



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
in Filologia e Letteratura italiana

Tesi di Laurea

La vita inafferrabile
Il tema della decadenza nel
Gattopardo di Giuseppe Tomasi
di Lampedusa e nei *Buddenbrook*
di Thomas Mann

Relatore

Prof. Alberto Zava

Correlatori

Prof.ssa Ricciarda Ricorda
Prof. Aldo Maria Costantini

Laureando

Lorenzo Fabris

Matricola

842631

Anno Accademico

2017/2018

INDICE

INTRODUZIONE	4
CAPITOLO PRIMO	
DECADENTISMO E DECADENZA	7
I.1. Il Decadentismo: origini di un movimento letterario	7
I.2. Elementi costitutivi del Decadentismo.	11
I.3. Due volti del Decadentismo: Estetismo e Superomismo	16
I.4. Decadentismo infinito?	23
I.5. La decadenza e le quattro età dell'uomo. Una prospettiva mitologica	28
I.6. La teoria della decadenza: da Paul Bourget a Friedrich Nietzsche	32
I.7. La decadenza come tema letterario	40
I.8. <i>Finis Austriae</i> : il tema della decadenza nella letteratura austriaca	42
CAPITOLO SECONDO	
TRAMONTO SICILIANO	51
II.1. La lunga decadenza dell'aristocrazia siciliana	51
II.2. Giuseppe Tomasi di Lampedusa	54
II.3. Il tema della decadenza nel <i>Gattopardo</i>	58
II.4. Gli ultimi Gattopardi: i Piccolo di Calanovella	86
CAPITOLO TERZO	
IL CROLLO DI CASA BUDDENBROOK	91
III.1. Thomas Mann: la vita di un artista borghese	91
III.2. L'influenza del pensiero di Arthur Schopenhauer nell'opera di Thomas Mann	98
III.3. Interludio: il pensiero di Arthur Schopenhauer nell'opera di Luigi Pirandello e di Italo Svevo	110

III.4. Il tema della decadenza nei <i>Buddenbrook</i> di Thomas Mann	114
CONCLUSIONI	152
BIBLIOGRAFIA	154

INTRODUZIONE

Ultimo forse rappresentante genuino della gloriosa nobiltà meridionale, io sto da solo in questa casa crollata più che per metà, e che seguita a crollare un poco ogni giorno, in cui il vento si insinua gemendo, sufolando, facendo garrire le pendule tappezzerie. Ormai, pel volger dei tempi, povero in canna, mi scaldo la minestra da me, poi passeggio infaticabilmente nelle sale vuote, più sovente in cucina a causa del freddo; e tutto pur di non lavorare, che sarebbe cosa vergognosa, ma in ispecie direi pur di non vivere.¹

In queste poche righe poste a conclusione de *La biere du pecheur* di Tommaso Landolfi, malinconia ed ebbrezza convivono miracolosamente. Il passato è ancora vivo nel presente, ma solo come ricordo che si fa visibile nei muri scrostati di un'antica dimora. La gloria e la forza appartengono evidentemente a un'epoca tramontata che ha reso grande la famiglia del protagonista e le ha donato ricchezze e onori. Sono esistiti degli avi, dunque, e nelle loro vene scorrevano la vita e l'audacia. Le stanze della casa palpitavano di vita e calore ma adesso l'intero edificio sta crollando poco a poco. In questo ultimo rappresentante della nobile famiglia non vi è traccia dell'antica fierezza della stirpe, egli preferisce infatti dedicarsi al gioco e alla lettura degli amati scrittori russi e soprattutto, come emerge dalla lettura dell'intero libro, all'attenta e spesso esasperata autoanalisi. Un'introspezione spietata che scava nelle pieghe dell'io, ne osserva i movimenti e prende atto di ogni contraddizione,

¹ TOMMASO LANDOLFI, *La biere du pecheur*, Milano, Adelphi, 2017 (1953), p. 137.

oscillazione e mutamento d'umore. La vita è altrove, si potrebbe dire, e non ha alcuna forza di attrazione nei confronti di un uomo che da essa ha deciso di separarsi spiritualmente e in modo definitivo, costruendosi una dimora dello spirito inaccessibile ai tempi e alle genti.

Precisamente in questi termini può essere descritto il fenomeno della decadenza, che nel presente lavoro verrà analizzato con riferimento a due importanti romanzi del Novecento: *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa e *I Buddenbrook* di Thomas Mann. Ora, secondo le più comuni definizioni che si possono ricavare dai vocabolari della lingua italiana, la decadenza consiste fondamentalmente in una progressiva perdita di energia e capacità d'azione e come tale può riscontrarsi in un singolo individuo, in un popolo o in un'intera civiltà e può essere dovuta a fattori di diversa origine. Nel periodo compreso tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, però, il concetto di decadenza viene analizzato e discusso sotto il profilo filosofico, psicologico e letterario. I contributi più importanti che vengono avanzati sono sicuramente quelli di Paul Bourget e di Friedrich Nietzsche, ai cui nomi non si può non aggiungere quello di Arthur Schopenhauer. Per quanto concerne il piano letterario, la riflessione sulla decadenza si intreccia, nell'arco di tempo che si è indicato, con il sorgere del movimento decadentista. Poeti e scrittori come Paul Verlaine, Oscar Wilde e Joris Karl Huysmans evocano un mondo di paesaggi in rovina e civiltà in disfacimento e danno vita a personaggi che dalla propria estrema sensibilità, dalla patologica capacità introspettiva, dal senso di disgusto nei confronti della società, sono portati a isolarsi e a rinchiudersi in una torre d'avorio, lontana dalla folla e dalla follia di un mondo divenuto irrimediabilmente volgare. Il Decadentismo fa certamente proprio il tema della decadenza ma quest'ultimo precede e poi oltrepassa, anche sotto il profilo letterario, l'epoca degli artisti decadenti. Nei termini formulati da Bourget, infatti, la decadenza è un fenomeno che investe tutte le epoche e può coinvolgere civiltà e individui al di fuori di ogni ristretto limite

temporale. È dunque certamente molto importante non confondere i due termini, e quindi i due concetti, e al tentativo di analizzare e distinguere tra loro decadenza e Decadentismo è dedicato il primo capitolo del presente lavoro. Il secondo capitolo prende invece in considerazione la presenza del tema della decadenza in uno dei più importanti romanzi italiani del Novecento: *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Il romanzo dello scrittore siciliano, pubblicato nel 1958, tratta di una duplice decadenza: quella che investe la società nobiliare siciliana nella seconda metà del Novecento e quella che riguarda il protagonista del libro, il Principe di Salina. A riprova del fatto che il tema della decadenza non può essere considerato appannaggio del solo movimento decadentista, si vedrà nel corso del secondo capitolo con quanta efficacia i sintomi della decadenza, esattamente quelli analizzati da Paul Bourget nella sua *Teoria della decadenza*, si insinuino nella persona del protagonista fino a portarlo alla morte. Il terzo capitolo della tesi si propone invece di indagare la presenza del medesimo tema in un altro importante romanzo del Novecento: *I Buddenbrook* di Thomas Mann. Al riguardo va evidenziato che, nel corso dell'analisi di quest'opera, e proprio al fine di comprendere a fondo la concezione manniana della decadenza, si è rivelata imprescindibile la lettura attenta di Arthur Schopenhauer e più precisamente della sua opera capitale, *Il mondo come volontà e rappresentazione*. Consapevole della propria formazione prevalentemente letteraria e non filosofica, chi scrive ha ritenuto comunque di dover offrire un quadro generale del pensiero del filosofo tedesco, in particolare evidenziando la relazione tra questo e il romanzo di Thomas Mann, senza però addentrarsi ulteriormente nella complessa speculazione schopenaueriana. Il presente lavoro si è arricchito in questo modo di un ulteriore importante riferimento che, unito alle riflessioni di Paul Bourget e di Friedrich Nietzsche, ha contribuito a precisare i caratteri del fenomeno della decadenza.

CAPITOLO PRIMO

DECADENTISMO E DECADENZA

I.1 Il Decadentismo: origini di un movimento letterario

Addentrarsi nella storia della letteratura alla ricerca del documento fondante di un movimento o di una corrente letteraria può rivelarsi impresa più o meno ardua. A volte, molto semplicemente, non esistono atti di nascita ufficiali e si rende necessario allora un accurato lavoro di ricerca che permetta di riconoscere in determinate opere e in determinati autori l'affiorare di sensibilità nuove e di nuove poetiche. In altre parole, non sempre è possibile rintracciare nella storia della letteratura un *Manifesto del futurismo* cui far riferimento per stabilire coordinate e caratteristiche di un dato movimento, per osservarne gli sviluppi e le diramazioni. Del resto, può darsi il caso in cui sia possibile rintracciare l'atto fondante di una corrente letteraria e tuttavia, anche in tale ipotesi, possono sorgere problemi e incertezze in relazione ai limiti e ai confini cronologici da attribuire alla corrente stessa. Per quel che riguarda il Decadentismo, il cui luogo di nascita è senza dubbio la Parigi del 1880, non vi è concordia circa il termine *ad quem*, il che ha provocato, in seno alla storiografia e alla critica letteraria, notevoli problemi di cui si darà conto più avanti. Per ora è importante aver rintracciato un termine *a quo* e averlo collocato sulla Rive Gauche nell'ultimo ventennio dell'Ottocento. Proprio sulle rive della Senna, all'interno di cenacoli

letterari e sulle pagine di riviste come la «Revue wagnérienne» e la «Revue independante» alcuni poeti combattono la loro battaglia contro i parnassiani, un gruppo di artisti che al tempo già si era trasformato in accademia e che giudicava negativamente questi scrittori refrattari alle regole non solo della poetica ufficiale ma anche della società. Sono proprio i poeti parnassiani, del resto, che iniziano ad appellare gli artisti della Rive Gauche con il titolo di “decadenti”. Secondo Elio Gioanola, parnassiani e critica accademica riducevano le manifestazioni poetiche di questi scrittori «a episodi di estremo epigonismo romantico, di decadenza appunto rispetto ai valori civili e morali promossi dalla letteratura e dall’arte romantiche».¹

È interessante notare come molto spesso nella storia della letteratura i nomi dei movimenti e delle scuole abbiano un’origine dispregiativa: si pensi al Barocco, al Romanticismo e, per limitarsi a un fenomeno letterario italiano più recente, all’Ermetismo. In tutti questi casi il nome del movimento artistico non è il frutto della volontà dei suoi esponenti, bensì di quella dei suoi avversari. Altrettanto spesso capita che gli stessi artisti in un primo momento stigmatizzati, decidano di utilizzare l’etichetta attribuita loro dagli avversari conferendole segno positivo. Esattamente questo accade nel caso del Decadentismo: in modo inaspettato, quegli stessi poeti che forse, nelle intenzioni dei loro detrattori, dovrebbero sentirsi offesi dall’etichetta loro attribuita, decidono di innalzarla come un vessillo: nel 1884 il poeta Paul Verlaine pubblica su *Le Chat Noir* il sonetto *Langueur* che così comincia: «Sono l’Impero alla fine della decadenza/ che guarda passare i grandi Barbari bianchi/ componendo indolenti acrostici/ in uno stile dorato in cui danza il languore del sole».² Il riferimento del poeta è all’Impero Romano, ed è importante notare

¹ ELIO GIOANOLA, *Il Decadentismo*, Roma, Edizioni Studium, 1999, p. 27.

² PAUL VERLAINE, *Langueur*, in *Poesie e prose*, a cura di Diana Grange Fiori, traduzione italiana di Sandro Bajini, Milano, Mondadori, 1992, (Paris, 1884), p.15.

come egli paragoni la propria vita non alla potenza e alla grandezza dell'impero in epoca augustea, bensì all'ultimo respiro di una civiltà destinata a morire sotto i colpi delle invasioni barbariche. In questo sonetto Verlaine non si limita ad assumere su di sé quell'etichetta che i parnassiani avevano coniato in senso dispregiativo, ma arriva addirittura a rivendicare con orgoglio la propria appartenenza a un orizzonte di decadenza. Come ha notato Paolo Giovannetti

quello che probabilmente è apparso nuovo alla critica e ai lettori contemporanei di Verlaine è stata l'assunzione consapevole, attiva, affermativa, della decadenza: qui abbiamo un poeta che dichiara quasi con orgoglio di appartenere a una civiltà al tramonto, giunta ai limiti della sua crisi, e che volontariamente colloca la propria produzione artistica entro tale quadro.³

Nel 1886 un altro poeta, Anatole Baju, fonda il periodico «Le Decadent» e scrive un articolo che chiarisce ulteriormente i caratteri che questo nuovo movimento letterario va via via assumendo:

Nascondersi lo stato di decadenza cui siamo giunti sarebbe proprio il colmo dell'insensatezza. Religione, costumi, giustizia, tutto decade, o per meglio dire, tutto subisce una trasformazione ineluttabile. La società si disgrega sotto l'azione corrosiva di una civiltà deliquescente. L'uomo d'oggi è affatto privo di illusioni. Affinamento d'appetiti, di sensazioni, di gusti, di lussi, di godimenti: nevrosi, isteria, ipnotismo, morfinomania, ciarlatanismo scientifico, schopenhauerismo ad oltranza: questi i prodromi dell'evoluzione sociale. È nella lingua soprattutto che se ne manifestano i primi sintomi. A necessità nuove corrispondono idee nuove, sottili, infinitamente sfumate. Donde il bisogno di creare vocaboli inauditi, per esprimere una siffatta complessità di sentimenti e di fisiologiche sensazioni.⁴

³ PAOLO GIOVANNETTI, *Decadentismo*, Milano, Editrice Bibliografica, 2016, p. 33.

⁴ ANATOLE BAJOU, «Le Decadent», I, 10 avril 1886, in *Poeti simbolisti francesi*, a cura di Glauco Viazzi, Torino, Einaudi, 1976, p. 91.

Bajou va oltre la già provocatoria dichiarazione di Verlaine, giungendo nello scritto sopra riportato a delineare i contorni di una società, quella a lui contemporanea, in via di disfacimento e suggerendo altresì l'utilizzo di mezzi linguistici idonei a esprimere la nuova realtà. Se nella società in via di disgregazione la sensibilità e i bisogni dell'individuo si modificano e si affinano, anche il linguaggio letterario dovrà adeguarsi al cambiamento, modificandosi e affinandosi a sua volta. Fa notare Giovannetti:

Così come la deliquescenza dell'impero romano nelle sue istituzioni politiche ed economiche ha portato con sé il disfacimento dell'unità linguistica e la distruzione della parlata latina, dissoltasi nell'infinita varietà delle lingue cosiddette romanze, allo stesso modo la vacillante società francese dovrà presto fare i conti con una crisi di tipo linguistico, con il proliferare di esperienze espressive solo in parte riconducibili alle norme grammaticali del francese standard. Insieme alla società, dunque, dovrà disgregarsi pure la maniera di parlare e di scrivere.⁵

Tra il sonetto di Paul Verlaine e l'articolo scritto da Anatole Baju e pubblicato sul primo numero della rivista «Le Decadent» si colloca poi, sotto il profilo cronologico, un romanzo destinato a essere salutato come “la bibbia del Decadentismo”: si tratta di *A ritroso* scritto da Joris Karl Huysmans e pubblicato nel 1884. Il protagonista del romanzo, Jean Floressas Des Esseintes, ultimo discendente di una nobile famiglia francese, rappresenta infatti il prototipo dell'eroe decadente che, dopo una vita disordinata e alla fine rivelatasi insoddisfacente, divenuto incapace di vivere tra i propri simili, si ritira in un'antica dimora di famiglia. Il romanzo descrive minuziosamente la nuova vita di Des Esseintes, una vita fondata sulla ricerca di piaceri squisiti e complicati e sulla collezione di oggetti rari e

⁵ P. GIOVANNETTI, *Decadentismo*, cit., p. 18.

preziosi. L'enfasi dell'autore è posta tutta sull'atmosfera di torbida decadenza che avvolge il protagonista del romanzo, un uomo che ha deciso di sostituire alla vita il sogno e che in un sogno continuo vive fino a precipitare nella nevrosi. Des Esseintes sente di non appartenere interiormente al mondo in cui gli è toccato vivere, percepisce una distanza siderale tra sé, i propri gusti, i propri interessi raffinati e il modo di vivere e di divertirsi dei suoi contemporanei. Per questo sceglie la fuga e si ritira dal mondo, da quel mondo che egli sente vicino alla fine ma che non ha alcuna intenzione di cambiare e tantomeno di salvare.

I.2 Elementi costitutivi del Decadentismo

È possibile rintracciare gli elementi caratteristici del movimento decadente senza con questo ridurre il Decadentismo a una serie di apodittiche definizioni? Si sa che molto spesso, nel tentare di definire i tratti salienti di una scuola o di una corrente letteraria, si corre il rischio di semplificare o di tralasciare aspetti fondamentali considerandoli marginali. Il primo dato, storico e filosofico allo stesso tempo, è certamente la crisi del Positivismo. Gli scrittori decadenti vivono in un momento in cui le grandi certezze del Positivismo – la fiducia nella ragione, nel metodo scientifico come unico strumento di conoscenza, nel progresso dell'uomo e della società in direzione di un avvenire migliore – cadono come un castello di carte. Un'epoca si è conclusa, ma ancora non si vede l'alba dei tempi nuovi. Questa sensazione di essere al termine di un'epoca caratterizza quindi il clima di fine Ottocento in Francia così come in altri Paesi europei, dove artisti e intellettuali si rendono conto di quanto di fideistico ci sia nella fiducia riposta nei valori promossi dal Positivismo. Soprattutto il culto della ragione, questa divinità che già l'Illuminismo aveva collocato su un trono e le cui pretese egemoniche erano state combattute dalla generazione dei poeti romantici, viene

messo in discussione da chi rivendica la complessità del mondo, la sua eterna componente di mistero, i suoi lati oscuri e irrazionali. Scrive a proposito Guglielmino:

Il dato reale, limitato, angusto, puramente esteriore non appaga più: si impegna quindi una lotta sempre più consapevolmente teorizzata per una conoscenza non della realtà ma dell'anima della realtà e si attribuisce alla poesia il valore di strumento- non *uno* strumento, ma *lo* strumento- di conoscenza. Si crea così un canone fondamentale del decadentismo: arte=conoscenza.⁶

Evidente è l'influenza che su questi concetti ha esercitato il magistero di due grandi poeti francesi come Charles Baudelaire e Arthur Rimbaud: la natura come foresta di simboli da interpretare, il poeta-veggente, sono tutte suggestioni che i decadenti fanno proprie e su cui elaborano la propria visione del mondo. Il Positivismo, allora, si presenta agli occhi dell'artista decadente come un riduzionismo: l'uomo è visto come un insieme di processi fisiologici in cui nessuno spazio è lasciato al mistero, all'ombra, all'inesplicabile. Tutto può essere indagato razionalmente e con metodo scientifico, perché in fondo tutto, dal mondo all'essere umano, può essere conosciuto in maniera oggettiva. Per i decadenti le cose stanno in modo molto diverso; l'interiorità dell'uomo è un abisso insondabile e misterioso:

Al centro, insomma, contro i facili ottimismo idealistici e positivistic, ritorna il dramma dell'uomo che non può essere superato attraverso la scienza, secondo la facile escatologia che prevede il graduale superamento dei limiti, delle difficoltà, del male, del dolore attraverso il progressivo affermarsi dell'Io puro o delle scoperte scientifiche. L'angoscia, il male, il peccato sono condizioni ontologiche dell'esistenza.⁷

⁶ SALVATORE GUGLIELMINO, *Guida al Novecento*, Milano, Casa Editrice G. Principato, 1982, p. 38.

⁷ E. GIOANOLA, *Il Decadentismo*, cit., p. 48.

Non bisogna dimenticare, del resto, l'importanza che proprio in questo periodo assume la psicanalisi per tutta una serie di tematiche che diverranno veri e propri *topoi* della letteratura decadente: l'analisi dell'inconscio dell'individuo, il sogno, lo studio delle ansie e delle paure. Oltre all'analisi dell'io e alla scoperta dell'inconscio, vengono rivalutate molte altre vie di conoscenza del reale alternative alla ragione, non esclusi l'occultismo e l'esoterismo, giungendo addirittura a una certa fascinazione nei confronti del satanismo. La fiducia nella ragione viene ora considerata cosa da borghesi, illusione da filistei incapaci di uno sguardo profondo sulla realtà. La realtà stessa, del resto, non si limita al visibile, ma comprende anche e soprattutto quello che sfugge allo sguardo immediato dell'uomo.

Un altro elemento che caratterizza il Decadentismo è il senso di ribellione nei confronti della società borghese. Sul punto è opportuno ribadire quanto già accennato in relazione al protagonista del romanzo di Huysmans: l'artista decadente si distacca dalla società, assume nei confronti di essa un vero e proprio "pathos della distanza", rifugiandosi nella propria torre d'avorio. Egli dunque rifiuta i miti e i valori della società borghese, ma non li combatte. Si può dire che l'artista decadente è un ribelle, non certo un rivoluzionario. La sua battaglia antiborghese è condotta in nome del più deciso individualismo e non prende in considerazione minimamente ipotesi di palingenesi sociale. Guglielmino evidenzia il diverso atteggiamento nei confronti della società che anima questi artisti e differenzia la loro visione del mondo da quella espressa dai contemporanei movimenti socialisti:

Lo stesso atteggiamento di rifiuto verso la società borghese-capitalistica anima gli artisti di cui abbiamo parlato, ma la motivazione è diversa: Marx ed Engels la rifiutano per motivazioni politico-sociali, gli artisti per motivazioni estetiche; Marx ed Engels attaccano lo sfruttamento, la riduzione dell'uomo a cosa, gli artisti attaccano la volgarità, il cattivo gusto del borghese, i suoi angusti orizzonti che non vedono altro che il guadagno e, se sfiorano l'arte, la concepiscono didascalica, piattamente realistica, filistea. La differente motivazione del rifiuto porta ad antitetico conclusioni: politico-

sociali (cioè l'organizzazione della lotta proletaria) per Marx ed Engels, come politico-sociale era stato il rifiuto; estetiche (la fuga in un artificioso mondo di bellezza, cioè l'estetismo) per gli artisti, come di ordine estetico era stato il rifiuto.⁸

L'artista decadente, dunque, assume nei confronti della società in cui vive un atteggiamento di rifiuto e di ribellione che si esprime su un piano prettamente estetico. Da questo punto di vista si può osservare una notevole differenza anche rispetto al Romanticismo, movimento al quale, per molti versi, il Decadentismo è debitore. Come osserva Gioanola,

in complesso il Romanticismo appare collegato per innumerevoli vincoli alla società borghese in via di affermazione: o quanto meno il poeta romantico fa suoi certi ideali borghesi perché ne avverte la carica innovatrice e rivoluzionaria: patria, libertà, uguaglianza, indipendenza sono parole fascinosi per le quali vale la pena di spendere la propria opera e la propria esistenza.⁹

Questo rapporto tra artista e società si rompe completamente con il Decadentismo. L'artista decadente non vuole cambiare il mondo in cui vive, si limita a osservarlo con dispregio e ad allontanarsi da esso assumendo così un atteggiamento di aristocratico distacco. L'atteggiamento prevalente è quello di un ripiegamento in se stessi, di un'attenzione inedita per i moti interiori, di un isolamento dalla società in direzione di una beata solitudine alla ricerca di quelle sensazioni che la realtà non è in grado di dare. Ora, questo importante cambiamento nel rapporto tra artista e società è certamente legato alle modificazioni economiche e sociali intervenute nel corso del secolo:

Probabilmente il nodo del problema è proprio qui: l'economia liberale, che in

⁸ S. GUGLIELMINO, *Guida al Novecento*, cit., p. 39.

⁹ E. GIOANOLA, *Il Decadentismo*, cit., p. 72.

pratica consegna la società alla legge del più forte e tende a configurare l'organizzazione sociale in termini di produzione e consumo, non lascia spazio ad un tipo di attività libera e apparentemente immotivata come quella artistica, che colloca l'artista al di fuori sia della categoria dei produttori che di quella dei consumatori. L'artista diviene «uno che non ha voglia di lavorare» e perciò additato come esempio di depravazione sia da parte dei lavoratori che degli investitori di capitale, che fanno del mito dell'efficienza, del dovere, della dedizione all'opera uno strumento sfruttabile per l'incremento della produttività.¹⁰

Inedito è quindi il rapporto artista-società che si instaura nell'epoca del Decadentismo. Età classica, Medioevo, Rinascimento, sono tutte epoche che hanno visto l'artista farsi interlocutore, interprete, a volte critico, del potere. Ora invece

l'artista è un reietto che non trova più il suo ruolo e patisce, come mai nella storia, un'autentica crisi di identità: considerato un reietto, finisce spesso per considerarsi tale davvero e rifugiarsi nella propria abiezione in un disperato tentativo di salvezza e di evasione. Esposto alle leggi del mercato, non trova una clientela disposta ad acquistare la sua merce, un tempo considerata di gran pregio e richiesta per dar lustro alla corte, alla Chiesa, all'accademia. Ottiene udienza solo in pochi cenacoli di avanguardia, che magari si assumono l'impegno di pubblicare i suoi versi o di comprargli qualche tela.¹¹

Bisogna a questo punto tornare ai versi iniziali del sonetto di Verlaine e ricordare che l'artista decadente si sente e propone se stesso come il rappresentante di una civiltà in disfacimento. In questo vi è una certa dose di estatica ebbrezza che preclude l'azione. Nota ancora Guglielmino:

Questa coscienza di essere un epigono questa predilezione per le epoche in disfacimento, è il blasone di cui l'artista decadente mena vanto e da ciò deriva tutta una serie di temi ricorrenti: età di decadenza e di lussuria, stanchezza dei sensi e

¹⁰ Ivi p. 74.

¹¹ *Ibidem*.

complicazione, femminilità perditrice e satanica, Bisanzio, Salomè [...].¹²

Si possono dunque elencare alcuni dei caratteri essenziali del Decadentismo, una sorta di DNA comune agli artisti dell'epoca. Innanzitutto la consapevolezza di trovarsi a vivere in un'epoca di crisi in cui i valori che fino a poco tempo prima sembravano indiscutibili e perenni, crollano l'uno dopo l'altro, lasciando l'individuo nel totale smarrimento e privo di qualsiasi punto di riferimento. In secondo luogo la critica nei confronti del Positivismo, cioè di quella corrente di pensiero filosofica che aveva postulato una serie di dogmi ritenuti inattaccabili e che aveva altresì sviluppato una propria estetica nel nome del realismo e dell'oggettivismo. Contro le pretese della ragione di comprendere la vita dell'uomo, si affaccia un interesse per tutte le forme di conoscenza irrazionali, per il misticismo. Infine il ritirarsi dell'artista nel proprio mondo interiore, una forma di ribellione individuale e individualista che non lascia spazio ad alcuna ipotesi di intervento nella società, ma che conduce alla ricerca di emozioni e sensazioni sempre più raffinate e sempre più rare. Da quella che costituisce una sorta di sensibilità comune, gli artisti decadenti prendono le mosse per creare ciascuno una propria etica e una propria estetica.

I.3 Due volti del Decadentismo: estetismo e superomismo

L'estetismo costituisce uno dei rami più noti del Decadentismo, e probabilmente anche uno dei più fraintesi. Eppure sarebbe sufficiente analizzare l'etimo della parola per rendersi conto di come l'estetismo sia fondamentalmente il culto del piacere sensibile e delle emozioni. Un culto, si badi bene, che ha in sé una devozione di tipo religioso e in cui nulla

¹² S. GUGLIELMINO, *Guida al Novecento*, cit., p. 40.

è lasciato al caso o al libero sfogo dei sensi. Dorian Gray e Andrea Sperelli sono probabilmente i personaggi letterari che meglio incarnano la natura dell'estetismo. Nel romanzo *Il ritratto di Dorian Gray*, pubblicato in Inghilterra nel 1890, lo scrittore Oscar Wilde fa pronunciare a Lord Henry Wotton, che può essere considerato il padre spirituale del protagonista, alcune parole che racchiudono in sé l'essenza dell'estetismo:

Vivete! Vivete la meravigliosa vita che è in voi! Nulla deve andar perduto per voi. Cercate continuamente nuove sensazioni. Non abbiate paura di nulla...un nuovo edonismo! Di questo ha bisogno il nostro secolo. Potreste esserne il simbolo visibile.¹³

Dopo il suo primo incontro con Lord Henry, Dorian Gray inizierà a condurre una vita all'insegna della ricerca della bellezza in ogni situazione e contesto. Anche la religione cattolica, che per un momento tenta il giovane Dorian e lo conduce a incontrare il rito della messa e le atmosfere delle chiese cattoliche intrise di incenso, viene vista essenzialmente come un deposito di bellezza al quale è inevitabile avvicinarsi:

Più di una volta s'era sparsa la voce che egli stesse per convertirsi alla religione della Chiesa Cattolica: certo il rito romano aveva avuto sempre una grandissima attrazione per lui. Il sacrificio quotidiano, più terribile in realtà di tutti quelli dell'antichità, lo commuoveva tanto per il suo magnifico disdegno di ogni evidenza dei sensi, quanto per la relativa semplicità de' suoi elementi e l'eterno pathos della tragedia umana che intendeva simboleggiare. Amava inginocchiarsi sul freddo pavimento di marmo e guardare il celebrante nei suoi paramenti di rigido broccato a fiori, mentre lentamente con mani pallide alzava il velo del tabernacolo, o elevava l'ostensorio gemmato contenente l'ostia candida, che, a volte, sembra proprio il *panis coelestis*, il pane degli angeli.¹⁴

¹³ OSCAR WILDE, *Il ritratto di Dorian Gray*, a cura di Masolino d'Amico, in *Opere*, Milano, i Meridiani Mondadori, 1993 (London 1890), p. 32.

¹⁴ Ivi, p.118.

In questo atteggiamento di Dorian Gray nei confronti della religione risiede davvero il nocciolo dell'estetismo: tutti i sensi del protagonista del romanzo sono tesi a catturare i bagliori di bellezza che si sprigionano nella liturgia, ad assaporarli lentamente, a conservarli nella mente per poi ricamarvi sogni e fantasticherie:

Contemplava il sacerdote rivestito dei simboli della Passione di Cristo che rompeva l'ostia nel calice, o si batteva il petto per contrizione dei peccati. Gli incensieri fumanti, simili a grandi fiori dorati, agitati da adolescenti dal viso grave, vestiti di pizzo e di porpora, avevano uno strano fascino per lui.¹⁵

Culto del piacere sensibile e delle emozioni, si è detto. Se però l'estetismo fosse soltanto questo, si farebbe fatica a distinguerlo dall'epicureismo e, nel peggiore dei casi, dal mero appagamento dei sensi. In realtà l'esteta non è colui che va continuamente in cerca di nuove sensazioni, ma è un uomo capace di disciplinare i propri sensi, di guidarli e di condurli in una direzione ben precisa: la direzione della Bellezza (non a caso scritta qui con l'iniziale maiuscola). L'esteta, in altre parole, è innanzitutto un individuo che ha raffinato la sua anima attraverso una lunga, costante e anche faticosa frequentazione del bello. Per rendersi conto di quanto ciò sia vero, può essere interessante leggere alcune delle interviste rilasciate dallo stesso Wilde a margine di una serie di conferenze tenute nel 1882 negli Stati Uniti. In una di queste interviste Wilde dichiara:

L'estetismo è una ricerca dei segni della bellezza [...]. È uno studio di ciò che può essere trovato in arte e in natura [...]. È il tentativo di dare colore all'ordinario, di fare emergere la bellezza ovunque si trovi.¹⁶

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ OSCAR WILDE, *Interviste americane*, a cura di Edoardo Rialti, trad. it. di Edoardo Rialti e Sofia Novello, Torino, Lindau, 2015, pp. 22-23-25.

In un'intervista successiva lo scrittore irlandese arriva a precisare che

l'incanto di tutta l'arte è basato interamente sui sensi. Uno degli scopi dell'arte è coltivare i sensi. L'orecchio delle persone che non ascoltano mai buona musica diventa assai primitivo. Non hanno coltivato l'ascolto, il senso che può compiere un percorso di infinito raffinamento.¹⁷

Un atteggiamento molto simile lo si ritrova in Andrea Sperelli, il protagonista de *Il Piacere* di d'Annunzio, edito nel 1889. Anche Sperelli, proprio come Gray, vive all'insegna di una inesausta ricerca della bellezza. Così come Dorian trova in Lord Henry il proprio maestro, Sperelli ha nella figura del padre un riferimento preciso:

Egli era, per così dire, tutto impregnato di arte. La sua adolescenza, nutrita di studii vari e profondi, parve prodigiosa. Egli alternò, fino a venti anni, le lunghe letture coi lunghi viaggi in compagnia del padre e poté compiere la sua straordinaria educazione estetica sotto la cura paterna, senza restrizioni e costrizioni di pedagoghi. Dal padre ebbe il gusto delle cose d'arte, il culto passionato della bellezza, il paradossale disprezzo pe' pregiudizi, l'avidità del piacere.¹⁸

Anche qui si può osservare come l'estetismo sia una dottrina basata sulla coltivazione e l'educazione dei sensi: vista, udito, gusto, tatto, olfatto, tutto viene messo in gioco per scovare la bellezza anche negli anfratti più nascosti. Anche il superomismo di derivazione nietzscheana, al pari dell'estetismo, costituisce uno dei frutti più noti del Decadentismo. Come osserva Guglielmino,

La filosofia di Nietzsche si inserisce, come gli atteggiamenti decadenti esaminati, nel più vasto movimento di reazione antipositivistica e di polemica contro la tirannia della ragione scientifica. Contro l'angusto conformismo dei principi democratici-

¹⁷ Ivi, p. 220.

¹⁸ GABRIELE D'ANNUNZIO, *Il Piacere*, a cura di Federico Roncoroni, Milano, Mondadori, 2009 (1889), p. 39.

egualitari e contro la piatta fiducia in un deterministico progresso che spengono le più vive componenti della personalità umana e livellano tutti, Nietzsche leva con accenti lirici la sua protesta esaltando invece la forza, l'Eros gioioso e libero, il vitalismo e, all'apice di tutto, lo spirito agonistico e la volontà di potenza.¹⁹

Sono proprio queste le componenti fondamentali del *superuomo* o, per restare fedeli all'etimologia tedesca della parola, "oltreuomo". Colui che si erge al di sopra della morale corrente, la morale borghese e cristiana, colui che non teme di vivere nel vuoto di valori che i periodi di decadenza portano inevitabilmente con sé e che è in grado di instaurare una nuova tavola di valori: questo è l'"oltreuomo" immaginato da Nietzsche. Il profondo vitalismo di questa dottrina sembra essere in contrasto, a prima vista, con alcuni degli aspetti caratteristici del Decadentismo esaminati nel paragrafo precedente. Si è osservato infatti come l'artista decadente tenda a isolarsi dal contesto politico e sociale per rinchiudersi in una propria torre d'avorio. Questa è, per fare un esempio, la scelta di Des Esseintes. L'attivismo insito nella teoria nietzscheana (non si scordi che Nietzsche parla anche di nichilismo attivo, contrapponendolo al nichilismo passivo, ovvero alla pura accettazione della decadenza), sembra infatti molto distante da quel ripiegamento in se stessi e nella propria interiorità che abbiamo visto caratterizzare il Decadentismo. In realtà si tratta solamente di due differenti atteggiamenti che l'artista può assumere in seguito al proprio distacco dalla società. Come sottolinea Guglielmino,

da questo punto di partenza è possibile arrivare a due – sia pure contrastanti – sbocchi: o l'artista, ripudiando ogni legame con gli altri, scava sempre più nel suo isolamento e nella sua diversità e approda alla fine alla coscienza del proprio fallimento e ad una cupa contemplazione della morte (Huysmans), oppure parossisticamente esalta il suo io solitario e cerca di realizzarsi nella sperimentazione – aperta a tutti gli sbocchi

¹⁹ S. GUGLIELMINO, *Guida al Novecento*, cit., p. 41.

– di una vita ferina e faunesca, nel vagheggiamento dell'avventura ulissea.²⁰

Evidente è in questo caso il riferimento alla vita e all'opera di Gabriele d'Annunzio. Claudio Cantelmo, il protagonista del romanzo *Le Vergini delle rocce*, è il personaggio che meglio incarna il prototipo del superuomo nietzscheano, almeno secondo la lettura di Nietzsche operata da d'Annunzio. Proprio all'inizio del romanzo, Cantelmo espone la propria particolare visione del mondo:

Mi assicurai, dopo qualche esame, che la mia coscienza era giunta all'arduo grado in cui è possibile comprendere questo troppo semplice assioma: - Il mondo è la rappresentazione della sensibilità e del pensiero di pochi uomini superiori, i quali lo hanno creato e quindi ampliato e ornato nel corso del tempo e andranno sempre più ampliandolo e ornandolo nel futuro. Il mondo, quale oggi appare, è un dono magnifico largito dai pochi ai molti, dai liberi agli schiavi: da coloro che pensano e sentono a coloro che debbono lavorare.²¹

Più avanti Cantelmo esprime alcuni giudizi sulla società che risentono con ogni evidenza della lettura e dello studio (ma anche dell'interpretazione) dell'opera di Nietzsche. Roma, e l'Italia tutta, appare agli occhi di Cantelmo come un corpo moribondo sul quale infieriscono e si accaniscono plebi smisurate e uomini volgari assetati di potere. Nessuno è rimasto a difendere la civiltà, il simbolo stesso di Roma:

Assai lontano, in verità, mi appariva il giorno; poiché l'arroganza delle plebi non era tanto grande quanto la viltà di coloro che la tolleravano o la secondavano [...]. Come un rigurgito di cloache l'onda delle basse cupidige invadeva le piazze e i trivii, sempre più putrida e più gonfia, senza che mai l'attraversasse la fiamma di un'ambizione perversa ma titanica, senza che mai vi scoppiasse almeno il lampo di un bel delitto.²²

²⁰ Ivi, p. 42.

²¹ G. D'ANNUNZIO, *Le Vergini delle rocce*, Milano, Mondadori, 1999 (1895), p. 12.

²² Ivi, p. 19.

