

Vincenzo Baraldi

A CONFRONTO COL DESTINO

LEZIONE 7

7.1 “La montagna incantata”: tra romanzo di formazione e romanzo di idee

Nel 1930 **Thomas Mann**, rivolgendosi agli studenti dell'università americana di Princeton, offrì la propria interpretazione del romanzo che aveva scritto. Nel corso di questa conferenza, in un passaggio alluse ad una frase famosa del tragediografo **Eschilo**, che affrontando il tema del male, aveva sostenuto che gli uomini attraverso il dolore acquistano la conoscenza. Inoltre, per inquadrare il testo, si riferì ad alcuni dei propri saggi, il cui contenuto gli sembrava pertinente e degno di nota: parlò quindi brevemente dei suoi interventi su “*Goethe e Tolstoj*”, su “*La Repubblica tedesca*”, e, perfino su “*Esperienze occulte*”. Potremmo, dal canto nostro, recuperare anche il discorso tenuto nella propria città natale nel 1926 e intitolato “*Lubecca come forma di vita spirituale*”. Qui infatti aveva sostenuto quanto segue:

<<Hans Castorp [il protagonista nella “Montagna incantata”] è un giovanotto senza pretese, ma nonostante la sua semplicità d'animo, egli non manca di scaltrezza e vorrei dire che ciò che gli dà tale scaltrezza è la sua origine anseatica, che non si manifesta più alla maniera dei suoi avi in un'altra forma di pirateria, ma in modo diverso, più quieto e spirituale, attraverso un gusto dell'avventura in campo ideale e filosofico che lo conduce, ingenuo ragazzo com'è, nelle più alte vette cosmiche e metafisiche e che fa di lui realmente l'eroe di una storia che in maniera assai curiosa, ironica e quasi parodistica, si propone di rinnovare il vecchio Bildungsroman tedesco, tipo Wilhelm Meister, il prodotto più caratteristico della nostra più eccelsa età borghese>> (1).

Il riferimento a quel romanzo di formazione, opera di Goethe, sottolinea l'importanza della maturazione del protagonista, il suo plasmarsi attraverso il percorso di uscita da sé, per mettersi alla prova nei confronti del mondo. C'è ovviamente una differenza: l'eroe goethiano era un individuo che si impegnava per superare i vincoli e gli ostacoli frapposti dalla società a chi non disponeva di mezzi finanziari o della nobiltà per affermarsi e per sviluppare le proprie facoltà. Diversa è invece la vicenda di **Hans Castorp**, che non deve solo spezzare i legami sociali che opprimono

l'individuo, ma anche combattere delle potenze molto più oscure, quelle rappresentate dall'attrazione per la morte e per la malattia. In un passo del romanzo il protagonista dirà alla sua interlocutrice femminile più importante, **Madame Chauchat**:

<<Vi sono due vie che conducono alla vita: una è quella consueta, diretta e onesta, l'altra è pericolosa, passa attraverso la morte ed è la via geniale>>.

Questa idea della malattia e della morte come passaggi obbligati per il sapere, la salute o la vita, fa della *"Montagna incantata"* un romanzo di formazione.

La narrazione inizia dall'estate del 1907, quando Hans Castorp, ingegnere ventitreenne di Amburgo, fa visita al cugino **Joachim**, affetto da tubercolosi e ospitato nel Sanatorio Internazionale Berghof di Davos. Attratto dall'atmosfera avvolgente e voluttuosa del sanatorio, in cui il tempo sembra sospeso, finisce per fermarsi lì per sette anni, anche perché nel frattempo si innamora della russa **Clawdia Chauchat**.

Il sanatorio si configura come un luogo separato, con i suoi ritmi di funzionamento quotidiano e con i suoi cerimoniali: visite mediche, terapie, passeggiate, cinque lauti pasti, momenti di intrattenimento; su tutto veglia la figura del primario dott. Behrens. I ricoverati lottano per la guarigione o la sopravvivenza; quando soccombono alla morte, vengono prudentemente fatti sparire di nascosto; solo Castorp, che, orfano, per esperienza personale ha da tempo familiarità con la morte, è capace di farsi consolatore dei moribondi.

