

Cinema, arte e temporalità nella Montagna incantata

Bioscopia: un capitolo trascurato dell'estetizzazione della politica

Fabrizio Desideri

Il mio intento è quello di offrire un contributo al tema di questo convegno¹ seguendo una traccia problematica indubbiamente marginale qual è quella offerta dall'episodio dello spettacolo cinematografico al quale assiste un gruppo di ospiti-degenti del Sanatorio Internazionale Berghof nel Capitolo V dello *Zauberberg*. L'episodio è senz'altro secondario rispetto ad altri a buon diritto più celebri, come ad esempio quello della visita dei due cugini (Hans Castorp e Joachim Ziemssen) al gabinetto radiologico del dott. Behrens. In connessione con questo episodio e in controcanto con quanto esso ci mostra e ci dice analizzerò, quindi, un breve testo sul cinema scritto da Mann per la rivista "Die Wochenschau" e quindi apparso su diverse altre riviste; il testo fu pubblicato il 3 giugno 1928, a pochi anni, quindi, dalla pubblicazione della *Montagna incantata*. Uniti insieme dallo stesso tema, il passo romanzesco e il breve articolo, non potranno mai aspirare a costituire un *Leit-motiv* dell'opera manniana considerata come un corpus che unifica grande saggismo e letteratura. Eppure, se persistiamo nella metafora musicale quanto mai intrinseca alla scrittura manniana e all'architettura di ogni suo lavoro, le note che ascoltiamo in questo tema marginale non sono quelle di una musica da organetto, qual è quella che suonano i discorsi di Settembrini, in particolare quando tendono a mostrare con pedagogica enfasi come il rapporto tra etica e politica sia lineare e come, proprio in

¹ Il riferimento è al Convegno Internazionale «Thomas Mann tra etica e politica», organizzato a Napoli il 14-15 maggio 2009 dall'Istituto Italiano di Scienze umane e dall'Università di Napoli "Federico II".

virtù di tale linearità, sia immaginabile un tempo progressivo che unifichi i due ambiti in quello più ampio di *Humanität*.

Con quest'ultimo accenno posso anche indicare l'ipotesi generale, relativamente al nostro tema, nella quale si iscriverà la mia analisi, proponendosi non solo di esemplificare la suddetta ipotesi, ma anche di metterla alla prova. La mia idea è che uno dei lasciti filosofici più significativi dell'opera di Thomas Mann, talvolta anche in tendenziale contraddizione con la filosofia che esplicitamente professa, riguardi proprio l'impossibilità di pensare una connessione fondante e/o legittimante tra la sfera dell'etico e quella del politico. In altri termini – già partire dalle pagine più acute delle *Considerazioni di un impolitico*, ma in maniera più netta ed eloquente in quelle dello *Zauberberg* – il "tra" che separa l'etica dalla politica emerge in Mann, ed in particolare nel Mann precedente all'anno fatidico del 1933 (l'anno del dolorosissimo esilio), come uno spazio terribilmente complicato e nient'affatto vacante o vuoto. Questo spazio intermedio, questo "intermezzo" che dovrebbe configurarsi come quello della mediazione che armonizza e contempera in sé la logica distinta dei due termini e dei relativi campi, quello dell'etica e quello della politica, si rivela piuttosto abitato da una potenza autonoma, l'effettività del cui dispiegarsi non riguarda più il compito della *Vermittlung*, rendendo nel contempo obsolete le categorie del politico schmittiane. Questa autonomia dello spazio intermedio fra etica e politica si annuncia già nelle aguzze pagine del penultimo capitolo delle *Considerazioni*, dedicate appunto alla politica *estetistica*, intesa criticamente da Mann non come l'antitesi, bensì come il rovescio o il complemento della politica "etica". Qui Mann polemizza patentemente con una interpretazione dannunziana di Nietzsche, dove l'elemento dionisiaco è inteso troppo umanamente in chiave di estetismo attivo e quindi di una politica orgiastica, che non si limita a neutralizzare la severità etica del *Beruf* weberiano, ma lo trasforma irreversibilmente in qualcosa di inedito per il *theatrum historicum* della vecchia Europa. Il Nietzsche caro a Mann, ora come in seguito, il Nietzsche per il quale dice di aver nutrito «un'ammirazione sconfinata» è quello «che era e che sempre è rimasto vicinissimo a Wagner e Schopenhauer». Secondo quanto già anticipato molte pagine innanzi, in un capitolo emblematicamente dedicato allo «Spirito della borghesia», quello di Mann è un Nietzsche severamente eroico nella cui opera si respira una «atmosfera nordico-tedesca, borghese düreriana»², al quale piace in Wagner quello che piace in Schopenhauer: «l'aura etica, il sentore faustiano, Croce, morte e sepolcro». Sa-