La Roma di Cantelmo è una città nuovamente invasa dalle orde barbariche e che per la seconda volta si prepara a cadere sotto i colpi di una violenza devastatrice:

Sembrava che soffiasse su Roma un vento di barbarie e minacciasse di strapparle quella raggiante corona di ville gentilizie a cui nulla è paragonabile nel mondo delle memorie e della poesia [...]. Il contagio si propagava da per tutto, rapidamente. Nel contrasto incessante degli affari, nella furia feroce degli appetiti e delle passioni, nell'esercizio disordinato ed esclusivo delle attività utili, ogni senso di decoro era smarrito, ogni rispetto del Passato era depresso. La lotta per il guadagno era combattuta con un accanimento implacabile, senza alcun freno. Il piccone, la cazzuola e la mala fede erano le armi.²³

Come può l'artista rimanere indifferente di fronte a questa devastazione? Davvero è possibile rifugiarsi nella propria torre d'avorio e rimanere inerti a osservare il crollo di una civiltà? Per d'Annunzio non ci sono dubbi: il poeta deve innanzitutto cercare rifugio e allontanarsi dalla città, e in effetti è questo che fa Claudio Cantelmo all'inizio del romanzo, ma solo per prepararsi a una riscossa che pur deve venire e che vedrà uniti e alleati tra loro artisti e nobili, poeti e cavalieri. Roma tornerà allora ad avere il suo Re e l'ordine, un ordine baudelarianamente necessario alla bellezza e alla dolcezza del vivere, verrà infine ristabilito. Ci si trova dunque di fronte a due atteggiamenti apparentemente opposti, da una parte la totale introversione, la discesa negli abissi dell'io, e dall'altra il vitalismo esasperato che giunge fino al culto del bel gesto. Eppure, e questo pare il punto decisivo, entrambi gli atteggiamenti sono animati da una medesima inquietudine e da un medesimo senso di solitudine che l'artista prova nei confronti della società. Solo la reazione è diversa: da una parte si decide di isolarsi completamente dal consesso umano, dall'altra si ritiene che sia

²³ Ivi, p. 43.

necessario aggredire la realtà, piegarla al proprio volere, trasformarla secondo il dettame della propria volontà di potenza.

I.4 Decadentismo infinito?

Il presente lavoro, pur non avendo come diretto oggetto di studio il Decadentismo, deve necessariamente fare i conti con questo importante movimento letterario. In questo paragrafo, lungi dal voler risolvere una questione assai tormentata, ci si limiterà a esporre le due teorie fondamentali che, dal punto di vista della storiografia letteraria, si fronteggiano in relazione ai confini temporali da attribuire al Decadentismo. Molto più importante sarà però individuare un tema, quello della decadenza, che certamente fa parte del bagaglio di temi e motivi decadenti e che può essere ritrovato nell'opera degli scrittori europei che vengono abitualmente fatti rientrare nella categoria del Decadentismo. E però vedremo che il tema della decadenza, il reale oggetto di questo studio, non si esaurisce assolutamente nel Decadentismo. Gli scrittori decadenti hanno affrontato tutta questa tematica, che però non può certo dirsi appannaggio del periodo storico che va dagli ultimi vent'anni dell'Ottocento al primo decennio del Novecento. Quanto osservato circa gli artisti francesi, che sul finire dell'Ottocento hanno avvertito su di sé la condizione di decadenza di un'epoca intera, non può quindi limitare lo studio di chi questo tema voglia approfondire, unicamente a tre o quattro scrittori come Verlaine, Huysmans o Wilde. Come già accennato, il cuore del problema risiede nella possibilità di riconoscere un termine *ad quem* di un movimento che rischia altrimenti di divenire una categoria, un'essenza atemporale. Sotto il profilo anagrafico, sono tre gli atti di nascita del movimento decadente: la poesia *Langore*, pubblicata da Paul Verlaine nel 1884, il romanzo di Huysmans *A ritroso* uscito nel medesimo

anno e l'importante articolo a firma di Anatole Baiu pubblicato sul primo numero della rivista «Le Decadent» nel 1886. A partire da questi tre scritti è dunque possibile parlare della corrente letteraria del Decadentismo. Sarà infatti proprio dalle suggestioni offerte da Verlaine, Huysmans e Baiu che germoglierà in tutta Europa una letteratura che la critica, a iniziare dai manuali scolastici, definisce “decadente”. Romanzi come *Il Piacere* di Gabriele d'Annunzio e *Il ritratto di Dorian Gray* di Oscar Wilde, pubblicati rispettivamente nel 1889 e nel 1890, risentono fortemente dell'influenza di quanto elaborato in Francia da parte di quel gruppo di artisti che la critica ufficiale definiva “decadenti”. Ci si può allora chiedere se il fenomeno letterario in esame nasca e si esaurisca in quel breve lasso di tempo che va, grosso modo, dal 1880 al 1890 o se invece il Decadentismo superi e vada ben oltre quel decennio pur così importante e arrivi a protrarsi alla letteratura, francese e non, del Novecento. Il problema fondamentale è quello di stabilire se il Decadentismo possa essere racchiuso all'interno di un periodo di tempo definito, dopo il quale sia necessario utilizzare altre categorie per descrivere la nascita e lo sviluppo di nuovi movimenti letterari. In realtà, al di fuori dei confini geografici italiani, il problema appare risolto da tempo. Secondo la critica francese, infatti, il Decadentismo costituisce un movimento che attraversa i dieci anni che vanno dal 1880 al 1890, che è preceduto dal Parnassianesimo ed è seguito dal Simbolismo. Al centro del Decadentismo starebbero, secondo la critica francese, proprio le opere di cui si è discusso sopra, vale a dire i versi di Paul Verlaine, il romanzo di Huysmans e la pubblicazione della rivista «Le Decadent». In Inghilterra il termine “Decadentismo” si fonde con quello di “Estetismo” e copre un periodo temporale che dai Preraffaelliti arriva fino a Oscar Wilde. Per quanto riguarda l'Italia la situazione è diversa e la critica appare divisa. Vi è infatti chi, come Elio Gioanola, ritiene che il Decadentismo si estenda ben oltre

il penultimo decennio dell'Ottocento e arrivi così a comprendere buona parte della letteratura del Novecento:

Il Decadentismo non può essere considerato nei brevi termini di un periodo storico tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, con certe specifiche caratteristiche, ma è un movimento profondamente rinnovatore e di lunghissima portata che, sviluppando fondamentali scoperte romantiche, condiziona tutta l'arte e la cultura contemporanee, offrendo alla enorme varietà delle manifestazioni un supporto ideologico-morale organico e coerente.²⁴

A detta di Gioanola, decadente sarebbe anche l'opera di Pasolini e tutti i grandi movimenti artistici del primo Novecento rientrerebbero altresì nella categoria: Cubismo, Espressionismo, Surrealismo ed Esistenzialismo non sarebbero altro che espressioni del Decadentismo. La prospettiva di Gioanola è chiaramente debitrice di quello che forse è da considerarsi il primo importante studio sul decadentismo italiano: *La poetica del decadentismo* di Walter Binni, pubblicato nel 1936. Lo studio di Binni prende le mosse dalla distinzione tra poetica e poesia:

Con la parola "poetica" si vogliono essenzialmente indicare la consapevolezza critica che il poeta ha della propria natura artistica, il suo ideale estetico, il suo programma, i modi secondo i quali si propone di costruire [...]. Poetica è il programma che ogni artista, in quanto tale, non solo segue, ma sa di seguire, anche se esplicitamente non ce lo dice.²⁵

La poetica è quindi un programma, un insieme di tecniche e precetti che l'artista decide di utilizzare, e di poetica, più che di poesia, è opportuno parlare in relazione al Decadentismo poiché l'essenza di quest'ultimo va ravvisata non tanto in singole opere

²⁴ E. GIOANOLA, *Il Decadentismo*, cit., p. 26.

²⁵ WALTER BINNI, *La poetica del decadentismo*, Firenze, Il Ponte editore, 2014, p. 25.

quanto in un clima. La poesia non è altro che la realizzazione effettiva di una poetica, la messa in atto di quei precetti e di quelle regole che l'artista decide di seguire e che costituiscono, appunto, la sua poetica. Qual è quindi la poetica del Decadentismo?

Il principio essenziale della poetica decadente è, come dicemmo altrove, la constatazione di un mondo nuovo, d'una regione dello spirito inesplorata e basilare per ogni conoscenza e per ogni morale [...] Lo spostamento dell'attenzione umana dei poeti dalle cose nella loro realtà non sotterranea e dall'investigazione dell'uomo come struttura autonoma, chiaramente conosciuta nella sua vita di sentimenti, ad un unico approfondimento metempirico e pur sensuale da cui si spiegano, con sottili legami, tutte le cose nella loro vera essenza e l'io umano nella sua complessità di presentimenti, di stati prepsicologici, implica già di per sé tutta una nuova concezione della poesia e una nuova poetica. Per i classici il poeta era il conoscitore del cuore umano, per i romantici il cuore stesso, per i decadenti è la coscienza musicale di un'interiorità così profonda da confondersi con il mistero.²⁶

Decadentismo è quindi per Binni un periodo storico definito da precisi caratteri,

i quali, in sostanza, si riducono ad un contemporaneo approfondimento del mondo dell'io fino alla scoperta di un regno metempirico e metaspirituale, da cui le cose e le personalità germogliano con un senso nuovo, con un'anima nuova.²⁷

Si osservi a questo punto però che se da un lato Binni chiarisce che il Decadentismo deve essere considerato un concetto distinto da quello di decadenza e, soprattutto, deve essere considerato sotto un profilo storico-letterario esattamente come avviene per altri movimenti letterari, dall'altro lato l'estensione che egli arriva a operare di tale concetto copre non soltanto i decenni terminali dell'Ottocento ma attraversa e supera anche i primi decenni del Novecento, facendo rientrare nella categoria perfino il movimento futurista. Vi è quindi

²⁶ Ivi, p. 39.

²⁷ Ivi, p. 44.

una tendenza a dilatare i confini del Decadentismo ben oltre il suo luogo e la sua data di nascita. Parte della critica, al contrario, ritiene di dover restringere il campo di ricerca. Mario Paz, curatore della voce *Decadentismo* per l'Enciclopedia del Novecento edita da Treccani, dichiarando da subito la propria contrarietà a ogni indebita estensione della parola ai tempi moderni, ricostruisce la parabola del Decadentismo rintracciandone innanzitutto i precursori, che egli vede in Flaubert, Gautier e naturalmente Baudelaire, ma anche in Poe e Dostoevskij e individuando infine nel romanzo di Huysmans *A rebours* il testo fondamentale del Decadentismo. Secondo Praz il Decadentismo è una corrente letteraria che in Italia si manifesta in particolare attraverso l'opera di d'Annunzio e di Pascoli ma che in nessun modo può essere estesa a epoche e autori successivi. Sulla scia delle considerazioni di Praz, il dibattito è continuato a lungo senza tuttavia giungere a una unanimità di vedute. La questione sembra destinata a non trovare soluzione. Ora, ad avviso di chi scrive, dilatare i confini del Decadentismo in maniera eccessiva significherebbe, per assurdo, far rientrare in questa corrente il *De Reditu* di Claudio Rutilio Namaziano, un poema scritto nel V secolo d.C. e che tratta la decadenza dell'Impero Romano d'Occidente. Eppure conviene forse lasciare aperto il problema del termine *ad quem*, accontentandosi di aver fornito un quadro abbastanza preciso dei caratteri fondamentali del Decadentismo e di aver sottolineato che il legame tra questo e il tema della decadenza è puntuale ma non esclusivo. Ma che cosa si intende per decadenza? Che cosa significa decadere? Nei prossimi paragrafi si tenterà di dare una risposta a questi quesiti. Si prenderà innanzitutto in considerazione il tema della decadenza da una prospettiva di tipo mitologico, per comprendere come l'idea di una caduta, di un crollo, di una discesa da una condizione positiva a una negativa, faccia parte del repertorio mitologico delle più diverse civiltà. Successivamente, si considererà la medesima tematica sotto il profilo letterario e ci si avvicinerà così al 'cuore' del presente lavoro.

I.5 La decadenza e le quattro età dell'uomo. Una prospettiva mitologica

Le più diverse civiltà della storia hanno narrato nei propri miti di come il mondo e l'uomo siano precipitati da uno stato di pienezza a una condizione di privazione, lungo una parabola discendente che bene possiamo definire di decadenza. La teoria dei “cicli cosmici”, come è chiamata dagli studiosi di religioni, trova la sua più completa esposizione nella mitologia indù, nella quale si parla di quattro età, dette *yuga*: il *Satya Yuga*, che corrisponde all'età dell'oro, il *Treta Yuga*, equivalente all'età dell'argento, il *Dvapara Yuga*, età del bronzo, e infine il *Kali Yuga*, l'età del ferro. Quest'ultimo periodo sarebbe caratterizzato dall'ignoranza e dal materialismo ma, nella visione indù, è anch'esso destinato a concludersi per dar poi vita a una nuova età dell'oro in una visione della storia chiaramente circolare. Lo storico delle religioni romeno Mircea Eliade spiega che

Uno *yuga* è preceduto e seguito da una aurora e da un crepuscolo, che uniscono tra loro le età. Un ciclo completo, o *mahayuga*, si compone di quattro età di durata ineguale, con l'età più lunga all'inizio e la più corta alla fine [...] Alle diminuzioni progressive della durata di ogni nuovo *yuga* corrisponde, sul piano umano, una diminuzione della durata della vita, accompagnata da un rilassamento dei costumi e da un declino dell'intelligenza. Questa decadenza continua su tutti i piani: biologico, intellettuale, etico, sociale ecc.²⁸

Può essere interessante rilevare come le speculazioni filosofiche sul tema della decadenza, in particolare quella esposta dai sacri testi indiani, pongano l'accento sul contemporaneo processo di disfacimento della società e dell'individuo: laddove la società

²⁸ MIRCEA ELIADE, *Il mito dell'eterno ritorno*, trad. it. di Giovanni Cantoni, Roma, Borla, 2010 (Paris 1949), p. 113.

inizia a decadere, nel passaggio da un ciclo all'altro, si registra anche un contestuale decadimento dell'essere umano. Eliade osserva ancora che

oltre al deprezzamento metafisico della storia- che, in proporzione e per il solo fatto della sua durata, provoca una erosione di tutte le forme, esaurendo la loro sostanza ontologica- e oltre al mito della perfezione degli inizi, che ritroviamo anche qui [mito del paradiso che viene gradualmente perduto per il semplice fatto che *si realizza*, che *prende forma* e che *dura*], merita di fermare la nostra attenzione l'eterna ripetizione del ritmo fondamentale del cosmo: la sua periodica distruzione e la ricreazione.²⁹

Lo scrittore romeno sottolinea qui due aspetti fondamentali che il mito della decadenza assume nei testi sacri dell'Induismo: la decadenza è una legge insita allo stesso divenire storico, è iscritta nella storia del mondo. In secondo luogo, la storia non esiste, o per meglio dire non esiste nei termini di linearità contemplati nella visione del mondo del giudeo-cristianesimo. La storia, semplicemente, è un eterno susseguirsi di epoche, un ascendere e un discendere senza sosta, un lento ma continuo processo di nascita, morte e rinascita. Un'analoga visione del mondo è esposta dal poeta greco Esiodo ne *Le opere e i giorni*, poema composto nel VII secolo a.C. Il poema narra il mito delle cinque età, configurando così la storia del mondo come una storia di progressiva decadenza. Secondo il poeta, infatti, alle origini gli uomini vivevano beati come gli dei in una condizione di pienezza e felicità: era l'età dell'oro. Successivamente vennero l'età dell'argento, caratterizzata dalla stupidità e dall'empietà degli esseri umani e l'età del bronzo, pervasa da guerre e violenze. Quasi a rettificare il processo di caduta intervenne poi quella che Esiodo chiama età degli eroi, che vide vivere e combatter uomini come Achille e Ulisse. Infine giunse l'età del ferro, l'ultima, contraddistinta dalla fatica e dalla paura: è l'età

²⁹ Ivi, pp. 114-115.

contemporanea nella quale si trova a vivere lo stesso Esiodo. Anche nell'antico Iran, e più precisamente nella religione del mazdeismo, si ritrova la medesima dottrina che distingue tra "Età d'Oro", "Età d'Argento", "Età di Acciaio" e infine "Misto di Ferro". Eliade cita poi un testo babilonese che descrive il caos dei tempi oscuri legati all'ultima età:

Quando queste cose avverranno nel cielo, allora quello che è limpido diventerà opaco e quello che è pulito diventerà sporco, la confusione si estenderà sulle nazioni, non si sentiranno più preghiere, gli auspici si mostreranno sfavorevole... Sotto un tale regno gli uomini si divoreranno tra loro e venderanno i loro figli per denaro, lo sposo abbandonerà la sua sposa e la sposa il suo sposo, e la madre chiuderà la porta alla propria figlia.³⁰

Si osservi che nella concezione babilonese, questo periodo di decadenza è immancabilmente seguito da una nuova aurora, quindi da una rinascita. Anche la tradizione ebraica conosce la dottrina delle quattro età, che viene esposta nell'episodio del sogno di Daniele narrato a Nabucodonosor. Il profeta fa qui riferimento alla visione di una statua composta di quattro metalli: la testa d'oro, il petto e le braccia d'argento, il ventre e i lombi di bronzo, le gambe e i piedi di ferro e creta. I metalli simboleggerebbero i quattro regni succedutisi nel tempo:

Questo è il sogno: e ora ne daremo la spiegazione al re. Tu, o re, sei il re dei re; a te il Dio del cielo ha concesso il regno, la potenza, la forza e la gloria. A te ha concesso il dominio sui figli dell'uomo, sugli animali selvatici, sugli uccelli del cielo; tu li domini tutti: tu sei la testa d'oro. Dopo di te sorgerà un altro regno, inferiore al tuo; poi un terzo regno, quello di bronzo, che dominerà su tutta la terra. Vi sarà poi un quarto regno, duro come il ferro. Come il ferro spezza e frantuma tutto, così quel regno spezzerà e frantumerà tutto.³¹

³⁰ Ivi, p. 125.

³¹ Daniele 2, 31-45 in *La Bibbia di Gerusalemme*, Bologna, EDB, 2008, p. 2109.

Uno dei più importanti apologisti cristiani, Lattanzio (250-317 d.C.), espone idee per molti versi riconducibili agli insegnamenti che abbiamo analizzato:

Il mondo fu creato da Dio in sei giorni, e il settimo si riposò; per questo il mondo durerà sei eoni, durante i quali il male vincerà e trionferà sulla terra. Durante il settimo millennio il principe dei demoni verrà incatenato e l'umanità conoscerà mille anni di riposo e di giustizia completa. Dopo ciò il demonio si libererà dalle sue catene e riprenderà la guerra contro i giusti; ma infine sarà vinto e, all'inizio dell'ottavo millennio, il mondo verrà ricreato per l'eternità.³²

Anche in questo caso troviamo espresso il medesimo concetto: la storia umana è storia di decadenza, ma dopo le tenebre e la tempesta tornerà nuovamente il sereno e il cosmo si rinnoverà. Non bisogna scordare che Ebraismo e Cristianesimo sono entrambe religioni fondate su una concezione non circolare ma progressiva della storia: la storia, in altre parole, non è destinata a ripetersi in un ciclo continuo di morte e rinascita, ma trova la sua conclusione con la venuta, nel caso dell'Ebraismo, e il ritorno, nel caso del Cristianesimo, del Messia. Tuttavia, osserva Eliade,

anche nel quadro delle tre grandi religioni iranica, giudaica e cristiana, che hanno limitato la durata del cosmo a un certo numero di millenni, e affermano che la storia cesserà definitivamente *in illo tempore*, sussistono tuttavia tracce dell'antica dottrina della rigenerazione periodica della storia. In altri termini, la storia può essere abolita e di conseguenza rinnovata in un numero considerevole di volte prima della realizzazione dell'*eschaton* finale. L'anno liturgico cristiano è infatti fondato su di una ripetizione periodica e reale della natività, della passione, della morte e della risurrezione di Gesù, con tutto ciò che questo dramma mistico comporta per un cristiano, cioè la rigenerazione personale e cosmica attraverso la riattualizzazione in concreto della nascita, della morte

³² M. ELIADE, *Il mito dell'eterno ritorno*, cit., p. 124.

e della risurrezione del Salvatore.³³

Altro, anche se non del tutto estraneo a quanto finora visto, è il significato che il termine “decadenza” assume sul finire dell’Ottocento nel pensiero e nell’opera di due intellettuali europei che si trovarono a vivere nella temperie di fine secolo e che, con le loro riflessioni, influenzarono notevolmente gli artisti delle generazioni successive.

I.6 La teoria della decadenza: da Paul Bourget a Friedrich Nietzsche

Si deve allo scrittore e critico letterario francese Paul Bourget (1852-1935) una delle più attente disamine del concetto di decadenza. Nel 1883 Bourget pubblicò un libro destinato ad avere una forte risonanza, in particolare per lo spirito inquieto di un filosofo come Friedrich Nietzsche. Il libro, dal titolo *Essais de psychologie contemporaine*, raccoglieva una serie di scritti in precedenza usciti sotto forma di articoli, nei quali la letteratura di fine secolo, e in particolare l’opera di Baudelaire, Renan, Flaubert, Taine e Stendhal veniva considerata innanzitutto come espressione della realtà storico-sociale del tempo. Il critico francese faceva così emergere lo stretto legame esistente tra l’intervenuto mutamento storico e le coeve manifestazioni artistiche di alcuni scrittori. All’interno degli *Essais* assume particolare importanza il saggio dedicato a Charles Baudelaire: è in esso, infatti, che Bourget esplicita la propria teoria della decadenza:

Con la parola decadenza si designa spesso lo stato di una società che produce un numero troppo grande di individui inadatti ai lavori della vita comune. Una società deve essere assimilata ad un organismo. In effetti essa, come un organismo, si scinde in una federazione di organismi più piccoli che si scindono a loro volta in una federazione di

³³ Ivi, p. 127.

cellule. L'individuo è la cellula sociale. L'organismo totale funziona con energia quando gli organismi che lo compongono funzionano con energia, ma con un'energia subordinata; a loro volta tali organismi più piccoli funzionano con energia quando le cellule che li compongono funzionano con energia, ma con un'energia subordinata.³⁴

Nella teoria di Bourget, dunque, società e individuo funzionano secondo i medesimi principi. Così come la società è composta di individui che ad essa sono subordinati, il corpo dell'individuo è composto da cellule più piccole che, per mantenere in vita l'organismo, devono essere organizzate e funzionare secondo principi di subordinazione e gerarchia. Il funzionamento di un organismo umano, dunque, è in tutto e per tutto identico al funzionamento di una società. Quello che conta è che ogni componente svolga il proprio compito all'interno della struttura generale. Il pericolo, in caso contrario, è la disgregazione dell'organismo:

Se l'energia delle cellule diviene indipendente, gli organismi che compongono l'organismo totale cessano ugualmente di subordinare la loro energia all'energia totale: l'anarchia che si stabilisce costituisce la decadenza dell'insieme. L'organismo sociale non sfugge a questa legge ed entra in decadenza quando la vita individuale ha esagerato sotto l'influenza del benessere acquisito e dell'eredità.³⁵

Per decadenza bisogna dunque intendere uno sfaldamento, uno scollamento delle parti da un tutto. Ciò che prima era intero si fa ora a pezzi, sotto la spinta di forze che possono essere di ordine storico, nel caso di un organismo politico o di ordine biologico nel caso di un organismo umano. In entrambi i casi, però, il risultato è lo stesso: una precedente unità è andata in frantumi. Bourget prosegue la propria analisi sottolineando che

³⁴ PAUL BOURGET, *Décadence. Saggi di psicologia contemporanea*, a cura di Francesca Manno, Torino, Aragno editore, 2007 (Paris, 1883), p. 19.

³⁵ *Ibidem*.

una stessa legge governa lo sviluppo e la decadenza di quell'altro organismo che è il linguaggio. Uno stile di decadenza è quello in cui l'unità del libro si decompone per lasciare posto all'indipendenza della pagina, dove la pagina si decompone per lasciare posto all'indipendenza della frase e la frase per lasciare posto all'indipendenza della parola.³⁶

Anche qui l'accento è posto su un processo di disgregazione che, come nota Bourget, investe dunque anche il linguaggio. Decadenza di una società e decadenza letteraria sono quindi collegate tra loro ed esprimono entrambe la medesima perdita di un centro unificatore l'allontanamento da esso delle componenti che prima gli erano soggette. Bourget si chiede poi quale atteggiamento si debba assumere di fronte a un tale fenomeno:

Per giudicare di una decadenza, il critico può assumere due punti di vista, distinti se non addirittura contraddittori. Di fronte a una società che si decompone, l'impero romano per esempio, può, assumendo il primo di questi punti di vista, considerare lo sforzo complessivo e constatarne l'insufficienza. Una società non sussiste che a condizione di essere capace di lottare vigorosamente per l'esistenza nella concorrenza delle razze. È necessario che produca molti bei bambini e metta su un gran numero di prodi soldati [...]. La società romana produceva pochi bambini; non era più in grado di mettere su un esercito nazionale. I cittadini si curavano poco dei fastidi della paternità. Essi detestavano la grossolanità della vita dei campi.³⁷

È questa dunque la prima delle due prospettive: come insegna la storia, la decadenza inizia nel momento in cui i cittadini si disinteressano della società, se ne allontanano, non vogliono più assumersi la responsabilità della sua perpetuazione e si chiudono in se stessi. La ricerca del piacere, lo scetticismo e lo snervamento, evidenzia Bourget, conducono così a quello scollamento che, come si è visto, è alla base del processo di decadenza. Contrastare

³⁶ *Ibidem.*

³⁷ Ivi, p. 20.

la decadenza significa quindi invertire il processo di caduta. Questo, secondo Bourget, è il modo di ragionare dei politici e dei moralisti. E però vi è anche un altro modo di guardare al fenomeno. Il critico infatti

considererà questo meccanismo in modo disinteressato e non più nella dinamica dell'azione d'insieme. Se i cittadini di una decadenza sono inferiori come costruttori della grandezza del paese, non sono forse di gran lunga superiori come artisti dell'interiorità della loro anima? Se sono maldestri nell'azione privata o pubblica, non è forse perché sono troppo abili nel pensiero solitario? Se sono dei cattivi riproduttori di generazioni future, non è forse perché l'abbondanza delle sensazioni raffinate e la squisitezza di sentimenti rari ne hanno fatto dei virtuosi, sterili ma raffinati, di voluttà e dolori? Se sono incapaci delle dedizioni di una fede profonda, non è forse perché la loro intelligenza troppo coltivata li ha liberati dai pregiudizi, e che avendo preso in esame tutti i punti di vista, sono pervenuti all'equità suprema che legittima tutte le dottrine escludendo il fanatismo.³⁸

Si è qui raggiunto il 'cuore' dell'analisi di Bourget. È vero, sostiene lo scrittore francese, la decadenza è un fenomeno di disfacimento che è possibile constatare ogni volta in cui si possa notare uno sfaldamento, una perdita di unità e collaborazione, tra l'organismo sociale e i suoi componenti. I motivi che possono portare a questo disfacimento sono ben noti fin dai tempi dell'antichità romana, anzi è proprio la fine dell'Impero Romano a fornirci un chiaro esempio di come possa verificarsi la decadenza. Ebbene, il fenomeno non è di per se stesso negativo. Considerato infatti sotto il profilo estetico esso è da valutarsi in termini positivi dal momento che proprio nei periodi di decadenza si assiste a un fiorire dell'individualità umana, libera da dogmi e pregiudizi, e capace di creazioni artistiche uniche e originali. Come osserva Franco Volpi:

³⁸ Ivi, p. 21.

Mediante la considerazione psicologica, Bourget si apre un accesso al fenomeno della decadenza che gli consente di valorizzarne gli aspetti positivi, cioè soprattutto i valori estetici che l'individualità artistica produce rendendosi indipendente dalla società. Aperto tale accesso, egli può fare un'apologia dell'esistenza sperimentale ed eccentrica del letterato e dell'artista: questi non vive che di se stesso e si autogiustifica, dal punto di vista psicologico, per il suo valore intrinseco, secondo il principio dell'arte per l'arte.³⁹

Si noti che Bourget opera una vera e propria rivalutazione della decadenza, che non viene più giudicata un momento negativo della storia dell'uomo e della società, bensì un momento altamente positivo:

Certo un capo germanico del II secolo era capace d'invadere l'impero più di quanto un patrizio romano fosse capace di difenderlo; ma il Romano erudito e raffinato, curioso e disincantato, come sappiamo essere l'imperatore Adriano, il Cesare che amava Tibur, rappresentava un più ricco tesoro d'acquisizione umana. Il grande argomento contro le decadenze è che esse non hanno un domani e che è sempre una barbarie ad annientarle. Ma nella lotta fatale non è proprio dello squisito e del raro l'aver torto di fronte alla brutalità? Si è in diritto di riconoscere un torto di questo genere di preferire la disfatta dell'Atene in decadenza al trionfo del Macedone violento.⁴⁰

Rivalutazione della decadenza e rivalutazione dello stile letterario della decadenza vanno di pari passo:

Nemmeno queste letterature hanno un domani. Sfociano in alterazioni del vocabolario, in sottigliezze di parole che renderanno questo stile inintelligibile alle generazioni [...]. Che importa? Potrebbero rispondere i teorici della decadenza. Il fine dello scrittore è porsi come perpetuo candidato dinnanzi al suffragio universale dei secoli? Noi ci dilettiamo in quello che voi chiamate il nostro corrompere lo stile, e

³⁹ FRANCO VOLPI, *Il nichilismo*, Bari, Laterza, 2018, p. 46.

⁴⁰ P. BOURGET, *Décadence. Saggi di psicologia contemporanea*, cit., p. 21.

dilettiamo con noi i raffinati della nostra razza e del nostro tempo.⁴¹

Questa dunque la teoria di Bourget, i cui scritti ebbero una vasta risonanza al tempo della loro pubblicazione. Uno dei più attenti lettori dello scrittore e critico letterario francese fu il filosofo tedesco Friedrich Nietzsche:

L'incontro di Nietzsche con Bourget era avvenuto [...] nell'autunno del 1883, e precisamente attraverso la lettura degli *Essais de psychologie contemporaine*; a questi saggi Nietzsche deve il suo dibattito con la *décadence* europea e francese.⁴²

Ne *Il caso Wagner*, pubblicato nel 1888, Nietzsche riprende il concetto di decadenza elaborato da Bourget:

Da che cosa è caratterizzata ogni *décadence* letteraria? Dal fatto che la vita non risiede più nel tutto. La parola diventa sovrana e spicca un salto fuori dalla frase, la frase usurpa e offusca il senso della pagina, la pagina prende vita a spese del tutto, - il tutto non è più tutto. Ma questa è l'allegoria di ogni stile della *décadence*.⁴³

Tra la posizione di Bourget e quella di Nietzsche, però, vi è una differenza sostanziale: mentre il primo, dopo aver chiarito che cosa debba intendersi per decadenza, fonda su di essa un ideale di aristocrazia estetica, celebrando il pregio e il valore delle opere d'arte prodotte nei periodi di decadenza, il filosofo tedesco cerca una via d'uscita e si pone quindi contro la decadenza. Come spiega Franco Volpi:

Nietzsche è attratto dalla fosforescenza che la decadenza emana; sa però che si tratta di una luce che assorbe ma è insufficiente a illuminare. È figlio della decadenza,

⁴¹ Ivi, p. 23.

⁴² MAZZINO MONTINARI, *Nietzsche e la *décadence**, in *Studia Nietzscheana*, 7 giugno 2014, p. 6.

⁴³ FRIEDRICH NIETZSCHE, *Il caso Wagner*, in *Scritti su Wagner*, a cura di Giorgio Colli eazzino Montinari, trad. it. di Sossio Giametta e Ferruccio Masini, Milano, Adelphi, 1979 (Leipzig, 1888), p. 180.

eppure lotta e protesta contro di essa. Se accoglie dunque la tendenza disgregatrice che spinge dall'organismo alle sue singole funzioni, dalla società all'individuo, dal tutto alle parti, che Bourget salutava come germe di una sensibilità più raffinata, non è semplicemente per subirla. Al contrario, Nietzsche vuole contrastarla mediante un contromovimento che ha il proprio baricentro nell'arte come volontà di potenza, cioè come creatività e attività, e non come fruizione passiva.⁴⁴

Nietzsche postula un legame molto stretto tra decadenza e perdita di energia, infiacchimento e malattia:

Il concetto di *décadence* : la degenerazione, l'andare in malora, il deperimento, non sono cose condannabili in sé: sono una conseguenza necessaria della vita.⁴⁵

Ne *Il crepuscolo degli idoli* il filosofo tedesco fa coincidere la decadenza con la scelta da parte dell'individuo di ciò che è nocivo, foriero di malattia. La decadenza è, infine, una malattia, un morbo contratto dall'Occidente sin dai tempi dell'antica Grecia, quando Socrate iniziò a diffondere la propria filosofia. Filosofia socratica e Cristianesimo, come è noto, sono per Nietzsche all'origine della decadenza dell'uomo europeo. Il germanista Luca Crescenzi sottolinea in particolare che per Nietzsche

la *décadence* è, infine, espressione di una corruzione patologica dell'energia vitale che si manifesta come perdita di forza formativa e capacità costruttiva [...]. in termini generalissimi la parola *décadence* descrive per Nietzsche ogni stato fisiologico, intellettuale o epocale caratterizzato dall'indebolimento della volontà di potenza.⁴⁶

⁴⁴ F. VOLPI, *Il nichilismo*, cit., p. 50.

⁴⁵ F. NIETZSCHE, *La volontà di potenza*, a cura di Maurizio Ferraris e Pietro Kobai, trad. it. di Angelo Treves, Milano, Bompiani, 2005, (Leipzig 1901). p. 25.

⁴⁶ LUCA CRESCENZI, *Introduzione a Thomas Mann*, in *Romanzi*, a cura di Luca Crescenzi, trad. it. di Silvia Bortoli e Margherita Carbonaro, Milano, Mondadori, 2007 (Berlin 1901), p. 11.

Non è questo il luogo per inoltrarsi in una disamina del concetto nietzscheano di volontà di potenza, né è possibile discutere l'atteggiamento altalenante tenuto da Nietzsche nei confronti di Richard Wagner, celebrato in un primo momento come musicista dionisiaco e successivamente condannato come massima espressione della decadenza dell'arte. Ciò che importa è essersi impadroniti di un concetto, o di una teoria se si preferisce, che può ricavarsi dall'analisi incrociata del pensiero di Bourget con quello di Nietzsche e che può essere espressa come segue: la decadenza è un processo fisiologico che può investire tanto l'individuo quanto la società. In entrambi i casi si assiste a una progressiva atomizzazione di parti che prima erano legate insieme e sottoposte a un centro unificatore. La perdita dell'energia vitale, della forza, della volontà, sono alla base del processo di decadenza. Proprio di questa teoria ci si avvarrà nei prossimi capitoli di questo lavoro, quando si tratterà di trovare le tracce della decadenza all'interno di due capolavori della letteratura europea del Novecento, *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa e *I Buddenbrook* di Thomas Mann. Si vedrà infatti come e in quali luoghi il disfacimento di un mondo viene rappresentato dagli autori e attraverso quali motivi. Si vedrà in altre parole come la decadenza si trasformi in tema letterario. Prima di procedere, però, si renderà brevemente conto dell'importanza che il tema della decadenza ha rivestito nella letteratura occidentale. Infine, a conclusione di questo primo capitolo e a mo' di esempio di quello che sarà il metodo seguito nel nostro studio, si analizzeranno brevemente alcuni motivi attraverso i quali il tema della Decadenza si è espressa nel crepuscolo di un mondo a noi molto vicino.

I.7 La decadenza come tema letterario

Il *Dizionario dei temi letterari* edito nel 2007 dalla casa editrice Utet rappresenta uno strumento di lavoro prezioso per chi si occupi di critica tematica o anche per chi, più semplicemente, voglia farsi un'idea dell'enorme mole di temi e motivi (il dizionario tende a usare entrambi i termini in modo interscambiabile) che la letteratura occidentale ha trattato nei secoli. Si va così dalla voce *Bacio* alla voce *Doppio* fino a *Duello* e *Decadenza*:

Il termine *decadentia* è un derivato latino medievale dalla voce congetturale *decadere*, cadere verso il basso, che avrebbe sostituito, in latino volgare, il termine classico *decidere*. Al significato letterale del lemma si sostituisce presto quello figurato di caduta da uno stato di perfezione o prosperità ad uno di imperfezione, miseria e rovina, di declino sia fisico che psicologico e morale, a cui può essere soggetto un individuo, una classe o un intero ordine socio-culturale.⁴⁷

Anche il *Dizionario dei temi letterari*, quindi, accosta l'idea della decadenza a quella del declino e aggiunge:

Oggi il termine indica soprattutto la piena maturità di una civiltà e quindi il suo decadere, come nel caso della decadenza dell'Impero nella tarda romanità.⁴⁸

Il dizionario passa poi alla rassegna degli autori che, a partire dalla Grecia antica, hanno affrontato il tema della decadenza, soffermandosi in particolare sul periodo del Romanticismo:

I Canti attribuiti al mitico bardo scozzese Ossian, ma opera in realtà del giovane poeta James Macpherson (1765), rappresentano una delle prime espressioni settecentesche di quella poesia delle rovine che giocherà un importante ruolo nelle

⁴⁷ VITTORIO RODA, *Decadenza*, in *Dizionario dei temi letterari*, a cura di Remo Ceserani, Mario Domenichelli e Pino Fasano, Torino, Utet, 2007, vol. I, p. 584.

⁴⁸ *Ibidem*.

poetiche della cultura secondo-settecentesca così come poi nel Romanticismo.⁴⁹

Nel medesimo periodo il tema della decadenza assume un'importanza decisiva in ambito storiografico:

Già Voltaire, nel suo *Saggio sui costumi e lo spirito delle nazioni* (1756), si serviva del termine per descrivere il tramonto della Roma imperiale con l'avvento della cristianità, seguito poi dallo storico inglese Edward Gibbon la cui monumentale opera *Storia della decadenza e caduta dell'impero romano* (1776-88) individua, fra le cause della rovina, il progressivo decadimento dello spirito guerriero e la rilassatezza dei costumi e della moralità pubblica.⁵⁰

Segue una breve disamina del concetto di decadenza dal punto di vista filosofico, che si concentra in particolare sulla teoria della decadenza elaborata da Bourget. L'*excursus* letterario prosegue poi fino al Novecento, con due puntuali riferimenti all'opera di Thomas Mann e di Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Per quanto riguarda il primo,

anche il declino, la decadenza dell'alta borghesia europea e dei suoi valori è un tema ricorrente della letteratura del primo Novecento. Con *I Buddenbrook* (1901), Thomas Mann traccia l'ascesa e la caduta di una famiglia di commercianti di granaglie di Lubecca, soffermandosi in particolare su Thomas e la sorella Tony, nipoti del fondatore. La sensibilità e la cultura dei giovani Buddenbrook non basta a compensare la perdita del vigoroso ed egoistico senso degli affari delle generazioni precedenti, e la morte per tifo dell'ultimo discendente della famiglia, il timido e solitario Hanno, il cui talento è per la musica piuttosto che per il commercio, conclude la parabola della famiglia.⁵¹

Il romanzo dello scrittore siciliano tratta invece di un altro tipo di decadenza:

⁴⁹ *Ibidem.*

⁵⁰ *Ibidem.*

⁵¹ Ivi, p. 586.