Fin dal suo primo contatto con quell'ambiente, Castorp ha percepito che da esso promanava come la promessa di un sapere eccezionale, riservato a chi risultasse disposto a correre il rischio assoluto di discendere nel mondo infero del male fisico e della morte, per impadronirsi, attraverso una iniziazione, del senso della vita. Il potere maieutico della malattia costituisce perciò uno dei capisaldi tematici del romanzo: nella comunità chiusa del sanatorio, in costante presenza della morte, diventa possibile il costituirsi di un gruppo di individui che discutono continuamente dei massimi problemi dell'uomo. Le conversazioni occupano decine di pagine, d'altra parte la trama è così povera di avvenimenti, da giustificare il supporto di queste digressioni saggistiche.

L'itinerario per così dire "pedagogico" del protagonista passa quindi attraverso il confronto con due opposte figure di maestri e con una donna.

Il primo mentore è l'italiano **Settembrini**; è un carducciano (ricordate l'*"Inno a Satana"* del poeta?), un razionalista di stampo illuministico; difende la democrazia, la salute, la vita e la bellezza; viene ascoltato con ammirazione dal protagonista-allievo, però senza convincerlo fino in fondo (in lui, sotto alcuni aspetti, è riconoscibile la figura del fratello dell'autore, Heinrich).

All'ideale della serenità olimpica, che sublima le passioni opponendosi alle forze oscure che minacciano la ragione, si contrappone un altro modello di vita spirituale, incarnato dal nichilista ebreo-gesuita **Leo Naphta**; costui propugna la supremazia della Chiesa sullo Stato, della fede sulla ragione, del terrore sul consenso, dell'obbedienza sulla discussione, della morte sulla vita.

Il primo ama il mondo pratico, consiglia continuamente a Castorp di fuggire dal sanatorio, di ritornare alla vita normale e di esercitare il suo mestiere di ingegnere navale, che è così importante per il progresso. Il gesuita rivoluzionario invece sostiene il terrore per la salvezza del mondo: secondo lui c'è una dialettica irriducibile nella realtà, che è fatta di scontro e antitesi; "*Solet Aristoteles quaerere pugnam*" cita questo personaggio (2); per lui il conflitto fondamentale è contro il tipo di umanità borghese che è uscito dal Rinascimento, dall'Illuminismo e dalla Rivoluzione francese; e gli ricorda Lattanzio, lo scrittore cristiano, per il quale non era importante sapere da dove "scaturisse il Nilo": l'importante era sapere che cosa significava la salvezza. La Chiesa è, per lui, più rivoluzionaria dello Stato e i proletari, con il loro terrore, continueranno l'opera eversiva della religione. Il personaggio rappresenta le forze del mito contro quelle della ragione, ma anche quelle della distruzione e della morte contro la vita. Sembra che a lui Mann abbia attribuito l'aspetto fisico del filosofo marxista Gyorgy Lukacs, assimilando Chiesa e Rivoluzione nella comune negazione dello spirito umanistico-borghese.

Accanto ai due precedenti, compare, in subordine, una terza figura maschile di confronto: l'olandese **Pieter Peepkorn**, che alla difficoltà nell'espressione orale sopperisce con l'amore istintivo, irrazionale e prorompente per la vita. Tanto lui che Naphta alla fine soccomberanno, suicidandosi.

Settembrini dal canto suoi sopravvive, pur non riuscendo a far accettare del tutto da Castorp il proprio culto della ragione, della parola, della politica. Inoltre egli cerca di staccare il protagonista non solo da Naphta, ma anche dalla "*Kirghisa*" **Claudia Chauchat**, la malata sciatta, dalle mani malcurate, di cui tuttavia Hans si è innamorato. Per lei vivere significa lasciarsi andare, abbandonarsi alla passione, al sentimento; sembra rappresentare un elemento di attaccamento alla vita troppo molle, confuso e incompleto, un principio del piacere fine a se stesso e insufficiente a trasformare in pienezza di vita il confronto del protagonista con le forze oscure. All'amore per lei Hans Castorp quindi rinuncia.

