelli che la circondano alla distruzione. La studiosa ammette anche che quella comune condizione non può essere semplificata: le figlie gratificate e amate dalla figura paterna si possono anche giovare infatti della forza che ne deriva per loro e limitare, o non realizzare affatto, la loro identificazione con la figura materna, con ciò innescando meccanismi complessi. In fondo Nora, che sembra essere stata amata dal padre in quanto “*la sua bambina*”, non è solo infantilmente succube di quell'eredità. Tanto che si assume la responsabilità di “*agire come un uomo*” addirittura falsificando la firma paterna fingendosi lui. Più complicata la situazione di Hedda, la “*figlia del generale Gabler*”, dominata dal fantasma del padre militare: in assenza della madre, lei secondo M.S. Spegno:

<<sembra non poter trovare la sua strada perché, per quanto faccia, non è il figlio maschio di suo padre e allo stesso tempo non riesce ad accettare fino in fondo l'identità femminile né in se né nelle altre donne: resta una figlia onnipotente senza autonomia>> (p.133).

6.4 Informazioni preliminari su Thomas Mann

Scriva l'autore in un saggio autobiografico del 1930: <<Sono nato nel 1875 a Lubecca, secondo figlio di Johann Heinrich Mann, commerciante e senatore della città libera, e di sua moglie Julia da Silva-Bruhuns. Mentre mio padre era nipote e pronipote di cittadini di Lubecca, mia madre era venuta al mondo a Rio de Janeiro, figlia di un piantatore tedesco e di una brasiliana creola-portoghese, che a sette anni si era trasferita in Germania. Se ricerco l'origine ereditaria delle mie attitudini, non posso fare a meno di notare che anch'io devo a mio padre la "seria condotta della vita", a mia madre invece il "carattere gaio", vale a dire la sensibilità artistica e, nel più vasto significato delle parole, la "gioia di raccontare">> ().

Dopo aver pubblicato una raccolta di novelle ("Piccolo Signor Friedeman", 1898), **Thomas Mann** si impone sulla scena letteraria europea nel 1901 con il romanzo "I Buddenbrok. Decadenza di una famiglia". È un testo che gli assicura un grande successo di pubblico e di critica; racconta l'ascesa e il declino di una famiglia della borghesia mercantile di Lubecca attraverso quattro generazioni (dal 1835 al 1875). Presenta una molteplicità di personaggi –grandi e piccoli- che partecipano dell'evoluzione di una città e di un tessuto economico-sociale in rapido cambiamento. Contiene riferimenti alle vicende della stessa famiglia dell'autore, ma anche alcuni temi centrali della sua narrativa: "La coscienza della crisi d'una classe borghese e del mondo che rappresenta, la nostalgia di quel passato e di quell'ambiente, il contrasto tra sanità borghese e il disordine artistico, la decadenza intesa come malattia fisica e morale costituente la precaria condizione dell'artista" ().

Sono questioni affrontate anche nella successiva raccolta di novelle, "Tristano", dove è contenuto "Tonio Kroeger", racconto incentrato sulle contraddizioni vissute da un protagonista partecipe di due mondi contrastanti, che si interroga se <<un vero artista e non un imbrattacarte>> possa vivere e sentire come una persona normale, onesta: in una parola "borghese".

Nel 1912 pubblica "Morte a Venezia", che descrive le torturanti inquietudini di un intellettuale cinquantenne, il rispettabile scrittore **Gustav von Aschenbach**, che sta soggiornando in una Venezia torbida e decadente, minacciata dal colera. Qui scoppiano simultaneamente l'epidemia e la passione erotica del protagonista per un bellissimo adolescente, **Tadzio**; sono due elementi

altrettanto incontrollabili. Gustav è lacerato tra disposizione all'auto-controllo e attrazione decadente per la devianza; il racconto è nutrito di gesti, sguardi silenziosi, immagini di divinità dell'antica Grecia. Consumato dalle proprie contraddizioni esistenziali, Gustav va infine incontro alla morte.

Mann si accinge quindi alla composizione di "*La montagna incantata*", ma interrompe quell'attività per pubblicare altri testi fra cui spicca, a metà tra il saggio e il diario personale, l'XXXX intitolato "*Considerazioni di un impolitico*" (). Qui l'autore, a differenza del fratello Heinrich (sostenitore delle potenze democratiche dell'Intesa nel catastrofico scontro della Grande Guerra), prende posizione in favore della politica dell'imperatore Federico.

"*La montagna incantata*" parte da uno spunto autobiografico: nel maggio 1912 per la prima volta (ci sarà un ritorno nel 1921) Mann accompagna per tre settimane la moglie Katja al sanatorio svizzero di Davos, dove lei viene ricoverata per sei mesi per una affezione ai polmoni (). Il romanzo, impostato a partire dal luglio 1913 e concluso nel 1924, diventa un'opera complessa e di mole impegnativa, in cui alla semplice trama che riguarda il protagonista **Hans Castorp**, si uniscono ampie digressioni in ogni campo della cultura, dell'arte e della scienza, citazioni inedite e rimandi simbolici. Infatti la vicenda di Hans Castorp viene, con consapevole ironia, proposta come una ricerca intorno al mistero dell'uomo, che ricalca, in forma aggiornata, le avventure dei cavalieri antichi alla ricerca del Graal (). Il libro, pubblicato nel 1924 e subito tradotto all'estero nonostante il suo procedere complesso e labirintico, risulta affascinante e tale da costituire uno dei fattori principali per l'attribuzione a Mann, nel 1929, del premio Nobel per la letteratura.

NOTE ALLA LEZIONE 6

- 1) cfr. Perrelli Franco, "*Introduzione a Ibsen*", Laterza, Roma-Bari 1988;
- 2) Slataper Scipio, "*Ibsen*", Vallecchi, Firenze 1977 pp. 139-40;
- 3) Alonge Roberto, "*Introduzione*" a "*Casa di bambola*", Oscar Mondadori, Milano 2011;
- 4) Sapegno Maria Serena, "*Figlie del padre. Passione e autorità nella letteratura occidentale*", Feltrinelli, Milano 2018 in partic. Alle pp. 127-161;
- 5) cfr. Perrelli Franco, op. cit.;

- 6) Bloom Harold, *"Il canone occidentale"* (1994), trad. it. Rizzoli, Milano 1999, pp. 313-328; nonché: *"Come si legge un libro. E perché"*, Rizzoli, Milano 2000, pp. 277-285;
- 7) Bloom Harold, *"Come si legge un libro. E perché"*, cit, p. 285;
- 8) Sapegno Maria Serena, op. cit., p. 131;
- 9) Sapegno Maria serena, op. cit., p. 133;
- 10) Mann Thomas, *"Saggio autobiografico"*, in *"Scritti minori"*, Mondadori, Milano 1958, p. 65;
- 11) cfr. Zmegac, *"Storia della letteratura tedesca. Il Novecento, 1918-1990"* Tomo I, Einaudi, Torino; molto utile anche: Becagli Carla, *"Invito alla lettura di Thomas Mann"*, Mursia, Milano 1987. Particolare l'approccio di Furio Jesi, in, *"Thomas Mann"*, La nuova Italia, Firenze 1975;
- 12) Mann Thomas, *"Considerazioni di un impolitico"*, Di Donato, Bari 1967;
- 13) Mann Thomas, *"Lezione per gli studenti dell'università di Princeton"* (1939), in traduzione italiana per *"Tuttolibri"*, e poi anche come postfazione a *"La montagna incantata"*, Il corbaccio, Milano 1992.