Nel dopoguerra, Giuseppe Tomasi di Lampedusa ripropone con *Il Gattopardo* (1958), il tema del declino della classe nobiliare, o forse della decadenza tout court come fine d'epoca, come cultura terminale. Il principe siciliano Don Fabrizio Salina, di antichissima nobiltà, assiste alla scomparsa del proprio mondo compromesso non soltanto dalle trasformazioni istituzionali che seguono l'unificazione, ma soprattutto dall'ascesa della borghesia come classe dominante.⁵²

L'importanza di una pubblicazione come il *Dizionario dei temi letterari* non risiede unicamente nella vastità dei temi trattati, nell'importanza e nel valore dei contributi e nella vastissima bibliografia che accompagna ogni tema. Dal punto di vista del presente lavoro, infatti, l'*excursus* letterario sul tema della decadenza permette anche di confermare quanto sopra si osservava in ordine all'impossibilità di limitare il tema al solo movimento decadente: di decadenza si tratta infatti ne *Le Metamorfosi* di Ovidio (c.a. 3-8 d.C.) e ne *I Trionfi* di Petrarca (1340-1374), ne *il Testamento* di Francois Villon (1462) come ne *L'affondamento del Titanic* (1978) di Hans Magnus Enzensberger, nelle opere storiografiche di Voltaire e di Gibbon, nei romanzi di Thomas Mann e di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, a testimonianza del fatto che si tratta di un tema antico e ricorrentemente presente nell'opera dei più diversi autori.

I.8 *Finis Austriae*: il tema della decadenza nella letteratura austriaca

Dire Austria e aggiungere immediatamente l'aggettivo latino *felix* appare quasi scontato. *Austria felix* è Vienna con i suoi palazzi, Salisburgo con i suoi musicisti, Trieste porto imperiale e poi ancora i villaggi del Tirolo, i boschi e le vallate, l'Adriatico, il Carso;

⁵² *Ibidem*.

ma è anche uno stile di vita fatto di allegre bevute, liete brigate, passeggiate per il parco in compagnia dell'amata. Per molti aspetti, più che di realtà si tratta di idealizzazione e infatti di *mito absburgico* scrive Claudio Magris nel suo studio *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, pubblicato in un primo momento come tesi di laurea e successivamente come saggio per la casa editrice Einaudi. Un mito che nasce a partire dal 1806, l'anno in cui Francesco II rinuncia al titolo di imperatore del Sacro Romano Impero per diventare, con il nome di Francesco I, imperatore d'Austria. È questo il momento in cui l'Austria rinuncia altresì a ogni pretesa egemonica in campo politico, e si può osservare che l'inizio del mito coincide con il principio del declino e della fine. Ma quali sono le componenti fondamentali del mito absburgico? Secondo Magris sono fondamentalmente tre: la prima componente è data dall'identità sovranazionale dell'impero. Un mosaico di popoli e culture, religioni e tradizioni che si riconosce tuttavia in una figura, quella dell'imperatore. Il secondo elemento costitutivo del mito è quello burocratico. Il burocrate, l'impiegato ligio e fedele al proprio dovere, non è soltanto una figura ricorrente in tanta letteratura austriaca dell'Ottocento, ma è altresì e soprattutto l'incarnazione di un vero e proprio ideale di vita fondato sul senso dell'ordine e la tranquillità, sulla routine di orari e di ritmi di lavoro. Si tratta insomma, non è difficile notarlo, di un ideale di vita diametralmente opposto a quello coltivato, nella medesima epoca, dai 'fratelli' prussiani e fondato sul culto dell'azione e il titanismo. Nulla è infatti più lontano dall'*Austria felix* della tentazione faustiana, dello spirito d'avventura. Il terzo elemento che, a detta di Magris, costituisce il mito absburgico, è l'epicureismo. La gioia di vivere, il piacere della buona tavola, delle passeggiate nel bosco in compagnia della propria bella, le birrerie e i caffè, il tempo trascorso con gli amici a far musica e cantare, sono tutte componenti di un sensuale e godereccio ottimismo che, certo trasfigurato e in

parte idealizzato dal mito di cui stiamo parlando, è affettivamente esistito in Austria. Come scrive Stefan Zweig:

Si viveva bene, si viveva con felicità e spensieratezza in quella vecchia Vienna e i tedeschi del Nord guardavano noi vicini del Danubio con un poco di irritazione e di disprezzo, perché invece di essere attivi e di tenere un rigido ordine, ci godevamo la vita, mangiavamo bene, ci divertivamo a feste e teatri e per di più facevamo ottima musica.⁵³

Magris evidenzia nel suo studio quanto di idealizzato vi sia nelle pagine di tanti scrittori che hanno contribuito a creare il mito di questa Mitteleuropa sovranazionale, tranquilla e gaudente. Non va del resto dimenticato che gli scrittori che più hanno alimentato questa immagine della vecchia Austria, sono uomini trovatisi senza una patria al crollo dell'impero. Spesso ebrei (si pensi a Werfel, a Zweig e a Roth), questi scrittori hanno vissuto prima la violenza dei nazionalismi nascenti che negavano l'idea stessa che stava alla base dell'impero austriaco e, in secondo luogo, hanno dovuto assistere alla barbarie nazista. Ripensare al proprio mondo, raccontarlo magari giungendo a volte a una certa idealizzazione poetica, rimpiangere addirittura una realtà in cui tedeschi, ebrei, slavi, ungheresi, italiani, polacchi, vivevano all'interno di una compagine rispettosa della pluralità e della diversità di tradizioni e culture, era così un modo per protestare contro il nuovo mondo scaturito dalla Prima guerra mondiale, con la sua violenza distruttrice. Eppure questo mito non costituisce l'unico volto di quella realtà complessa e multiforme che fu l'Impero asburgico (fino al 1867) e l'Impero austro-ungarico (dal 1867 al 1918). Come scrivono Massimo Libardi e Fernando Orlandi:

⁵³ SERGIO PALUMBO, *I Piccolo di Calanovella*, Palermo, Edizioni Novecento, 2001p. 28.

L'ultima fase della civiltà austriaca, tra la fine del secolo e la guerra mondiale, conferisce al mito asburgico la malinconia del crepuscolo e fa affiorare in alcuni suoi interpreti la consapevolezza della fine vicina, se non della catastrofe. Così il giovane Rilke, segnato dalla tristezza e dallo spaesamento; così il senso di putrefazione e di morte nella poesia di Georg Trakl. Le opere di Arthur Schnitzler mostrano personaggi la cui personalità si frantuma in un flusso di sensazioni e di sentimenti, mentre dietro il brio sorridente e la leggera malinconia si intravede il vuoto e la mancanza di fondamento della civiltà asburgica. Hugo Von Hoffmansthal, che avvertiva il disfacimento e l'agonia del suo mondo, si rifiutò tuttavia di ammetterne la fine, costruendo con la sua opera un barocco travestimento, un gioco di dissimulazione e illusione. È il mito della *gaia apocalisse*, della *finis Asutriae* contrapposta all'*Austria felix*, di Vienna Capua degli spiriti.⁵⁴

Da Austria felix a Finis Austriae, dunque, la realtà della monarchia danubiana non ha mai cessato di essere trasfigurata nella fantasia, nell'interpretazione e nell'opera degli artisti. Come scrive Claudio Magris,

L'ultima fase della civiltà asburgica appare infatti compresa tra due poli opposti, tra una malinconica consapevolezza del declino, sopportato con tacita dignità, e una leggerezza spensierata e operettistica. Due poli che sono le facce di una stessa medaglia, due volti dell'ultima illusione mitteleuropea.⁵⁵

Si può cogliere, dalle citazioni riportate, una dicotomia che costituisce probabilmente il cuore stesso della letteratura mitteleuropea e che rende il mito asburgico più complesso e sfaccettato. Claudio Magris ha infatti dimostrato come la Mitteleuropa sia, al contempo, il sogno di una totalità armoniosa e il laboratorio del nichilismo. Come osservato da Magris, infatti, il fascino della Mitteleuropa

⁵⁴ MASSIMO LIBARDI-FERNANDO ORLANDI, *Mitteleuropa. Mito, letteratura, filosofia*, Scurelle (TN), Silvy edizioni, 2011, p. 76.

⁵⁵ CLAUDIO MAGRIS, *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino, Einaudi, 1996, p. 185.

nasce, contraddittoriamente, sia da una nostalgia dell'ordine sia da una esigenza implacabile di denunciare il disordine. La civiltà danubiana seduce oggi come il volto di una duplice verità: la nostalgia dell'ordine e lo smascheramento del disordine.⁵⁶

Ecco quindi che il mondo di ieri nostalgicamente rievocato da Stefan Zweig convive con *la stazione meteorologica della fine del mondo* descritta da Karl Kraus:

Vienna è il famoso laboratorio della fine del mondo, la metafora di una novella apocalisse, che frantuma in una policromia fantastica alla disperata ricerca di piaceri e di oblio [...]. Vienna è il mondo di ieri dall'ovattata atmosfera della sicurezza sociale, delle certezze culturali, dell'aristocratica eleganza e insieme l'officina dello sperimentalismo, dell'avanguardia intellettuale radicalmente impegnata ad aprire nuove frontiere all'antropologia con la scoperta dell'uomo freudiano e con l'intuizione, mediata dal solitario percorso filosofico di Wittgenstein, dell'alea linguistica.⁵⁷

Non bisogna dimenticare che la civiltà mitteleuropea è in fondo quella raccontata da Robert Musil che inventa *l'Azione parallela*. Nel romanzo *L'uomo senza qualità* questa fantomatica istituzione viene incaricata di trovare un'idea che racchiuda in sé il fondamento della civiltà austriaca. L'idea, però, non viene trovata e se ne conclude che, in realtà, la civiltà danubiana non poggia su nulla di solido. Il messaggio di Musil è chiaro: inutile cercare un fondamento ultimo delle cose, un'unitarietà del reale, poiché a dominare sono solo l'eterogeneità e la contraddizione. Quanto appare distante questa visione delle cose da quel mito asburgico di pace e serenità che pure è stato costruito e celebrato a lungo e lo sarà ancora, anche dopo la scomparsa dell'impero. Come si è evidenziato, però, la civiltà mitteleuropea si fonda proprio su questa contraddizione e i suoi intellettuali, i suoi artisti, i

⁵⁶ ID., *Mitteleuropa: il fascino di una parola*, in Lettera internazionale n. 17/1988 p. 16.

⁵⁷ MARINO FRESCHI, *La Vienna di fine secolo*, Roma, Editore Riuniti, 2000, p. 23.

suoi letterati hanno messo in luce ora l'una ora l'altra delle due componenti. Come sottolinea Magris,

non a caso è in questa cultura che si sono sviluppate con particolare vivacità le scienze le quali, come la matematica, hanno svelato la mancanza dei loro fondamenti o hanno esplorato, come la psicanalisi, la pluralità dell'Io.⁵⁸

Sembra inoltre addirittura possibile costruirsi delle illusioni e vivere sul baratro danzando lungo la corda:

La cultura mitteleuropea è una sintesi di incanto e disincanto, come in quella vecchia commedia popolare viennese di Ferdinand Raimund, nella quale una fata benevola dona al protagonista una fiaccola magica che ha il potere di trasfigurare la realtà, di mostrare splendore e poesia anche là dove ci sono miseria e squallore, ma gli svela anche il trucco, lo avverte che la torcia gli mostrerà cose bellissime ma illusorie. La consapevolezza non distrugge tuttavia l'incanto delle cose illuminate da quella luce; la vita di Ewald, il beniamino della fata, grazie a quel dono diviene più ricca ed egli continua a sognare, come avrebbe detto Nietzsche, pur sapendo di sognare.⁵⁹

Se si vanno a cercare i motivi di questa compresenza di illusione e disillusione, di incanto e disincanto nella cultura mitteleuropea, è inevitabile far riferimento a fattori di ordine storico. Innanzitutto va ricordata la presenza del barocco, che in Austria non costituisce solo uno stile architettonico o artistico, ma un vero e proprio modo di vivere:

Tanto nella letteratura quanto nelle arti visive, il barocco ha sempre raffigurato l'universo in chiave di instabilità, di fluidità, di metamorfosi e di movimento: un universo dominato dalla teatralità, in cui i confini tra vita e morte, finzione e realtà, io e altro sono continuamente stravolti⁶⁰.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ C. MAGRIS, *Mitteleuropa: il fascino di una parola*, in «Lettera internazionale», n. 17/1988, p. 18.

⁶⁰ MASSIMO FUSILLO, *L'altro e lo stesso*, Modena, Mucchi Editore, 2012, p. 187.

Non bisogna scordare che l'Austria rimase cattolica in seguito alla Riforma che condusse invece buona parte della Germania tra le braccia del Protestantesimo. L'opera culturale dei gesuiti fu di estremo valore nell'epoca che segue la Riforma e proprio i gesuiti contribuirono a promuovere il teatro, forse la forma d'arte più importante in Austria. In secondo luogo è la stessa natura sovranazionale dell'impero che porta l'individuo a dubitare dell'esistenza di identità rigide. Come può uno Stato plurinazionale come l'Austria, in cui lingue e culture convivono e comunicano tra loro, concepire il mondo in termini di fissità, di essenzialismo, di certezza assoluta? Abbiamo visto del resto che anche la parte 'solare' del mito asburgico, quella che si manifesta prevalentemente nella prima metà dell'Ottocento, si fonda sulla celebrazione della pluralità di tradizioni e culture, su un '*aurea mediocritas* oraziana diffidente nei confronti di ogni esibizione di volontà di potenza, e infine su un edonismo attento alla fugacità e caducità della vita e delle cose. Certo, nel momento della decadenza dell'impero si percepisce qualche cosa di ulteriore. Un senso di morte che si accompagna però al desiderio di un ultimo ballo; potrebbe essere descritta in questi termini l'atmosfera che grava sulla Vienna *fin de siècle*, su una città capitale di un impero che si sta disgregando sotto la spinta delle rivendicazioni nazionaliste. Ma come si esprime il tema della decadenza nella letteratura austriaca a cavallo tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del secolo che vedrà la definitiva scomparsa dell'impero asburgico? Si possono prendere ad esempio alcuni motivi. Come nota Magris:

Il gusto della maschera è una nota caratteristica di questa civiltà letteraria, e se da un lato significa un giocoso stratagemma ed è quasi la carnascialesca divisa dell'evasione dalla realtà, d'altra parte si richiama a un barocco desiderio di dissimularsi, a un'intuizione della realtà come mutevole e inafferrabile apparenza, labile gioco di specchi in continua metamorfosi. La mascherata è la dimensione operettistica

dell'eredità del barocco austriaco, temperata dalla grazia un po'leziosa del rococò viennese.⁶¹

I romanzi e i racconti di Arthur Schnitzler, in particolare, presentano in modo quasi ossessivo il tema della maschera: il travestimento, lo scambio di persona, la finzione dei ruoli sono tutti motivi che ricorrono nell'opera dello scrittore viennese, basti pensare al romanzo *Doppio sogno* che è tutto giocato sul contrasto tra apparenza e realtà, un contrasto simbolicamente rappresentato dall'utilizzo di maschere e travestimenti. Un altro dei motivi che in questa letteratura illustra il tema della decadenza, è quello legato al disfacimento della natura, in particolare con la descrizione di giardini e parchi abbandonati e incolti. Come nota Ladislao Mittner:

Negli stupendi parchi austriaci in cui il rococò godereccio sopravvive ancora senza soluzione di continuità, Hoffmannsthal si aggira con l'atteggiamento dell'attore che recita esemplarmente la parte dell'ultimo e più squisito aristocratico; qualche anno più tardi Rilke apre angosciato le porte cigolanti di quei giardini ormai deserti e si smarrisce con voluttà nel labirinto dei viali inselvaticiti: dopo di lui Trakl si muove negli stessi parchi, spettro in mezzo agli spettri- forse più vivi di lui- del proprio passato e del passato della sua stirpe.⁶²

La voce di Trakl è particolarmente rappresentativa di questa sensibilità:

Putredine che scivola per la decrepita stanza/ ombre su gialli tappeti; in bui specchi s'incurva/la tristezza d'avorio sulle nostre mani/ Brune perle scorrono per le dita morte.⁶³

⁶¹ C. MAGRIS, *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino, Einaudi, 1996, p. 191.

⁶² LADISLAO MITTNER, *La letteratura tedesca del Novecento e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1960, p. 178.

⁶³ GEORG TRAKL, *Poesie*, trad. it. di Enrico De Angelis, Torino, Marsilio, 1999 (Leipzig 1913), p. 155.

Il travestimento, la maschera, lo scambio di persona e poi ancora le atmosfere desolate, i luoghi abbandonati a se stessi, la presenza della morte, il silenzio di una natura un tempo rigogliosa: sono tutti motivi che nella letteratura austriaca assume il grande tema della decadenza.

CAPITOLO SECONDO

TRAMONTO SICILIANO

II.1 La lunga decadenza dell'aristocrazia siciliana

La vita dell'autore del *Gattopardo*, nato a Palermo nel 1896 e morto a Roma nel 1957, è indissolubilmente legata a quella della sua isola natale, la Sicilia, e a quella della sua classe sociale, l'aristocrazia. A ragione dell'importanza di questi due elementi, nel presente paragrafo ci si soffermerà proprio a indagare questo rapporto, al fine di dimostrare che alle spalle del *Gattopardo*, dietro o meglio sullo sfondo di esso, si stagli la decadenza dell'intera nobiltà siciliana. Occorrerà tener presente, quando si passerà all'analisi del tema della decadenza nel romanzo di Tomasi di Lampedusa, che il 'tramonto' raccontato dallo scrittore non è unicamente quello del protagonista del libro, di quel Don Fabrizio Corbera Principe di Salina che per molti ha ormai da tempo assunto la fisionomia dell'attore Burt Lancaster dell'omonimo film viscontiano, ma è anche quello di una classe sociale che dal nuovo corso delle cose sorto con la proclamazione del Regno d'Italia viene travolta e infine annientata. Osserva Andrea Vitello nella sua biografia di Giuseppe Tomasi di Lampedusa:

La nobiltà siciliana, alla quale appartiene la famiglia di Lampedusa, è di origine feudale. Sorta nelle campagne con i latifondi assegnati dalla monarchia normanna, soltanto nel Cinque e nel Seicento aveva promosso un certo sviluppo dell'agricoltura

mediante la fondazione di nuovi centri urbani.¹

L'origine nordica delle casate nobiliari siciliane è un dato di grande interesse che si spiega, del resto, con la presenza protratta nell'isola di regnanti di provenienza germanica. Si pensi soltanto a Federico II di Svevia, alla corte che attorno a questo sovrano si andò formando e alla scuola poetica che germogliò in quell'ambiente. Il mondo germanico è quindi storicamente una delle radici dell'identità siciliana e la sua influenza nella storia e nella cultura dell'isola è pari almeno a quella avuta dal mondo arabo. I secoli successivi al Medioevo vedono il consolidamento del potere della nobiltà e la progressiva acquisizione di privilegi e prebende.

Nel Settecento l'aristocrazia siciliana vive il suo periodo dorato:

Nel Settecento, però, i baroni si concentrarono nelle città, abbandonando i feudi che visiteranno solo di rado: tutte le rendite vennero destinate a sostenere il fasto di una vita dominata da quell'«orgoglio di classe» che il trono di Spagna non mancò di assecondare.²

La dominazione spagnola non poteva non influire, anche sotto il profilo estetico, nella formazione dei gusti e della sensibilità di questa classe sociale. Nei palazzi della nobiltà siciliana si susseguono così in questo secolo feste e balli in cui le famiglie gareggiano per signorilità e splendore. La Rivoluzione Francese è però vicina e con essa lo sconquasso che, nonostante la Restaurazione, porteranno con sé le guerre napoleoniche. L'inizio della fine, se così si può dire, va ricercato in alcune riforme che colpiscono pesantemente e irreversibilmente il ceto aristocratico. David Gilmour osserva che

¹ ANDREA VITELLO, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Palermo, Sellerio, 2008, p. 14.

² *Ibidem*.

come molti aristocratici siciliani, i Lampedusa si trovavano in difficoltà finanziarie sin dai tempi dell'abolizione della feudalità nel 1812 e dei conseguenti cambiamenti nel sistema del maggiorascato.³

Due date fondamentali devono essere tenute a mente: il 1812 e il 1818. Si può dire che la decadenza della nobiltà siciliana e quindi anche della famiglia Lampedusa, sia legata a questi due anni tanto particolari per la storia della Sicilia:

Nel 1812 l'abolizione della feudalità trasformò i feudi in libera proprietà, permettendone la vendita: di solito, il primo passo era costituito dalle soggiogazioni, ossia da ipoteche accese per debiti; nel 1818 l'abolizione del maggiorascato frantumò il blocco patrimoniale, dapprima trasmesso da primogenito in primogenito e poi «diviso e ridiviso» tra tutti i figli.⁴

Molto prima del periodo in cui è ambientato *Il Gattopardo*, prima dello sbarco dei Mille, i nobili siciliani iniziano a vivere il tramonto della propria tradizione e dei propri privilegi. La fine dei Borboni segnerà il colpo definitivo, l'ultimo momento di un crollo inesorabile. Con l'Unità d'Italia, si può dire, viene celebrato il *requiem* di un intero mondo. L'11 maggio del 1860 i soldati di Giuseppe Garibaldi sbarcano a Marsala e l'esercito borbonico viene progressivamente sconfitto in tutta l'isola. Il 7 settembre dello stesso anno, Garibaldi entra vittorioso a Napoli. Non va scordato che proprio nel corso di questi mesi così importanti della storia siciliana, l'isola è attraversata da rivolte, sommosse e occupazioni di terre che non di rado, come accade a Bronte, sfociano in sanguinose sommosse popolari. Proprio quest'ultima fase di una decadenza cominciata, come si è visto, all'inizio dell'Ottocento, costituirà lo sfondo del romanzo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa.

³ DAVID GILMOUR, *L'ultimo Gattopardo*, trad. it. di Franca Cavagnoli, Milano, Feltrinelli, 2003 (London 1988), p. 19.

⁴ A. VITELLO, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, cit., p. 17.

II.2 Giuseppe Tomasi di Lampedusa

Quando nel novembre del 1958 *Il Gattopardo* fa la propria comparsa nelle librerie italiane, il suo autore è quasi un illustre sconosciuto. Al di fuori di una ristretta cerchia di amici e conoscenti, infatti, quello di Giuseppe Tomasi di Lampedusa non è un nome che evochi grandi meriti letterari. Il Principe, come è anche chiamato, non ha pubblicato nulla di rilevante, se si eccettuano una ventina di elzeviri apparsi su quotidiani locali tra il 1922 e il 1924 e tre articoli di critica letteraria usciti sulla rivista «Le opere e i giorni» nel periodo compreso tra il 1926 e il 1927. Per alcuni giovani che da anni frequentano la casa palermitana dello scrittore in via Butera, Lampedusa è però il coltissimo e serio studioso di letteratura inglese e francese che da anni apre le porte della propria abitazione ad amici e studenti e tiene lunghe e affascinanti lezioni su Shakespeare, Balzac, Mann, Proust e su altri grandi della letteratura. Le sue lezioni private non hanno nulla di accademico eppure chi ha il privilegio di assistervi non può fare a meno di ammirare stupefatto la vastissima cultura del futuro autore del *Gattopardo*, la sua insaziabile curiosità culturale, la sua incredibile passione letteraria. Il nobile siciliano conduce in quel periodo – siamo all’inizio degli anni Cinquanta – una vita dai ritmi estremamente regolari in cui si alternano le ore di studio, le passeggiate per il centro di Palermo, le soste al caffè e le lezioni pomeridiane ideate per i suoi giovani discepoli. La vicenda editoriale del *Gattopardo* e ancor più il suo successo di pubblico, prima ancora che di critica, sono quindi successivi alla morte del suo autore, che infatti non vide mai pubblicato il suo romanzo finché era in vita. Nel 1959 il libro arrivò addirittura a vincere il Premio Strega e con questo giunse la definitiva consacrazione a scrittore di Giuseppe Tomasi di Lampedusa.

Prima di procedere nell'analisi del romanzo, è opportuno ricordare brevemente la vicenda biografica del suo autore. Come scrive Gioacchino Lanza Tomasi,

quando Giuseppe Tomasi venne alla luce, il 23 dicembre 1896, Palermo era una città molto diversa dall'attuale. I pachidermi conventuali che accompagnavano la lubrica gita notturna del principe astronomo dalla vita ai Colli fin dentro la città erano già stati secolarizzati ma il taglio della città murata non si scostava ancora molto dal suo antico aspetto feudale: un centro storico di palazzi e fondazioni ecclesiastiche, con le antiche vie degli artigiani ancora fitte di vita, e al di fuori di questo l'espandersi cauto della nuova città borghese.⁵

Giuseppe è figlio di Giulio Maria Tomasi e Beatrice Mastrogiovanni Tasca di Cutò, entrambi appartenenti a famiglie aristocratiche siciliane ma dotati di carattere assai diverso: tanto il padre è rigido e severo nei confronti del figlio, quanto la madre è dolce, comprensiva e altresì dotata di un certo interesse per la letteratura. L'infanzia del futuro scrittore è serena e trascorre tra Palazzo Lampedusa, nel pieno centro storico di Palermo, e il palazzo di Santa Margherita, nella vale del Belice. I ricordi di Tomasi di Lampedusa sono legati soprattutto alle case, ai loro interni, ai saloni e alle camere e poi ancora ai giardini, ai fiori e agli alberi:

La «prima sensazione» rimasta impressa fu infatti la «vastità» del palazzo, che comprendeva una superficie di milleseicento metri quadrati, occupando circa sessanta metri del lato est di via Lampedusa, con nove grandi balconi di facciata, due larghissimi portoni, tre cortili, quattro terrazze, il giardino, le scuderie, le rimesse per le carrozze, gli ammezzati per le persone di servizio e l'amministrazione, «le scale immense», i corridoi, gli anditi, «la prospettiva dei saloni» dai tappeti rosso rubino, i lampadari di Murano, la grande sala da ballo con i pavimenti a smalto e i soffitti affollati da «tutti gli dei dell'Olimpo».⁶

⁵ GIOACCHINO LANZA TOMASI, *I Luoghi del Gattopardo*, Palermo, Sellerio, 2007, p. 13.

⁶ A. VITELLO, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, cit., p. 54.

Quanti sogni, quante avventure il giovane Lampedusa abbia vissuto correndo tra le innumerevoli stanze di questa abitazione, è facile immaginarlo. L'*imprinting* lasciato in lui dalla visione di ambienti, statue, fontane e alberi, deve essere stato davvero molto forte, tanto forte da costituire un patrimonio di ricordi indelebili. Quando inizieremo la lettura critica del *Gattopardo*, ci accorgeremo che questa attenzione ai ricordi e alla memoria è la stessa che pulsa costante per tutto il corso del romanzo. Come avremo modo di vedere, infatti, per il protagonista del libro è proprio la vastità e l'originalità di memorie e ricordi a connotare una casata nobile. Ricordare significa avere un passato e più sono i ricordi che un uomo può vantare, più il suo passato risale all'indietro le spirali del tempo. Chi non ha ricordi, non ha un passato, è inchiodato all'immediato, all'attualità, alla prosaicità di un mondo che vive unicamente nella dimensione del presente.

Dopo la maturità classica, Giuseppe si iscrive alla facoltà di Giurisprudenza di Roma, per volere del padre. Non si laureerà mai né percorrerà mai la carriera diplomatica che il padre aveva desiderato per lui. Nel 1917, nel pieno del primo conflitto mondiale, viene mandato al fronte e assegnato a un osservatorio di artiglieria nei pressi di Asiago. Fatto prigioniero alla fine di quello stesso anno, riesce a fuggire e a tornare in Italia a conflitto concluso. Gli anni Venti e Trenta rappresentano per Giuseppe il periodo dei grandi viaggi: Inghilterra, Francia, Austria e Germania sono le mete di veri e propri pellegrinaggi compiuti con il desiderio di scrollarsi di dosso il provincialismo della vita palermitana e la sua arretratezza culturale. Proprio durante uno di questi viaggi Giuseppe conosce la giovane Alexandrine Alice Maria Wolff, appartenente a una nobile famiglia di tedeschi del Baltico, che nel 1932 diviene sua moglie e si trasferisce a Palermo dove lo scrittore vive in compagnia della madre. Alice, che svolge la professione di psicanalista, tollera malamente l'intenso rapporto che lega Giuseppe alla madre Beatrice e lo considera una indebita invasione degli

spazi naturalmente riservati a marito e moglie. Il sentimento è del resto ricambiato da Beatrice, che non ha una particolare stima di Alice, giudicandola forse troppo audace e spregiudicata. In realtà per tutto il periodo della Seconda guerra mondiale, i coniugi vivono insieme a Palermo soltanto per brevi periodi, intervallati da lunghe permanenze di Alice a casa dei genitori, a Stomersee. Solo alla fine della guerra Giuseppe e Alice riprendono la convivenza, andando a vivere in un Palazzo di via Butera. Lì Alice svolge la sua professione di psicanalista e Giuseppe organizza le lezioni di letteratura inglese e francese per i suoi amici e discepoli. Una vita regolare e regolata da ritmi precisi quella dello scrittore negli anni del secondo dopoguerra:

Le sue apparizioni in città erano metodiche. Usciva quasi ogni giorno, alle otto in punto. La casa lo deprimeva. Per un certo periodo frequentò il Circolo Bellini, in via Cavour 161; ma prestò lo abbandonò perché la scala gli dava fastidio. Del resto, aveva cominciato a frequentare alcuni caffè: dapprima il Florio (non più esistente), in vicolo (oggi via) Cerda; poi, dal 1950, la pasticceria Caflisch, in via Ruggero Settimo 74 e, dalla fine del 1954, la pasticceria Mazzara, in via Generale Magliocco. Altro locale frequentato, contemporaneamente a uno dei tre, era la pasticceria del Massimo, in via Ruggero Settimo (all'angolo di via Narciso Cozzo, ma non più esistente), ove era solito far colazione.⁷

Nel pomeriggio prepara le sue lezioni, che tiene poi fino a sera, mentre la moglie visita i pazienti in una stanza contigua al suo studio. E proprio la sera è il vero momento di incontro tra i due coniugi, che spesso si intrattengono dopo cena a discutere di libri o ad ascoltare musica. La vita sociale di questa coppia si limita a qualche uscita serale in casa di amici. Del resto Giuseppe non ha mai amato la mondanità e questo è uno dei tratti che lo unisce al protagonista del suo romanzo. Come Don Fabrizio ama unicamente la quiete del

⁷ A. VITELLO, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, cit., p. 243.

suo osservatorio astronomico, così il Principe di Lampedusa si sente davvero a proprio agio soltanto tra i libri, che infatti saranno sempre i suoi veri e unici amici. Questa vita, apparentemente monotona, si conclude il 22 luglio del 1957, quando lo scrittore muore a causa di un tumore che lo ha colpito ai polmoni. Poche settimane prima gli è giunta la lettera di Elio Vittorini che gli comunica di non aver intenzione di pubblicare *Il Gattopardo* per le edizioni Einaudi.

II.3 Il tema della decadenza nel *Gattopardo*

Il romanzo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa può essere descritto anche come un grande affresco sul tema della decadenza. Dapprima insinuato attraverso alcune immagini, poi suggerito dalle parole e dai dialoghi dei personaggi e infine evidente in tutta la sua tragicità nelle ultime parti del libro, questo tema può essere considerato un vero e proprio *Leitmotiv*, che continuamente affiora per poi apparentemente scomparire e infine ritornare. La decadenza, da intendersi nei termini di cui si è parlato nel primo capitolo, tinge le atmosfere del romanzo, caratterizza gli ambienti e le situazioni e si fa ora evidente e ora nascosta. Vedremo anche che se da una parte sono le immagini cupe del crollo, della fine e della morte a dominare tante pagine del romanzo, dall'altra fanno la loro comparsa forze nuove, vitali e giovani che rappresentano il contraltare della decadenza. Il romanzo, si può dire, è tutto costruito su questo doppio movimento di decadenza e di "volontà di potenza", per usare un termine caro a Nietzsche. Al declino del Principe, alla sua rassegnazione esistenziale oltre che politica, si oppongono la forza e lo scaltro opportunismo del nipote Tancredi. Allo sfiorire della bellezza della moglie di Don Fabrizio e alla bruttezza di tante fanciulle della nobiltà palermitana, si oppone la fresca bellezza di Angelica. E ovviamente,

sull'esausta società nobiliare con i suoi palazzi aviti, l'eleganza dei modi e del vestire, il fiero “*pathos* della distanza” coltivato nei confronti dei nuovi ricchi, si erge la nuova classe borghese, legittimata socialmente e politicamente dal processo di unificazione. Vedremo quindi come il tema della decadenza troverà la propria manifestazione in una serie di contrapposizioni (vecchiaia-giovinezza, malattia-salute, debolezza-forza, sonno-veglia) che altro non sono che lo specchio della più ampia contrapposizione tra vita e morte e che si dipanano attraverso le otto parti di cui il romanzo si compone.

L'inizio della prima parte del romanzo introduce il lettore nell'atmosfera raccolta della recita serale del Rosario nel palazzo palermitano di Don Fabrizio Corbèra, Principe di Salina. L'intera famiglia del principe, che per mezz'ora ha devotamente recitato i Misteri Dolorosi, i *Pater*, i *Gloria* e le *Ave Maria*, esce lentamente dal torpore trasmesso dall'immobilità e dalla reiterazione di gesti e parole della preghiera. Non è una giornata qualunque per la famiglia del principe: è il 12 maggio del 1860, e il giorno precedente i garibaldini sono sbarcati a Marsala. Ecco come viene presentato don Fabrizio nelle prime pagine del romanzo:

Primo (ed ultimo) di un casato che per secoli non aveva mai saputo fare nemmeno l'addizione delle proprie spese e la sottrazione dei propri debiti, possedeva forti e reali inclinazioni alle matematiche; aveva applicato queste all'astronomia e ne aveva tratto sufficienti riconoscimenti pubblici e gustosissime gioie private. Basti dire che in lui orgoglio e analisi matematica si erano a tal punto associati da dargli l'illusione che gli astri obbedissero ai suoi calcoli (come del resto sembravano fare) e che i due pianetini che aveva scoperto (Salina e Svelto li aveva chiamati, come il suo feudo e un suo bracco indimenticato) propagassero la fama della sua casa nelle sterili plaghe tra Marte e Giove [...].⁸

⁸ GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, in *Opere*, a cura di Gioacchino Lanza Tomasi, Milano, Mondadori, 2004 (1958), p. 30.

Alcune caratteristiche del principe, alcuni tratti fondamentali della sua persona, sono evidenti già da questa breve descrizione: innanzitutto lo scarso senso pratico che però si unisce a una mente logica e curiosa, desiderosa di scoprire le leggi e le regole che governano il moto di astri e pianeti. La passione di Don Fabrizio per l'astronomia, del resto, accresce il desiderio di solitudine del personaggio e la sua ansia di vagare con lo sguardo negli spazi infiniti può essere interpretata anche come brama di sparire, di estinguersi in quel cielo tanto misterioso e tanto lontano dalle umane vicende. Don Fabrizio, come avremo modo di scoprire, è un uomo sensibile e introspettivo, portato alla riflessione, di una sensibilità estrema anche se non esibita. Queste peculiarità del suo carattere lo hanno portato ad allontanarsi dalle vuote cerimonie del suo ambiente sociale, dai ricevimenti, dai balli, dalle ostentazioni di un potere che ormai sta per scomparire. Inoltre, la contrapposizione tra un ordine celeste da ricercare e studiare e un disordine terrestre irredimibile rappresenta una costante nelle riflessioni di Don Fabrizio. Vi è poi un'evidente fierezza per l'appartenenza a un casato illustre, un orgoglio che porta il Principe a designare con il nome del proprio feudo un piccolo pianeta che però, proprio per il nome conferitogli, può certamente essere considerato superiore a Marte e a Giove. A questi tratti di carattere che contribuiscono a fare del principe un uomo fiero del proprio lignaggio e originale al contempo, si unisce poi la consapevolezza della decadenza del proprio ceto. Una consapevolezza cui però si unisce la totale mancanza di volontà di porvi rimedio:

Sollecitato da una parte dall'orgoglio e dall'intellettualismo materno, dall'altra dalla sensibilità e faciloneria del padre, il povero Principe Fabrizio viveva in perpetuo scontento pur sotto il cipiglio zeusiano e stava a contemplare la rovina del proprio ceto e del proprio patrimonio senza avere nessuna attività ed ancora minor voglia di porvi riparo.⁹

⁹ *Ibidem.*

Mentre ancora nel grande salone del palazzo echeggiano le preghiere del Rosario appena concluso, Don Fabrizio raggiunge il giardino in compagnia di Bendicò, l'adorato cane. Non è certo l'armonia a regnare su quel coacervo di piante e fiori che sembra crescere al di fuori di ogni regola e principio di ordine:

Racchiuso com'era questo fra tre mura e un lato della villa, la reclusione gli conferiva un aspetto cimiteriale accentuato dai monticciuoli paralleli delimitanti i canaletti d'irrigazione e che sembravano tumuli di smilzi giganti. Sul terreno rossiccio le piante crescevano in fitto disordine, i fiori spuntavano dove Dio voleva e le siepi di mortella sembravano disposte per impedire più che per dirigere i passi. Nel fondo una flora chiazzata di lichene giallonero esibiva rassegnata i suoi vezzi più che secolari.¹⁰

Non è certo un *locus amoenus* quello in cui si trova a passeggiare Don Fabrizio. Tutto in quel giardino evoca il disfacimento e la morte, i colori, le dimensioni delle piante, i profumi dei fiori. Eppure è proprio in quel luogo che il principe ricerca il silenzio, la solitudine, il colloquio con se stesso e con i propri ricordi. Tra i ricordi ne emerge uno in particolare, il ritrovamento in quello stesso giardino del cadavere di un soldato borbonico:

Ricordava il ribrezzo che le zaffate dolciastre avevano diffuso in tutta la villa prima che ne venisse rimossa la causa: il cadavere di un giovane soldato del 5° Battaglione Cacciatori che, ferito nella zuffa di S. Lorenzo contro le squadre dei ribelli era venuto a morire, solo, sotto un albero di limone. Lo avevano trovato bocconi nel fitto trifoglio, il viso affondato nel sangue e nel vomito, le unghie confitte nella terra, coperto dai formiconi; e di sotto le bandoliere gl'intestini violacei avevano formato pozzanghera.¹¹

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ Ivi, p. 32.