Nessuno degli interlocutori citati riesce a "convertire" il protagonista, che vuole costantemente ragionare, rendersi conto di quale sia la verità. Per capire da sé, affronta infine la forza sovrastante della natura, immergendosi in una tempesta di neve, che comporta la minaccia di perdersi, di regredire in una condizione analoga alla morte. Durante questa esperienza, scopre che ogni cristallo

di neve è simile ad un altro, seppure con variazioni minime; come essere umano vivente si confronta con la simmetria assoluta di quei cristalli, con la loro <<gelida regolarità>>, che costituisce <<l'elemento pauroso, antiorganico, ostile alla vita>>. Infatti mentre <<quelle stelline erano troppo regolari>> la vita era diversa: essa <<sfuggiva dall'esattezza, la riteneva micidiale, quasi come il mistero stesso della morte>>. Sfiolata la propria fine per assideramento, Castorp approda ad una verità che balena ai suoi occhi come una luce accecante: <<Per rispetto alla bontà e all'amore, l'uomo ha l'obbligo di non concedere alla morte il dominio dei propri pensieri>>. Tuttavia, poco dopo, <<quanto aveva pensato, già quella sera non gli appariva del tutto chiaro>>.

Nonostante l'attenuazione ironica, il narratore pare condividere la conclusione raggiunta da Castorp. Alla morte non ci si deve arrendere, non perché la morte rappresenta un elemento di irrazionalità, di disordine, ma perché rappresenta una perdita di dignità, una diminuzione e una perdita totale per i singoli.

La tempesta di neve anticipa un'altra tempesta (una "tempesta di acciaio"), la Prima guerra mondiale. Siamo giunti al 1914 e Hans Castorp, guarito, ritorna nel mondo "normale" e attivo della pianura; egli lo fa per arruolarsi come volontario per il fronte. Nelle ultime pagine viene ritratto in mezzo al fango durante un assalto; Mann lascia in sospeso, seppure con un filo di speranza, il possibile buon esito della sua vita. Quel che ha importanza per lui è che Castorp abbia deciso da solo: consapevole della lotta fra le due forze che dominavano lo spirito borghese dell'anteguerra – quella autodistruttiva di Naphta e quella liberal-progressista rappresentata da Settembrini – ha compiuto la propria scelta individuale, dopo essersi misurato con esse fino in fondo e aver compreso che entrambe, nella loro unilateralità, conducevano al nichilismo.

7.2 Piste di lettura: la dimensione sociale e quella culturale

Tra le varie possibili interpretazioni del romanzo, una delle più ovvie è quella sociale: il sanatorio può essere visto come un microcosmo rappresentativo della società borghese della "belle époque". C'è una molteplicità di personaggi e tipi umani che rinviano ad una élite internazionale; ognuno è ritratto, attraverso una certa dose di distacco ironico, come portatore di un atteggiamento e di una tendenza: è come se fossimo davanti ad un coro, assuefatto al clima del sanatorio e dall'incombere della malattia. Gyorgy Lukacs (3) ha giudicato il quadro tracciato da Mann come l'ultimo tentativo artistico di fermare la decadenza della borghesia. Una decadenza iniziata in Europa dopo il 1848, come l'urlo di una classe ferita a morte che ha cercato di nascondere la propria crisi, ponendosi

sulla difensiva, distruggendo la ragione e impedendo al proletariato di sorgere come classe egemone. Mann, approfondendo l'analisi delle due anime della borghesia (quella classica e olimpica da un lato, quella romantica e dialettica dall'altro) avrebbe espresso il massimo di coscienza possibile della borghesia, volendo opporsi ad una conoscenza e ad una estetica declinate in termini di pura agonia e decadenza storica.

Il libro è intriso di riferimenti alla cultura tedesca dell'Ottocento e del primo Novecento e sviluppa non a caso un confronto con le idee di alcuni grandi pensatori: in particolare con quelle di **Schopenhauer, Wagner, Nietzsche e Freud** (4).

Il filosofo **Schopenhauer** è colui che ha dedicato alla riflessione sulla sofferenza il massimo delle proprie energie; per lui tutto è sotto il segno del dolore, perché tutto è manifestazione della cieca e automatica volontà. E la volontà di vivere è scissa, segnata da un conflitto con se stessa, che è costitutivo. Ciò si osserva ovunque nei vari regni del mondo naturale, dai cristalli agli esseri umani. Il dissidio e la lacerazione raggiungono la massima evidenza nel mondo animale e in quello umano, dove è possibile sviluppare la più alta presa di coscienza di tale conflitto fra vita e morte. Quanto più aumenta il sapere però tanto più si avverte il dolore e la presenza della morte. Per Mann tuttavia la conoscenza del dolore non deve concludersi con la negazione della vita.