² T. Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, (1918), trad. it. a cura di M. Marianelli *Considerazioni di un impolitico*, Adelphi, Milano 1997, p. 162.

rebbe gioco fin troppo facile chiedersi cosa resta di quest'aura, di cui Nietzsche scrive a Rohde nell'ottobre del 1868, nel *Freigeist* della «gaia scienza», per tacere della estrema e fatale antitesi che oppone Dioniso al Crocefisso. Non è però una discussione dell'immagine di Nietzsche che Mann difende e delle variazioni e trasformazioni che questa conosce, quanto abbiamo di mira. Più interessante, ai fini della nostra ipotesi di lavoro, è piuttosto l'immagine di Nietzsche che Mann combatte e la nuova figura di artista politico e di politica estetizzante che da tale interpretazione fa conseguire. Non ci deve trarre in inganno, a questo proposito, il fatto che tale estetismo «ingordo di “valori plastici” , ma per natura tutt'altro che ingenuo»³ sia considerato – nel mix tra nazionalismo antidemocratico e difesa dei valori dello spirito borghese nordico-protestante che impronta il furore polemico delle *Considerazioni di un impolitico* – «una faccenda per gente latina e romanizzante, un “pezzo di sud” di qualità piuttosto sospetta e spregevole»⁴. La parte che resta anche dopo le *Considerazioni* è infatti la condanna senza appello del carattere «radicaleggiante» di un «estetismo che si politicizza»⁵ fino, vedremo, a farsi direttamente politica: la politica dell'esteta, appunto. Poco importa, a questo punto, se questa nuova forma della politica e questo nuovo senso dell'arte nella figura storica che ne costituisce la pericolosa sintesi siano una pianta di origine latina (non tedesca!), né è decisivo il fatto che questa nuova figura dell'esteta appaia al Mann delle *Considerazioni* intrisa di «lacrime filantropico-rivoluzionarie»⁶. Decisiva mi pare piuttosto la tesi secondo la quale Esteta, come artista e come politico, si è quando si dichiara solennemente che l'arte debba essere politica e avere conseguenze, ma al tempo stesso si è pronti a ritirarsi, con la propria politica, dietro alla sfera dell'arte in un modo del tutto pratico e personale⁷.

Decisivo, in altri termini, è che in questo artista-politico o politico-esteta, in questa politica esteticistica o in questa arte politicistica, lo spazio tra etica e politica è effettivamente occupato fino a risucchiare in sé la distinzione “logico-concettuale” tra i due termini e la conseguente incidenza storica di questa stessa distinzione.

Quanto Mann rimanesse fedele, ben oltre il decantarsi della passione polemica esercitata quasi smisuratamente nelle *Considerazioni di un impolitico*, alla prospettiva difesa nella sua tagliente critica della politica esteticistica e della figura di esteta-artista che

³ *Ivi*, p. 538.

⁴ *Ivi*, p. 539.

⁵ *Ivi*, p. 543.

⁶ *Ivi*, p. 546

⁷ *Ivi*, p. 545.

l'incarnava lo testimoniano le misurate pagine conclusive del celebre scritto dedicato a *Lubecca come forma di vita spirituale* (pubblicato nel 1926). In queste pagine il discorso riguarda direttamente *La montagna incantata* come *Bildungsroman* ed in particolare il percorso spirituale compiuto dal suo protagonista, «giovane e candido avventuriero»⁸, che nella sua ultima prova affronta la natura, nella sua profonda elementarità: distesa bianca e terribile, selvaggiamente extraumana al pari del mare. Dopo questa prova estrema, di cui si parla nell'episodio "Neve" (nel Capitolo VI), dove la natura si presenta come l'altro dal volto familiarmente umano del paesaggio e diviene «esperienza dell'eternità, del nulla e della morte»⁹, Castorp potrà tornare alla valle della vita ordinaria, abbandonando l'incanto della montagna, lasciandosi alle spalle gli estremismi pedagogici di Naphta e Settembrini, con il loro corteo di principi e contraddizioni che «si stavano continuamente tra i piedi [*kamen einander beständig ins Gehege*]»¹⁰. Il superamento castorpiano della paralizzante opposizione (un'opposizione dell'unilateralità dell'intelletto) tra «l'affondare nella comunità che tutto inghiotte e pareggia» e il «"soggetto critico"» con la sua «rigorosa virtù» – un superamento che si configura nella forma di una visione e nella visione di una forma: «sogno poetico»¹¹, sogno chiaro, memoria evidente dell'Apollonio nietzscheano – consiste, nell'interpretazione che ne fornisce Mann, nell'idea della *medietà* («idea che sboccia tra i sogni del progressivo assideramento nel cervello del nostro giovane avventuriero, di questo "beniamino della vita"») ¹². Ma questa idea, così suona la conclusione manniana,

è un'idea tedesca. È anzi l'idea tedesca per eccellenza, perché la natura tedesca cos'altro è se non il mezzo, la posizione intermedia e mediatrice? E l'uomo tedesco non è forse l'uomo medio in grande stile? Sì, chi dice germanesimo dice medietà; ma chi dice medietà dice spirito borghese, e nel dirlo – lo vogliamo affermare e sostenere – dice una cosa altrettanto immortale che se dicesse germanesimo¹³.