Questo è il primo momento in cui la storia irrompe drammaticamente nella vicenda narrata. La morte del soldato borbonico entra a far parte del romanzo con tutta la violenza di un corpo martoriato e la presenza di quel cadavere sembra quasi costituire un monito per il principe, un avvertimento preciso: d'ora in poi il mondo, quel mondo che sta cambiando e che sta portando con sé rivoluzioni e devastazioni ma anche valori e principii nuovi, non potrà più essere tenuto fuori dalla porta del palazzo né ignorato. Con quel mondo Don Fabrizio dovrà fare i conti perché se lo troverà sempre davanti, in una divisa macchiata di sangue di un povero soldato come nel frac nuovo di zecca di un borghese di Donnafugata. Ma che dire del vecchio mondo, quello che sta per crollare, quello del giglio borbonico che verrà presto sostituito dal tricolore? Don Fabrizio non lo ama particolarmente, anche se a esso si sente legato, in quanto aristocratico, da vincoli di fedeltà e rispetto. Proprio il ricordo del soldato morto ritrovato nel giardino del palazzo conduce il Principe a riflettere sui cambiamenti storici e lo riporta a pensare ai suoi passati incontri con Re Ferdinando II:

Ripercorrendo l'itinerario fastosamente mediocre per andare a firmare sul registro della Regina, lo scoramento lo invadeva. La cordialità plebea lo aveva depresso quanto il ghigno poliziesco. Beati quei suoi amici che volevano interpretare la familiarità come amicizia, la minaccia come possanza regale. Lui non poteva. E mentre palleggiava pettegolezzi con l'impeccabile ciambellano andava chiedendosi chi fosse destinato a succedere a questa monarchia che aveva i segni della morte sul volto. Il Piemontese, il cosiddetto Galantuomo che faceva tanto chiasso nella sua piccola capitale fuor di mano? Non sarebbe stato lo stesso? Dialetto torinese invece che napoletano; e basta.¹²

Don Fabrizio Corbèra non si fa grandi illusioni sul domani: ci sarà un nuovo sovrano, una nuova capitale, probabilmente nuovi ordini e nuove leggi. Ma cambierà davvero

¹² Ivi, p. 36.

qualcosa rispetto alla vecchia monarchia borbonica? Perché un Savoia dovrebbe essere migliore di un Borbone? Il Principe è fondamentalmente uno scettico e questo tratto del suo carattere gli impedisce sia di coltivare velleità reazionarie sia di credere in quell'idea di progresso che sta alla base del processo di unificazione nazionale.

Durante la cena, una semplice carezza della moglie Maria Stella riesce ad accendere di desiderio erotico Don Fabrizio che decide così di recarsi senza indugio dalla giovane prostituta Mariannina. Per non destare sospetti, ma senza ottenere l'effetto sperato, dal momento che la moglie viene colta da una crisi di nervi, il principe si fa accompagnare in città da Padre Pirrone, gesuita, cappellano e confessore della famiglia. Durante il viaggio, la carrozza che trasporta Don Fabrizio e il sacerdote passa davanti alla villa semidistrutta dei Falconeri, appartenente al nipote del principe, il giovane Tancredi. Il ragazzo è rimasto orfano a quattordici anni e si trova da allora sotto la tutela dello zio. Il padre del giovane, anch'egli morto da tempo, ha sperperato il denaro di famiglia e così a Tancredi non rimane che il nome dell'illustre famiglia dei Falconeri. Don Fabrizio è molto legato a Tancredi, ne stima l'intelligenza e anche lo spirito ribelle, che pure lo ha spinto a unirsi ai garibaldini. Tancredi è la vita, rappresenta la forza vitale che vuole affermarsi ed ergersi sul mondo e sui tempi nuovi che stanno nascendo. Proprio per questo il ragazzo è tanto gradito allo zio, che pure non condivide nulla dei suoi sogni rivoluzionari.

Nel corso della mattinata che segue l'avventura notturna, Don Fabrizio ha un colloquio con il nipote che è venuto a fargli visita. Il dialogo tra i due è un confronto tra visioni del mondo inconciliabili: da una parte l'ardore giovanile di Tancredi, il suo utopismo che però si unisce anche a un consapevole opportunismo, e dall'altra lo scetticismo del principe, la sua incredulità di fronte alle promesse del nuovo corso della storia e la sua sfiducia negli uomini. Eppure, nonostante tale diversità di carattere, Don Fabrizio sente che

Tancredi è il figlio che non ha mai avuto. Così diverso da Paolo, il figliolo sciocco e stoltamente legittimista, e diverso anche da Giovanni, da tempo trasferitosi a Londra e ormai indipendente dalla famiglia. Più tardi, in Amministrazione, Don Fabrizio incontra il contabile Ciccio Ferrara e Pietro Russo, il soprastante. Il Principe si lascia andare a cupe riflessioni sul futuro proprio e dei propri possedimenti:

La ricchezza, nei molti secoli di esistenza si era mutata in ornamento, in lusso, in piaceri; soltanto in questo; l'abolizione dei diritti feudali aveva decapitato gli obblighi insieme ai privilegi, la ricchezza come un vino vecchio aveva lasciato cadere in fondo alla botte le fecce della cupidigia, delle cure, anche quelle della prudenza, per conservare soltanto l'ardore e il colore. Ed a questo modo finiva con l'annullare se stessa: questa ricchezza che aveva realizzato il proprio fine era composta solo di oli essenziali e come gli oli essenziali evaporava in fretta. Di già alcuni di quei feudi tanti festosi nei quadri avevano preso il volo e permanevano soltanto nelle tele variopinte e nei nomi. Atri sembravano quelle rondini settembrine ancor presenti ma di già radunate stridenti sugli alberi, pronte a partire¹³.

Don Fabrizio prende atto della decadenza del suo mondo, ma lo fa con un distacco che preclude ogni possibilità di azione. Nel precedente capitolo abbiamo visto come uno dei tratti fondamentali della decadenza sia il progressivo distacco dell'individuo da ogni appartenenza che oltrepassi il suo io. L'allontanamento del principe dal suo mondo, dal vecchio mondo borbonico, è costante e inesorabile e a ben vedere riguarda l'intera esistenza di Don Fabrizio. Gli interessi particolari, i gusti insoliti, il carattere altero hanno infatti contribuito a fare del Principe una figura isolata all'interno del suo stesso ambiente sociale, che pure lo rispetta per il nome che porta. In Don Fabrizio, e questo è un aspetto che tornerà più volte nel corso del romanzo, lo scetticismo e il disincanto sono totali: il Principe non può

¹³ Ivi, p. 49.

salutare con favore i tempi nuovi ma non riesce nemmeno a sentirsi legato a un passato moribondo. La giornata, e insieme a essa la prima parte del romanzo, si conclude con la notizia dello sbarco dei garibaldini a Marsala e con la famiglia del principe nuovamente riunita per la recita serale del Rosario.

Nella seconda parte, a due mesi di distanza dalle vicende narrate fino a questo momento, la famiglia di Don Fabrizio si sposta a Donnafugata. L'arrivo in paese e poi alla villa hanno un effetto rassicurante sul Principe: niente pare mutato in questo paese, non il paesaggio, non le persone. Soprattutto Palazzo Salina sembra aver resistito alle scosse e ai trambusti di quei mesi di agitazione e caos:

Tutto era in perfetto ordine: i quadri nelle loro cornici pesanti erano spolverati, le dorature delle rilegature antiche emettevano il loro fuoco discreto, l'alto sole faceva brillare i marmi grigi attorno ad ogni porta. Ogni cosa era nello stato in cui si trovava da cinquant'anni. Uscito dal turbine rumoroso dei dissidi civili, Don Fabrizio si sentì rinfrancato, pieno di serena sicurezza [...].¹⁴

In realtà, però, qualche cosa a Donnafugata è cambiato, e non si tratta di un cambiamento di secondaria importanza. Don Calogero Sedàra è diventato sindaco ed è riuscito a compiere un'arrampicata sociale fino a qualche tempo prima impensabile per un plebeo della sua risma. Don Calogero rappresenta – è bene tenerlo a mente fin da subito – l'esatto contrario di ciò che per Don Fabrizio ha valore e conta nell'esistenza di un uomo: è rozzo, volgare, manca di tatto e sensibilità, è ignorante e spregiudicato. E proprio per queste sue caratteristiche è diventato ricchissimo, nel nuovo mondo che sta nascendo:

Poi vennero le notizie private che si adunavano attorno al grande fatto dell'annata: la continua rapida ascesa della fortuna di don Calogero Sedàra: sei mesi fa

¹⁴ Ivi, p. 77.

era scaduto il mutuo concesso al barone Tumino ed egli si era incamerata la terra: mercè mille onze prestate possedeva adesso una nuova proprietà che ne rendeva cinquecento all'anno; in Aprile aveva potuto acquistare due "salme" di terreno per un pezzo di pane, ed in quella piccola proprietà vi era una cava di pietra ricercatissima che egli si proponeva di sfruttare; aveva concluso vendite di frumento quanto mai profittevoli nei momenti di disorientamento e di carestia che avevano seguito lo sbarco.¹⁵

E così Sedàra è diventato sindaco, ha saputo trovare le amicizie giuste e i giusti appoggi, è stato in grado di cavalcare l'onda rivoluzionaria liberale. Si è dimostrato insomma un uomo capace di stare al passo con i tempi, un individuo desideroso di essere protagonista di una nuova stagione non solo siciliana ma italiana. Un'altra notizia giunge però a turbare la serenità di Don Fabrizio: pare che Concetta, una delle sue figliole, si sia innamorata di Tancredi e abbia chiesto a Padre Pirone di intercedere con il padre. Impossibile pensare a un matrimonio tra il giovane Falconeri e Concetta, troppo diversi i caratteri, opposte le ambizioni. Di tutto questo Don Fabrizio è sicuro e ancor più sicuro è del fatto che al nipote occorrono soldi, molti soldi. Se davvero farà carriera nel nuovo Stato, se per esempio diverrà ambasciatore, avrà bisogno di mezzi adeguati alla sua nuova condizione. Il nome dei Falconeri significa molto in Sicilia, certo, ma è pur sempre un nome cui non corrisponde più alcuna ricchezza. Don Fabrizio ne è convinto: a Tancredi si conviene un matrimonio di ben altra natura.

Proprio in occasione del pranzo che il Principe è solito offrire al suo arrivo alle autorità del paese, il conflitto tra due mondi, quello aristocratico ormai morente e quello borghese che ha appena trionfato, si manifesta in tutta la sua evidenza. La fine di un mondo e l'alba di uno nuovo sono racchiuse entrambe in un indumento, il *frac* con cui Don Calogero Sedàra fa il suo ingresso nella villa di Donnafugata. Il Principe, che mai ha indossato l'abito

¹⁵ Ivi, p. 78.

da sera in occasione di questi pranzi, con lo scopo preciso di non umiliare i suoi ospiti, si vede così venir incontro un uomo che nell'abito, in quell'abito elegante e sfoggiato con vanità, ha riposto tutta la sua forza, la sua ansia di distinguersi. Il principe rimane senza parole:

Non rise invece il Principe al quale, è lecito dirlo, la notizia fece un effetto maggiore del bollettino dello sbarco a Marsala. Quello era stato un avvenimento previsto, non solo, ma anche lontano e invisibile. Adesso, sensibile com'egli era, ai presagi e ai simboli, contemplava la Rivoluzione stessa in quel cravattino bianco e in quelle due code nere che salivano le scale di casa sua. Non soltanto lui, il Principe, non era più il massimo proprietario di Donnafugata, ma si vedeva anche costretto a ricevere, vestito da pomeriggio, un invitato che si presentava, a buon diritto, in abito da sera.¹⁶

Il turbamento maggiore, però, è rappresentato dall'arrivo di Angelica, la figlia di Don Calogero, una fanciulla di diciassette anni e di bellezza abbagliante sulla quale convergono immediatamente gli occhi di tutti gli invitati. Durante il pranzo la ragazza viene catturata dalla simpatia di Tancredi che non trascura di raccontare le spavalderie compiute in compagnia dei garibaldini, rendendosi ancor più bello e affascinante agli occhi della ragazza, con grande sdegno di Concetta che non può far altro che osservare silenziosa la crescente intimità tra il cugino e la figlia di Sedàra. Il giorno seguente, Don Fabrizio si reca con la famiglia al monastero femminile di Santo Spirito, per pregare sulla tomba della beata Corbèra. Come ogni anno il Principe compie la sua visita al sepolcro dell'antenata con una sensazione di gioia e privilegio, quest'ultimo dovuto al fatto che soltanto a lui è concesso, quale discendente diretto della fondatrice del monastero, di farvi visita liberamente e senza impedimento:

¹⁶ Ivi, p. 88.

In quel luogo tutto gli piaceva, cominciando dall'umiltà del parlatorio rozzo con la sua volta a botte centrata dal Gattopardo, con le duplici grate per le conversazioni, con la piccola ruota di legno per fare entrare e uscire i messaggi, con la porta ben squadrate che il Re e lui, soli maschi nel mondo, potevano lecitamente varcare. Gli piaceva l'aspetto delle suore con la loro larga bavetta di candidissimo lino a piegoline minute spiccante sulla rude tonaca nera; si edificava nel sentir raccontare per la ventesima volta dalla Badessa gli ingenui miracoli della Beata, nel vedere com'essa gli additasse l'angolo del giardino malinconico dove la santa monaca aveva sospeso nell'aria un grosso sasso che il Demonio, innervosito dalla di lei austerità, le aveva scagliato addosso [...].¹⁷

La dolcezza dei ricordi e il gusto della memoria ma anche la serenità data dall'apparente persistenza delle cose, ecco i sentimenti che don Fabrizio prova nel profondo del proprio cuore e che sono, essi molto più che i ragionamenti di tipo politico, alla base della sua fedeltà pur critica al mondo aristocratico. Ciò che fa disperare il Principe circa ogni possibilità di frenare la violenza dei tempi nuovi è proprio l'arroganza con cui viene spazzato via ogni residuo di bellezza, di stile e di buon senso. Ecco la vera decadenza che travolge la Sicilia del Gattopardo: un'ondata violenta che porta via con sé ogni cosa e insieme la cupa riflessione, da parte dei soggetti più sensibili quali il Principe di Salina, della inevitabilità di questo terremoto. Ancora una volta echeggia l'analisi di Bourget e di Nietzsche: decadenza è la perdita di un riferimento unitario. L'individuo, e il caso di Don Fabrizio pare emblematico, non possiede più un saldo punto di riferimento cui poter tendere e affidarsi. Non sul passato e certamente non sul futuro può fare affidamento il Principe di Salina per orientarsi e così rimane solo con se stesso, con la propria inquietudine, con le proprie ansie e paure che solo di tanto in tanto riesce a placare perdendosi nelle vastità dello spazio o ammirando le vestigia senza tempo di palazzi e chiese non ancora trasformati in polvere.

¹⁷ Ivi, pp. 96-97.

Don Fabrizio si abbandona ai ricordi anche una volta tornato a casa. Passeggiando avanti e indietro nella grande stanza, dalla finestra vede passare Tancredi che si sta recando a far visita a casa Sedàra in compagnia di un domestico che porta un cesto di pesche da recare in omaggio.

La terza parte del romanzo è ambientata nel mese di ottobre del 1860, in autunno. Un giorno Don Fabrizio si reca a caccia in compagnia dell'organista del Duomo di Donnafugata, Don Ciccio Tumeo. Anche il piacere della caccia, intesa come rito attorno al quale ruotano attività e gesti ripetuti, costituisce per il Principe un'illusione di stabilità e di continuità:

Un'abbondanza di bottino sarebbe stata d'altronde per il Principe un piacere secondario: il diletto dei giorni di caccia era altrove, suddiviso in molti episodi minuti. Cominciava con la rasatura nella camera ancora buia, al lume di una candela che rendeva enfatici i gesti sul soffitto dalle architetture dipinte; si acuiva nel traversare i saloni addormentati, nello scansare alla luce traballante i tavoli con le carte da gioco in disordine fra gettoni e bicchierini vuoti, e nello scorgere fra esse il cavallo di spade che gli rivolgeva un augurio virile: nel percorrere il giardino immoto sotto la luce grigia nel quale gli uccelli più mattinieri si strizzavano per far saltar via la rugiada dalle penne; nello sgusciare attraverso la porticina impedita dall'edera, nel fuggire insomma; e poi sulla strada, innocentissima ancora ai primi albori, ritrovava don Ciccio sorridente fra i baffi ingialliti mentre sacramentava affettuoso contro i cani; a questi, nell'attesa, fremevano i muscoli sotto il velluto del pelo.¹⁸

Sono suggestioni di tipo estetico quelle che legano il Principe di Salina al suo mondo, ricordi e impressioni, emozioni e sentimenti. E però neppure il piacere della caccia riesce a liberare la mente del Principe dai pensieri che si sono accumulati nei giorni passati. Nell'aria c'è il matrimonio tra Tancredi e Angelica, ed è impossibile ignorare la cosa, tanto più che lui, Don Fabrizio, è il tutore del ragazzo. Del resto è stato lo stesso Tancredi a chiedere allo

¹⁸ Ivi, pp. 101-102.

zio di recarsi a casa del padre di Angelica per chiederla in sposa. Una lettera, quella indirizzata da Tancredi a Don Fabrizio, che è anche un esempio estremo di *Realpolitik*, dal momento che in essa si fa riferimento all'opportunità che i matrimoni tra aristocratici e borghesi si facciano sempre più frequenti, sia per la necessità di apportare sangue nuovo sia per l'opportunità di livellare i ceti in direzione di una sempre maggiore uguaglianza. Nonostante la contrarietà della moglie, Don Fabrizio si dimostra favorevole al matrimonio e arriva anche a parlarne con Don Ciccio durante la battuta di caccia, anche al fine di avere maggiori informazioni sulla famiglia di Sedàra. L'organista della chiesa di Donnafugata, pur timoroso di poter urtare in qualche modo la suscettibilità di Don Fabrizio, è così costretto a parlare: Don Calogero è uomo ricco e influente, molto intelligente e opportunista. Un vero uomo nuovo, spiega Don Ciccio, il perfetto rappresentante della nuova classe dirigente che dal più sperduto paesino della Sicilia fino alle grandi città del Regno, governa le sorti del Paese. Chi per molti versi rappresenta un mistero, continua l'organista, è la moglie di Sedàra. Una donna che nessuno ha mai visto perché non esce mai di casa, però lui, Don Ciccio, è riuscito a scorgerne il volto una mattina in chiesa, alla prima messa, ed è rimasto folgorato dalla sua bellezza. E però, continua il compagno di caccia di Don Fabrizio,

anche dalle case meglio custodite le notizie finiscono col gocciolare; le serve parlano; e pare che donna Bastiana sia una specie di animale: non sa leggere, non sa scrivere, non conosce l'orologio, quasi non sa parlare: una bellissima giumenta, voluttuosa e rozza; è incapace anche di voler bene alla figlia; buona ad andare a letto e basta.¹⁹

Il colpo di grazia arriva però quando Don Ciccio confida al Principe che il padre della donna, un ex affittuario dei Salina, era conosciuto con il nomignolo di "Peppe Mmerda",

¹⁹ Ivi, p. 126.

tanto erano squallide e misere le sue condizioni di esistenza, prossime più a quelle delle bestie che a quelle degli umani. Eppure è proprio con la nipote di costui, e con la figlia di Don Calogero, che Tancredi desidera sposarsi. Ormai la decisione è presa, sono state fatte delle promesse, ma rimane una finale incombenza: Don Fabrizio deve parlare con Don Calogero per perfezionare l'accordo, anche in termini di dote matrimoniale. Il colloquio tra i due si svolge alla presenza di Padre Pirrone e consiste in molti momenti di silenzio da parte del Principe e nell'enumerazione delle proprie ricchezze da parte del padre di Angelica. La stoccata finale arriva proprio da costui:

«Principe» disse «so che quello che sto per dire non farà effetto su di voi che discendete da Titone imperatore e Berenice regina, ma anche i Sedàra sono nobili; fino a me essi sono stati una razza sfortunata seppellita in provincia e senza lustro, ma io ci ho le carte in regola nel cassetto, e un giorno si saprà che vostro nipote ha sposato la baronessina Sedàra del Biscotto; titolo concesso da Sua Maestà Ferdinando IV sulle secrezie del porto di Mazzara. Debbo fare le pratiche: mi manca solo un attacco.²⁰

Don Calogero, l'uomo che con furbizia e abilità è riuscito a diventare padrone di patrimoni immensi, colui che si erge a sovrano, più che a sindaco di Donnafugata, ora vanta anche un titolo nobiliare. I tempi sono cambiati, ma ormai non c'è più nulla da fare: Angelica diverrà la moglie di Tancredi e questo non sarà soltanto il risultato dei traumatici cambiamenti della storia, sarà anche il frutto di un'attenta politica matrimoniale che alla fine gioverà a entrambe le famiglie. Don Fabrizio, lo abbiamo già visto, non oppone alcuna resistenza al cambiamento, anche se questo si traduce nella decadenza non solo del suo ceto ma dell'intero suo mondo.

La quarta parte del romanzo è particolarmente rilevante ai fini della trattazione del

²⁰ Ivi, p. 138.

tema della decadenza. Fin qui si è assistito a un doppio movimento discendente: da una parte lo sgretolarsi del mondo aristocratico siciliano, la perdita delle terre da parte dei nobili e il contestuale arricchimento dei borghesi locali, dall'altra parte il lento ma costante disfacimento interiore di don Fabrizio, allibito di fronte a un cambiamento che cancella comportamenti e sensibilità, insomma quel patrimonio di educazione aristocratica alla quale Don Fabrizio è realmente legato. Eppure egli non fa nulla per combattere questa duplice decadenza: agevola in ogni modo il matrimonio tra Tancredi e Angelica e soffre silenziosamente delle ferite inferte dalla rozzezza di don Calogero. Subisce la storia, con dignità e anche con un certo senso di distacco, ma si sente debole, esausto. Vorrebbe rifugiarsi per sempre nel suo osservatorio, guardare stelle e pianeti, quei corpi celesti che rispondono a calcoli e previsioni e sui quali Don Fabrizio ha ancora presa. In questa quarta parte del romanzo c'è una scena altamente significativa, oltre che meravigliosa. Si tratta della descrizione delle grandi stanze del palazzo attraverso le quali Tancredi e Angelica si inseguono per gioco. La maestosità di un mondo antico, la sua stabilità quasi sacrale che si manifesta nei marmi, nelle armature, nei mobili, tutto questo si contrappone alla freschezza dei due giovani.

Tancredi voleva che Angelica conoscesse tutto il palazzo nel suo complesso inestricabile di foresterie vecchie e foresterie nuove, appartamenti di rappresentanza, cucine, cappelle, teatri, quadre, rimesse odorose di cuoi, scuderie, serre afose, passaggi, anditi, scalette, terrazze e porticati e soprattutto di una serie di appartamenti smessi e disabitati, abbandonati da decenni e che formavano un intrico labirintico e misterioso.²¹

Durante una di queste scorribande, Tancredi e Angelica fanno una macabra scoperta:

²¹ Ivi, p. 158.

un vero e proprio appartamento in stato di totale abbandono e poi un grande armadio a muro che

era profondissimo, e conteneva bizzarre cose: rotolini di corda di seta sottile; scatolucce di argento impudicamente ornate con sullo sfondo etichettine minuscole recanti in eleganti grafie indicazione oscure, come le sigle che si leggevano sui vasi delle farmacie: “Estr.catch.” “Tirch-stram.” Part-opp.”; bottigliette dal contenuto evaporato; un rotolo di stoffa sudicia, ritto in un angolo; dentro vi era un fascio di piccole fruste, di scudisci in nervo di bue, alcuni con manici di argento, altri rivestiti sino a metà da una graziosa seta molto vecchia, bianca a righine azzurre, sulla quale si scorgevano tre file di macchie nerastre; attrezzi neri e inespugnabili. Tancredi ebbe paura, anche di sé stesso, comprese di aver raggiunto il nucleo segreto centro d’irradiazione delle irrequietudini del palazzo.²²

Tancredi ha scoperto evidentemente qualcosa di più di una stanza segreta. La pagina che abbiamo citato sembra essere la descrizione di una camera di tortura più che quella di un appartamento di un palazzo nobiliare. Ecco allora che nelle più nascoste profondità di Palazzo Salina si nasconde un terribile segreto: quelle boccette, quelle garze sporche, quelle macchie, testimoniano di un mondo di sofferenze di cui non è dato conoscere la reale fisionomia, di cui però si intuisce una tremenda verità: il dolore e quindi la morte covano nelle fondamenta di quella grande casa, ne sono alla base, all’origine e la loro terribile traccia è inestinguibile. Impossibile sapere chi nei secoli passati abbia abitato quelle stanze, che uso abbia fatto di quegli strumenti orribili; tutto questo rimane un enigma, ma un enigma gravido di presagi. Le scoperte inquietanti, per i due giovani innamorati e curiosi, non sono finite e così un giorno essi giungono nella stanza del Duca-Santo, il capostipite della famiglia. Un avo quasi mitologico di cui si conosce la profonda devozione religiosa al limite del fanatismo

²² Ivi, p. 162. Nella descrizione dell’appartamento dei sadici, i quattro passi in corsivo sono stati aggiunti nel manoscritto del 1957 e non si rinvengono nella versione dattiloscritta dettata a Francesco Orlando.

che in quella stanza si era ritirato a metà del Seicento per vivere in stato di totale penitenza:

In quella stanza Giuseppe Corbera, duca di Salina, si fustigava solo, al cospetto del proprio Dio e del proprio feudo, e doveva sembrargli che le gocce del sangue suo andassero a piovere sulle terre per redimerle; nella sua pia esaltazione doveva sembrargli che solo mediante questo battesimo espiatorio esse divenissero realmente sue, sangue del suo sangue, carne della sua carne come si dice.²³

Ancora una volta l'immagine della sofferenza e della morte si insinua tra le pagine del *Gattopardo*: era iniziato tutto con la descrizione del giardino di Palazzo Salina, magnifico e decrepito, selvaggio e senza forma, nel ricordo del sangue di un soldato borbonico. Poi gli interni della casa, le stanze nascoste che custodiscono tremendi segreti, la cella del Duca-Santo che sembra ancora risuonare delle grida e dei lamenti di dolore dell'antenato. Davvero pare che i diversi tipi di decadenza finora analizzati, altro non siano che il riflesso di una decadenza più antica, più arcaica e radicata. Ed è proprio così, infatti. Decadenza e morte si annidano nel grande palazzo, nella terra sulla quale sorge e infine nella Sicilia intera. Quest'ultimo aspetto emerge in una delle conversazioni più memorabili del libro, quella che si svolge tra Don Fabrizio e il piemontese Aimone Chevalley di Monterzuolo, giunto direttamente da Torino per convincere il Principe ad accettare la nomina a senatore del nuovo Regno. Una possibilità, nelle intenzioni di Chevalley, di portare la voce della Sicilia e dei suoi abitanti in Parlamento, di riscattare finalmente le condizioni di un'isola troppo a lungo lasciata a se stessa ma pronta ora a inserirsi nel solco di progresso inaugurato dallo Stato liberale governato dai Savoia. Quello che Chevalley propone a Don Fabrizio è, in fondo, l'azione. Ma come abbiamo visto, una delle caratteristiche della decadenza risiede proprio nell'allontanamento dell'individuo dalla società. La decadenza è questo: non sentirsi più

²³ Ivi, p. 163.

parte ma atomo, rivolgersi alla propria interiorità, al buio che ogni uomo cela nella propria anima, negare l'idea stessa di azione e intervento sulla realtà. Queste le parole di Don Fabrizio:

In Sicilia non importa far male o far bene: il peccato che noi Siciliani non perdoniamo mai è semplicemente quello di “fare”. Siamo vecchi, Chevalley, vecchissimi. Sono venticinque secoli almeno che portiamo sulle spalle il peso di magnifiche civiltà eterogenee, tutte venute da fuori, nessuna germogliata da noi stessi, nessuna a cui abbiamo dato il “la” [...].²⁴

Se dunque di decadenza si può parlare con riferimento al romanzo di Tomasi di Lampedusa, è bene chiarire che si tratta di una decadenza talmente radicata da oltrepassare i limiti angusti sia del periodo storico che fa da sfondo alla narrazione sia della persona del protagonista. La Sicilia vive una decadenza che è nel suo paesaggio, nell'alternarsi delle sue stagioni, nel clima, nei colori e che viene da un passato antichissimo. Come si può pretendere che la politica, in particolare una politica imposta attraverso un Regno tanto lontano geograficamente e culturalmente dall'isola, possa cambiare la realtà delle cose? Sono queste le considerazioni del principe che stanno alla base del suo rifiuto di diventare protagonista di una immaginaria rinascita siciliana. Perché poi, aggiunge don Fabrizio, è lo stesso carattere dei siciliani a essere irredimibile:

«Il sonno, caro Chevalley, il sonno è ciò che i siciliani vogliono, ed essi odieranno sempre chi li vorrà svegliare, sia pure per portar loro i più bei regali; e, sia detto fra noi, ho i miei forti dubbi che il nuovo regno abbia molti regali per noi, nel bagaglio. Tutte le manifestazioni siciliane sono manifestazioni oniriche, anche le più violente: la nostra sensualità è desiderio di oblio, le schioppettate e le coltellate nostre, desiderio di morte; desiderio di immobilità voluttuosa, cioè ancora di morte, la nostra pigrizia, i nostri

²⁴ Ivi, p. 178.

sorbetti di scorsonera o di cannella; il nostro aspetto meditativo è quello del nulla che voglia scrutare gli enigmi del nirvana.»²⁵

Il discorso di Don Fabrizio è un vero e proprio inno alla decadenza. L'immagine della Sicilia come terra irrimediabilmente perduta e non modernizzabile ha fatto discutere molti critici del *Gattopardo*, che hanno insistito su una lettura sociologica del romanzo giungendo a vedere in esso una specie di apoteosi dell'immobilismo. Quello che qui interessa, però, è valutare il passo che abbiamo citato unicamente sotto il profilo letterario, per osservare come la tematica della decadenza, vero oggetto del presente studio, emerga con estremo vigore. Quel che più colpisce qui è l'intreccio tra il tema della morte, quello del sonno, e quello della sensualità. Nelle parole del principe tutto ciò che nasce in Sicilia viene immediatamente avvolto da un'atmosfera torbida, onirica e irrealista e altrettanto inevitabilmente tende alla morte. Vi è poi un motivo personale che spinge il principe a declinare l'offerta di Chevalley:

Sono molto riconoscente al governo di aver pensato a me per il Senato e la prego di esprimere a chi di dovere questa mia sincera gratitudine; ma non posso accettare. Sono un rappresentante della vecchia classe, inevitabilmente compromesso col regime borbonico, e ad esso legato dai vincoli della decenza in mancanza di quelli dell'affetto. Appartengo ad una generazione disgraziata a cavallo fra i vecchi tempi ed i nuovi, e che si trova a disagio in tutti e due. Per di più, come lei non avrà potuto fare a meno di accorgersi, sono privo d'illusioni.²⁶

Inevitabile, leggendo il passo citato, ricordare i versi di Verlaine e quell'impero alla fine della decadenza che guarda impassibile transitare le orde barbariche. Perché proprio questo è l'atteggiamento di Don Fabrizio, un nobile che non prova particolare simpatia per il passato regime e che però è a esso legato per ragioni di decenza, di buon gusto. Ancora

²⁵ Ivi, p. 179.

²⁶ Ivi, p. 181.

una volta una suggestione estetica è alla base di una scelta del protagonista. La fedeltà al Borbone non può essere né politica né ideologica, dal momento che Don Fabrizio non ha mai provato simpatia per quel governo retrogrado e bigotto (ha addirittura votato in senso favorevole all'annessione della Sicilia al Regno d'Italia), e così sono solo lo stile e l'educazione le ragioni che lo spingono a non rinnegare quel mondo ormai perduto. Don Fabrizio sa che l'uomo giusto per i tempi nuovi non può che essere Don Calogero, ed è proprio il nome del padre di Angelica quello che suggerisce a Chevalley il quale l'indomani riparte per il nord, stralunato e in realtà consapevole di aver capito ben poco delle parole e delle teorie di quello strano principe siciliano.

La quinta parte del romanzo ci porta nel febbraio del 1861. Protagonista assoluto è qui Padre Pirrone, il che comporta anche un importante cambiamento del punto di vista, che qui non è più, come nelle parti precedenti, quello di Don Fabrizio, ma diventa quello del prelado. A rigore, in questa parte del libro non compare il tema della decadenza, tuttavia è importante all'interno dell'economia del romanzo perché mette in luce le differenze sostanziali tra il ceto nobiliare e tutte le altre classi sociali. Nelle parole che Padre Pirrone, tornato al paese natale per qualche giorno, rivolge agli amici e ai conoscenti, c'è la convinzione che la nobiltà sia diversa per natura e per volere di Dio, che abbia interessi, gusti e tendenze incomprensibili a chi non ne faccia parte.

Come sostiene Giorgio Masi,

gli ultimi tre capitoli sono quelli della 'decadenza': essa coinvolge non solo la persona del Principe e il prestigio della famiglia, ma soprattutto l'effimero mondo dei suoi ricordi, degli oggetti, delle persone, degli animali amati, di tutto quello che ne restava presso i discendenti.²⁷

²⁷ GIORGIO MASI, *Invito a leggere Il Gattopardo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Milano, Mursia, 2014, p. 58.

L'osservazione è corretta, ma come già abbiamo visto la decadenza costituisce un *Leitmotiv* dell'intero romanzo. Se i tratti fondamentali del fenomeno della decadenza sono quelli osservati nel corso del primo capitolo (il venir meno dell'unità di un organismo, l'atomizzazione, la corruzione dell'energia vitale), dobbiamo allora osservare che l'intero romanzo è attraversato da questi motivi, e non soltanto le ultime tre parti. Si può invece correttamente dire che il tema compaia a volte in sordina, a volte più evidente ma sempre in sottofondo, nelle prime parti del romanzo, e che poi esploda decisamente nelle ultime. Da questo momento in poi assisteremo all'affievolirsi di una forza, al venir meno di un'energia e di una potenza che un tempo erano l'emblema stesso dei Salina, ma che adesso sono soltanto un lontano ricordo. Don Fabrizio sente che la giovinezza è scivolata via, e con essa la fierezza, la robustezza del corpo e dello spirito. Tutto questo ha iniziato a vacillare da molto tempo, ma sarà durante il ballo in casa dei Ponteleone che la consapevolezza della fine vicina apparirà al principe in tutta la sua tremenda maestosità.

Nel novembre del 1862, infatti, la famiglia Ponteleone organizza un grande ballo a cui sono state invitate tutte le famiglie importanti della città. Don Fabrizio è stanco, si aggira tra un salone e l'altro, non partecipa alle conversazioni né tantomeno al ballo, ascolta con fastidio i discorsi banali degli invitati che si muovono attorno al ricco *buffet* osserva con raccapriccio la bruttezza delle giovinette presenti al ballo: le rampolle delle famiglie aristocratiche palermitane rassomigliano più a delle scimmie che a degli esseri umani e questo è l'effetto, così riflette Don Fabrizio, dei tanti, dei troppi matrimoni tra consanguinei realizzati nei secoli. Sempre meno a proprio agio il Principe continua a vagare per il palazzo, circondato da un'umanità festante e vacua, da donne vanesie e uomini superficiali:

Fra questi signori Don Fabrizio passava per essere uno "stravagante"; il suo

interessamento alla matematica era considerato quasi come una peccaminosa perversione, e se lui non fosse stato proprio il principe di Salina e se non lo si fosse saputo ottimo cavallerizzo, infaticabile cacciatore e medianamente donnaio, le sue parlassi e i suoi telescopi avrebbero rischiato di farlo mettere al bando; però già gli si parlava poco perché l'azzurro freddo dei suoi occhi, intravisto fra le palpebre pesanti, faceva perdere le staffe agli interlocutori ed egli si trovava spesso isolato non già per rispetto, come credeva, ma per timore.²⁸

Essere in bilico tra due mondi e non sentirsi figlio né dell'uno né dell'altro: è questa la condizione esistenziale di Don Fabrizio. Lo abbiamo visto, solo un vincolo di decenza lo lega a un regime sconfitto, mentre nulla lo avvicina al nuovo mondo sorto sulle macerie di quello vecchio. Un disagio che non conosce limite quello del Principe, il disagio di chi per troppa acutezza, per troppa sensibilità e per troppo scetticismo non è in grado di vivere. E poi ormai il Principe è un uomo stanco, le zampe vigorose del vecchio Gattopardo sono soltanto un lontano ricordo. Don Fabrizio si rifugia così nella biblioteca di Palazzo Ponteleone, i libri in fondo riescono a donargli quella quiete che solitamente ritrova solo nel suo osservatorio, tra i suoi pianeti, i suoi calcoli astronomici e le sue stelle. Proprio all'interno della biblioteca nota un quadro che lo colpisce:

Si mise a guardare un quadro che gli stava di fronte: era una buona copia della "Morte del Giusto" di Greuze. Il vegliardo stava spirando nel suo letto, fra sbuffi di biancheria pulitissima, circondato dai nipoti afflitti e da nipotine che levavano le braccia verso il soffitto. Le ragazze erano carine, procaci, il disordine delle loro vesti suggeriva più il libertinaggio che il dolore; si capiva subito che erano loro il vero soggetto del quadro.²⁹

Ancora una volta morte e sensualità compaiono insieme, avvinte in un abbraccio dal

²⁸ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, cit., p. 216.

²⁹ Ivi, p. 220.

quale è impossibile districarsi. La visione del quadro porta Don Fabrizio a riflettere sulla propria fine:

Subito dopo chiese a sé stesso se la propria morte sarebbe stata simile a quella: probabilmente sì, a parte che la biancheria sarebbe stata meno impeccabile (lui lo sapeva, le lenzuola degli agonizzanti sono sempre sudice, ci son le bave, le deiezioni, le macchie di medicine...) e che era da sperare che Concetta, Carolina e le altre sarebbero state più decentemente vestite. Ma, in complesso, lo stesso. Come sempre la considerazione della propria morte lo rasserenava tanto quanto lo aveva turbato quella della morte degli altri; forse perché, stringi stringi, la sua morte era in primo luogo quella di tutto il mondo?³⁰

La morte del Principe di Salina rappresenta la morte del mondo, o meglio di un mondo. Con la dipartita di Don Fabrizio scompariranno ricordi, memorie, aneddoti e scomparirà anche un certo modo di essere e di stare al mondo, un *ethos* aristocratico, scettico, disincantato. Rimarrà solo un corpo mummificato:

Da questo passò a pensare che occorreva far fare delle riparazioni alla tomba di famiglia, ai Cappuccini. Peccato che non fosse più permesso appendere là i cadaveri per il collo nella cripta e vederli poi mummificarsi lentamente: lui ci avrebbe fatto una magnifica figura su quel muro, grande e lungo com'era, a spaventare le ragazze con l'immoto sorriso del volto incartapecorito, con i lunghissimi calzoni di *piqué* bianco. Ma no, lo avrebbero vestito di gala, forse in questo stesso *frack* che aveva addosso.³¹

La giovinezza e la freschezza riescono però a distogliere il Principe da questi cupi pensieri di morte. Angelica chiede a Don Fabrizio di ballare una mazurka, il Principe accetta, però non sarà una Mazurka, ballo troppo faticoso per un uomo della sua età, bensì un walzer. Sarà questo ballo il canto del cigno del Principe di Salina, l'ultimo atto di forza e fierezza di

³⁰ Ivi, pp. 220-221.