Schopenhauer ha desunto dalla mistica indiana la proposta di negare la volontà di vivere; uno strumento per concretizzarla è costituito dal "nirvana", l'annullamento della volontà di vivere, una sorta di suicidio in vita, in cui tutti gli impulsi, e quindi ogni disordine e sofferenza, vengono negati. Per lui inoltre un altro grado di liberazione possibile è rappresentato dall'arte, che permette all'uomo moralmente nobile di fondersi con l'indeterminato, e la cui forma suprema è la musica.

Nell'itinerario spirituale percorso da Castorp, invece, sono evidenziati anche i limiti di questa concezione: l'arte infatti, per Mann, deve esprimere soprattutto una forma di conoscenza, tanto più alta quanto più comprende ed oltrepassa la natura.

Wagner, per Mann, si colloca a sua volta in continuità con la posizione di Schopenhauer, all'interno della stessa atmosfera culturale; resta prigioniero dell'incapacità di considerare le forze della vita in termini costruttivi.

Il **Nietzsche** che interessa Mann è quello della volontà di potenza. Di tale elemento allo scrittore non interessa tanto la creazione dei "signori" che impongono i loro valori agli uomini-gregge, quanto piuttosto la considerazione della volontà di potenza come potere di esistere che si accresce; la stessa ragione dovrebbe passare attraverso le passioni, il dolore, la tristezza, ma non opporsi

asceticamente alla vita; semmai entrare al servizio degli istinti, diventare essa stessa un istinto per potenziare la vita.

L'arte stessa tuttavia, per Nietzsche, è legata alla corruzione degli istinti; è anche conoscenza, ma soprattutto gioco di maschere e illusione. Mann vuole invece mantenere in tensione vita e conoscenza, attraverso una posizione che non consegni la cultura e l'arte al nichilismo.

Per rendere ragione della decadenza, Mann si confronta anche con Freud in un rapporto fecondo di idee. Nel 1921 **Freud** ha sostenuto (in *“Al di là del principio del piacere”*) l'esistenza, in una zona da esplorare, di un principio di distruzione, di disordine, che nella vulgata psicanalitica è indicato dalla parola *“Thanatos”* (mai usata da Freud), contrapposta a *“Eros”*. Freud parlò di un *“principio del Nirvana”*, cioè della tendenza della materia organica a ritornare verso la materia inorganica, una coazione a ripetere per cui ciò che è vivente tende ad essere distrutto e a morire. Ma per lui non si trattava di una entità metafisica, di un principio assoluto; esso non si poneva contro il principio del piacere –contro la vita- bensì soltanto al di là e quindi era qualcosa che poteva essere intellettualmente compreso. Analogamente, Hans Castorp si confronta con la realtà della morte e ne esce con un aumento dell'esperienza e della conoscenza e con la scelta di essere per la vita. Il protagonista della *“Montagna incantata”*, dirà Mann nella conferenza del 1930 agli studenti americani, *<<oltrepassa la sua innata devozione alla morte e comprende una mentalità umana che non ignora razionalmente né disdegna, è vero, l'idea della morte né i lati oscuri e misteriosi della vita, ma li include senza lasciarsene dominare nello spirito>>*. Questo è infatti il compito della poesia e dell'arte, secondo Thomas Mann; Castorp andrà forse a morire: questo rimane il grande punto interrogativo per Mann e per i lettori; ma vi andrà non con in testa dei discorsi, delle forme di conoscenza articolate, ma con un Lied musicato da Schubert, *“Il tiglio”*, in cui risuonano le parole *<<Intagliai nella sua corteccia parecchie parole d'amore...>>*. E il libro si conclude con la seguente domanda: *<<Chi sa se anche da questa mondiale sagra della morte, anche dalla febbre maligna che incendia tutt'attorno il cielo piovoso di questa sera, sorgerà, un giorno, l'amore?>>* (5). La domanda finale del romanzo è espressione del punto di vista positivo dell'autore, il quale tuttavia nel corso della vicenda non fa mai approdare il protagonista ad un equilibrio o ad una sintesi veramente definitiva. Consapevole di tutte le difficoltà che si frappongono per Hans Castorp –e per l'umanità in generale che lui rappresenta- in alcuni passaggi del libro Mann fa perfino riferimento ad un sapere ermetico e agli alchimisti rinascimentali, che come Paracelso intendevano trasformare i metalli vili in nobili, il ferro in oro, per definire la mutazione a cui deve sottoporsi chi intenda uscire dal mondo infero della morte per riscattarsi ed orientarsi verso la vita. Ma la disposizione positiva dell'autore non elimina i margini di incertezza che condizionano il protagonista. Perciò, benchè all'autore sia cara l'ipotesi del romanzo di formazione, numerosi