⁸ T. Mann, *Lübeck als geistige Lebensform*, (1926), trad. it. *Lubecca come forma di vita spirituale*, in T. Mann, *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, a cura di A. Landolfi con un saggio di C. Magris, Mondadori, Milano 1997, p. 1442.

⁹ *Ivi*, p. 1443.

¹⁰ T. Mann, *Der Zauberberg*, (1924), in T. Mann, *Gesammelte Werke*, vol. 3, S. Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 1974, p. 646, trad. it. di E. Pocar *La montagna incantata*, Corbaccio, Milano 1992, p. 436.

¹¹ T. Mann, *La montagna incantata*, cit., p. 463.

¹² T. Mann, *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, cit., p. 1444.

¹³ *Ibidem*.

Fin qui l'interpretazione di Mann, fin qui la risposta di una mediazione nel segno dell'arte a quella che egli stesso chiama la «rivoluzione mondiale»¹⁴, allo sconvolgimento sovvertitore che viene da Oriente. Ma un'opera d'arte "dice se stessa" al di qua e al di là dell'intenzione e dell'interpretazione dell'autore, nel presupposto della fallacia del circolo tra questi due poli e della costitutiva tensione che vige tra *intentio auctoris* e *intentio operis*. V'è da considerare così, per avvicinarci alla nostra analisi dell'episodio del cinema, quella dialettica della visione e dello sguardo, vero e proprio dramma oculare che il lettore percepisce nella persona di Hans Castorp, che percorre tutto il romanzo per emergere in momenti decisivi. Una dialettica, una drammatica (già sapientemente analizzata da Filippo Fimiani soprattutto riguardo alla relazione erotica con Madame Chauchat, intimamente divisa tra corpo e immagine, puro animale e divina Venus) che è capace di far conoscere degli accelerando improvvisi al tempo del romanzo ed in particolare alla differenza tra la temporalità interna allo spazio artificialmente incantato abitato dagli ospiti del sanatorio e quella esterna del mondo storico (quella differenza, appunto, che costituisce il tema principale del *fictum* della narrazione: il suo terzo tempo), fino a configurare perlomeno la possibilità della dissoluzione della stessa forma-tempo. Estremamente significativo a tale proposito è quanto avviene nel gabinetto radiologico del consigliere Behrens. Qui la dialettica della visione è non solo potenziata, ma resa possibile dal medium tecnologico, da un dispositivo simile ad una «macchina fotografica su un sostegno a rotelle»¹⁵, tanto che «non si capiva se fosse uno studio fotografico, una camera oscura o un laboratorio d'inventori, un'officina tecnica da streghe»¹⁶. La visione di Castorp, dinanzi all'immagine radiografica del cugino, si fa prolettica e profetica: attraversa e accelera il tempo, ma non lo dissolve. Diciamo pure che lo comprende in un colpo d'occhio. Al punto che se ne prorompe in un'esclamazione «Sì, sì, vedo» – disse più volte – Dio mio, vedo!»¹⁷: vede al pari di una veggente; fino a gettare uno sguardo, attraverso la spettrale radiografia del cugino, nella propria tomba. Tecnica e magia si fondono in questa esperienza resa possibile dalla scienza ottico-fisica: un'esperienza dello sguardo che ha tutte le caratteristiche di un percorso iniziatico, come Mann ci lascia intendere con dovizia di accenni. All'*Angst*, ad un'ansia che sconfinava in un religioso timore, con cui Castorp vi si accosta risponde tranquillizzante Behrens, assicurando che

¹⁴ *Ivi*, p. 1445.

¹⁵ T. Mann, *La montagna incantata*, cit., p. 199.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ivi*, p. 202.

l'esteticità sarà preservata («Seien Sie ruhig, es geht ganz ästhetisch zu»)¹⁸. Certo gli occhi dovranno abituarsi lentamente alla più fitta oscurità in una conversione dello sguardo specularmente inversa a quella del filosofo che esce dalla caverna platonica, perché – asserisce Behrens – «per i nostri scopi dobbiamo levarci dalla mente la luce del giorno con le sue gaie immagini»¹⁹. Condizione ben compresa dal nostro «giovane avventuriero»:

S'intende [...] Prima di tutto dobbiamo lavarci gli occhi con la tenebra, se vogliamo vedere queste cose, è ovvio. Mi pare persino giusto e opportuno far precedere un po' di raccoglimento, come dire una preghiera mentale²⁰.