³¹ Ivi, p. 221.

un animale giunto alla fine dei suoi giorni:

La coppia Angelica-Don Fabrizio fece una magnifica figura. Gli enormi piedi del Principe si muovevano con delicatezza sorprendente e mai le scarpette di raso della sua dama furono in pericolo di essere sfiorate; la zampaccia di lui le stringeva la vita con vigorosa fermezza, il mento poggiava sull'onda letèa dei capelli di lei; dalla scollatura di Angelica saliva un profumo di *bouquet à la Maréchale*, soprattutto un aroma di pelle giovane e liscia.³²

La contrapposizione morte/vita è tutta in questa scena del ballo: da una parte le membra pesanti e stanche di un uomo che ha vissuto e visto molto, che ha attraversato due mondi e ne ha visto crollare davanti a sé uno, dall'altra una ragazza baciata dagli dei, la cui giovinezza è in fiore, la cui bellezza è un trionfo. Pare quasi che almeno un po' dell'istinto vitale di Angelica riesca a trasmettersi al vecchio zio, ma l'incanto dura un attimo, giusto il momento di un ballo. La notte trascorre, giunge l'alba, gli ospiti iniziano a rincasare e Don Fabrizio decide di tornare a casa a piedi:

Don Fabrizio disse che sarebbe tornato a casa a piedi; un po' di fresco gli avrebbe di fatto bene, aveva un'ombra di mal di capo. La verità era che voleva attingere un po' di conforto guardando le stelle. Ve n'era ancora qualcuna proprio su, allo zenith. Come sempre il vederle lo rianimò; erano lontane, onnipotenti e nello stesso tempo tanto docili ai suoi calcoli, proprio il contrario degli uomini, troppo vicini sempre, deboli e pur tanto ritrosi.³³

Don Fabrizio sa, o forse intuisce, che tra non molto anch'egli raggiungerà quel regno di corpi celesti, quel silenzio infinito che ha tanto amato e che per tutta la vita ha ricercato con l'occhio e ancor di più con lo spirito:

³² Ivi, p. 224.

³³ Ivi, p. 230.

Da una viuzza traversa intravide la parte orientale del cielo, al di sopra del mare. Venere stava lì, avvolta nel suo turbante di vapori autunnali. Essa era sempre fedele, aspettava sempre Don Fabrizio alle sue uscite mattutine, a Donnafugata prima della caccia, adesso dopo il ballo. Don Fabrizio sospirò. Quando si sarebbe decisa a dargli un appuntamento meno effimero, lontano dai torsoli e dal sangue, nella propria regione di perenne certezza?³⁴

La settima parte del romanzo ci riporta nuovamente in estate, l'estate del 1883. Don Fabrizio, sulla via del ritorno da Napoli, dove si è recato per una visita medica, ha avuto un collasso. Dalla terrazza dell'albergo in cui si è fermato per riposare e riprendersi, ha la netta sensazione che l'appuntamento con la Morte non tarderà ancora a lungo:

Don Fabrizio quella sensazione la conosceva da sempre. Erano decenni che sentiva come il fluido vitale, la facoltà di esistere, la vita insomma, e forse anche la volontà di continuare a vivere andassero uscendo da lui lentamente ma continuamente come i granellini che si affollano e sfilano uno ad uno, senza fretta e senza soste, dinanzi allo stretto orifizio di un orologio a sabbia.³⁵

Non è soltanto la forza fisica che se ne sta andando. Non si tratta solo di energia, di cuore, muscoli e polmoni. Qui è la stessa volontà di continuare a vivere che sta scemando e si avvia a scomparire: all'indebolimento del corpo di Don Fabrizio si accompagna quello della sua volontà. Non si tratta di una novità, e infatti fin dall'inizio del romanzo il Principe viene presentato come un uomo la cui forza è solo un lontano ricordo. Il sonno del popolo siciliano, il desiderio di morte che accompagna la vita di quest'isola ha contagiato anche il vecchio Gattopardo. Tutto era già nelle premesse: Don Fabrizio è un uomo che vive nell'orizzonte della decadenza fin dalle prime pagine del romanzo. Non vi è stato un

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ Ivi, p. 231.

improvviso declino dovuto magari a una malattia, non vi sono stati incidenti che hanno menomato il corpo del protagonista e lo hanno condotto sempre più vicino alla morte. Al contrario, tutto era già presente fin dall'inizio. Questo è solo l'ultimo atto di un processo di decadimento iniziato molto tempo prima, che per alcuni anni si è accompagnato a un processo di decadenza sociale e politico, ma che ora si presenta per quello che è realmente: un'antica tara profondamente radicata nello spirito del Principe. Al capezzale di Don Fabrizio c'è anche Fabrizio, il figlio di Tancredi e Angelica:

Tanto odioso. Con la sua doppia dose di sangue Málvica, con gl'istinti goderecci, con le sue tendenze verso un'eleganza borghese. Era inutile sforzarsi a credere il contrario, l'ultimo Salina era lui, il gigante sparuto che adesso agonizzava sul balcone di un albergo.³⁶

Perché a voler essere sinceri con se stessi, pensa il Principe, la vera nobiltà, la vera aristocrazia risiede tutta nelle memorie, proprio quelle memorie che con la sua morte spariranno per sempre:

Perché il significato di un casato nobile è tutto nelle sue tradizioni, nei ricordi vitali; e lui era l'ultimo a possedere dei ricordi inconsueti, distinti da quelli delle altre famiglie. Fabrizio avrebbe avuto dei ricordi banali, eguali a quelli dei suoi compagni di ginnasio, ricordi di merende economiche, di scherzucci malvageggiati agli insegnanti, di cavalli acquistati avendo l'occhio al loro prezzo più che ai loro pregi; ed il senso del nome si sarebbe mutato in vuota pompa sempre amareggiata dall'assillo che altri potessero pompeggiare più di lui. Si sarebbe svolta la caccia al matrimonio ricco quando questa sarebbe divenuta una *routine* consueta e non più un'avventura audace e predatoria come era stato quello di Tancredi. Gli arazzi di Donnafugata, i mandorleti di Ragattisi, magari, chissà, la fontana di Anfitrite avrebbero avuto la sorte grottesca di esser metamorfizzati in terrine di *foie-gras* presto digerite, in donnine da *Ba-ta-clan* più

³⁶ Ivi, p. 238.

labili del loro belletto, da quelle delicate e sfumate cose che erano.³⁷

I ricordi dunque. Ma quanti sono i ricordi dei momenti di vita veramente vissuta che un uomo può vantare nell'attimo estremo della morte? Una manciata, probabilmente. Gli attimi di vita vera, quelli in cui il cuore ha palpitato di emozione e magari per l'emozione si è quasi fermato, quelli in cui l'esistenza è sembrata eterna, un dono meraviglioso del cielo da assaporare a piccoli morsi, quanti sono?

Nell'ombra che saliva si provò a contare per quanto tempo avesse in realtà vissuto: il suo cervello non dipanava più il semplice calcolo: tre mesi, venti giorni, un totale di sei mesi, sei per otto ottantaquattro... quarantottomila [...]. Si riprese. "Ho settantatré anni, all'ingrosso ne avrò vissuto, veramente vissuto, un totale di due... tre al massimo". E i dolori, la noia, quanto erano stati? Inutile sforzarsi a contare: tutto il resto: settant'anni.³⁸

Il bilancio della vita del Principe di Salina è questo: pochi, pochissimi attimi di vita a fronte di lunghissimi momenti di noia e di dolore. A questo punto il vecchio Gattopardo può anche lasciarsi andare, mollare la presa che ancora lo tiene legato alla vita. In quel momento, nell'attimo estremo dell'addio, anche il rumore del mare si placa. La morte, che da tempo è fedele compagna dei pensieri di Don Fabrizio, accoglie tra le braccia il nobile siciliano e lo porta con sé.

Il finale del romanzo ci porta al 1910. Sono passati molti anni dalla morte di Don Fabrizio, e nella grande casa di Palermo vivono ora soltanto le tre figlie zitelle: Concetta, Carolina e Caterina. Chiuse in una religiosità quasi fanatica, tutta dedicata alla preghiera e al culto delle reliquie, hanno ricavato una cappella all'interno della casa. L'atmosfera di

³⁷ Ivi, p. 238.

³⁸ Ivi, p. 242.

isolamento in cui vivono le tre sorelle viene rotta dalla visita del Vicario Generale dell'Arcidiocesi, che le informa dell'intenzione del cardinale di Palermo di verificare l'autenticità delle reliquie custodite nella cappella. Le tre sorelle, pur vivendola come un'intrusione indebita nelle care memorie di famiglia, sono costrette ad acconsentire alla visita. A dire il vero in quel palazzo nulla più rimane delle antiche vestigia gattopardesche. Le sorelle, nel loro esasperato bigottismo, hanno addirittura fatto raschiare una pittura di contenuto mitologico ritenuta troppo sensuale e quindi sconveniente per quella austera dimora. Dello spirito di Don Fabrizio non vi è traccia. In realtà c'è ancora una presenza, pur priva di vita, che porta in sé il ricordo del mondo passato:

Se si fosse ben guardato nel mucchietto di pelliccia tarlata si sarebbero viste due orecchie erette, un muso di legno nero, due attoniti occhi di vetro giallo: era Bencidò, da quarantacinque anni morto, da quarantacinque anni imbalsamato, nido di ragnatale e di tarne, aborrito dalle persone di servizio che da decenni ne chiedevano l'abbandono all'immondezzaio; ma Concetta vi si opponeva sempre: essa teneva a non distaccarsi dal solo ricordo del suo passato che non le destasse sensazioni penose.³⁹

Di tutto il mondo del Principe di Salina, della sua casata, dei suoi antenati, dei ricordi più o meno gloriosi della sua famiglia, rimane soltanto un cane impagliato. Certo sembra ancora vivo a volte, il suo sguardo pare quasi chiedere del padrone, come se lo aspettasse per uscire e andare a caccia. Solo un'illusione, certamente, ma di che altro vivere se non di illusioni in un mondo che ha cancellato ogni traccia dal passato? Così pensa Concetta, ed è sicura che fino a quando Bencidò rimarrà al suo posto, un legame minimo con il passato continuerà a sussistere. Ma il legame, anche quest'ultimo legame, verrà spezzato. Dopo la visita di Angelica, ormai da tempo vedova di Tancredi, dopo l'arrivo del cardinale di Palermo

³⁹ Ivi, p. 252.

che dimostra una certa insofferenza nei confronti della devozione bigotta delle tre sorelle, Concetta si ritira pensierosa nella stanza in cui è custodito il corpo di Bencidò:

Continuò a non sentir niente: il vuoto interiore era completo; soltanto dal mucchietto di pelliccia esalava una nebbia di malessere. Questa era la pena di oggi: financo il povero Bencidò insinuava ricordi amari. Suonò il campanello. «Annetta» disse «questo cane è diventato veramente troppo parlato e polveroso. Portatelo via, buttatelo.» Mentre la carcassa veniva portata via, gli occhi di vetro la fissarono con l'umile rimprovero delle cose che si scartano, che si vogliono annullare. Pochi minuti dopo quel che rimaneva di Bencidò venne buttato in un angolo del cortile che l'immondezzaio visitava ogni giorno: durante il volo giù dalla finestra la sua forma si ricompose un istante: si sarebbe potuto vedere danzare nell'aria un quadrupede dai lunghi baffi e l'anteriore destro alzato sembrava imprecare. Poi tutto trovò pace in un mucchietto di polvere livida.⁴⁰

Con questa “danza” nel vento si chiude il romanzo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa. La memoria è stata definitivamente annullata, e non rimane più nulla a testimonianza del mondo del Principe di Salina. Forse il mondo, il mondo nuovo, sarà proprio di coloro che riusciranno a dimenticare velocemente il passato, a vivere unicamente nella dimensione del presente. Forse questa capacità di esserci, di afferrare il presente, di agire, è l'unico vero ed efficace antidoto alla decadenza.

II.4 Gli ultimi Gattopardi: i Piccolo di Calanovella

Nel 1954 Eugenio Montale riceve la copia di un libricino di poesie scritto da uno sconosciuto poeta siciliano, Lucio Piccolo. Lo sfoglia, poi legge con attenzione le poche poesie contenute nel libro e ne rimane entusiasta, tanto da decidere di presentare l'autore al

⁴⁰ Ivi, p. 265.

meeting letterario di San Pellegrino Terme. Montale, in un'intervista oggi reperibile anche in rete, ricorda divertito che la busta contenente il libro di poesie gli arrivò con un'affrancatura insufficiente, e così egli dovette provvedere al pagamento di una soprattassa. Piccolo partecipò così al meeting ed ebbe un grande successo. Ad accompagnarlo, quel giorno, c'era suo cugino Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Molto probabilmente, e la circostanza è confermata da critici e biografi di Lampedusa, proprio il successo ottenuto dal cugino innescò nel Principe di Lampedusa il desiderio di cimentarsi anch'egli con la letteratura.

Il rapporto tra Giuseppe e i cugini Piccolo, Lucio, Casimiro e Agata Giovanna, è molto saldo fin dall'infanzia. Come scrive Sergio Palumbo nella sua opera dedicata ai Piccolo di Calanovella,

Calanovella è un titolo nobiliare antichissimo, che risale ai tempi delle crociate. I baroni Piccolo vantavano parentele con la migliore aristocrazia palermitana. La madre dei fratelli Piccolo era una Tasca Filangeri di Cutò, Una sua sorella sposò il Principe Tomasi di Lampedusa. L'autore del *Gattopardo* e i fratelli Piccolo, dunque, erano cugini.⁴¹

Lucio, Casimiro e Agata Giovanna vivono a Capo d'Orlando, sulla costa tirrenica in provincia di Messina, in una bella villa di stile ottocentesco e in una ricercata e beata solitudine. Ricorda ancora Palumbo:

I fratelli Piccolo, Lucio, Casimiro e Agata Giovanna erano personaggi gattopardiani, i superstiti di un gusto e di una società ormai al tramonto. Agata Giovanna, la primogenita, era appassionata di botanica. A lei si deve quel piccolo gioiello che è la riserva naturale intorno alla villa [...]. Il barone Casimiro si occupava di pittura e fotografia. Fotografava con lo scopo di cogliere la psicologia degli ambienti

⁴¹ SERGIO PALUMBO, *I Piccolo di Calanovella*, Palermo, Edizioni Novecento, 2001, p. 14.

e delle persone. Talvolta, al buio, nascosto dietro una porta, regolando la macchina per la lunga esposizione, tentava di catturare le ombre dell'aldilà.⁴²

Poi c'è Lucio, il poeta della famiglia ed è proprio con lui che Giuseppe Tomasi di Lampedusa ha il rapporto più intenso. I comuni interessi letterari sono argomento di interminabili discussioni tra i due cugini, di una fitta corrispondenza e di un dialogo a distanza che diviene spesso gara nella ricerca di autori e poeti nuovi e di suggerimenti di lettura. David Gilmour osserva che

il rapporto letterario tra Lucio e Giuseppe era talmente intenso e durava da così tanto tempo che nessuno dei due si curava di cercare altre amicizie intellettuali. A Capo d'Orlando gli ospiti erano stupiti dalle loro conversazioni a tavola, dai giochi letterari, le allusioni, le rime e gli scherzi intellettuali, i tentativi di spiazzarsi a vicenda.⁴³

Al di là dei rapporti tra Giuseppe Tomasi di Lampedusa e suo cugino Lucio Piccolo, e nel contesto di un capitolo dedicato al tema della decadenza nel *Gattopardo*, il richiamo al poeta siciliano è motivato soprattutto dal fatto che anche nella sua poesia, dai *Canti barocchi* a *Plumelia*, la tematica della decadenza affiora più volte. Il tentativo di salvare dalla distruzione ricordi e memorie è comune ai due cugini ed è del resto apertamente rivendicato nella lettera che accompagna il libricino di Piccolo inviato a Montale. Andrea Vitello, proprio a riguardo di questa missiva osserva che

l'operazione psicologica di recupero del mondo passato è rivelata anche dalla lettera d'accompagnamento alle liriche di Lucio inviate a Montale. Per una strana coincidenza, quella lettera era stata dettata da Lampedusa e firmata da Piccolo. [...] Improvvisandosi esegeta del cugino, Lampedusa (come tanti critici che, spiegando gli altri, svelano se stessi) aveva in effetti illustrato il *proprio* proposito, realizzato poi nel

⁴² Ivi, p. 15.

⁴³ D. GILMOUR, *L'ultimo gattopardo*, cit., p. 92.

romanzo.⁴⁴

In questa breve lettera è in effetti contenuto l'intero messaggio poetico di Lucio Piccolo, che però coincide senz'altro con quello che Giuseppe Tomasi di Lampedusa porrà alla base del *Gattopardo*:

Era mia intenzione rievocare e fissare un mondo singolare siciliano, anzi più precisamente palermitano, che si trova adesso sulla soglia della propria scomparsa, senza avere avuto la ventura di essere fermato da un'espressione d'arte. E ciò, s'intende, non per una mia programmatica scelta d'un soggetto, ma per una interiore, insistente esigenza di espressione lirica [...]. Ho tentato non quasi rievocarlo ma di dar di esso una interpretazione sui ricordi d'infanzia.⁴⁵

Salvare la memoria di un mondo in decadenza: chi conosce l'opera di Piccolo sa certamente quanto il poeta siciliano sia stato legato a questo intento. Ma anche il *Gattopardo* è in fondo un lungo canto sulla memoria, sull'importanza del ricordo. Sotto questo profilo, dunque, i due cugini affrontano la decadenza del loro mondo, aristocratico e siciliano, con il medesimo scopo, cioè quello di conservare nelle pagine di un romanzo o nei versi di una poesia quanto di bello, prezioso, raro rischia di essere spazzato via dal vento della storia.

Ma quali sono le immagini della decadenza che compaiono nella poesia di Lucio Piccolo? Sono innumerevoli, e vanno dalle ombre ai dettagli di architetture barocche, dagli specchi velati ai fantasmi.

Non è possibile passare qui in rassegna la produzione poetica di Piccolo; il presente breve paragrafo vuole solo essere un omaggio a un grande poeta purtroppo ancora oggi poco conosciuto. Ecco quindi un'unica perla, dal tesoro immenso dei *Canti barocchi*, che

⁴⁴ A. VITELLO, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, cit., p. 330.

⁴⁵ *Ibidem*.

vogliamo porre a conclusione di questo capitolo.

Mobile universo di folate/di raggi, d'ore senza colore, di perenni/transiti, di sfarzo/di nubi: un attimo ed ecco mutate/splendon le forme, ondeggian millenni. E l'arco della porta bassa e il gradino liso/di troppi inverni, favola sono nell'improvviso/raggiare del sole di marzo.⁴⁶

⁴⁶ LUCIO PICCOLO, *Mobile universo di folate*, in *Gioco a nascondere - Canti barocchi*, Milano, Mondadori, 1960 (1956), p. 79.

CAPITOLO TERZO

IL CROLLO DI CASA BUDDENBROOK

III.1 Thomas Mann: la vita di un artista borghese

L'artista e il borghese. Un *cliché* ancora molto diffuso suggerisce che si tratti di figure tra loro inconciliabili. Difficile immaginare che valori come la rispettabilità, il senso del decoro e il rispetto delle formalità possano appartenere a un poeta, a un pittore o a un musicista, a esseri umani sensibili al canto delle Muse, a temperamenti più saturnini che mercuriali, a uomini spesso in balia della propria irrazionalità e poco disposti a vivere un'esistenza di regole e norme dettate da altri. Un *cliché*, si è detto, ma che trova in parte conferma nelle esistenze inimitabili di tanti artisti che al talento hanno unito la sete di avventura, la sregolatezza e la bizzarria portate spesso all'estremo. Uno scrittore come Ernest Hemingway, per limitarsi a un solo esempio, deve la propria fama non soltanto ai suoi romanzi, ma al suo vigore e alla sua forza fisica, alle mitiche battute di caccia, agli incontri di pugilato, alle solenni bevute, a un'esistenza temeraria vissuta a stretto contatto con il pericolo. Si potrebbero fare moltissimi altri esempi e così il binomio "genio e sregolatezza" potrebbe essere confermato dalle biografie di Lord Byron e di Arthur Rimbaud, di Dino Campana e di Gabriele d'Annunzio. Nel corso del primo capitolo si è osservato del resto come il rapporto tra artista e potere subisca, sul finire dell'Ottocento, un mutamento radicale:

scomparsi gli antichi committenti laici e religiosi, l'artista si trova a dover fare i conti con un mondo che della sua opera non sa più che farsene, non ritenendola utile nemmeno ai fini della celebrazione della forza e della potenza dello Stato o della Chiesa. Forte si fa così la tentazione di divenire un *outsider*, di dichiarare simbolicamente guerra alla società, di ribellarsi nel nome della libertà, della creatività, dell'arte. Questa è la strada che, in effetti, seguono molti degli artisti che abbiamo convenuto di chiamare *decadenti*. Eppure non è questa l'unica possibilità che si offre all'artista a disagio nel mondo borghese. Negli anni in cui Gabriele d'Annunzio compiva il suo audace volo su Vienna e occupava la città di Fiume per governarla nel nome dell'arte e della poesia, un altro scrittore, nel sud della Germania, trascorreva le sue giornate l'una identica all'altra seduto alla scrivania, lavorando ai suoi racconti e scrivendo le sue pagine di diario, e faceva tutto questo nel nome dei medesimi valori celebrati dal Vate: la cultura, la bellezza, l'arte. Ecco dunque che diviene interessante dimostrare come la figura e l'opera di Thomas Mann – ché proprio del grande scrittore tedesco si sta qui parlando – abbiano contribuito a mettere in crisi il *cliché* apparentemente indistruttibile dell'opposizione tra artista e borghese. Mettere in crisi non significa del resto risolvere, e infatti la vita dello scrittore di Lubecca, così come i suoi romanzi e i suoi racconti, sono permeati da questo contrasto e dal tentativo di conciliare tra loro il *modus vivendi* dell'artista e quello del borghese.

Thomas Mann nasce a Lubecca il 6 giugno 1875, figlio di Thomas Johann Heinrich Mann e Julia da Silva-Bruhns. Il padre è titolare di un'antica e fiorente ditta di granaglie e inoltre ricopre la carica di console dei Paesi Bassi. In futuro diverrà anche senatore responsabile delle entrate fiscali di Lubecca, dal 1871 città indipendente all'interno del Reich germanico. La madre è figlia di un tedesco e di una brasiliana creola e appartiene a una ricca famiglia di commercianti tedesco-brasiliani. Un ambiente alto-borghese quello in cui vede

la luce Thomas, intriso inoltre di spirito protestante. Il padre è l'incarnazione del borghese ligo al proprio dovere, attento al decoro personale e della famiglia, dedito al lavoro e all'azione, mentre la madre possiede un temperamento totalmente diverso, è una sognatrice, ama e coltiva l'arte e la musica. Il temperamento di Thomas Mann nasce proprio dall'influenza, ugualmente determinante, del carattere paterno e di quello materno. Lo scrittore tedesco, del resto, dichiarerà sempre di aver ereditato dal padre il senso del dovere e la serietà nel lavoro e dalla madre la sensibilità artistica e la tendenza all'introspezione.

All'unione di due elementi così diversi, quello paterno borghese, protestante e tedesco e quello materno, fantastico, musicale e mediterraneo Thomas Mann amò attribuire la sua natura di «artista borghese» destinato a vivere, soffrire e ricomporre le contraddizioni spirituali che in essa erano presenti. Arte e borghesia, culto della bellezza e istanza etica costituiscono le eredità socioculturali che sostanziano la personalità manniana e che egli riceve dall'ambito familiare e cittadino nel quale ha la ventura di nascere.¹

L'infanzia di Thomas trascorre lietamente, tra i giochi, le letture e la compagnia del fratello Heinrich, il primogenito dei Mann. Nel 1882 viene iscritto a una scuola privata e in quarta viene bocciato. Inizia così, sotto i peggiori auspici, il rapporto del futuro scrittore con la scuola e gli insegnanti. Molti romanzi dello scrittore tedesco, a partire proprio dai *Buddenbrook*, descrivono l'ottusità del sistema scolastico tedesco, inutilmente severo e rigido e capace di allontanare dallo studio e dal sapere anche gli spiriti più sensibili e curiosi.

Il padre di Thomas non si preoccupa eccessivamente degli insuccessi scolastici del ragazzo, dal momento che ha già deciso che il suo rampollo diverrà un commerciante. Nel 1889 Thomas inizia a frequentare un istituto tecnico commerciale e nuovamente viene

¹ CARLA BECAGLI, *Invito alla lettura di Thomas Mann*, Milano, Mursia, 1978, p. 19.

bocciato e per ben due volte. Due anni dopo, il 13 ottobre del 1891, Thomas Johann Heinrich Mann muore. Nel testamento, redatto nella consapevolezza della totale assenza nei due figli maschi di qualsivoglia dote e talento commerciale, ha disposto lo scioglimento della ditta, la liquidazione e la distribuzione dell'eredità ai famigliari.

Thomas accolse con sollievo la decisione paterna, che di fatto riconosceva a lui e a Heinrich il diritto di seguire la vocazione letteraria e, più tardi, rendeva anche loro possibile una certa indipendenza economica tramite l'assegnazione di una piccola rendita annua.²

Nel 1894 Thomas si trasferisce a Monaco di Baviera, dove lo attendono già da un anno la madre e gli altri fratelli e dove inizia a lavorare presso una società di assicurazioni antincendio. Un'attività evidentemente molto lontana dalle reali aspirazioni e dagli interessi di Thomas, la cui vita interiore è dominata dalla letteratura e dalla musica. Molto più consono alla natura del futuro scrittore è l'ambiente di Schwabing, il quartiere degli artisti del capoluogo bavarese. Sono questi gli anni della *bohème* di Thomas Mann, il periodo della ribellione antiborghese, che tuttavia durerà poco e che, dal punto di vista artistico, produrrà una sola novella. Del resto, come nota Carla Becagli:

Anche il privilegio, conferitogli dalla rendita del patrimonio paterno, di essere libero da impicci di carattere economico e di poter attendere unicamente alla propria formazione e alla carriera artistica, non è accolto in modo ap problematico: in qualche modo esso entra in conflitto con l'etica borghese del dovere e del lavoro di cui Mann è debitore alla sua origine sociale.³

Il 1896 vede Thomas Mann viaggiare in compagnia del fratello Heinrich in Italia.

² Ivi, p. 22.

³ Ivi, pp. 24-25.

Contemporaneamente lo scrittore scopre il pensiero e l'opera di Schopenhauer e di Nietzsche, che diverranno da allora punti di riferimento essenziali e la cui influenza si riverserà nella successiva produzione letteraria. In particolare, ma la questione verrà approfondita più avanti, è il pensiero del filosofo di Danzica a segnare profondamente lo scrittore tedesco:

L'incontro con la filosofia schopenaueriana, che vede nel momento estetico ed etico e infine nella morte la liberazione dell'individuo dalla volontà di vivere e dal dolore, costituirà per il giovane un'esperienza sconvolgente.⁴

Si vedrà in seguito quanto la presenza del pensiero di Schopenhauer sia fondamentale nei *Buddenbrook*: la lettura di alcune pagine del *Mondo come volontà e rappresentazione* arriveranno addirittura a sconvolgere, anche se solo per un breve momento, la vita di uno dei protagonisti del romanzo.

Proprio in Italia, nel 1897, Mann inizia a scrivere *I Buddenbrook*. Il romanzo viene pubblicato dall'editore Fischer di Berlino nel 1901. Nel 1903 esce una raccolta di novelle e nello stesso anno Thomas fa la conoscenza di Katia Pringsheim, che nel 1905 diviene sua moglie. Si può dire che con il matrimonio la *bohème* manniana cessa definitivamente:

L'esperienza con Katia significa il definitivo abbandono della *bohème* artistica, quindi la scelta definitiva di superare il lato eccezionale e dunque borghesemente sospetto che sussiste nella natura dell'artista in quanto tale, coll'integrazione nelle strutture borghesi e nella «vita».⁵

Questo rientro nella normalità borghese è in effetti decisivo per lo scrittore tedesco,

⁴ Ivi, p. 29.

⁵ Ivi, p. 31.

che fin dalla nascita deve fare i conti con la sua doppia natura: quella seria, rigorosa e appunto borghese ereditata dal padre e quella gaia e sognatrice che gli proviene dalla madre. Quel che è certo è che Thomas Mann decide di abbandonare l'ambiente degli artisti che ruota attorno a Schwabing per iniziare una nuova vita che senza rinunciare alla creatività artistica sia però scandita da ritmi cadenzati e precisi, esattamente quei ritmi che, come ha imparato dal padre, sono fondamentali per poter svolgere bene il proprio lavoro. Nel 1905 nasce la prima figlia dei Mann, Erika, cui seguiranno Klaus (1906), Golo (1909) e Monika (1910) e poi ancora Elisabeth (1918) e Michael (1919). Matrimonio e figli: a prima vista Thomas sembra voler ricalcare le orme del padre, dal quale avrà certamente sentito ripetere innumerevoli volte l'elogio del matrimonio e della famiglia. La vita è dolorosa e Thomas non ha dovuto attendere di leggere Schopenhauer per rendersene conto, ed è anche una lotta, un combattimento all'ultimo sangue nel quale solo i più forti sopravvivono. L'esperienza commerciale del padre e lo stesso ambiente dell'antica città mercantile di Lubeca sono lì a dimostrarlo. Ecco allora che il matrimonio può effettivamente rappresentare un porto sicuro e la casa può diventare un luogo in cui rifugiarsi nei momenti di burrasca, certi che non si verrà spazzati via dal vento. Nel 1908 Thomas acquista una villa nella località di Bad Tölz che diviene la sua residenza estiva, e poco dopo compera una seconda grande abitazione a Monaco-Bogenhausen.

Se nel periodo bohémien della sua vita aveva dormito fino a mezzogiorno e a volte fino alle tre del pomeriggio, ora, da uomo sposato, siede al suo tavolo di scrittore regolarmente, per quanto possibile, dalle nove alle dodici o dodici e mezza, anche la domenica, anche durante le vacanze. Poi una passeggiata, poi il pranzo, riposo, corrispondenza o ricerca delle fonti, cena, vita sociale, talvolta lettura ad alta voce del proprio lavoro, altrimenti musica, letture e diario.⁶

⁶ HERMANN KURZKE, *Thomas Mann. La vita come opera d'arte*, trad. it. di Italo Mauro e Anna Ruchat, Milano, Mondadori, 2005 (München 2000), p. 174.

In questa breve descrizione di una giornata tipo di Thomas Mann, si riassumono in realtà concezione del lavoro e stile di vita. Il lavoro di Thomas Mann, la sua attività di scrittore, si inseriscono completamente in questo tentativo di ricondurre l'attività dell'artista all'interno di precise coordinate e regole che nulla lasciano all'estro e all'improvvisazione. Che si trovi a Monaco o nella villa di Bad Tölz, Thomas Mann non cambia le proprie abitudini di vita. Scrivere è un lavoro, e lavorare significa essere soddisfatti di sé a lavoro ultimato, non avere rimorsi di coscienza. Nascono così i suoi romanzi e i suoi racconti più importanti, da *Tonio Kröger* (1903) a *Morte a Venezia* (1912), da *La montagna incantata* (1924) fino alla tetralogia *Giuseppe e i suoi fratelli* (1933-1942) e all'ultima grande opera, *Confessioni del cavaliere d'industria Felix Krull* (pubblicato incompleto nel 1954, un anno prima della morte dello scrittore). Una vita quindi povera di avvenimenti esterni quella dello scrittore tedesco, non paragonabile di certo a quella di tanti artisti avventurieri che con la loro affascinante biografia hanno riempito pagine e pagine di diari e memorie. Nonostante la vita appartata, Thomas Mann diviene sempre più conosciuto, anche grazie alle numerose conferenze che tiene in tutta Europa. Nel 1929, a pochi anni dalla pubblicazione de *La Montagna incantata*, ottiene il premio Nobel per la letteratura. Nel 1933 le aperte ostilità nei confronti del Nazionalsocialismo convincono Mann a lasciare la Germania. Inizia il periodo dell'esilio, che culminerà con la revoca della cittadinanza tedesca da parte delle autorità naziste nel 1936. Umanista, uomo di cultura e artista, egualmente lontano da ogni ideologia totalitaria, Thomas Mann non può accettare di vivere in un Paese caduto preda della barbarie. Dopo aver ottenuto la cittadinanza cecoslovacca e averla conservata per otto anni, nel 1944 Mann diventa cittadino americano. L'addio alla Germania, anzi all'intera Europa, è dunque definitivo: sembra che Thomas non abbia alcuna intenzione di rimettere piede sul suolo

tedesco, sulla terra di Goethe e di Nietzsche divenuta ormai un inferno invivibile. Il desiderio di riaffermare il valore della cultura è però troppo forte, e così Thomas Mann fa ritorno in Europa all'inizio degli anni Cinquanta, per poi giungere a Francoforte dove, nel 1949, tiene una conferenza su Goethe. Si trasferisce infine in Svizzera, a Zurigo, dove muore il 12 agosto del 1955.

III.2 L'influenza del pensiero di Arthur Schopenhauer nell'opera di Thomas Mann

Nel precedente paragrafo si è osservato quanto la riflessione sul rapporto tra borghesia e artista sia centrale nel pensiero e nell'opera di Thomas Mann. Un dissidio profondo quello esistente tra la normalità borghese e l'eccentricità artistica, un contrasto che solo a costo di grandi sforzi è possibile sanare. Se lo scrittore tedesco è riuscito nell'arco della sua vita a conciliare nella propria persona l'anima dell'artista e quella del borghese, è forse anche grazie al fatto che egli ha tematizzato questa contrapposizione fin dalle prime opere. L'aver dato forma a un pensiero e a un turbamento ha probabilmente consentito a Mann di trovare una soluzione, forse precaria e comunque soggettiva, al suo bisogno di conciliare gli opposti.

Come scrive Ladislao Mittner,

Tutta la sua opera, almeno fino al 1933 si impernia sul contrasto fra la rispettabilità borghese e l'artista o il campione dello spirito che, da «avventuriero» illimitatamente aperto ad ogni nuova esperienza estetica o anche morale, è uscito per sempre dalla rispettabilità.⁷

⁷ LADISLAO MITTNER, *Storia della letteratura tedesca*, volume III, Tomo primo, Torino, Einaudi, 2002 (1977), p. 1051.

Questo contrasto, però, si esprime nell'opera di Thomas Mann in maniera del tutto peculiare:

Il tormentoso problema manniano della giustificazione dell'arte -della sua arte-, sfocia così nel dilemma irresolubile di vita e spirito.[...] Senonchè la vita di Thomas Mann non è la vita con l'iniziale maiuscola, la nietzschiana vita bella e pericolosa, bella e crudele nel suo irrefrenabile slancio di realizzare e potenziare se stessa; è sempre e soltanto la placida normalità borghese che è insopportabilmente banale, perché è sana, sempre e soltanto sana, mentre lo spirito, artistico o critico che esso sia è sintomo di decadenza, elemento disgregatore inseritosi misteriosamente ed assurdamente in quella sola realtà che è appunto la vita; rappresenta però, comunque, un valore, è anzi esso stesso il solo valore che sia concepibile. Lo spirito infatti illumina la vita, la rende consapevole di sé, le conferisce un senso- anche se con ciò ne deve distruggere la spontaneità e la naturalezza, deve distruggere cioè, in sostanza, la vitalità medesima.⁸

La vita è quindi per Thomas Mann tutta dalla parte del borghese laborioso e dell'ottimismo di questa classe sociale, cui si contrappongono l'introversione, l'introspezione e la fuga nel mondo della fantasia dell'artista. Con altri termini si potrebbe dire che, nell'ottica di Thomas Mann, vita equivale a salute e spirito a malattia. Essere tutt'uno con la vita, non uscire mai dal flusso dell'azione, non fermarsi mai; sono questi i requisiti di una vita che voglia essere sana e vincente. Quando nella borghesia si insinua il tarlo della riflessione, ecco che nasce il pericolo della decadenza.

Come sottolinea Antonio Fusco,

Il discorso essenzialmente è questo: si producono effetti deleteri quando in seno ad una classe la natura e la riflessione si scindono sino a contrapporsi: infatti senza riflessione la personalità resta vicina e legata alla natura esprimendosi, in tal modo, nella vita mediocre del buon borghese su cui si può esercitare a buon diritto l'ironia; ma la natura può anche sollecitare cariche di irrazionalità di fronte alle quali occorrono solidi

⁸ *Ibidem.*

ripari che non sono offerti dall'arte. Tuttavia la riflessione, nobilitando la natura, le apre la strada dello spirito che conduce alla vera grandezza.⁹

Per essere individui sani, cioè per essere davvero dentro la vita, l'interiorità dell'uomo deve essere scandagliata il meno possibile. A che cosa possono portare l'eccessiva cura del proprio sé interiore, l'exasperata auscultazione dei propri sentimenti e dei propri moti interiori? Secondo Bourget, già lo si è visto, il risultato di questo ripiegamento dell'individuo su se stesso è la decadenza.

Esattamente questa è la dinamica che investe la famiglia Buddenbrook nell'omonimo romanzo di Mann, ma per cogliere la particolarità che il processo di decadenza riveste nell'opera dello scrittore tedesco, è a questo punto necessario fare un breve riferimento al filosofo che forse più di ogni altro ha influito sulla sua formazione. Si tratta di Arthur Schopenhauer e, in particolare, della sua fondamentale opera *Il mondo come volontà e rappresentazione*.