commentatori hanno invece sottolineato, più che la dinamica del cambiamento, la sostanziale staticità che contraddistingue il disorientato alto-borghese Hans Castorp. La questione quindi resta aperta.

7.3 Altre angolature: medietà, ironia, politica

Si possono inoltre evidenziare due percorsi di lettura, per così dire, più interni al testo ed uno più legato al contesto biografico dell'autore.

Ironia e medietà sono inerenti all'impianto strutturale della narrazione: la prima, più che un tratto espressivo isolato, sembra invece una dimensione di fondo, tale da conferire unità di tono a tutto il racconto. Essa deriva dall'intattualità della tragedia e dell'epica nella loro antica forma classica. Perfino l'invio di segnali amorosi tra i membri di una coppia, nell'atmosfera del sanatorio, assume caratteri paradossali: il pegno che Hans Castorp e Mme Chauchat si scambiano sono le rispettive radiografie senza volto.

Per Mann, che è passato attraverso l'esperienza catastrofica della Prima guerra mondiale, si tratta ormai di rendere conto della limitatezza dell'umanesimo liberale, della cultura greca e rinascimentale, della politica come arte della parola, della ragione come dialogo sereno tra i popoli. Va constatato il fallimento di quella borghesia illuminata che aveva preteso di imbrigliare le forze distruttive prima del conflitto mondiale. E già il razionalismo di Settembrini lo dimostra.

Anche lui –il massone padovano illuminista- che pure esalta le forze sane della vita, è malato. Anche lui è confinato nel sanatorio e sta collaborando ad un'opera intitolata "*Patologia sociologica*", che dovrebbe uscire in 20 volumi e segna il carattere astratto della sua adesione alla vita.

Il gesuita Naphta esprime invece l'apologia della morte e del terrore; ha una concezione della spiritualità come dominio. Arriva a sostenere: che la Chiesa aveva ragione e Galileo torto (6), che la verità non è ciò che è sottoposto a dimostrazione, ma ciò non presuppone nulla; che la fede è l'organo della conoscenza mentre l'intelletto è secondario. Alla fine, anche il suo suicidio risulta espressione della potenza e dei diritti della morte.

Mann intende invece sostenere un'esperienza spirituale di apertura, meno univocamente indirizzata. Per questo forse ha scelto come protagonista un uomo semplice come Castorp, che viene definito "mediocre" e "ingenuo". Mentre Naphta sostiene che le contraddizioni non possono comporsi in

una via di mezzo, Castorp rappresenta l'uomo di tutti i giorni, che opta per una sorta di “*mesotes*” o di “*aurea mediocritas*”. Questa può diventare la via alla salute per tutti. La sua posizione va considerata non un opportunistico stare lontani dagli eccessi -come interpreterebbe Naphta- ma come un situarsi in una vetta, in una “montagna incantata” che vede come sbagliati i due estremi, l'uno per eccesso (l'amore smisurato per la morte di Naphta) e l'altro per difetto (la negazione delle forze oscure da parte di Settembrini) (7).

In ultimo, va ricordato che, durante gli anni della stesura del romanzo, Mann si è confrontato non solo con le energie distruttive della guerra mondiale, ma ha anche assistito al compiersi della rivoluzione bolscevica in Russia e alla nascita del fascismo in Italia. Si è quindi progressivamente staccato dal nazionalismo e dal conservatorismo, di cui aveva espresso non pochi tratti nelle sue “*Considerazioni di un impolitico*”. In seguito, nel 1930, con il racconto “*Mario e il mago*” esplicitò la propria critica al fascismo; poco prima dell'ascesa di Hitler al potere, egli attraversò una fase in cui, pur senza accettare il credo del Partito Socialdemocratico, propose una sintesi politica in cui Marx fosse unito a Holderlin: cioè una formula in cui l'internazionalismo si sposasse con la tradizione culturale specificamente tedesca.