Senza voler affrontare qui un argomento complesso come quello della visione del mondo di Arthur Schopenhauer, occorre richiamare almeno alcuni concetti fondamentali di una filosofia che ha segnato, nel corso dell'Ottocento e del Novecento, pensatori e scrittori di tutta Europa. Secondo Schopenhauer, il mondo è "volontà" e "rappresentazione". Esso è innanzitutto la rappresentazione che ogni individuo se ne fa e quindi qualcosa di assolutamente soggettivo, illusorio; per usare un termine caro alla filosofia indiana è il "Velo di Maja". La "rappresentazione" è quindi sempre interna a un rapporto tra il soggetto che conosce e l'oggetto che viene conosciuto e non può in alcun modo avere pretese di oggettività. Il mondo della rappresentazione è il regno del soggettivismo, del relativismo e

⁹ ANTONIO FUSCO, *Discorso psicologico su I Buddenbrook di Thomas Mann*, Cassino, Editore Garigliano, 1977, p. 22.

dell'illusorietà. Come chiarisce Nicola Abbagnano,

Il punto di partenza della filosofia di Schopenhauer è la distinzione kantiana tra fenomeno e noumeno. Ma questa distinzione viene intesa da Schopenhauer in un senso che non ha nulla in comune con quello genuinamente kantiano. Per Kant il fenomeno è la realtà, l'unica realtà accessibile alla conoscenza umana; e il noumeno è il limite intrinseco di questa conoscenza. Per Schopenhauer il fenomeno è apparenza, illusione, sogno [...].¹⁰

Ebbene, se la realtà fenomenica non è che rappresentazione, risulta negata ogni possibile conoscenza oggettiva di essa. Come spiega Cesare Vasoli,

Sotto la penna di Schopenhauer, l'affermazione kantiana che il mondo, quale si presenta nella nostra esperienza, è un «fenomeno», si muta nell'idea che tutta la realtà, nelle sue dimensioni spazio-temporali, è soltanto una mera «apparenza», un susseguirsi di «rappresentazioni» i cui unici nessi sono costituiti dai principi determinanti della costituzione psichica del soggetto: il tempo, lo spazio, la causalità.¹¹

Ecco come lo stesso Schopenhauer esprime, proprio all'inizio della sua opera, questo concetto:

«Il mondo è mia rappresentazione»: questa è una verità che vale in rapporto a ciascun essere vivente e conoscente, sebbene l'uomo soltanto sia capace d'accoglierla nella riflessa, astratta coscienza [...]. Per lui diventa allora chiaro e ben certo ch'egli non conosce né il sole né la terra, ma appena un occhio, il quale vede il sole, una mano, la quale sente una terra; che il mondo da cui è circondato non esiste se non come rappresentazione, vale a dire sempre e dappertutto in rapporto ad un altro, a colui che rappresenta, il quale è lui stesso.¹²

¹⁰ NICOLA ABBAGNANO, *Storia della filosofia, Volume terzo*, Torino, UTET, 1993, p. 149.

¹¹ CESARE VASOLI, *Introduzione a ARTHUR SCHOPENHAUER, Il mondo come volontà e rappresentazione*, a cura di Cesare Vasoli, trad. it. di Paolo Savj-Lopez, Bari, Laterza, 2018 (Leipzig 1919), p. XXIX.

¹² A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., p. 25.

L'essere umano, però, può anche indirizzare lo sguardo al proprio interno, ripiegarsi su se stesso ed è così in grado di scoprire che dietro e sotto il mondo dei fenomeni esiste una forza cieca, un impulso prepotente che Schopenhauer chiama "volontà" o anche "volontà di vivere".

Proprio perché ogni uomo è «corpo», la sua coscienza non si limita semplicemente a «rappresentarsi» come un oggetto tra gli oggetti, ma si «sente» anche vivere, intendere, desiderare, agire, godere, soffrire e afferra, insomma, la sua realtà di essere esistente. Quel sentimento fondamentale per cui ciascuno considera il suo corpo come «proprio», anzi, come l'oggetto con cui l'io si identifica, ci permette così di scoprire che, al di là della sua pura forma organica, la nostra esperienza corporea è tensione continua, uno sforzo illimitato e perenne.¹³

Queste le parole del filosofo tedesco:

In verità, il senso tanto cercato di questo mondo, che mi sta davanti come mia rappresentazione- oppure passaggio da esso, in quanto pura rappresentazione del soggetto conoscente, a quel che ancora può essere oltre di ciò - non si potrebbe assolutamente mai raggiungere se l'indagatore medesimo non fosse nient'altro che il puro soggetto conoscente (alata testa d'angelo senza corpo). Ma egli ha in quel mondo le proprie radici, vi si trova come individuo: ossia il suo conoscere, che è condizione dell'esistenza del mondo intero in quanto rappresentazione, avviene in tutto e per tutto mediante un corpo; le cui affezioni, come s'è mostrato, sono per l'intelletto il punto di partenza dell'intuizione di quel mondo.¹⁴

Attraverso la coscienza del proprio corpo, l'uomo giunge così a conoscere ciò che esiste al di là della rappresentazione: una potente, illimitata e cieca volontà.

¹³ C. VASOLI, *Introduzione*, cit., p. XXXII.

¹⁴ A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., p. 126.

Dalle forze cieche che operano al livello della pura azione meccanica, ai processi di formazione molecolare, ai fenomeni di cristallizzazione, alle forme di vita vegetativa, su fino agli istinti che guidano l'esistenza animale e il volere cosciente degli uomini, è sempre la stessa, eterna volontà che si dispiega, l'unica, immutabile essenza che si distingue solo nelle forme e nei gradi in cui si determina. Indifferente alla fuggevole esistenza delle cose nel tempo, immutabile di fronte all'illusorio divenire delle rappresentazioni, essa è la sola verità, la unica, infinita realtà. E niente esiste, è esistito ed esisterà, se non come oggetto, «fenomeno» caduco di questa volontà inconscia, senza scopo e senza conoscenza, puro istinto che non ha fine né significato.¹⁵

Theo Rosenbrock, nel suo studio dedicato ai *Buddenbrook*, coglie il fondamentale collegamento tra quanto finora considerato in ordine alla filosofia di Arthur Schopenhauer e il romanzo di Thomas Mann oggetto di analisi nel presente capitolo.

Die Welt besteht, so lehrt Schopenhauer, aus einem ständigen Gegensatz zwischen Wille und Vorstellung, d.h. zwischen dem wollenden, tätigen, zugreifenden Leben und dem betrachtenden, abwägenden Denken, dem Gewissen. Das kostbarere ist die Reflexion, das Gewissen. Sie macht den Menschen erst wirklich zum Menschen. Was aber, wenn sie, wie es ja auch geschehen soll, den dumpfen Lebenswillen endgültig überwindet? Dann endet jede Tätigkeit, jedes Handeln, die Geschichte steht still und es bleibt das Nichts.¹⁶

Rosenbrock evidenzia effettivamente un aspetto molto importante della riflessione schopenhaueriana: nel momento in cui l'uomo scopre l'illusorietà del mondo fenomenico e si affaccia sull'abisso della propria interiorità scoprendo la tremenda verità della "volontà",

¹⁵ C. VASOLI, *Introduzione*, cit., p. XXXIII.

¹⁶ THEO ROSENBRÖCK, *Erläuterung zu Thomas Manns Buddenbrooks*, Hollfeld, C. Bange Verlag, 1980, S. 36. (La vita, così insegna Schopenhauer, si fonda su un costante contrasto tra la volontà e la rappresentazione, ovvero tra la vita che vuole, agisce e afferra e il pensiero che considera e soppesa, vale a dire la consapevolezza. L'aspetto più importante è la consapevolezza. Essa rende tale l'essere umano. Ma che cosa accade quando, come del resto suole accadere, la consapevolezza sopravanza la cupa volontà di vivere? Ecco che allora cessa ogni capacità, ogni azione, la Storia tace e rimane soltanto il Nulla). Traduzione personale.

nulla può più essere come prima. Come afferma Schopenhauer, infatti, rendersi conto che tutto ciò che esiste non ha scopo né direzione perché alla sua base pulsa solo una forza di autoconservazione, significa innanzitutto comprendere che la vita è essenzialmente dolore. Volere continuamente, desiderare continuamente, sentirsi momentaneamente appagati e poi riprendere la corsa cieca e infinita verso altri e infiniti desideri, vuol dire condannarsi a una vita di sofferenze senza fine. Il piacere, infatti, non è che la momentanea cessazione del dolore ed è destinato a esaurirsi velocemente.

Se la realtà non è che vita- scrive Schopenhauer- e se la vita è soltanto un continuo desiderio, un bisogno inappagabile, la realtà è tutta e soltanto dolore, un tendere «con sofferenza» che non può avere mai tregua ed è sempre destinato allo scacco. Qualsiasi soddisfazione è sempre illusoria e ingannevole.¹⁷

Schopenhauer è molto chiaro anche su questo punto:

Già vedemmo la natura priva di conoscenza avere per suo intimo essere un continuo aspirare, senza mèta e senza posa; ben più evidente chi apparisce quest'aspirazione considerando l'animale e l'uomo. Volere e aspirare è tutta l'essenza loro, affatto simile a inestinguibile sete. Ma la base d'ogni volere è bisogno, mancanza, ossia dolore, a cui l'uomo è vincolato dall'origine, per natura. Venendogli invece a mancare oggetti del desiderio, quando questo è tolto via da un troppo facile appagamento, tremendo vuoto e noia l'opprimono: cioè la sua natura e il suo essere medesimo gli diventano intollerabile peso. La sua vita oscilla quindi come un pendolo, di qua e di là, tra il dolore e la noia, che sono in realtà i suoi veri elementi costitutivi.¹⁸

Ecco la tragica verità che si cela dietro al mondo dei fenomeni: la vita è una forza insopprimibile e cieca che spinge a desiderare continuamente e che non può mai essere

¹⁷ C. VASOLI, *Introduzione ad ARTHUR SCHOPENHAUER, Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., p. XXXVI.

¹⁸ A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., p. 342.

placata.

Il desiderio è, per sua natura, dolore: il conseguimento genera tosto sazietà: la mèta era solo apparente: il possesso disperde l'attrazione: in nuova forma si ripresenta il desiderio, il dolore: altrimenti segue monotonia, vuoto, noia, contro cui è la battaglia altrettanto tormentosa quanto contro il bisogno. Quando desiderio e appagamento si susseguono senza troppo brevi e senza troppo lunghi intervalli, n'è ridotto il soffrire, ch'entrambi producono, ai minimi termini, e se n'ha la più felice vita.¹⁹

Vasoli osserva come, giunto a questo punto della propria riflessione, il filosofo tedesco evidenzi che più l'esistenza dell'uomo si fa complessa tanto più crescono il dolore e la pena:

La cultura, la civiltà, lo sviluppo e il raffinamento dei sentimenti e della coscienza umana sono, quindi, solo dei mezzi per acuire la sofferenza, per rendere sempre più aspra e intollerabile la sorte degli individui.²⁰

Esistono vie d'uscita da questa condizione di sofferenza che sembra inchiodare l'uomo al proprio destino? Secondo il filosofo tedesco liberarsi dal dolore è possibile in tre modi che si concretizzano nell'arte, nell'etica e nell'ascesi. La prima via, quella estetica, consente all'uomo di librarsi nel mondo dell'arte e contemplare la vita, ma è destinata a esaurirsi in breve tempo. La seconda strada consiste fondamentalmente nella capacità dell'individuo di provare compassione per i suoi simili, dal momento che ogni essere sulla terra vive nella stessa condizione di dolore imposta dal dominio della "volontà". Soltanto l'ultima delle possibilità di salvezza indicate da Schopenhauer può davvero liberare l'uomo. L'ascesi è un percorso severo attraverso il quale si può passare dalla *voluntas* alla *noluntas*

¹⁹ Ivi, p. 344.

²⁰ C. VASOLI, *Introduzione a ARTHUR SCHOPENHAUER, Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., p. XXXVII.

e prevede la pratica ardua dell'umiltà, del digiuno, della castità e della povertà.

Per quanto riguarda la prima via, quella della contemplazione estetica, Vasoli osserva che

solo l'arte permette di contemplare ogni oggetto nella sua forma eterna, isolata dal perenne fluire del tempo, fissata, per sempre, nella sua perfetta immobilità metafisica. Perché l'occhio dell'artista sa liberare le cose dalla furia inarrestabile del divenire e riesce a scoprire anche nella parte più piccola e trascurabile della realtà il riflesso e la presenza del tutto, quella radice esemplare e universale che equivale ed è anzi infinitamente superiore alla molteplicità infinita delle cose squadernate nel tempo e nello spazio. Così, chi contempla l'oggetto, ricondotto dall'arte alla sua forma o «Idea» eterna, smarrisce anche la coscienza limitata e sofferente della propria individualità, e può sottrarsi al dominio della Volontà, perdersi totalmente nella magica libertà dell'intuizione, dimenticare ogni desiderio o bisogno pratico, elevarsi al di là del dolore, del tempo e della morte nella limpida sfera della pura conoscenza. Ma la contemplazione estetica è, d'altra parte, anche gioia e compiutezza, felicità senza bisogni che estinguendo nell'uomo il desiderio dell'azione distrugge anche la prima, essenziale causa del dolore.²¹

Schopenhauer scrive allora che

quando una causa esteriore, o un'interna disposizione ci trae all'improvviso fuori dall'infinita corrente del volere, e la conoscenza sottrae alla schiavitù della volontà, e quando l'attenzione non è più rivolta ai motivi del volere, bensì percepisce le cose sciolte dal loro rapporto col volere, ossia le considera senza interesse, senza soggettività, in modo puramente obiettivo, dandosi tuta ad esse, in quanto esse sono pure rappresentazioni e non motivi: allora sopravviene d'un tratto, spontaneamente, la pace ognora cercata sulla prima via, la via del volere, e ognora sfuggente; e noi ci sentiamo benissimo.²²

²¹ Ivi, p. XLIV.

²² A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., p. 226.

Liberazione, ma solo momentanea quella donata dall'arte. Ecco che Schopenhauer illustra allora un'altra strada, quella dell'etica. Se l'uomo riesce a capire che il cieco e terribile impulso della "volontà" è alla base di ogni esistenza, ebbene in quello stesso momento è in grado di provare un'empatia nei confronti degli altri individui. Questa, come evidenzia Vasoli è

la «compassione» delle sofferenze altrui, la piena identificazione della nostra sorte con le sofferenze delle altre creature. Cade così quel limite che nel mondo dell'apparenza separava il nostro piccolo Io dagli altri Io, la distinzione individuale che è il fomite dell'egoismo e dell'odio per le altre esistenze. È questo il culmine dell'esperienza morale, e, insieme, il punto in cui si apre la via maestra verso l'assoluta estinzione della Volontà di vivere.²³

Come scrive Schopenhauer,

Quel che adunque bontà, amore e nobiltà posson fare per altri, è sempre nient'altro che lenimento dei loro mali; e quel che per conseguenza può muoverle alle buone azioni e opere dell'amore, è sempre soltanto la conoscenza dell'altrui dolore, fatto comprensibile attraverso il dolore proprio e messo a pari di questo. Ma da ciò risulta che il puro amore (*αγάπη*, *caritas*) è, per sua natura, compassione, sia pur grande o piccolo (è tra questi ogni desiderio inappagato) il dolore ch'esso lenisce.²⁴

L'unica via che però permette davvero all'uomo di liberarsi dal giogo della "volontà" è l'ascesi. Solo attraverso essa è possibile comprendere che la vita individuale è soltanto una illusione. La vita estetica e la vita etica, in realtà, possono unicamente lenire la sofferenza e il dolore:

²³ C. VASOLI, *Introduzione ad* ARTHUR SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., p. XLVI.

²⁴ A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., p. 406.

Chi ha ormai compreso la propria identità con la vita di tutti gli esseri, chi ha sollevato la propria «piccola» esistenza alla sofferta intelligenza del dolore del mondo non può non esser coinvolto della giustizia della sofferenza come espiazione inevitabile di quella colpa originaria che è il «voler vivere». Ma a questo punto, non è certo più possibile desiderare la vita, accettarne le lusinghe o le illusorie speranze; il solo sentimento di cui la coscienza è capace è ormai il rifiuto e l'abborrimento dell'esistenza, la rinuncia libera e consapevole di ogni preteso bene, quell'indifferenza assoluta che è distruzione «in radice» della Volontà, pura «ascesi».²⁵

E per usare le parole di Schopenhauer:

La volontà si distoglie ormai dalla vita: ha orrore dei suoi piaceri, nei quali riconosce l'affermazione di quella. L'uomo perviene allo stato della volontaria rinuncia, della rassegnazione, della vera calma e della completa soppressione del volere.²⁶

A testimoniare quanto il pensiero di Arthur Schopenhauer abbia contato nella formazione culturale di Thomas Mann, vi è un importante documento che lo scrittore tedesco compose nel 1938. Si tratta di un vero e proprio saggio critico sul pensiero del filosofo di Danzica, che non può non colpire per la profondità con cui Mann coglie alcuni degli aspetti fondamentali dell'opera schopenhaueriana. Nelle prime righe del saggio Mann rievoca la gioia che lo accompagnò quando, molti anni prima, scoprì l'opera di Schopenhauer:

La gioia che un sistema metafisico ci offre, la soddisfazione che proviamo nel vedere il mondo organizzato spiritualmente in un'architettura di pensiero logica e conclusa, armonica, che riposa in se stessa, sono sempre di carattere eminentemente estetico; la loro origine è la soddisfazione che l'arte ci dona con la propria azione ordinatrice e formatrice, con il proprio potere di chiarire, dominandola, la confusione della vita.²⁷

²⁵ C. VASOLI, *Introduzione ad ARTHUR SCHOPENHAUER, Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., p. L.

²⁶ A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit. p. 409.

²⁷ THOMAS MANN, *Schopenhauer*, in *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, a cura di Andrea Landolfi, trad. it. di Bruno Arzeni, Italo Alighiero Cusano, Enrico Gianni, Andrea Landolfi, Lavinia Mazzucchetti, Ervino Pocar,

Ecco allora come Thomas Mann porta alla luce i concetti più importanti espressi nell'opera del filosofo:

La volontà è l'ultima e non ulteriormente riducibile causa prima dell'essere, la sorgente di tutti i fenomeni, l'elemento generatore presente e attivo in ciascuno di essi, la forza suscitatrice di tutto il mondo visibile e di tutta la vita, tanto che dire «volontà» equivale a dire «volontà di vita», e chi si serve di quest'ultima formula afferma un pleonasma. La volontà vuole sempre una cosa sola: la vita. E perché la vuole? Forse perché la trova così bella? Forse in seguito a una conoscenza obiettiva del suo valore? Oh, no! Ogni conoscenza è del tutto estranea alla volontà. La volontà non dipende da essa, è qualcosa di assolutamente originario e incondizionato, un impeto cieco, un *impulso* fondamentale e privo di cause, assolutamente immotivato, tanto lontano dal dipendere da un qualsiasi giudizio sul *valore* della vita che, anzi, ogni giudizio di tal genere dipende solo dal grado più o meno forte in cui essa, la volontà di vita, si manifesta.²⁸

Descritte le caratteristiche fondamentali della “volontà”, Mann passa a trattare il concetto di “rappresentazione”:

Il mondo è dunque in tutto e per tutto il prodotto della volontà, l'oggettivazione della volontà nello spazio e nel tempo. Ma esso è inoltre e nello stesso momento anche qualcos'altro, cioè *rappresentazione*, il modo in cui tu e io ci rappresentiamo il mondo e non solo il mondo ma anche noi stessi, in virtù della capacità conoscitiva dell'intelletto che la volontà, nei suoi più alti gradi di oggettivazione, si è creata per esserne illuminata e guidata.²⁹

Questi sono i due concetti fondamentali esposti da Schopenhauer nella sua opera

Adele Rossi, Milano, i Meridiani Mondadori, 1997 (Stockholm 1938), p. 1235.

²⁸ Ivi, pp. 1245-1246.

²⁹ Ivi, p. 1246.

principale. Ed ecco, poi, la bruciante verità: la vita governata dalla “volontà” è dolore.

Privazione, angoscia, lotta per mantenersi in vita: questo dapprima; poi, superato con fatica tutto ciò, istinto sessuale, pene d’amore, gelosia, invidia, odio, paura, ambizione, avarizia, malattia, e così senza fine tutti i mali originati dall’intimo contrasto della volontà sgorgano dal vaso di Pandora. E che cosa resta nel fondo? Forse la speranza? Ah, no! La noia. Ogni vita umana si dibatte fra il dolore e la noia. Il dolore è l’elemento positivo; il piacere solo la cessazione del dolore, dunque qualcosa di negativo e destinato a passare subito nella noia.³⁰

Ora, la vicenda dei Buddenbrook si inserisce proprio all’interno della visione del mondo schopenhaueriana, riassunta in modo conciso ma non superficiale nei brani del saggio di Thomas Mann. Come sottolinea Antonio Fusco,

la drammatica antinomia del mondo dei Buddenbrook è identica all’antinomia di Schopenhauer: infatti gli antagonisti schopenhaueriani, il mondo come volontà e la conoscenza che penetra il mondo e ne scopre la sua dolorosa e angosciante nullità, si ritrovano nel romanzo dei Buddenbrook come antitesi di vita e spirito.³¹

Esattamente in questi termini si configura allora la decadenza della famiglia Buddenbrook, i cui ultimi rappresentanti, come si vedrà tra poco, penetreranno sempre più a fondo nella tragica verità di un mondo governato unicamente dalla schopenhaueriana “volontà”. Proprio questo li porterà a un ripiegamento in se stessi, a una sempre più attenta auscultazione delle proprie emozioni e dei propri sentimenti e a un contestuale allontanamento dalla realtà e dalla vita.

³⁰ Ivi, p. 1250.

³¹ A. FUSCO, *Discorso psicologico su i Buddenbrook di Thomas Mann*, cit., p. 34.

III.3 Interludio: il pensiero di Arthur Schopenhauer nell'opera di Luigi Pirandello e di Italo Svevo

È interessante notare come un'eco del pensiero schopenaueriano possa esser colto anche nell'opera di due autori italiani quasi coetanei di Thomas Mann: Luigi Pirandello e Italo Svevo. Il rilievo è importante perché mostra quanto la filosofia del pensatore tedesco fosse diffusa in Europa tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. La consapevolezza dell'esistenza di un fondo irrazionale e caotico dell'esistenza è infatti una delle caratteristiche dell'opera, letteraria e teatrale, dei Luigi Pirandello. Il relativismo pirandelliano può infatti essere considerato una manifestazione, sotto il profilo letterario, del concetto di illusorietà, mutevolezza e soggettività del mondo fenomenico. Come ha osservato Adriano Tilgher,

Pirandello è *relativista*, nega che esista una realtà e verità fuori di noi, sostiene che per ognuno essere e apparire sono la stessa cosa, che non v'è scienza ma solo opinione (*Così è, se vi pare*) e che tutte le opinioni si equivalgono (*Ciascuno a suo modo*), appunto perché per lui tutte le nostre affermazioni e teorie e leggi e norme non sono che Forme effimere in cui per qualche istante si cala la Vita, in sé destituite di intima verità e consistenza.³²

Che altro è questa realtà fatta di forme e opinioni sempre provvisorie, sempre instabili se non il mondo della “rappresentazione” schopenhaueriana, il mondo dei fenomeni e dell'irrealtà? Inoltre,

non ci può essere spazio per la religione in un'intuizione della vita che riduce la conoscenza a illusione priva di qualunque validità oggettiva, che nega ogni distinzione fra l'essere e il parere, che abolisce ogni differenza di valore fra le contrastanti opinioni,

³² ADRIANO TILGHER, *Il mondo poetico di Pirandello*, in *Pirandello o il dramma di vedersi vivere*, a cura di Pierfrancesco Giannangeli, Chieti, Edizioni Solfanelli, 2013 (Roma 1922), p. 34.

che preclude all'individuo la possibilità di uscire da sé e di attingere le cose e gli altri individui nella realtà loro, che riduce bene e male, valore e disvalore a illusioni incoscienti, portate per un attimo come fuochi fatui dal vento dei nostri interessi e delle nostre passioni, e che passano e si spengono appena interessi e passioni prendano a soffiare in altra direzione; in un'intuizione della vita, insomma, che al fondo di tutto e matrice di tutto pone uno slancio vitale privo di razionalità e finalità, senza lume d'intelligenza, che ciecamente procede, tutto travolgendo nella sua rapina.³³

Tilgher giunge così a una conclusione:

Al di là della superficiale distinzione delle cose, degli individui, degli stati d'animo, l'orecchio di Pirandello avverte il ruggire di un identico fuoco sotterraneo di cui cose individui stati d'animo non sono che effimere, transeunti scintille, determinazioni, quindi, limitazioni, cioè, in fondo, negazioni, e che tutte le avvolge, contiene e supera nella infinità ed indeterminazione sua: fuoco che arde e non mai si consuma, cieco e irrazionale slancio vitale che non ha meta né scopo, che procede innanzi a sé con la sicurezza e la incoscienza di un sonnambulo, transcendendo ogni umana ragione, e che perciò a questa appare un vivente imperscrutabile mistero, un caos isterico e ubriaco, come direbbe Andreieff, eternamente mobile ed irrequieto quanto la Volontà di Schopenhauer, ma più di questa condannato all'insoddisfazione eterna essendogli negato il naufragio sereno nel quieto porto dell'asceti in cui la volontà di Schopenhauer finalmente si placa.³⁴

E che cosa dire di Italo Svevo, questo scrittore che, esattamente come Pirandello, a lungo si nutrì di cultura tedesca? Giuseppe Antonio Camerino suggerisce la possibilità di considerare l'inettitudine tematizzata dallo scrittore triestino un tentativo di raggiungere quella *noluntas* che, secondo Schopenhauer, può davvero liberare l'individuo dalle catene della "volontà".

³³ Ivi, p. 35.

³⁴ Ivi, pp. 36-37.

Schopenhauer si presenta a Svevo [...] non solo come teorico dell'asceti e del rifiuto dell'azione, che comporta sofferenza e sottomissione al più forte, ma anche come teorico della contemplazione.³⁵

Il riferimento alla via ascetica intesa come liberazione dal pungolo costante della "volontà" rappresenta uno dei passaggi più importanti del *Mondo come volontà e rappresentazione*. Se infatti l'arte è in grado di liberare solo momentaneamente l'uomo dalla sofferenza, se la compassione può aiutare a comprendere il tormento che assilla l'esistenza di ogni creatura sulla terra, soltanto l'asceti può definitivamente liberare l'uomo dal dolore. Attraverso il percorso ascetico l'uomo cessa di volere e distrugge la volontà, mettendosi in cammino lungo una strada fatta di rinuncia ai piaceri, umiltà, castità e povertà. Camerino prosegue evidenziando che

ovviamente nel grande pensatore irrazionalista, Svevo trova il conforto filosofico al rifiuto della lotta per la vita, concepita naturalmente come organizzazione e competizione sociale [...]. Come dimostro più avanti, la contemplazione non è un aspetto diverso ma, nell'accezione sveviana, un aspetto determinato dell'asceti e del rifiuto dell'azione. L'individuo contemplativo manca della forza e della spregiudicatezza dell'individuo lottatore, cioè dell'individuo attivo: e non solo per aspirare all'affermazione economica e alla conseguente integrazione, ma anche più semplicemente per tollerare senza avvillimenti la vita dei borghesi.³⁶

Insomma l'inefficienza dei personaggi sveviani si configurerebbe, secondo questa prospettiva, come una via di liberazione dalla volontà di vivere e sarebbe dunque accomunata all'asceti di cui tratta Schopenhauer nel *Mondo come volontà e*

³⁵ GIUSEPPE ANTONIO CAMERINO, *Il concetto di inefficienza e le sue implicazioni mitteleuropee ed ebraiche, in Italo Svevo e la crisi della Mitteleuropa*, a cura di Giuseppe Antonio Camerino, Napoli, Liguori, 2002, p. 47.

³⁶ Ivi, pp. 47-48.

rappresentazione.

Il punto di rottura col mondo affaristico e coll'attivismo della società borghese si realizza infatti attraverso un rigoroso processo di distacco e di «assenza dalla vita», per usare la pregnante espressione di Svevo: isolamento che trova tra l'altro le sue esplicite radici culturali nella filosofica ascesi di Schopenhauer. Il concetto d'inefficienza solo in esso s'identifica con un più generico stato d'inazione. L'ascesi e l'inazione sono le ultime risorse per evitare la disperazione che nell'individuo segue all'insuccesso, per evitare l'angoscia e, in ultima analisi, la scelta.³⁷

III.4 Il tema della decadenza nei *Buddenbrook*

I Buddenbrook. Decadenza di una famiglia: questo il titolo dell'opera che più di ogni altra ha contribuito a rendere celebre il nome dello scrittore tedesco Thomas Mann. Il termine tedesco *Verfall* – il titolo originale del romanzo è infatti *Buddenbrooks. Verfall einer Familie* – può essere tradotto con i termini “rovina”, “declino”, “decadenza” e deriva dal verbo *verfallen* che a sua volta significa “rovinare”, “declinare”, “decadere”. Il dizionario della lingua tedesca *Duden- Deutsches Universal Wörterbuch*, dopo aver chiarito i significati più comuni del termine, offre una spiegazione più particolare:

das Schwinden der körperlichen u. geistigen Kräfte: ein schneller körperlicher, geistiger V.; der Verfall des Körpers, der Kräfte.³⁸

Può essere interessante notare che il termine tedesco *Dekadenz* non è, a detta del medesimo vocabolario, un esatto sinonimo di *Verfall*. Solo con il secondo termine, infatti, si

³⁷ Ivi, pp. 65-66.

³⁸ Lemma *Der Verfall*, in *DUDEN. Deutsches Universalwörterbuch*, Mannheim, 2014, S. 1801. (L'affievolimento delle forze del corpo e dello spirito: una veloce decadenza delle del corpo e dello spirito; la decadenza del corpo, delle forze) Traduzione personale.

fa esplicito riferimento al venir meno della forza vitale di un individuo, al suo decadere innanzitutto dal punto di vista fisico e spirituale. Il termine *Verfall* è dunque non a caso utilizzato da Mann per designare il destino di declino dei componenti delle quattro generazioni della famiglia Buddenbrook le cui vicende si susseguono nel libro.

I Buddenbrook (1901) fu il capolavoro con cui Mann si impose all'attenzione del pubblico. Descriveva la decadenza di una famiglia (*Verfall einer Familie*) e l'accettazione di quanto la decadenza comportava in raffinemento spirituale, insieme con il bilancio dei costi che ciò comportava; e il costo maggiore era la mancanza di presa sulla vita.³⁹

Leggendo il romanzo di Mann si ha l'impressione di entrare in un grande e solido edificio, una costruzione costruita su basi forti e con materiali durevoli che però, passo dopo passo, ovvero capitolo dopo capitolo, rivela inizialmente qualche scricchiolio quasi impercettibile, poi una serie di rumori più sinistri e infine crolla su se stessa lasciando solo un cumulo di macerie. Le undici parti in cui il romanzo si divide narrano proprio questo lento ma inesorabile processo di disgregazione di un mondo che sembrava costruito per durare in eterno. I rappresentanti della famiglia Buddenbrook, da sempre dedita al commercio nell'antica città mercantile di Lubeca, riveleranno a poco a poco nei loro volti, nel loro comportamento e nei loro pensieri, le tracce di un dissesto che non sarà soltanto economico e sociale ma innanzitutto spirituale e individuale. La decadenza che si insinuerà nell'apparente solidità di questa famiglia borghese mostrerà in un primo momento il proprio volto meno spaventoso, quello del raffinemento dello spirito che porterà i più giovani tra i rampolli dei Buddenbrook a disinteressarsi degli affari di famiglia per dedicarsi alla musica

³⁹ ENRICO DE ANGELIS, *Simbolismo e decadentismo nella letteratura tedesca*, Bologna, il Mulino, 1987, p. 143.

e al teatro, ma infine si rivelerà in tutta la sua carica distruttrice e foriera di morte, trascinando nella tomba l'ultimo giovanissimo esponente del clan. Come osserva De Angelis,

nella vicenda dei Buddenbrook una stessa disposizione si accentua fino all'estremo: man mano che si procede nelle generazioni si accresce il desiderio di distacco dalla vita finché nel rappresentante dell'ultima generazione c'è solo amore per la morte.⁴⁰

L'atmosfera in cui conduce la prima parte del romanzo, ambientata nell'ottobre del 1835, è però tutt'altro che decadente. Al contrario, in essa si respira un'aria di forza e luminosa potenza incarnantesi nella figura del patriarca della famiglia, l'ormai anziano console Johann Buddenbrook. In compagnia della moglie Antoinette, del figlio Jean e della nuora Elisabeth, il vecchio commerciante attende gli ospiti che sono stati invitati all'inaugurazione della nuova grande dimora di famiglia. Alla spicciolata arrivano anche i nipoti del console, la piccola Tony e i fratelli Thomas e Christian e con loro i parenti e gli amici di famiglia. Tutti riuniti per festeggiare la fortuna dei Buddenbrook e quella nuova casa, frutto del lavoro e della forza del console. Gli interni dell'abitazione sono descritti da Thomas Mann con dovizia di particolari: le tappezzerie, i mobili, le posate e poi la lunga lista di cibi preparati per il lieto evento, tutto rispecchia la floridità e la forza della ditta di famiglia. Anche i tratti che maggiormente caratterizzano il console Johann Buddenbrook sono ben delineati da Mann: Johann è un uomo elegante, intelligente e brillante ed è inoltre un illuminista, un vero figlio del Settecento. Privo di scrupoli religiosi, ironico e a tratti sprezzante nei confronti del cupo Protestantismo tedesco, il console Buddenbrook è un uomo che ha sempre seguito il flusso della vita con energia e coraggio. Amante del buon cibo e dei buoni vini, egli è anche un sostenitore della cultura classica, necessaria e imprescindibile a

⁴⁰ Ivi, p. 144.

suo dire nella formazione di un buon commerciante. Egli è però diffidente nei confronti della musica e del suo potere ammaliante e convinto che una persona seria, che a un'attività professionale seria voglia dedicare la propria vita, non può in alcun modo perdere troppo tempo con l'arte, la poesia e la letteratura. Queste ultime possono essere tutt'al più considerate alla stregua di lieti e riposanti diversivi. Pare indicativo, del resto, che uno degli invitati alla festa di inaugurazione sia il signor Jean Jacques Hoffstede, poeta noto in città, amato, vezzeggiato e sempre presente alle riunioni e alle feste delle famiglie della buona borghesia. Il rapporto tra il patriarca della famiglia Buddenbrook e Hoffstede è cordiale e amichevole, anche se Mann sottolinea più volte come quest'ultimo sia agli occhi del vecchio console niente più che un originale, ben inserito comunque nel contesto di decoro e rispettabilità della città. Ma ecco come Thomas Mann descrive il console Johann Buddenbrook:

Il suo viso rotondo, lievemente roseo e bonario, al quale non riusciva a dare un'espressione di cattiveria neppure con la migliore volontà, era incorniciato dai capelli incipriati, bianchi come la neve, e un accenno appena di codino gli scendeva sul largo colletto della giacca grigio topo. A settant'anni era ancora fedele al modo della sua giovinezza; aveva rinunciato solo alla passamaneria tra i bottoni e le grandi tasche, ma in tutta la sua vita non aveva mai portato calzoni lunghi. L'ampio doppio mento si adagiava placido sullo jabot di pizzo bianco.⁴¹

Johann Buddenbrook è un uomo che vive solo nel presente. Non conosce il passato, non ricorda nemmeno la data di costruzione della casa appena acquistata. La sua vita è tutta proiettata nell'attimo presente, quello in cui la vita pulsa di ogni possibilità e promessa. Se non fosse così, se la sua mente indugiasse in altro al di fuori del momento immediato, la sua forza svanirebbe.

⁴¹ T. MANN, *I Buddenbrook. Decadenza di una famiglia*, a cura di Luca Crescenzi, trad. it. di Silvia Bortoli e Margherita Carbonaro, in *Thomas Mann-Romanzi*, volume primo, Milano, i Meridiani Mondadori, 2007 (Berlino 1901), p. 50.

Ist nicht der alte Johan Buddenbrook die reinste Verkörperung des Schopenhauerischen Willens, falls eine solche Verkörperung dichterisch überhaupt darstellbar ist? Er ist nur Tatmensch, der gutes Essen und Trinken ebenso liebt wie geschäftlichen Erfolg. Er hat die Firma zur Blüte gebracht; Skrupel und Zweifel plagen ihn nicht.⁴²

Un uomo perfettamente integrato nella vita, in armonia con la realtà e con gli altri esseri: questo è Johann Buddenbrook. Con lui inizia la decadenza di una famiglia i cui esponenti non saranno più in grado di aderire alla vita con la stessa forza e la stessa passione del vecchio patriarca. Eppure anche nella vita di quest'uomo all'apparenza tanto energico c'è un lato oscuro, un cupo e cocente dolore che pure il vecchio Buddenbrook ha tentato più volte di dimenticare: la morte della prima moglie, Josephine, deceduta dando al mondo il primogenito Gotthold che ormai vive lontano da tempo ma che ricorrentemente si fa vivo per chiedere al padre somme di danaro asseritamente dovute. La reazione di Johann Buddenbrook alle reiterate richieste del figlio, è di rifiuto; egli non vuole ricordare, non vuol pensare a questo figlio lontano, non vuole nemmeno prendere in considerazione le sue pretese. Farlo significherebbe appunto ricordare e tornare con la memoria a quel momento terribile e dolorosissimo che invece deve rimanere sotterrato per sempre nei meandri della mente.

La seconda parte del romanzo prende avvio nel 1838. Jean Buddenbrook, il figlio di Johann, siede alla scrivania e consegna alle pagine del diario di famiglia, da lui stesso gelosamente custodito, la lieta notizia di un nuovo nato. Si tratta di Clara, la quartogenita di

⁴² T. ROSENBROCK, *Erläuterung zu Thomas Manns Buddenbrooks*, cit., p. 37. (Il vecchio Johann Buddenbrook non sarebbe forse la più pura personificazione della volontà schopenhaueriana qualora poi una simile personificazione potesse essere rappresentata sotto il profilo letterario? Egli è unicamente un uomo d'azione che ama il buon cibo e il buon vino esattamente quanto ama il successo commerciale. Egli ha fatto fiorire l'azienda e non è afflitto da scrupoli e dubbi di sorta). Traduzione personale.