Anche in varie e numerose conferenze, tenute come testimone di un'epoca, mantenne la sua posizione critica, che conservò costantemente dopo l'avvento al potere di Hitler e anche negli anni dell'esilio americano, fino al momento della “caccia alle streghe” maccartista (quando egli, avendo voluto visitare contemporaneamente Francoforte -che era nella zona americana- e Weimar -che era nella zona russa- si vide accusato di filocomunismo e fu costretto ad abbandonare gli Usa, dove era stato in esilio dal 1938).

E' significativo che, in “*Discorso a tavola*” tenuto ad Amsterdam poco prima che uscisse la “*Montagna incantata*”, già nel 1924, egli sostenesse: <<*Il poeta che in un'ora storica come l'attuale non prendesse le parti della vita sarebbe veramente un ospite cupo della terra buia*>>.

7.4 Aree tematiche significative

Si possono infine svolgere considerazioni di tipo più rigorosamente contenutistico rispetto all'opera in questione; ci sono almeno quattro aree che mi sembrano avere una valenza notevole: la malattia, lo spazio, il tempo, l'amore.

Come abbiamo già detto e ribadito, la malattia presenta due aspetti: uno fisico-biologico, di deterioramento e consunzione materiale; l'altro, di trasformarsi in un possibile veicolo per l'affinamento spirituale, per la conoscenza e il superamento delle pulsioni naturali distruttive.

Il predominio dell'elemento corporeo, la tisi fino all'ultimo stadio della decomposizione che corrode l'organismo dei malati, viene affrontato in diversi modi dai pazienti: con l'acquiescenza nei confronti delle direttive del dottor Behrens; con l'insofferenza dei clienti danarosi, che decidono autonomamente di interrompere la cura magari con un viaggio, pur dovendosi prevedibilmente assoggettare a dei ritorni in quel sanatorio; con l'impazienza del cugino Joachim, che vuole a tutti i costi ritornare in pianura alle sue funzioni militari di ufficiale dell'esercito, ma che dovrà rientrare al Berghof per morirvi; con gli andirivieni misteriosi di Clawdia Chauchat...Inoltre la visite degli "esterni", i cinque ricchi pasti quotidiani, l'esposizione all'aria pura dell'alta montagna, le passeggiate prescritte, i controlli della temperatura, le iniezioni, gli esami radiologici, gli accessi di tosse e gli sbocchi di sangue, i defunti che vengono discretamente evacuati dall'edificio nei momenti in cui tutti sono impegnati altrove...tutta la cruda realtà della patologia -e delle terapie messe in campo- vengono descritte con cura.

Soprattutto nei capitoli della seconda parte, si infittiscono però i segnali di uno stretto legame tra malattia e decadenza: c'è una ventata crescente di inquietudine, se non di vera e propria follia, che coinvolge i degenti, pronti a dedicarsi a una seduta spiritica, ad abbandonarsi compulsivamente alla musica meccanicamente riprodotta dal fonografo, a impegnarsi solo nella ricerca edonistica di un piacere sessuale effimero.

Dopo un diverbio abbastanza futile, Settembrini e Naptha si fronteggiano in un duello, che il nichilista conclude rivolgendo l'arma contro sé e suicidandosi, quasi senza dignità e certo senza riscatto. Clawdia Chauchat, a sua volta, ricompare accompagnata dal nuovo amante, l'olandese Peeperkorn, che introduce una personalità nuova e gioviale nell'ambiente (soprattutto mangia, beve e gioca a carte, oltre a dedicarsi eroticamente a Clawdia); tuttavia anche lui sceglie di suicidarsi nel sanatorio, quando si sente giunto al termine del proprio percorso biologico.

Invece nel caso di Hans Castorp la malattia diventa occasione di meditazione, conoscenza e studio del corpo e dei limiti biologici, pietas per la fragilità degli esseri umani, insomma elevazione. Così il giovane si dedica allo studio dell'anatomia e della patologia, approfondisce la conoscenza delle intime strutture e funzioni dell'organismo; cerca inoltre di rompere il tabù della morte, offrendo conforto ai moribondi.

L'intera esperienza quotidiana del sanatorio si regge sull'antitesi spaziale pianura-montagna. La pianura è il mondo dell'attività, del lavoro, della vita "normale", della salute ma anche

dell'inconsapevolezza; il sanatorio è uno spazio a parte. Lo circonda, ovviamente, il paesaggio montano delle alpi oltre i millecinquecento metri; Davos è descritta come un centro di villeggiatura, ma soprattutto come località curativa: oltre al Berghof, vi sono altri edifici con attività analoghe; molte case private affittano appartamenti e attrezzano terrazze per chi debba beneficiare dell'aria frizzante e salubre. Attorno ci sono boschi, corsi d'acqua, fiori nella bella stagione, pascoli, creste rocciose e cime con nevi perenni.

Il perimetro del sanatorio circonda un edificio che unisce i caratteri del grande albergo internazionale e insieme quelli dell'ospedale. I visitatori o i malati al loro primo ingresso sono immessi in un ambiente in cui prevale il colore bianco: le pareti bianche compatte, le infermiere con le loro cuffie candide, le porte numerate laccate di bianco, i mobili bianchi, i tappeti e le tende di lino nella stessa tinta. Siamo di fronte ad una struttura che, con espressione sociologica, potremmo dire che funziona come <<istituzione totale>>. Qui si concentra una folla di personaggi tutti appartenenti all'élite borghese, isolata da ogni rapporto con altre classi sociali e da ogni processo produttivo; non assillati da preoccupazioni economiche, costoro restano sempre uguali, statici e privi di evoluzione spirituale. Il ritmo immutabile delle loro giornate li lega alla malattia, che si manifesta come pura corporeità. A sua volta il paesaggio montano che li circonda, pure concretissimo, perde di specificità e finisce per configurarsi, in base alla percezione soggettiva dei degenti, come pura Natura, indifferente ed infinitamente potente ed eguale a se stessa.

Tuttavia il sortilegio più potente riservato ai pazienti della "Montagna incantata" riguarda la dimensione del tempo. Dall'inizio alla fine assistiamo, nel Berghof, al venir meno del tempo cronologico, in contrasto con quanto avviene in pianura, i cui abitanti vivono al ritmo dell'orologio e del calendario. In un passaggio del testo, il tempo viene paragonato ad un termometro non graduato che si dà ai malati che imbroglia; riveste così il significato di una "suora muta", strumento e testimonianza dell'attrattiva per la morte, dell'amore complice della corruzione e della tragedia della cultura. Ma sono numerose le considerazioni sul tempo presenti sia nelle conversazioni, sia nei discorsi interiori e nei pensieri dei personaggi, sia nei commenti della voce narrante. Fin dalle pagine iniziali, dalle parole del cugino Joachim apprendiamo che lui, acclimatato in quell'ambiente, ha smarrito la precisa misura del tempo: <<tre mesi son ai loro occhi come un giorno...Qui si cambiano le proprie concezioni>>. Il narratore stesso offre una digressione sui rapporti tra noia, monotonia e tempo, prendendo la parola e sostenendo che le proprie osservazioni sull'allungarsi o l'accorciarsi del tempo vengono esposte solo perché Hans Castorp sta rimuginando qualcosa di simile. Constata così che alla domanda: <<Da quanto tempo?>> i pazienti possono rispondere solamente: <<Da tanto tempo>>. Al termine delle prime tre settimane di permanenza il protagonista è ormai consapevole di quanto avesse ragione il cugino: <<tre settimane quassù erano

un nulla, gliel'avevano detto tutti subito. Al Berghof la più piccola unità di misura per il tempo era rappresentata dal mese>>.

Inchiodato a letto per la febbre, poco più avanti, egli parla dell'«*eternità immobile di quest'ora*»; non sa più che giorno sia, ma vuole sapere più volte quale ora sia di «*questa giornata frantumata e artificialmente abbreviata*» dalle pratiche sanitarie.

Procedendo oltre, i punti di riferimento svaniscono e resta l'esperienza di un tempo vuoto che imprigiona tutti i degenti. Tuttavia, per un attimo, una forma di emancipazione possibile da esso sembra apparire: è la “danza macabra”, che il personaggio vive al capezzale di un morente e poi durante la contemplazione del cadavere. Un'altra possibile fuoriuscita sembra la notte amorosa con Clawdia, che si configura come una esperienza quasi onirica di aspirazione all'eternità. Ma l'episodio si colloca ironicamente all'interno del carnevale e, del resto, Clawdia lo interrompe annunciando la sua imminente partenza.