Jean e di Elisabeth. Vi è qui un accenno alla religiosità di Jean Buddenbrook, del tutto assente nel padre. Jean ringrazia infatti ripetutamente Dio per aver voluto donare alla famiglia un nuovo nato, così come in passato lo ha ringraziato per averlo aiutato in tanti momenti difficili, per avergli addirittura salvato la vita quando stava per morire. Jean è un uomo certamente più riflessivo del padre ma non giunge mai a un livello di introspezione tale da fargli dimenticare il suo ruolo di capofamiglia e di imprenditore. Proprio in questa seconda parte della vicenda Thomas Mann si sofferma a presentare i figli della coppia: Antonie, detta Tony, Thomas e Christian. Questi primi accenni al carattere dei giovani Buddenbrook sono molto importanti, perché in essi è possibile cogliere le prime tracce di quella decadenza che, come si è appena visto, costituisce un orizzonte assolutamente lontano nella prima parte del romanzo:

Era estremamente carina, la piccola Tony Buddenbrook. I suoi folti capelli biondi, che con gli anni si facevano sempre più scuri, spuntavano in riccioli naturali da sotto il cappello di paglia e il labbro superiore un poco sporgente dava al visetto fresco dagli allegri occhi grigioazzurri un'espressione di impertinza che si ritrovava anche nella sua figuretta aggraziata; Tony imprimeva una sicurezza elastica e flessuosa alle magre gambette infilate nelle calze immacolate.⁴³

Ecco la piccola Buddenbrook: una bambina allegra, sorridente, spensierata e soprattutto desiderosa di libertà. Nei suoi occhi luminosi non si scorgono né preoccupazioni né tantomeno tristezze, ma solo curiosità e desiderio di vita. Molto diversi da lei sono i due fratelli, Thomas e Christian:

Thomas, destinato fin dalla nascita a diventare commerciante e futuro proprietario della ditta, frequentava la sezione tecnica della vecchia scuola dalle volte

⁴³ T. MANN, *I Buddenbrook. Decadenza di una famiglia.*, cit., p. 105.

gotiche, era un ragazzo intelligente e giudizioso e tra parentesi si divertiva molto quando Christian, che frequentava il liceo e mostrava un talento non inferiore pur essendo meno assennato, imitava con enorme abilità gli insegnanti – in particolare il bravo Marcellus Stengel–, che impartiva lezioni di canto, disegno e altre siffatte divertenti materie.⁴⁴

Poche righe in cui però già emerge un contrasto che diverrà sempre più stabile tra i due figli maschi di Jean Buddenbrook. E così,

era evidente che si potevano riporre maggiori speranze in Thomas Buddenbrook che nel fratello. Il suo comportamento era equilibrato e ragionevolmente vivace; Christian invece sembrava lunatico, da un lato tendeva a un senso dell'umorismo un po' sciocco e dall'altro riusciva a terrorizzare la famiglia nei modi più strani... Eccoli a tavola, sono arrivati alla frutta e mangiano chiacchierando tranquillamente. Ma all'improvviso Christian mette sul piatto una pesca appena addentata, e ha il viso pallido e gli occhi tondi e infossati si dilatano sopra il naso troppo grande. «Non mangerò mai più una pesca» dice.

«Perché no, Christian... Che sciocchezza... Cos'hai?»

«Pensate se per sbaglio... inghiottissi questo grosso nocciolo e mi si fermasse in gola... e non potessi più respirare... e balzassi in piedi e soffocassi orribilmente e anche voi balzaste tutti in piedi...» E all'improvviso aggiunge un breve «oh!» lamentoso, terrorizzato, si alza inquieto dalla sedia e si gira come per scappar via.⁴⁵

In Christian inizia così a rivelarsi subito un carattere inquieto, introspettivo e allo stesso tempo comico e divertente. Un'apparente contraddizione che però non è altro che lo specchio del magma di impulsi ed emozioni contrastanti che si agitano dentro il ragazzo. A una prima valutazione Thomas dimostra maggiore solidità, tanto è vero che il nonno e il padre su di lui fanno affidamento per quanto riguarda la futura conduzione della ditta. Eppure, non si tarderà a rendersene conto, anche in Thomas covano i germi della decadenza.

⁴⁴ Ivi, p. 110.

⁴⁵ Ivi, p. 113.

La morte fa per la prima volta la propria irruzione in questa parte del romanzo con il decesso di Johann Buddenbrook e poco dopo della moglie. In tale occasione si decide di mandare in collegio la piccola Tony, che con il passare del tempo è divenuta sempre più vanitosa e vivace, troppo vanitosa e vivace forse per un ambiente familiare in cui devono regnare la tranquillità e la pace spinte fino al formalismo. Eppure Tony sembra avere le idee molto chiare sul proprio futuro, ovvero sul futuro che si conviene a una ragazza di buona famiglia. Parlando con alcune amiche dichiara con convinzione:

«Io naturalmente sposerò un commerciante» disse.

«Dovrà avere molti soldi per poter arredare la casa con signorilità; lo devo alla mia famiglia e alla ditta» aggiunse seria.

«Sì, vedrete, farò senz'altro così.»⁴⁶

Molto più difficile da contenere è l'esuberanza del giovane Christian che inizia a frequentare il teatro cittadino con sempre maggiore passione e una sera giunge a dichiarare il proprio amore incondizionato a un'attrice donandole un enorme mazzo di fiori e suscitando immediatamente l'ilarità di tutta la buona società cittadina. Pare insomma che solo su Thomas si possa contare per il futuro della ditta. Un ragazzo equilibrato e volenteroso, rispettoso nei confronti degli insegnanti, coscienzioso negli studi e consapevole di che cosa voglia dire appartenere a una famiglia come quella dei Buddenbrook.

La terza parte del romanzo ha per protagonista la giovane Tony Buddenbrook e la sua lacerazione interiore tra il tentativo di mantener fede all'impegno conformista assunto davanti alle amiche e l'ansia di lasciarsi andare liberamente a un amore sincero. Tutto inizia in un pomeriggio di giugno, quando la famiglia riceve la visita del signor Grünlich, un uomo d'affari d'Amburgo da qualche tempo in rapporti commerciali con Jean Buddenbrook. I

⁴⁶ Ivi, p. 135.

modi di Grünlich appaiono estremamente cordiali, ma a Tony appaiono immediatamente per quello che sono davvero: servili e untuosi. Egli è pronto a mostrare di approvare ogni dichiarazione di Jean, mostra di condividere in pieno la sua visione del mondo, della vita e degli affari; in poche parole fa di tutto per riuscire a far breccia nel cuore di Buddenbrook. Tony, da parte sua, ricambia l'interesse mostratole con una fiera indifferenza che cela un'evidente antipatia nei confronti di quella figura tanto fastidiosa anche sotto il profilo estetico: le basette giallo oro che Grünlich sfoggia con disinvoltura destano in lei solo disgusto. Grünlich abbandona la casa, ma il suo distacco è solo temporaneo. I suoi piani sono precisi, e non passano solo per il rafforzamento dei rapporti commerciali con il signor Buddenbrook, ma prevedono altresì il matrimonio con l'ignara Tony.

Passano i giorni e un mattino, durante la colazione, Jean si rivolge alla figlia con queste parole:

«Mia cara bambina» disse il console dopo aver taciuto ancora un momento, «la questione di cui dobbiamo parlare con te è contenuta in questa lettera.» E a quel punto, invece che con il giornale picchiò sul tavolo con una grande busta azzurrina. «Per arrivare subito al punto: il signor Bendix Grünlich, che noi tutti abbiamo conosciuto come un uomo amabile e perbene, mi scrive che durante la sua permanenza qui da noi ha concepito una profonda simpatia per nostra figlia e chiede nelle dovute forme la sua mano. Che ne pensa la nostra brava bambina?»⁴⁷

Tony è categorica: non sposerà mai quell'uomo orribile e approfittatore che – come è possibile che i suoi genitori non se ne rendano conto? – mira unicamente a incrementare il proprio patrimonio e ad aumentare il volume dei propri commerci. La disperazione fa scoppiare la ragazza in pianto, un pianto che nemmeno le parole sagge e rassicuranti della

⁴⁷ Ivi, pp. 150-151.

madre riescono a consolare. La ragazza è ancora giovane e inesperta, pensano i coniugi Buddenbrook, e non è in grado di capire l'importanza che un matrimonio come quello che le viene prospettato può rivestire per l'intera famiglia. Tony, nonostante sia più che mai risoluta nel non voler avere nulla a che vedere con Grünlich, chiede consiglio alla madre.

«Consigliare, bambina mia? Papà ti ha forse consigliato? Non ti ha sconsigliato, ecco tutto. E sarebbe irresponsabile, da parte sua come da parte mia, se volessimo farlo. L'unione che ti viene prospettata è precisamente quello che si chiama un buon partito, cara Tony... Andresti ad Amburgo con un'ottima posizione e vivresti in grande stile.»

Tony era immobile. All'improvviso ebbe una visione di portiere di seta uguali a quelle del salotto dei nonni... Forse la mattina madame Grünlich avrebbe bevuto cioccolata? Non era il caso di chiederlo.⁴⁸

In un attimo Tony si sente investita di tutta la responsabilità, ma anche dell'onore, di essere una Buddenbrook. La sua condotta, è inutile negarlo a se stessi, può influire anche sul destino della ditta, la rinomata ditta che fu di suo nonno e ora è di suo padre. Occorre ponderare bene la situazione e se necessario sacrificarsi per il bene comune:

Era ben consapevole dei suoi doveri nei confronti della famiglia e della ditta, e di quei doveri andava orgogliosa. Lei, Antoine Buddenbrook, davanti alla quale il facchino Matthiesen si sprofondava in un saluto togliendosi il ruvido cilindro, e che in quanto figlia del console Buddenbrook girava per la città come una piccola sovrana, era permeata della storia della sua famiglia.⁴⁹

Una risposta definitiva alla missiva di Grünlich non viene inviata e il padre di Tony si limita a comunicare all'uomo che la ragazza ha chiesto del tempo per prendere in considerazione la proposta. Pochi mesi dopo, però, Grünlich fa un'improvvisa apparizione

⁴⁸ Ivi, p. 152.

⁴⁹ Ivi, p. 153.

a casa Buddenbrook e chiede formalmente alla ragazza di sposarla. Tony rifiuta, sente che la propria libertà di scelta è troppo importante, pone un no definitivo e insindacabile. La reazione di Grünlich non si lascia attendere: l'uomo in un primo momento si adira e poi scoppia in pianto e si lascia cadere a terra chiedendo pietà a colei che lo rifiuta. La situazione è diventata insostenibile, è chiaro che la ragazza ha bisogno di riflettere e prendere una decisione, ma per farlo deve lasciare la città. Jean decide così di mandare la figlia a Travermünde, una località di villeggiatura sul Baltico. Lì sarà ospite dell'ispettore al pilotaggio Dietrich Schwarzkopf. La ragazza avrà tempo per pensare, l'aria di mare non potrà farle che bene e si riuscirà anche a guadagnare tempo con Grünlich, che sempre più incalza per avere una risposta definitiva. Proprio a Travermünde accade però l'impensabile: Tony stringe amicizia con Morten Schwarzkopf, il figlio dell'ispettore al pilotaggio, e l'amicizia si trasforma presto in amore. In quel ragazzo intelligente e ribelle, tanto lontano dalle convenzioni borghesi che dominano a casa Buddenbrook, Tony sembra aver trovato una fonte di energia positiva che si riversa anche in lei, che la rende felice e che le fa dimenticare quell'uomo con le basette gialle che la tormenta e la insidia con le sue sciocche proposte di matrimonio. La ragazza non tarda a comunicare per lettera al padre la sua volontà di sposare Morten e la sua aperta e definitiva ostilità nei confronti di Grünlich. L'ira di costui non tarda però a manifestarsi. Come osa quel ragazzino interferire con i suoi piani, mettergli il bastone tra le ruote, sbarrargli il cammino? Grünlich si reca dal padre di Morten, gli svela l'accaduto e pretende che si ripari immediatamente. Vengono prese decisioni drastiche e risolutive: Thomas viene inviato a Travermünde a prendere la sorella per riportarla a casa, la ragazza non deve rimanere un giorno di più in quel luogo. L'ordine deve essere ristabilito e la disperazione della ragazza, i suoi pianti e i suoi lamenti non possono essere presi in considerazione. Del resto Jean e sua moglie sanno che Tony è una ragazza giudiziosa, anche

se forse un po' troppo vivace, e confidano nel fatto che presto dimenticherà quell'amore estivo. Occorre solo dar tempo al tempo. E il tempo, infatti, porta consiglio. Tony è pur sempre una Buddenbrook e le è sufficiente rivolgere il pensiero alla famiglia e alla storia della vita per comprendere che oneri e onori procedono di pari passo.

Vicino al calamaio c'era il famoso grande quaderno con la copertina goffrata, il taglio dorato e i fogli di carta diseguali. Doveva essere stato usato anche la sera prima ed era strano che il papà non lo avesse chiuso a chiave come al solito nella cartella di cuoio, nell'apposito cassetto sul fondo.⁵⁰

Tony sfoglia il diario di famiglia, il libro in cui sono annotate tutte le vicende, liete e luttuose, che hanno coinvolto i Buddenbrook, fogli di carta in cui è depositata la memoria.

Si appoggiò all'indietro con un sospiro e il cuore cominciò a batterle con solennità. Fu presa da un profondo rispetto per se stessa e il sentimento della propria personale importanza, che le era così familiare, reso ora più forte dallo spirito che aveva appena lasciato agire su di sé, la fece fremere quasi fosse un brivido.

«Come l'anello di una catena» aveva scritto il papà...sì, ecco! proprio in quanto anello di quella catena il suo valore e la sua responsabilità erano grandi- e lei, Tony, era chiamata a collaborare con atti e decisioni alla storia della sua famiglia.⁵¹

In un attimo Tony capisce che non può permettersi di essere altro che un anello della lunga catena di famiglia. La fierezza di appartenere a una famiglia come la sua, il senso di responsabilità che questa appartenenza comporta, ecco cosa conta davvero. Il resto sono sciocchezze, capricci da bambina. La vita deve essere affrontata con la forza e la dignità di una posizione sociale unica, di un privilegio che però deve essere mantenuto e non può in alcun modo esser disperso al vento. E così, dopo aver sfogliato a lungo le pagine di quel

⁵⁰ Ivi, p. 208.

⁵¹ Ivi, p. 209.

diario, Tony scrive poche righe accanto al proprio nome:

“...Si è fidanzata il 22 settembre 1845 con il signor Bendix Grünlich, commerciante di Amburgo”.⁵²

Un tratto di penna e l'ordine è ristabilito, questa volta sul serio. Ora si può iniziare a pensare al matrimonio e Tony può lasciar galoppare la fantasia e pensare all'abito da sposa, al ricevimento, alla cerimonia, perché tutto dev'essere celebrato in grande stile, come si conviene alla figlia del console Buddenbrook. Il ritorno all'ordine non riguarda però soltanto Tony, perché anche Thomas, in procinto di partire per Amsterdam per iniziare a farsi le ossa nel mondo del commercio, deve dire addio a un passato che, per brevissimo tempo, ha rischiato di condurlo fuori della strada tracciata per lui dalla famiglia. Thomas sa che la sua vita è segnata perché è un'unica cosa con la vita della ditta Buddenbrook e sa che anche lui dovrà trovare una sposa adeguata al suo rango e alle sue condizioni economiche. Per questo deve dire addio ad Anna, una giovane fioraia con cui ha avuto una breve relazione:

Sono le circostanze a decidere per noi, vedi... Se vivrò erediterò l'azienda, farò un buon matrimonio... sì, sono sincero con te, nel momento dell'addio... E anche tu... andrà così... Ti auguro ogni felicità, mia cara, buona, piccola Anna!⁵³

Come si vedrà nel corso dell'intera narrazione, Thomas è il personaggio che più si impegna nella tenace impresa di mantenere sempre l'equilibrio. Bisogna costantemente andare avanti, questo gli hanno insegnato il nonno e il padre, anche quando la strada si fa più difficile. Nel frattempo Christian, il figlio che più desta preoccupazioni per la sua indolenza e la sua passione per il mondo dell'arte, viene mandato in Inghilterra. Chissà che

⁵² *Ibidem.*

⁵³ Ivi, p. 219.

anche lui riesca a comprendere chi è e che cosa vuole. Del resto non sembra cosa difficile: egli deve voler essere un Buddenbrook e deve altresì voler essere un commerciante di successo.

Nella quarta parte del romanzo, casa Buddenbrook inizia a presentare alcune crepe. Si tratta delle prime avvisaglie di un movimento discendente che pure ha iniziato il suo corso e non potrà più essere interrotto. Il matrimonio tra Tony e Grünlich, da cui è nata la piccola Erika, sembra non procedere per il meglio. Sempre più pressanti si fanno le richieste di Tony, che non riesce a comprendere perché in famiglia non ci si possa concedere qualche lusso maggiore. Il marito, però, sembra non prendere troppo sul serio quelli che lui considera piccoli capricci della moglie ma dal suo contegno, che si fa ogni giorno più nervoso, è facile comprendere che qualcosa non va. E la verità viene presto a galla: Grünlich, arricchitosi grazie alla dote di Tony, forte per anni del sostegno di suo suocero e della sua protezione, ha fatto bancarotta. Affari sbagliati, ma non solo: egli ha mentito, ha falsificato i conti e ha trascinato con sé nella vergogna anche la famiglia del suocero. Un matrimonio nato sotto i migliori auspici, un'unione che avrebbe dovuto rivelarsi duratura e soprattutto fruttuosa sotto ogni punto di vista, crolla miseramente e ignobilmente in un attimo. Che cosa può fare Tony in un tale frangente? Ciò che più conta, questo ormai lo ha capito dopo l'esperienza di Travermünde, è mantenere intatta la dignità della famiglia e della ditta. L'anello della catena deve reggere, la catena non può spezzarsi. Non resta che abbandonare Grünlich al suo destino, far ritorno a casa con il padre e con la piccola Erika e avviare le pratiche per il divorzio. All'inizio forse qualcuno in città mormorerà, ma poi tutto cadrà nell'oblio e la normalità sarà ancora una volta ristabilita. Quel che conta è poter arrivare a scrivere nel diario di famiglia:

Questo matrimonio è stato sciolto legalmente nel febbraio dell'anno 1850.⁵⁴

La vita può adesso riprendere tranquillamente e anche se ormai Jean inizia a essere anziano, si può contare su Thomas che certo prenderà a breve in mano le redini della ditta. Thomas, il figlio più forte e affidabile. Ma è davvero così? In realtà proprio dopo il divorzio della sorella, Thomas inizia a mostrare alcuni tratti di carattere fino a quel momento rimasti celati:

Thomas Buddenbrook, ancora un po' pallido, era una persona di sorprendente eleganza. Sembrava che quegli ultimi anni avessero portato a compimento la sua educazione. I capelli spazzolati in piccole onde sopra le orecchie, i baffi dalle punte aguzze e stirate orizzontalmente con il ferro caldo, all'uso francese, e la figura tarchiata, dalle spalle piuttosto larghe, davano al suo aspetto un che di militaresco. Ma le vene azzurrine troppo visibili sulle tempie strette, su cui i capelli formavano due insenature, e una leggera tendenza a febbri intermittenti accompagnate da brividi che invano il buon dottor Grabow cercava di combattere, indicavano che la sua costituzione non era particolarmente robusta.⁵⁵

Se la salute di Thomas appare cagionevole, ben più preoccupanti sono, dal punto di vista del padre, certi interessi che il figlio nutre per la letteratura:

Parlava un francese inframezzato da qualche accento spagnolo e stupiva tutti con la sua passione per certi scrittori moderni di carattere satirico e polemico... In città trovava comprensione per questi suoi interessi soltanto nel signor Gosch, il cupo sensale; suo padre li giudicava con grande severità.⁵⁶

Thomas sembra sapere però quando è il momento di essere seri e di comportarsi da

⁵⁴ Ivi, p. 288.

⁵⁵ Ivi, p. 289.

⁵⁶ *Ibidem*.

persone responsabili. Certi interessi per l'arte, ne è consapevole, non devono interferire con l'attività commerciale né procurargli distrazioni. È per questo che, alla morte del padre, egli è pronto a prendere in mano le redini della ditta. La quinta parte del libro presenta i due fratelli Buddenbrook giunti ormai alla maturità. Thomas è diventato il titolare e il principale responsabile della ditta, come del resto era nei progetti dei genitori, mentre Christian dimostra la propria inettitudine totale per ogni faccenda di carattere pratico. E però non si deve pensare che in Thomas la vita pulsi con la medesima intensità con cui pulsava nel padre e nel nonno. Egli è certamente convinto dell'importanza del suo ruolo ed è deciso a condurre la ditta a maggiori e più importanti risultati. Eppure dentro di sé non tutto è così limpido e chiaro come appare esternamente.

Thomas Buddenbrook, già a capo di quella ditta importante in così giovane età, esibiva sia nell'espressione che nel modo di fare un compassato senso di decoro; ma era pallido, e in particolare le sue mani, su una delle quali ora brillava il grande anello con il sigillo di pietra verde avuto in eredità, erano bianche come i polsini che spuntavano dalle maniche di panno nero un pallore glaciale che faceva capire come fossero perfettamente asciutte e fredde. Quelle mani, le cui unghie ovali, ben curate, tendevano a una colorazione bluastra, potevano assumere in alcuni momenti, in alcune posizioni un po' contratte e inconse, un aspetto di indescrivibile riottosa sensibilità e di quasi timoroso ritegno, un aspetto che fino ad allora era stato estraneo e poco si adattava alle mani piuttosto larghe e borghesi, sia pure ben modellate, dei Buddenbrook.⁵⁷

Per quanto riguarda Christian, tornato a casa dopo un periodo di otto anni passati all'estero, egli

non era diventato certo più bello. Era pallido e magro. La pelle che gli copriva il cranio era tesa, il grande naso gibboso sporgeva scarno e marcato tra gli zigomi, e i capelli si erano già molto diradati. Il collo era sottile e troppo lungo e le gambe magre

⁵⁷ Ivi, p. 309.

erano decisamente arcuate... Tra l'altro il suo soggiorno londinese sembrava aver esercitato l'influsso più decisivo e poiché anche a Valparaíso aveva frequentato in maggioranza inglesi, tutta la sua persona aveva assunto qualcosa di inglese che non le stava per niente male. Lo si coglieva nel taglio comodo e nel resistente tessuto di lana dell'abito, nell'eleganza degli stivali larghi e robusti e nel modo in cui i baffi rossicci, folti, gli incorniciavano la bocca con un'espressione un po' acida. Sì, persino le mani, di quel pallore opaco e poroso che il grande caldo suole provocare, avevano per qualche ragione, con le loro unghie pulite, rotonde e tagliate corto, un che di inglese.⁵⁸

Ora che Christian ha fatto ritorno a casa, è necessario far di tutto perché metta la testa a posto. Otto anni di vagabondaggi hanno nuociuto ai suoi nervi e certi strani tic e atteggiamenti che aveva fin bambino non l'hanno abbandonato. E poi c'è quell'insana passione per il teatro.

«Non riesco neppure a dire quanto mi piaccia andarci! Già la semplice parola "teatro" basta a farmi felice... Non so se qualcuno di voi conosce questa sensazione. Potrei starmene in silenzio per ore e guardare il sipario chiuso... Sono contento come un bambino, come quando entravamo qui per ricevere i regali di Natale».⁵⁹

Agli occhi di Thomas l'amore del fratello per il teatro rappresenta un pericolo. Non si tratta infatti di una comoda fuga dalla realtà da parte di chi ha sinora dimostrato di essere un buono a nulla? E poi c'è anche la musica: Christian ha iniziato a suonare l'harmonium anche se il suo senso musicale lascia molto a desiderare e del resto la musica non è mai stata coltivata da nessun esponente della famiglia. Christian rappresenta un problema, come spiega una sera Thomas nel corso di una conversazione con la sorella:

Christian è cordialmente indiscreto... è difficile da esprimere. Gli manca quello che si potrebbe definire equilibrio, l'equilibrio personale. Da un lato non è in grado di

⁵⁸ Ivi, p. 317.

⁵⁹ Ivi, p. 318.

controllarsi di fronte alle ingenuità e alle indelicatezze degli altri... Non ne è capace, non sa dissimulare, perde completamente la padronanza di sé... Ma d'altro canto può perdere la padronanza di sé a tal punto da tirar fuori *anche lui* le chiacchiere più sgradevoli e parlare dei suoi fatti più intimi. A volte fa un'impressione addirittura inquietante. Non sembra che parli sotto l'effetto della febbre? Una persona in preda al delirio è altrettanto priva di contegno e discrezione. Ah, il problema è che Christian è semplicemente troppo preso da se stesso, da quello che succede nel suo intimo. A volte è colto da una vera e propria mania di mettere in mostra e dar voce ai più minuti e segreti tra questi processi... processi dei quali un uomo ragionevole non si cura affatto, dei quali non vuol sapere nulla per la semplice ragione che si vergognerebbe nel comunicarli a chicchessia.⁶⁰

Quello tratteggiato da Thomas è chiaramente il ritratto di un decadente. La decadenza, esattamente nei termini intuiti e formulati da Paul Bourget, è un processo che porta l'individuo a chiudersi in se stesso, a coltivare se stesso fino a distaccarsi completamente dal mondo circostante: esattamente quello che accade a Christian Buddenbrook. I pericoli di una eccessiva introspezione sono del resto noti anche a Thomas, perché vi ha indugiato anche lui in certi momenti della sua vita passata.

«Anch'io ho riflettuto a volte su questo inquieto, vanesio e curioso lavoro su di sé, perché in passato io ho pure avuto questa inclinazione. Ma ho notato che rende irresoluti, inetti e instabili... e per me la capacità di controllo, l'equilibrio, sono la cosa principale. Ci saranno sempre persone autorizzate a coltivare questo interesse per sé medesime, a esercitare questa osservazione approfondita delle loro proprie sensazioni, poeti in grado di esprimere la loro privilegiata vita interiore con sicurezza e bellezza, arricchendo così il mondo dei sentimenti altrui. Ma noi non siamo che semplici commercianti, bambina mia; le nostre autoanalisi sono disperatamente trascurabili: possiamo dire tutt'al più che l'accordatura degli strumenti dell'orchestra ci procura uno strano piacere, e che a volte non ci azzardiamo a voler inghiottire... Ah, dobbiamo metterci al lavoro, che diavolo, e combinare qualcosa, come hanno fatto i nostri

⁶⁰ Ivi, pp. 320-321.

antenati...». ⁶¹

Da una parte la vita, dall'altra lo spirito. Questa contrapposizione, lo abbiamo visto, costituisce il vero *leitmotiv* del romanzo di Thomas Mann. Laddove la vita prevale sulla riflessione, laddove l'individuo agisce ponendosi poche domande, ebbene lì vi sono salute e forza. E dunque vittoria. Ma quando è il pensiero a prevalere, quando la consapevolezza e l'autoanalisi prevalgono sull'azione, lì si troverà soltanto la malattia. E quindi sconfitta e infine morte. Ecco dunque che Thomas tenta di inserire il fratello negli ingranaggi della ditta, affidandogli dei compiti di non eccessiva responsabilità e sperando che in questo modo Christian maturi, si liberi delle proprie fisime intellettuali e spirituali e divenga finalmente anche lui un vero Buddenbrook. In un primo momento il progetto di Thomas sembra funzionare e Christian mostra di lavorare con impegno e serietà. Ma si tratta solo di un'illusione. In breve tempo la svogliatezza e la pigrizia prendono il sopravvento, Christian inizia ad arrivare in ritardo al lavoro e a trattenersi al club cittadino per sempre più tempo.

A rasserenare la mente preoccupata di Thomas interviene dopo qualche tempo una novità: Clara, la sorella più giovane, si fida e poi si sposa con Siever Tiburtius. Thomas è entusiasta della notizia, un buon matrimonio è forse quello che ci vuole per riportare un po' di serenità a casa Buddenbrook, e inoltre anche lui ha trovato una fidanzata. Si tratta di Gerda Arnoldsen fanciulla bellissima e di ottima famiglia anche se con qualche passione non proprio comune, prima tra tutte l'amore per la musica e il violino. Eppure, nonostante la diversità di carattere e temperamento, Thomas decide di sposarla.

All'uomo sembra così che un nuovo sole sia sorto e risplenda sulla famiglia e anche sulla ditta, che aumenta notevolmente il suo fatturato. Nella sesta parte del romanzo, il

⁶¹ Ivi, pp. 321-322.

dissidio tra i due fratelli Buddenbrook emerge però in tutta la sua drammaticità. Thomas tenta nuovamente di inserire il fratello nella vita della ditta di famiglia, ma tutto si rivela inutile. Christian dimostra di non avere alcun interesse per gli affari e il commercio, e quel che è peggio non si cura minimamente del nome della famiglia, che anzi contribuisce a denigrare con la sua condotta riprovevole da ozioso *viveur*. Un giorno tra i due fratelli scoppia una lite furiosa. Thomas accusa il fratello di essere un perdigiorno e di rendersi ridicolo agli occhi dell'intera città a causa della sua ipocondria:

«Oh, Thomas» disse Christian, scosse la testa con grande serietà e alzò l'indice in modo un po' goffo... «Quanto a questo, non puoi capire, vedi... Il fatto è che... Bisogna per così dire mettere ordine nella propria coscienza... Non so se sai di cosa parlo... Grabow mi ha prescritto una pomata per i muscoli del collo... bene! Se non la uso, se trascuro di usarla, mi sento completamente perso, sono inquieto e insicuro e ansioso e in disordine e non riesco a inghiottire. Ma se la uso, sento di aver fatto il mio dovere e messo le cose in ordine; allora ho la coscienza a posto, sono calmo e soddisfatto e inghiotto magnificamente. Non credo che dipenda dalla pomata, sai... ma il fatto è che un'idea come questa, capiscimi bene, può essere eliminata solo da un'altra idea, da una controidea... Non so se sai di cosa parlo...».⁶²

Thomas sa di che cosa il fratello sta parlando, lo sa perché anche lui di tanto in tanto sente dentro di sé qualcosa di simile a una scossa, a una scarica elettrica che mette in movimento ricordi, pensieri, preoccupazioni, e però lui ha imparato a dominarsi, a controllarsi, a reprimere queste forze occulte che minacciano la sua integrità psichica. Christian non è capace di darsi un contegno, non è in grado di controllarsi, è capace soltanto di vagare tra il *club* e il teatro inebriandosi di musica e letteratura:

«Sì, Tom» disse Christian un po' turbato e si passò di nuovo la mano sulla testa.

⁶² Ivi, p. 378.

«È vero; hai detto benissimo. È questa la differenza tra di noi, vedi. Anche a te piace andare a teatro e anche tu, detto tra noi, in passato hai avuto i tuoi amazzzi e anche a te per un certo periodo è piaciuto leggere romanzi e poesie e cose del genere... Ma hai sempre saputo combinare tutto con il lavoro ben fatto e la serietà della vita... Io non ne sono capace, vedi. Vengo completamente assorbito dal resto, dalle futilità, sai, e non mi resta energia per le cose ben fatte... Non so se mi capisci...».⁶³

Quanto simili eppure quanto diversi sono i fratelli Buddenbrook! Christian vive per l'arte, pur non essendo egli un artista, riuscendo anzi solo a strimpellare qualche nota con l'harmonium, mentre il fratello sa bene che tra la vita e lo spirito, tra l'azione e la contemplazione, devono esserci confini ben tracciati e invalicabili. Lo sa perché ha percepito più e più volte dentro di sé la lotta furiosa tra i due elementi. Lo sa perché è consapevole del pericolo che si corre abbandonandosi all'interiorità. La rottura tra i due fratelli sembra irreparabile. Christian parte per Amburgo. Nel frattempo Tony conosce un commerciante di luppolo bavarese, il signor Alois Permander, con il quale si fida e poco tempo dopo convola a nozze. Le seconde nozze della giovane Buddenbrook, così pensa Thomas, serviranno anche a restituire alla famiglia intera il rispetto della comunità cittadina, invero ancora scossa dal primo turbolento matrimonio della ragazza e dal successivo divorzio. L'idillio, però, dura pochissimo. Una sera Tony scopre il marito completamente ubriaco mentre molesta una domestica, disperata scrive al fratello per ottenere da lui il permesso di divorziare. Per la seconda volta Tony e la figlia fanno ritorno a casa, tra le mura di quel palazzo che solo sembra in grado di proteggerle.

La vita però non si ferma, e così nella settima parte del romanzo fa la propria comparsa Johann, il figlio di Thomas e Gerda. Per nascere, il bambino ha dovuto lottare e c'è stato addirittura un momento in cui i genitori hanno perso le speranze.

⁶³ Ivi, p. 379.

È vivo, ma potrebbe essere diversamente. Il console non dimenticherà mai la stretta di mano con cui quattro settimane prima, quando ha potuto finalmente lasciare la madre e il bambino, il buon dottor Grabow gli ha detto: «Ringrazi il cielo, caro amico, c'è mancato poco...». Il console non ha osato chiedere a cosa sia mancato poco.⁶⁴

Thomas ha un disperato bisogno di percepire che la vita scorre ancora nelle vene della famiglia Buddenbrook, che l'antica forza non se ne è andata. Su quel bambino ha deciso di riporre ogni speranza: sarà lui a portare nuova linfa, nuova energia in casa e nell'azienda. Laddove Christian ha fallito miseramente, nella capacità cioè di essere un uomo, sarà Hanno, come tutti lo chiamano, a trionfare. Thomas ne è certo. Per il battesimo del bambino si riunisce tutta la famiglia e anche Christian fa ritorno da Amburgo. Il giovane è irriconoscibile, le sue condizioni fisiche sono nettamente peggiorate:

«Non ne posso più» ripeté Christian, girò la testa qua e là con un'aria terribilmente seria e inquieta e lasciò vagare nella stanza i piccoli occhi tondi, infossati. Aveva trentatré anni, ma sembrava molto più vecchio. I capelli biondorossicci si erano tanto diradati da scoprire ormai quasi del tutto il cranio. Sulle guance profondamente incavate gli zigomi sporgevano marcati e al centro il grande naso nudo, magro, scarno si inarcava in un'enorme gobba.⁶⁵

Ancor peggiori sono le condizioni psichiche del ragazzo:

«Se si trattasse solo di questo» continuò, facendo scivolare la mano lungo il fianco sinistro, senza toccarlo... «Non è un dolore, è un tormento, sai, un tormento continuo, indefinito. Ad Amburgo il dottor Drögenmüller mi ha detto che su questo lato tutti i nervi sono troppo corti... Pensa, ho i nervi troppo corti su tutto il lato sinistro! È così strano... a volte mi sembra che da questa parte stia per venirmi un crampo o una

⁶⁴ Ivi, p. 459.

⁶⁵ Ivi, p. 466.

paralisi, una paralisi definitiva... Non ne hai idea... Non c'è una sola notte in cui riesca a dormire come si deve... Mi sveglio di soprassalto perché all'improvviso il cuore non batte più e mi prendo un orribile spavento... Non capita una volta sola, ma dieci, prima che mi addormenti. Non so se lo conosci... voglio descrivertelo con precisione... È...».⁶⁶

Christian è un uomo sfinito e finito, ad Amburgo ha contratto molti debiti, non ha concluso nulla sotto il profilo professionale, ha seguito a condurre la sua vita di sempre, oziosa e irresponsabile. Per Thomas è tutto molto evidente, il fratello non è stato in grado di diventare un uomo, per tutta la vita ha evitato le responsabilità e gli impegni e ora eccolo qui, distrutto nella carne e nello spirito. Ma Christian rappresenta anche un pericolo, perché Thomas sa bene che la tendenza all'introspezione, il ripiegamento su se stessi e una certa nevrosi non appartengono solo al fratello, ma covano anche dentro di lui, anche se per il momento sono tenute a bada e nascoste. Ma che accadrà quando lui, Thomas Buddenbrook, non ci sarà più? Chi si occuperà degli affari dell'azienda? Chi si preoccuperà di conservare il buon nome della famiglia e della ditta Buddenbrook? Su un'unica persona è possibile fare affidamento: il piccolo Hanno, quel bambino venuto al mondo quasi per miracolo e nel quale confluiscono tutte le speranze paterne.

Un'altra sciagura non tarda però ad abbattersi sulla famiglia: Clara si ammala gravemente e in poco tempo muore. Malattia e morte sembrano essere divenuti ormai ospiti abituali nella grande casa dei Buddenbrook. Se qualcuno, come ad esempio Thomas, cerca con tutte le sue forze di combattere il male che pur vede crescere anche dentro di sé, qualcun altro, come Christian, alla malattia si lascia andare completamente e quasi con un senso di compiacimento. Un evento felice, un altro, sembra concedere respiro a Thomas: il matrimonio della nipote Erika con Hugo Weinschenk, direttore di una società di

⁶⁶ Ivi, pp. 466-467.

assicurazioni. C'è poi un'altra preoccupazione che angustia Thomas. Si tratta di suo figlio, quel bambino così strano, così taciturno che da qualche tempo ha iniziato a soffrire anche di disturbi del sonno. *Pavor nocturnus* l'ha chiamato il vecchio medico di famiglia, e pare che non ci sia da preoccuparsi eccessivamente, anche se i risvegli improvvisi del piccolo Hanno nel cuore della notte sono davvero spaventosi. Il motivo di quel male è ignoto, ma Thomas pensa possa essere la conseguenza delle troppe fiabe che Ida Jurgmann, la governante che ha visto crescere le ultime due generazioni di Buddenbrook, legge ogni sera al bambino che ascolta estasiato le storie dei fratelli Grimm e di Andersen. Anche gli affari iniziano ad andare male, molto male, e la ditta Buddenbrook sembra aver perso la solidità di un tempo. Le crepe, quelle crepe che inizialmente avevano fatto la loro comparsa soltanto all'interno della vecchia casa di famiglia, ora iniziano a comparire anche tra le mura dell'azienda. Nonostante tutta la resistenza opposta fino a questo momento, Thomas si vede costretto dopo tanto tempo a riflettere:

La vita era dura e quella degli affari, con il suo corso spietato e poco sentimentale, era lo specchio dell'altra, della vita tutta intera. Thomas Buddenbrook era saldamente piantato come i suoi padri in quella vita dura e pratica? Aveva avuto troppo spesso motivo di dubitarne, da sempre! Aveva dovuto correggere troppo spesso, fin dalla giovinezza, il suo modo di sentire di fronte a quella vita... infliggere duri colpi, subire duri colpi, e non *avvertirli* come tali, ma come una cosa ovvia— l'avrebbe mai imparato del tutto?⁶⁷

Thomas, che già in passato ha avuto il sospetto di non essere poi tanto diverso dal fratello, si trova improvvisamente di fronte a una realtà che non riesce più a rimanere nascosta: anche lui è diverso, diverso dal padre, dal nonno, diverso da tutti i Buddenbrook

⁶⁷ Ivi, p. 535.

che lo hanno preceduto. La sua forza, quella dimostrata in tanti anni di studio e poi di lavoro, non è stata che una rigorosa e difficile autoimposizione:

Per tutta la vita si era presentato agli altri come un uomo attivo; ma benché fosse considerato tale con ragione non lo era forse- per dirla con il motto goethiano che citava così volentieri- per consapevole riflessione? In passato aveva potuto registrare alcuni successi... ma non erano stati solo un prodotto dell'entusiasmo, dello slancio dovuto alla riflessione? E adesso che era a terra, che le sue forze- anche se non per sempre, con l'aiuto di Dio- sembravano esaurite: non era la conseguenza necessaria di quella condizione insostenibile, di quella contraddizione innaturale e snervante dell'intimo suo?...⁶⁸

Come nota Antonio Fusco,

a Thomas tocca di salvare la faccia, assumere un contegno che gli consenta l'ascesa sociale in modo tale da trovare in sé le ragioni della propria vita e delle proprie attività, nella ricerca e nello sforzo continuo, nelle iniziative e nel dominio di sé e di altri, caratteri che valgono più per se stessi che come strumento di conquista di una reale posizione di forza.⁶⁹

La vita di Thomas è stata un lungo combattimento tra l'azione e la contemplazione, la vita e lo spirito e a costo di sforzi sovrumani egli è sempre riuscito a far prevalere la forza e la volontà su ogni tentazione di introspezione e autoanalisi. Lo sforzo continuo, però, l'ha macerato e ora che gli anni incalzano sente che le energie vengono meno. Su chi fare affidamento se non su Hanno? Tutto sarebbe molto più semplice se quel bambino non fosse tanto introverso e sensibile. Il solo fatto di recitare una poesia dinnanzi alla famiglia lo commuove fino al pianto, tale è la potenza che i versi esercitano sulla sua anima delicata. E

⁶⁸ Ivi, p. 536.

⁶⁹ A. FUSCO, *Discorso psicologico su I Buddenbrook*, cit., p. 48.

poi ha scoperto la musica e questo è avvenuto certo per influenza della madre. Si trattasse poi almeno della musica classica tradizionale, quella che può allietare lo spirito semplice e poco esigente dei borghesi. No, Hanno ama Richard Wagner. Per comprendere che cosa rappresentasse la musica di Wagner nell'epoca in cui Mann ambienta il suo romanzo, si può riportare quanto scrive il musicologo Massimo Mila:

Tutti i motivi del romanticismo musicale confluiscono nell'opera di Richard Wagner (Lipsia 1813-Venezia 1883) e vi trovano la più compiuta realizzazione, senz'ombra di residui classici. L'ideale della fusione delle arti in una realtà superiore che di tutte raccolga i pregi e i li conglobi in una nuova manifestazione, ritrovamento felice di un'antica unità perduta, questo ideale viene consapevolmente perseguito nella forma del *Wort-Ton-Drama*, dove parola e suono nascono nell'animo d'un solo creatore, e la danza- intendendo in senso lato tutta la parte visiva dell'azione scenica- viene particolarmente curata a costo di gravi sacrifici e di imponenti ostacoli materiali da superare. Allontanandosi sempre di più dal genere tradizionale dell'opera storica, il drammaturgo va a cercare i propri soggetti nel mito, in una fase aurorale dell'umanità, che meglio d'ogni altra risponde all'indeterminatezza della musica, scevra com'è da precisazioni cronologiche e di costume.⁷⁰

In Wagner Hanno ritrova la bellezza delle fiabe raccontategli dalla domestica, la grandezza dei miti nordici che ha imparato a conoscere nei primi libri che gli sono stati regalati, e poi una musica forte, potente, che ha la capacità di sollevarlo e rapirlo dalla realtà. Soprattutto questo: la beatitudine offerta dall'opera di Wagner è tale che permette al piccolo Hanno di dimenticare, anche se per pochissimo tempo, il dolore dell'esistenza. Non bisogna del resto scordare, e un accenno al riguardo è stato già fatto nel corso del primo capitolo, che l'arte di Wagner era considerata da Friedrich Nietzsche una tipica espressione dello spirito di decadenza.

⁷⁰ MASSIMO MILA, *Breve storia della musica*, Torino, Einaudi, 1963, pp. 243-244.

Sono lungi dall'essere un pacifico spettatore, quando questo *décadent* ci guasta la salute- e la musica per giunta! È Wagner in generale un uomo? Non è piuttosto una malattia? Egli ammala tutto ciò che tocca- *egli ha ammalato la musica*. Un tipico *décadent* che si sente necessario nel suo gusto pervertito, che con esso rivendica un gusto superiore, che sa di valorizzare il suo pervertimento come una legge, un progresso, un adempimento.⁷¹

La musica di Wagner rappresenta dunque un ulteriore elemento di decadenza che si insinua nella vicenda narrata da Mann.

Insomma, che Hanno privilegi proprio la musica di Wagner è assolutamente incomprensibile per Thomas Buddenbrook. Di più, l'attrazione che la musica esercita nei confronti del figlio lo terrorizza perché sa che può definitivamente strappare quel bambino alla realtà e alla concretezza. Ecco allora il tentativo di correggere l'indole di Hanno, di piegarla alla sua volontà, di incanalarla nella direzione della vita e dell'azione:

Mentre erano insieme, per esempio nei momenti di pausa, quando venivano cambiati i piatti, si sentiva in dovere di occuparsi un po' del ragazzo, di esaminarlo un poco, di stimolare il suo senso pratico per i fatti concreti... Quanti abitanti aveva la città? Quali strade portavano dalla Trave alla città alta? Come si chiamavano i magazzini di proprietà della ditta? Forza, pronto e rapido! Ma Hanno taceva. Non per dispetto nei confronti del padre, non per fargli un dispiacere. Ma gli abitanti, le strade e persino i magazzini, che in circostanze normali gli erano del tutto indifferenti, una volta innalzati a oggetto d'esame gli provocavano una disperata repulsione.⁷²

La situazione in cui si trova Thomas è drammatica: da una parte il fratello Christian, il simbolo stesso della decadenza dei Buddenbrook, un uomo debole e malato, privo di volontà, incapace di dedicarsi a un'attività lavorativa seria; dall'altra il figlio Hanno, questo

⁷¹ F. NIETZSCHE, *Il caso Wagner*, cit., p. 174.

⁷² T. MANN, *I Buddenbrook. Decadenza di una famiglia*, cit., p. 578.

bambino incomprensibile che appare del tutto inadatto alla vita sul pianeta Terra, perso com'è nel suo mondo di fiabe e musica. E poi quella moglie che con l'andare del tempo si è rivelata sempre più bizzarra, anche lei dominata da una insana passione per la musica, e che sembra esercitare su Hanno un'influenza tutt'altro che positiva. Come se non bastasse, la salute di Hanno si fa sempre più cagionevole: a parte il *pavor*, soffre di continui e dolorosi mal di denti, disturbi digestivi, febbre gastrica, irregolarità del ritmo cardiaco e vertigini. A scuola, poi, i risultati sono disastrosi. Hanno non si trova a proprio agio né con i compagni né tantomeno con gli insegnanti, che gli appaiono gretti e mediocri, ottusamente severi e incapaci di suscitare passioni ed emozioni negli studenti. L'unico con cui stringe amicizia è il giovane conte Kai Möln, invero un ragazzino molto strano che, nonostante i nobili natali, vive in compagnia del padre in un podere di campagna, circondato da animali di ogni tipo. Hanno non perde occasione per correre a casa di Kai, dove si sente libero, lontano dalle costrizioni della famiglia e della scuola, anche in compagnia del padre dell'amico, un uomo tanto diverso da Thomas, totalmente distaccato dalle preoccupazioni del mondo, anni luce lontano dal mondo borghese della città. Il padre di Hanno è preoccupato, l'educazione di quel bambino rischia di sfuggirli totalmente di mano:

Se avesse potuto assumere di persona la sua educazione, se avesse potuto agire sul suo spirito ogni giorno, ogni ora! Ma non ne aveva il tempo ed era costretto a constatare con dolore che i suoi tentativi occasionali fallivano miseramente e rendevano solo più freddo e distaccato il rapporto tra padre e figlio. Un'immagine gli aleggiava davanti agli occhi, un'immagine sul cui modello desiderava che il figlio si plasmasse: l'immagine del bisnonno di Hanno come lui stesso lo aveva conosciuto da ragazzino—una mente lucida, un uomo gioviale, semplice, ironico e forte... Non poteva diventare così? Era impossibile? E perché? Se almeno avesse potuto far tacere e mettere al bando la musica che allontanava il ragazzo dalla vita pratica, non giovava certo alla sua salute

fisica e assorbiva le sue energie spirituali!⁷³

Ecco che cosa angustia Thomas sopra ogni altra cosa: rendersi conto che la forza e la volontà, la capacità di afferrare il mondo con grinta e tenerne la presa con tenacia, hanno abbandonato definitivamente la famiglia Buddenbrook. Il giovane Hanno è incapace, assolutamente incapace di vivere nel mondo della realtà e della concretezza. Prendere atto di questo significa per Thomas comprendere che la china discendente della famiglia Buddenbrook ha raggiunto il punto di non ritorno: non ci sarà più un Johann Buddenbrook in famiglia.

Quanto per Hanno Buddenbrook sia impossibile affrontare l'esistenza quotidiana, quanto per lui sia indispensabile trovare rifugio in altri mondi che non siano quello a cui il padre vorrebbe condannarlo, appare chiaro nelle pagine dedicate al festeggiamento del Natale:

Hanno lasciò andare il ginocchio che fino a quel momento aveva tenuto stretto. Era molto pallido, giocava con le frange dello sgabello e si passava la lingua su un dente, con la bocca socchiusa e un'espressione in viso come se gelasse. Di tanto in tanto sentiva il bisogno di trarre un respiro profondo perché ora che il canto, quell'argentino canto a cappella riempiva l'aria, il cuore gli si stringeva in uno spasimo di felicità quasi dolorosa. Natale... Attraverso le fessure dell'alta porta a battenti ancora chiusa, laccata di bianco, filtrava il profumo dell'abete e la dolcezza del suo aroma ridestava l'immagine delle meraviglie, lì nella sala, attese ogni anno con il cuore in tumulto, come un inconcepibile splendore ultraterreno.⁷⁴

Ecco che cos'è il Natale per Hanno Buddenbrook: una magia, un'atmosfera unica di luci, suoni e profumi, un'attesa carica di emozione, un mistero nel quale immergersi ogni

⁷³ Ivi, pp. 589-590.

⁷⁴ Ivi, pp. 602-603.

anno con lo stesso stupore. Perché la realtà dev'essere così lontana dal Natale? Sembra chiedersi proprio questo il ragazzino mentre attende di ricevere i suoi regali, l'harmonium tanto atteso e poi il teatro dei burattini. Se la vita è altro, se è quotidiana lotta per la sopravvivenza— come sembra essere nello squallido mondo scolastico non meno che nella vita dei commercianti come suo padre— allora lui si costruirà un'altra vita con le sue mani, una vita in cui tutto sarà musica. Il rischio è quello di diventare come lo zio Christian, che il padre non perde occasione di additare come modello negativo e che ormai è considerato una presenza estranea alla famiglia, da quando una violenta lite tra i due fratelli è scoppiata al capezzale della madre morente.

In quell'occasione Thomas ha ribadito i suoi rimproveri al fratello:

Lavora! Smettila di proteggere, coltivare e parlare dei tuoi malanni!... Se diventerai pazzo- e ti dico chiaro che non è impossibile- non riuscirò a versare una lacrima, perché la colpa sarà tua, soltanto tua...⁷⁵

Ancora una volta è l'introspezione di Christian a essere messa sotto accusa. Thomas l'ha sperimentato sulla propria pelle: riflettere su di sé e porsi troppe domande non porta a nulla di buono. Se si vuole vivere, e vivere significa essere attivi, fare, costruire, allora è necessario abbandonare le sciocche e inutili domande sull'esistenza. Su questa capacità di sotterrare ogni accenno di pensiero e turbamento i Buddenbrook hanno costruito la propria fortuna, e anche Christian ne è perfettamente consapevole:

«Lavora! E se non posso? E se alla lunga non posso, Dio del cielo? Non posso fare la stessa cosa per molto tempo, mi distrugge! Se tu sei stato e ne sei capace, buon per te, ma non ergerti a giudice, perché non è un merito. Dio dà la forza all'uno e non all'altro... Ma tu sei fatto così, Thomas» continuò chinandosi col viso sempre più

⁷⁵ Ivi, p. 649.

alterato e picchiando sul tavolo con sempre maggior violenza. [...] «Tu ti sei conquistato un posto nel mondo, una posizione rispettata, e adesso te ne stai lì e respingi con freddezza e deliberatamente tutto quello che per un attimo potrebbe confonderti e turbare il tuo equilibrio, perché la cosa più importante per te è l'equilibrio [...]».⁷⁶

Thomas ha paura di cedere, di perdere l'equilibrio che per tutta la vita ha sempre mantenuto saldo. Christian ha compreso benissimo la verità e non ha motivo di nasconderselo davanti al fratello che lo rimprovera per la sua indolenza. Che pure è reale, certo, ma non è meno biasimevole della debolissima forza ostentata da Thomas. Alla fine di questo drammatico colloquio Thomas è costretto a riconoscere la verità:

«Sono diventato quello che sono» disse alla fine, e la sua voce sembrava turbata, «perché non volevo diventare come te. Se nel mio intimo ti ho evitato, è successo perché dovevo difendermi, perché per me la tua natura e la tua indole sono un pericolo... dico la verità».⁷⁷

Sembra però che la fortuna abbia deciso di abbandonare Thomas Buddenbrook anche dal punto di vista lavorativo: la ditta non rende più come una volta, i guadagni sono calati drammaticamente e non resta altro da fare che vendere la grande casa acquistata dal nonno e trasferirsi in un'abitazione più piccola. Le crepe si sono accumulate e se all'inizio è stato possibile riparare i danni meno evidenti e gravi, adesso non si può più fingere che tutto sia come prima. Casa Buddenbrook sta crollando, anzi è già crollata all'interno di troppi componenti della famiglia: Christian, Hanno... e lo stesso Thomas.

C'era in lui un senso di vuoto, e non vedeva alcun progetto stimolante né alcun lavoro che lo appassionasse e a cui potersi dedicare con gioia e soddisfazione. Ma la sua spinta all'azione, l'incapacità della sua mente di trovare requie, il suo dinamismo, che

⁷⁶ Ivi, pp. 649-650.

⁷⁷ *Ibidem*.

era sempre stato fondamentalemente diverso dal naturale e costante amore per il lavoro dei suoi padri: e cioè una cosa artificiosa, un impulso dei nervi, un narcotico, in fondo, come le corte e acri sigarette russe che fumava in continuazione... non lo aveva abbandonato, lo dominava sempre più, aveva preso il sopravvento e diventava un martirio, disperdendosi in una massa di futilità.⁷⁸

Nel frattempo Hanno ha compiuto undici anni, è stato iscritto a un istituto tecnico, giacché il suo futuro di commerciante è già stato deciso, perché è impensabile che la ditta rimanga senza una guida e se quel bambino non è forte e volitivo come i suoi antenati, ebbene lo diventerà. Probabilmente, così pensa Thomas, lo studio delle materie tecniche contribuirà a liberargli la mente dalle troppe sciocchezze che vi albergano: la musica, il teatro, la letteratura. Ma Hanno mostra ben presto di non trovarsi a proprio agio nemmeno nella nuova scuola: i compagni lo deridono e lo maltrattano, gli insegnanti si rivelano ancor più ottusi di quelli della scuola elementare e la vita torna a presentare il proprio volto di sempre, quello del dolore e della paura. Certo ci sono le vacanze estive, ma anch'esse durano così poco e quei profumi, quei colori e quelle emozioni che Hanno prova quando è a Travermünde, iniziano a scomparire lentamente man mano che l'inizio della scuola si avvicina. I ricordi, pensa Hanno, i ricordi di quei giorni lo aiuteranno a sopravvivere nei mesi a venire, quando riprenderanno le angherie dei compagni di scuola, quando suo padre ricomincerà a perseguitarlo con le sue pressanti richieste, con le sue aspettative, con il suo desiderio di veder cambiare Hanno, di vederlo diventare finalmente un uomo, cioè un vero Buddenbrook. Ma poi è davvero il padre di Hanno un vero Buddenbrook? Già da tempo il dubbio si è insinuato in lui facendogli intuire che forse, dietro a una forza e a una volontà solo apparenti, si nasconde lo stesso tarlo che ha infestato la mente del fratello Christian. E così un pomeriggio, quasi per caso, Thomas prende dalla biblioteca di casa un libro. Inizia a leggerne

⁷⁸ Ivi, p. 686.

alcune pagine, sempre con maggiore interesse, sempre con maggiore attenzione, fino a esserne totalmente catturato. Il libro è *Il mondo come volontà e rappresentazione* e il suo autore è il filosofo Arthur Schopenhauer. In realtà Thomas Mann non nomina né il pensatore tedesco né tantomeno la sua opera, ma le riflessioni di Thomas e le sue considerazioni, lasciano intuire che si tratti proprio del capolavoro di Schopenhauer e precisamente del passo in cui il filosofo tratta della morte intesa come superamento dei limiti individuali:

Fu preso da una contentezza sconosciuta, profonda e grata. Provava l'incomparabile appagamento di vedere un cervello immensamente superiore impadronirsi della vita, di questa vita così forte, atroce e beffarda, per sottometterla e condannarla... l'appagamento del sofferente che di fronte al gelo e alla durezza della vita ha sempre nascosto il suo dolore, pieno di vergogna e con cattiva coscienza, e che all'improvviso, dalle mani di un grande, di un saggio, ottiene il diritto, sostanziale e solenne, di soffrire a causa del mondo- di questo migliore dei mondi possibili, di cui con giocoso sarcasmo veniva dimostrato che era il peggiore dei mondi possibili.⁷⁹

Si tratta certamente di uno dei passi più importanti del romanzo: Thomas, l'uomo che agli occhi dei famigliari, degli amici e dei concittadini rappresenta la vita, la salute, l'azione, scopre una filosofia di morte:

Cos'era la morte? La risposta non gli si presentò in parole povere e pretenziose: la sentì, la possedette nell'intimo. La morte era felicità, così profonda che poteva essere giudicata solo in momenti di grazia come quelli. Era il ritorno da un labirinto indicibilmente tormentoso, la correzione di un grave errore, la liberazione dai vincoli e dai limiti più avversi- rimediava a un incidente deplorabile.⁸⁰

La morte è liberazione perché squarcia il velo dell'illusione dell'io,

⁷⁹ Ivi, pp. 729-730.

⁸⁰ Ivi, p. 732.

dell'individualità.

Er sieht in schimmernder Klarheit das Nichts hinter allem, die Wertlosigkeit des Wirklichen, und klammert sich nun mit aller Kraft an der einzig Wertvolle, an das Unwirkliche.⁸¹

Quando l'ultima illusione – quella dell'io, quella di possedere un'individualità – si sarà dissolta come neve al sole, allora Thomas sarà davvero libero:

In mio figlio ho sperato di continuare a vivere? In una personalità ancora più timorosa, più debole, più incerta? Infantile, fuorviata stoltezza! Che me ne faccio di un figlio? Non ho bisogno di figli!... Dove sarò quando sarò morto? Ma è di una chiarezza così luminosa, di una semplicità così sbalorditiva! Sarò in tutti coloro che sempre hanno detto, dicono e diranno Io: ma soprattutto in coloro che lo dicono in modo più pieno, più vigoroso, più lieto...⁸²

L'esistenza individuale, con tutti i suoi affanni, i suoi dolori e le sue lotte quotidiane per la sopravvivenza, non ha alcun senso: ecco il messaggio delle pagine di Arthur Schopenhauer che sconvolgono improvvisamente la vita di Thomas Buddenbrook. Egli comprende che la sua vita individuale non conta nulla, non ha alcun significato, dal momento che soltanto un'illusione è l'individualità. Allora egli rivivrà, ne è certo, ma non in Hanno, non in quel figlio ancor più debole del padre, bensì in un'altra creatura che un giorno nascerà da qualche parte sulla terra:

Da qualche parte nel mondo cresce un ragazzo, dotato e ben riuscito, capace di sviluppare le sue qualità, dritto e sereno, puro, crudele e allegro, una di quelle persone

⁸¹ T. ROSEBROCK, *Erläuterungen zu Thomas Manns Buddenbrooks*, cit., p. 38. (Egli scopre con sorprendente chiarezza il Nulla che sta dietro a tutto, l'assenza di valore della realtà e si aggrappa allora con tutte le forze all'unica cosa utile, l'irrealtà). Traduzione personale.

⁸² T. MANN, *I Buddenbrook. Decadenza di una famiglia*, cit., p. 733.

la cui vista accresce la felicità dei felici e spinge gli infelici alla disperazione: Quello è mio figlio. *Quello sono io*, presto... presto... non appena la morte mi avrà liberato dalla misura illusione di esser non tanto lui quanto me...⁸³

Continui pure Hanno a suonare Wagner e a perdersi nel suo mondo di fiabe, continui anche Christian a fare la propria vita da pagliaccio, a rendersi ridicolo e a non concludere mai nulla, continui insomma il mondo a fare quel che ha sempre fatto. Lui tra un po' non sarà più in quel corpo, in quegli abitati, in quel mestiere e in quel ruolo di marito, padre, commerciante e nei mille altri ruoli in cui si è calato nel corso degli anni. Lui sarà in un essere più forte, più vitale, più sicuro di sé, che prima o poi vedrà la luce. Un'idea come questa ha davvero la potenza di una liberazione. Ma Thomas Buddenbrook è davvero capace di sopportare questa potenza?

I suoi istinti borghesi recalcitravano. Anche la sua vanità si risvegliò: il timore di recitare una parte eccentrica e ridicola. Erano cose adatte a lui, quelle? Gli si addicevano, a lui, al senatore Thomas Buddenbrook, capo della ditta Johann Buddenbrook?⁸⁴

Cedere alla morte, ecco la grande tentazione che si è impadronita di Thomas. Una tentazione pericolosa per un uomo che ha sempre puntato tutto sulla vita. La contraddizione da sempre presente nello spirito di Thomas è in definitiva irrisolvibile. Come nota Fusco,

ecco il dilemma! Scegliere tra due costumi di vita che sono due modo di vivere, che sono due modi di vedere la realtà contrastanti e inconciliabili: da una parte Thomas è costretto a vivere seguendo la logica del borghese che con durezza e fermezza segue il suo istinto acuto di commerciante di antica tradizione, tutto intento al profitto che deve avere la sua manifestazione appariscente nella bella casa, nei titoli, negli incarichi

⁸³ *Ibidem.*

⁸⁴ Ivi, p. 735.

pubblici; dall'altra egli avverte la precarietà dei valori che sono alla base della borghesia ricca, l'immoralità della lotta, la violenza fatta ai propri sentimenti da se stesso e quella avvertita nel suo intimo e subita da uomini ed eventi che nel lungo corso della storia appaiono piccini e meschini. Da una parte si rende necessario seguire la lotta senza esclusione di colpi per rendere forte e sempre più forte la propria posizione e il proprio prestigio, dall'altra il dubbio che tutto ciò sia legittimo e che, oltre in confini di questo mondo di violenza, vi possa essere una plaga di pace e di libertà.⁸⁵

Ancora una volta Thomas decide di non vedere e di continuare a combattere nell'agone dell'esistenza. Ormai, però, è un uomo stanco, anzi sfinito. Il lungo combattimento che per decenni ha dilaniato il suo spirito, trascinandolo di volta in volta verso l'azione e verso la contemplazione, ha massacrato il suo corpo e la sua mente. I nervi, dice il dottore, esattamente come è accaduto a Christian. L'incubo di Thomas si è dunque realizzato: nulla lo distingue più dal fratello scioperato e inconcludente. Anche lui soffre di nervi adesso, anche lui rischia di impazzire. La follia è malattia, e la malattia è la negazione della salute, della floridità, della forza. Come è possibile accettare questo destino? La verità è che la decadenza è entrata nella vita della famiglia Buddenbrook da tempo. La forza se ne è andata con la morte del vecchio patriarca, l'ultimo dei Buddenbrook ad avere in sé l'energia e la salute. Allora si può morire nel modo più stupido, andarsene improvvisamente senza nemmeno il tempo di riordinare le idee, di comprendere e di comprendersi, ed è proprio questo che accade a Thomas. Una setticemia, conseguenza di un dente curato male, si porta via il signor Buddenbrook. La ditta viene liquidata e per il momento non vi è traccia di un nuovo Buddenbrook che possa essere all'altezza degli antenati. C'è Hanno, ma in lui non solo non vi è traccia di forza, non vi è nemmeno la minima attitudine alla vita pratica. Luca Crescenzi ha colto brillantemente la vera natura di Hanno Buddenbrook:

⁸⁵ A. FUSCO, *Discorso psicologico su I Buddenbrook di Thomas Mann*, cit., p. 94.

Privo di qualsiasi maschera formale o idealistica come suo padre e i suoi avi, Hanno percepisce la realtà unicamente come sofferenza o angoscia, e solo nella musica trova una «felicità», una «pace», una «beatitudine» destinate a svanire in un attimo. Null'altro è in grado di rasserenarlo. Anche il Natale gli si presenta come un insieme di «profumi e suoni», santificato dal coro dei fanciulli e coronato nel dono dell'harmonium: tutto ciò che ha senso nella sua esistenza- compreso il tempo scandito dalle campane della città o l'arrivo rumoroso dei compagni di classe- gli si trasforma in suono e la musica trasfigura e riscatta ogni altra sofferenza: il Lohengrin, a teatro, lo ripaga delle dolorose sedute dal dentista.⁸⁶

Hanno Buddenbrook è dunque colui che riesce a sottrarsi, anche se per brevi ma intensi attimi, al dolore e all'insensatezza della vita, trovando conforto nel mondo dell'arte. Esattamente come insegna Schopenhauer, all'uomo è data la possibilità di sottrarsi momentaneamente al dolore di vivere. Attraverso la contemplazione dell'opera d'arte, come si è già visto, l'individuo trova una provvisoria requie perché il suo io, nel momento della contemplazione, tace del tutto. Proprio per questo motivo, però, Hanno rappresenta la fase terminale del processo di decadenza. Nasce a fatica, fin dalla prima infanzia presenta malattie di ogni tipo, è debole nel fisico. Ma soprattutto non ha la tempra dei Buddenbrook, manca totalmente anche di quella parvenza di forza che il padre ha millantato per tutta la vita. Hanno è l'individuo che, schopenhauerianamente, ha sollevato il velo di Maja e ha visto la realtà per quello che è: sofferenza, irrazionalità, dolore. Il solo rifugio lo trova nella propria interiorità, ma così facendo si condanna alla morte. Costruire palazzi di ghiaccio nei quali cercar rifugio dalle intemperie della vita, sembra essere questa l'unica attività a cui Hanno riesce a dedicarsi. Palazzi meravigliosi nei quali abitare e in cui vivere una vita completamente diversa da quella dei suoi avi, dei suoi famigliari, di tutti i suoi concittadini.

⁸⁶ L. CRESCENZI, *Introduzione a Thomas Mann*, cit., p. 34.

La realtà ferisce e uccide con la sua violenza, con la sua totale mancanza di delicatezza, con i traguardi che essa fissa per poter risultare forti e vincenti. E però alla fine Hanno perderà la sua battaglia contro la realtà. Il ragazzo verrà infatti ucciso dal tifo, insieme a lui periranno i Buddenbrook e i loro fantasmi ricorderanno per sempre agli uomini che solo chi è capace di afferrare la vita vive realmente.

CONCLUSIONI

Ben lontano dal pretendere d'aver esaurito nello spazio necessariamente contenuto di una tesi di laurea il vasto tema della decadenza, chi scrive crede di aver offerto tuttavia un quadro sintetico eppure esaustivo che tale argomento riveste in due opere letterarie di importanza capitale. Così, giunti al termine del presente lavoro, è forte la tentazione di instaurare dei confronti tra i personaggi creati dai due scrittori. Che cosa rende simili il protagonista del *Gattopardo* e il giovane Hanno Buddenbrook? Entrambi hanno rinunciato alla vita, hanno deciso di morire all'esistenza terrena per vivere in una diversa dimensione che confina con la morte. Le stelle del Principe di Salina e le note wagneriane di Hanno non sono altro che il regno beato, e si vorrebbe dire fatato, nel quale queste creature tanto più sensibili e riflessive dei loro simili, si rifugiano in cerca di pace. Ma questa pace, lo si è visto in entrambi i casi, non è altro che l'anticamera della morte. E in effetti la vita, nell'ottica di entrambi i personaggi, appartiene agli altri: a coloro che fanno la storia, agli uomini di Garibaldi, alla borghesia produttiva che ha scalzato l'oziosa aristocrazia, ai capitani d'industria e ai commercianti di successo, a coloro insomma che sanno tuffarsi nel fiume della vita e nuotare anche controcorrente, a coloro che afferrano l'esistenza e la mordono decisi. Agli altri, a quelli che non vogliono o non sanno adattarsi alla realtà, a coloro che cadono e decadono, non resta che prendere atto della distanza che li separa dalla vita vera e attendere che il cielo stellato li avvolga nel suo manto o che Lohengrin, il cavaliere del cigno,

li conduca lontano per sempre.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA GENERALE

ABBAGNANO, NICOLA, *Storia della filosofia, Volume terzo*, Torino, UTET, 1993.

CAMERINO, GIUSEPPE ANTONIO, *Italo Svevo e la crisi della Mitteleuropa*, a cura di Giuseppe Antonio Camerino, Napoli, Liguori, 2002.

D'ANNUNZIO, GABRIELE, *Le Vergini delle rocce*, a cura di Niva Lorenzini, Milano, Mondadori, 1999 (1895).

—, *Il Piacere*, a cura di Federico Roncoroni, Milano, Mondadori, 2009 (1889).

—, *Il Fuoco*, a cura di Pietro Gibellini, Milano, BUR, 2017 (1900).

FICHERA, ALDA, *Luigi Pirandello. Una biografia politica*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2017.

FRESCHI, MARINO, *La Vienna di fine secolo*, Roma, Editore Riuniti, 2000.

FUSILLO, MASSIMO, *L'altro e lo stesso*, Modena, Mucchi Editore, 2012.

HUYSMANS, JORIS-KARL, *A ritroso*, trad. it. di Ugo Déttore, Milano, Bur, 2000 (Paris 1884)

LANDOLFI, TOMMASO, *La biere du pecheur*, Milano, Adelphi, 2017 (1953).

LIBARDI, MASSIMO - ORLANDI, FERNANDO, *Mitteleuropa. Mito, letteratura, filosofia*, Scurelle (TN), Silvy edizioni, 2011.

LOSURDO, DOMENICO, *Nietzsche, il ribelle aristocratico. Biografia intellettuale e bilancio critica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004.

MAGRIS, CLAUDIO, *Mitteleuropa: il fascino di una parola*, in «Lettera internazionale», n. 17/1988.

MANN, THOMAS, *Schopenhauer*, in *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, a cura di Andrea Landolfi, trad. it. di Bruno Arzeni, Italo Alighiero Cusano, Enrico Gianni, Andrea Landolfi, Lavinia Mazzucchetti, Ervino Pocar, Adele Rossi, Milano, i Meridiani Mondadori, 1997 (Stockholm 1938).

MILA, MASSIMO, *Breve storia della musica*, Torino, Einaudi, 1963.

MONTALE, EUGENIO, *Ossi di seppia*, a cura di Pietro Cataldi e Floriana d'Amely, Milano, Mondadori, 2003 (1925).

PULEO, MARIA, *Il tema nella letteratura*, Palermo, Sellerio, 2003.

SQUAROTTI BÀRBERI, GIORGIO, *Invito alla lettura di d'Annunzio*, Milano, Mursia, 1982.

TILGHER, ADRIANO, *Il mondo poetico di Pirandello*, in *Pirandello o il dramma di vedersi vivere*, a cura di Pierfrancesco Giannangeli, Chieti, Edizioni Solfanelli, 2013 (Roma 1922).

TRAKL, GEORG, *Poesie*, trad. it. di Enrico De Angelis, Torino, Marsilio, 1999 (Leipzig 1913).

VERLAINE, PAUL, *Languore*, in *Poesie e prose*, a cura di Diana Grange Fiori, traduzione italiana di Sandro Bajini, Milano, Mondadori, 1992, (Paris, 1884

WILDE, OSCAR, *Il ritratto di Dorian Gray*, a cura di Masolino d'Amico, in *Opere*, Milano, i Meridiani Mondadori, 1993 (London 1890).

—, *Interviste americane*, a cura di Edoardo Rialti, trad. it. di Edoardo Rialti e Sofia Novello, Torino, Lindau, 2015.

BIBLIOGRAFIA SU DECADENZA E DECADENTISMO

AVINCOLA, SANDRA, *Il Decadentismo: la coscienza della crisi*, Milano, Nuova Omicron, 1997.

BINNI, WALTER, *La poetica del Decadentismo*, Firenze, il Ponte, 2014.

BOURGET, PAUL, *Decadence - Saggi di psicologia contemporanea*, Torino, Aragno, 2007 (Paris 1883)

DE ANGELIS, ENRICO, *Simbolismo e Decadentismo nella letteratura tedesca*, Roma, Laterza, 1976.

ELIADE, MIRCEA, *Il mito dell'eterno ritorno*, trad. it. di Giovanni Cantoni, Roma, Borla, 2010 (Paris 1949).

GIOANOLA, ELIO, *Il Decadentismo*, Roma, Studium, 1955.

GIOVANNETTI, PAOLO, *Decadentismo*, Milano, Editrice Bibliografica, 2016

GUGLIELMINO, SALVATORE, *Guida al Novecento*, Milano, Casa Editrice G. Principato, 1982.

MOERS, ELLEN, *Storia inimitabile del dandy*, trad.it. di Franco Niederberger, Bologna, Odoja, 2017 (London 1960).

MONTINARI, MAZZINO, *Nietzsche e la décadence*, in *Studia Nietzscheana*, 7 giugno 2014.

NIETZSCHE, FRIEDRICH, *La volontà di potenza*, a cura di Maurizio Ferraris e Pietro Kobai trad. it. di Angelo Treves, Milano, Bompiani, 2005 (Leipzig 1901).

—, *Il caso Wagner*, in *Scritti su Wagner*, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, trad. it. di Sossio Giametta e Ferruccio Masini, Milano, Adelphi, 1979 (Leipzig, 1888)

PRAZ, MARIO, *La carne, la morte, il diavolo*, Milano, Rizzoli, 2008.

—, *Bellezza e bizzarria. Saggi scelti*. Milano, Mondadori, 2002.

SCHIFFER, DANIEL S., *La filosofia del dandysmo o l'estetica del vivere*, trad. it. di Maddalena Togliani, Milano, Excelsior 1881, 2010 (Paris 2008).

SCHOPENHAUER, ARTHUR, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, a cura di Cesare Vasoli, trad. it. di Paolo Savj-Lopez, Bari, Laterza, 2018 (Leipzig 1919).

SIGHELE, GIULIO, *Letteratura e sociologia: le idee di Paul Bourget*, Roma, Direzione Nuova Antologia, 2012.

VOLPI, FRANCO, *Il nichilismo*, Bari, Laterza, 2009.

BIBLIOGRAFIA SU GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA

E IL GATTOPARDO

CASTELLO, ALBA, *Tra testo e officina. Il gioco a nascondere di Lucio Piccolo*, Gioiosa Marea, Pungitopo, 2014.

FERRALORO, MARIA ANTONIETTA, *Tomasi di Lampedusa e i luoghi del Gattopardo*, Ospedaletto, Pacini, 2014.

GILMOUR, DAVID, *L'ultimo Gattopardo*, trad. it. di Franca Cavagnoli, Milano, Feltrinelli, 2003 (London 1988).

LANZA TOMASI, GIOACCHINO, *I Luoghi del Gattopardo*, Palermo, Sellerio, 2007.

MASI, GIORGIO, *Invito a leggere il Gattopardo*, Milano, Mursia, 2015.

NEZRI DOFOUR, SOPHIE, *Il giardino del Gattopardo. Giorgio Bassani e Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Milano, Unicopli, 2014.

NIGRO, SALVATORE SILVANO, *Il principe fulvo*, Palermo, Sellerio, 2012.

ORLANDO, FRANCESCO, *Ricordo di Lampedusa*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1963.

—, *L'intimità e la storia: lettura del Gattopardo*, Torino, Einaudi, 1998.

PAGLIARA GIACOVAZZO, MARIA, *Il Gattopardo o la metafora decadente dell'esistenza*, Lecce, Milella, 1983.

SERGIO PALUMBO, *I Piccolo di Calanovella*, Palermo, Edizioni Novecento, 2001

TOMASI DI LAMPEDUSA, GIUSEPPE, *Il Gattopardo*, in *Opere*, a cura di Gioacchino Lanza Tomasi, Milano, Mondadori, 2004 (1958),

VITELLO, ANDREA *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Palermo, Sellerio, 2008.

BIBLIOGRAFIA SU THOMAS MANN E I *BUDDENBROOK*

BAIONI, GIULIANO, *Il romanzo tedesco del Novecento*, Torino, Einaudi, 1973.

BECAGLI, CARLA, *Invito alla lettura di Thomas Mann*, Milano, Mursia, 1978.

BRAND, THOMAS, *Textanalyse und Interpretationen zu Thomas Manns Buddenbrooks*, Hollfeld, Bange Verlag, 2012.

CASES, CESARE, *Introduzione a Thomas Mann*, in Thomas Mann, *I Buddenbrook*, Torino, Einaudi, 1952.

DE ANGELIS, ENRICO, *Simbolismo e decadentismo nella letteratura tedesca*, Bologna, il Mulino, 1987.

FAVARO, ROBERTO, *L'ascolto del romanzo: Mann, la musica, i Buddenbrook*, Milano, Ricordi, 1999.

FRESCHI, MARINO, *Thomas Mann*, Bologna, il Mulino, 2005.

FUSCO, ANTONIO, *Discorso psicologico su I Buddenbrook di Thomas Mann*, Cassino, Editore Garigliano, 1977.

HESSE PAULA, *Lebensschwäche und Dekadenz im Frühwerk von Thomas Mann*, Grin Verlag, München, 2008

KURZKE, HERMANN, *Thomas Mann. La vita come opera d'arte*, trad. it. di Italo Mauro e Anna Ruchat, Milano, Mondadori, 2005 (München 2000).

MANN, THOMAS, *I Buddenbrook. Decadenza di una famiglia*, a cura di Luca Crescenzi, trad. it. di Silvia Bortoli e Margherita Carbonaro, in *Thomas Mann-Romanzi*, volume primo, Milano, i Meridiani Mondadori, 2007 (Berlin 1901)

MITTNER, LADISLAO, *La letteratura tedesca del Novecento*, Torino, Einaudi, 1995.

—, *Storia della letteratura tedesca*, volume III, Tomo primo, Torino, Einaudi, 2002 (1977).

ROSEBROCK, THEO, *Erläuterung zu Thomas Manns Buddenbrooks*, Hollfeld, C. Bange Verlag, 1980.