Le ripetute riflessioni teoriche di Hans Castorp sul tempo sembrano ricalcare quelle filosofiche di Sant'Agostino, tuttavia le percezioni che lui prova non vengono mai unificate e il tempo continua per lui a restare un enigma.

Ma è nell'episodio della neve che, alla perdita del tempo e del suo trascorrere, subentrano una nuova consapevolezza ed il coraggio di vivere, il rifiuto e la sfida al sogno mortifero di immobile eternità, in nome «*della bontà e dell'amore*».

Nella conclusione esploderà “un colpo di tuono” e con lo scoppio della guerra Hans sarà catapultato via dalla montagna incantata, dopo sette anni. L'irruzione del tempo storico ha spezzato dall'esterno la prigione incantata. Resta quindi irrisolto il paradosso del tempo, nella sua pluralità non sintetizzabile di significati.

Per quanto concerne infine l'esperienza amorosa, per Hans Castorp essa risulta concentrata sul rapporto di fascinazione ed innamoramento da lui vissuto con Clawdia Chauchat. Per molti capitoli l'attrazione reciproca si concretizza unicamente nell'incrocio degli sguardi, in piccoli gesti, nei silenzi, nell'attesa degli incontri; Hans pare provare un sentimento crescente, alimentato dalla stessa distanza a cui la donna gli appare. Vi è un leit-motiv che ne annuncia ripetutamente la comparsa sulla scena del ristorante: lo sbattere delle vetrate e della grande porta del locale. Il fascino che Clawdia esercita è quello basato sui suoi lineamenti orientali, “mongoli”, di “russa” o di “Kirghisa”; i suoi occhi e la sua fisionomia attraggono Hans anche perché rinnovano in lui l'ammirazione erotica provata precedentemente, nella prima adolescenza, per un compagno di studi. La seduzione che questa flessuosa malata, circondata da un piccolo alone di mistero collegato al suo matrimonio e

alle sue vicende sentimentali, esercita sul protagonista, lo spinge ad approfittare dell'esistenza di una forma febbrile nel proprio organismo (diagnosticata dal primario Behrens come possibile focolaio di tubercolosi) per rinunciare alla partenza e prolungare la sua permanenza nel sanatorio. Per essere reciprocamente comunicata, l'attrazione erotica ricorrerà ad una lingua franca: il dialogo tra i due infatti si svolge in francese, assicurando come un lasciapassare per la passione. A un certo punto, in un colloquio dai contorni onirici, fra i lustrini e le maschere del carnevale, Clawdia afferma: <<è più morale perdersi e perfino lasciarsi distruggere che conservarsi>>. L'incontro culmina in un'unica notte trascorsa insieme al termine della prima parte del romanzo.

Come abbiamo già detto, dopo quest'unica realizzazione del suo sogno erotico, Hans Castorp si staccherà dalla donna, cercando di proseguire il proprio percorso di formazione in una direzione che possa rendere compatibile amore e vita dello spirito.

NOTE ALLA LEZIONE 7

- 1) MANN Thomas, *“Lubeca come forma di vita spirituale”*, in *“Scritti minori”*, Mondadori, Milano 1958.
- 2) MANN Thomas, *“La montagna incantata”* (trad. it. di E.Pocar), vol. II, Corbaccio, Milano 1992 p.368.
- 3) LUKACS Gyorgy, *“Thomas Mann e la tragedia dell'arte moderna”*, Milano 1956.
- 4) Tutta la parte seguente, di tenore filosofico, riprende il testo di una lezione di Remo Bodei dedicata a: *“Il tragico nel romanzo di Thomas Mann”* e pubblicata nei *“Quaderni della Fondazione S. Carlo”*, n°6, Modena, 1984.
- 5) MANN Thomas, *“La montagna incantata”*, p. 709.
- 6) MANN Thomas, *“La montagna incantata”*, p.390.
- 7) Segno qui l'interpretazione di Bodei. Secondo C. Becagli (*“Invito alla lettura di Thomas Mann”* p.161), il principio della medietà nel romanzo rappresenterebbe più un ideale che una concreta realizzazione.
- 8) na concreta una na una concreta realizzazione.