Totentanz è il titolo dell'episodio del Capitolo V nel quale Castorp, insieme al cugino e alla nuova malata Karen Karstedt (la protetta dei due), fa la sua esperienza del cinema. Ancora un'esperienza spettrale, dunque, ancora uno sguardo sulla morte. Ma stavolta si tratta di uno sguardo profano che paradossalmente si presenta come uno sguardo nella vita stessa: bioscopia. Ed in un *Bioskop-Theater* i due cugini conducono appunto la loro protetta. Se il termine "*Bioskop*" per Sala cinematografica è senz'altro comune (risale al nome dato da Demeny all'apparecchio da lui inventato nel 1891), innegabile è comunque il suo peso simbolico (come vedremo confermato dallo stesso Mann nel suo breve saggio sul film del 1928):

In quell'aria corrotta che diede a tutti e tre un fastidio fisico perché erano avvezzi a quella pura e causò loro un senso di oppressione e in testa quasi una nebbia, videro tremolare sulla tela, davanti agli occhi dolenti, una vita molteplice, spezzettata e accelerata in modo divertente, in un'irrequietezza tutta sbalzi, con soste saltellanti e guizzanti sparizioni, accompagnata da una musicchetta che applicava la presente suddivisione del tempo alla fuga di eventi del passato e, con mezzi limitati, riusciva a tirare tutti i registri della solennità e della pompa, della passione sfrenata e della sospirata sensualità. Videro un'agitata e cruenta vicenda d'amore che si dipanava muta alla corte d'un despota orientale, scene veloci di splendore e nudità, di concupiscenza tirannica e d'esaltata sottomissione religiosa, di crudeltà, desiderio, piacere con visioni insistenti quando si trattava di far vedere i bicipiti d'un carnefice [...] una creazione insomma, dovuta alla familiare ed esperta simpatia per i segreti desideri della curiosa civiltà internazionale²¹.

Il primo pensiero di Castorp, dinanzi a questo spettacolo di una vita molteplice ridotta a parvenze tremolanti sulla tela, va a come lo avrebbe bollato Settembrini, «uomo giudi-

¹⁸ T. Mann, *Der Zauberberg*, cit., p. 301.

¹⁹ T. Mann, *La montagna incantata*, cit., p. 200.

²⁰ *Ivi*, p. 201.

²¹ *Ivi*, p. 294.

cante», con «classica» ma ottusa ironia: uno spettacolo antiumanitario prodotto da un «abuso della tecnica» (niente di nuovo sotto il sole: sembra di sentire i nostri filosofi che oppongono il calore della comunicazione umana all'impersonalità dell'e-mail). Più interessante di questo pensiero è senz'altro quanto Castorp vede, come se anticipasse il monito wittgensteiniano delle *Ricerche*: «Non pensare, guarda!». E quello che subito vede è la «rossa faccia di ignorante» della signora Stöhr «tutta tesa al godimento». Lapidaria l'osservazione-commento che ne segue: «Simile al suo appariva però il viso di tutti di presenti».

Anche quello di Castorp, aggiungiamo noi, se solo avesse potuto vedersi... Ancora una volta il buio si fa condizione della visione, ancora una volta l'occhio si è per così dire lavato nella tenebra, ma stavolta senza intenzione e, dunque, senza avere il valore di un'esperienza iniziatica come nel caso del gabinetto radiologico. Piuttosto per consegnarsi ad una visione comune, ad una *profane Erleuchtung*, forse; comunque al godimento di veder pubblicamente esposto quanto si era singolarmente rivelato allo sguardo profetico-prolettico di Castorp dinanzi alla radiografia del cugino.

Quando l'ultima tremolante immagine d'una sequenza di scene guizzò via e, riaccesa la luce nella sala, il campo delle visioni comparve tutto vuoto agli occhi della folla, non ci poterono essere nemmeno applausi. Non c'era nessuno da ringraziare con l'applauso o chiamare alla ribalta per la bravura artistica. Gli attori convocati per la recita testé ammirata si erano sparpagliati da un pezzo a tutti i venti; si erano viste soltanto le ombre della loro produzione, milioni di immagini e di brevissimi momenti, nei quali si era spezzettata la loro azione per riconsegnarla quante volte si volesse, in rapido ammiccante decorso, all'elemento tempo. Il silenzio della folla, dopo l'illusione, aveva un che di snervato e odioso. Le mani giacevano impotenti davanti al nulla. La gente si sfregava gli occhi, fissi nel vuoto, si vergognava della luce e non vedeva l'ora che ritornasse il buio per riprendere a guardare, e veder riaccadere cose che avevano avuto il loro tempo, trapiantate nel presente e imbellettate di musica.

Acutissima descrizione, quella che il narratore offre al lettore, dell'esperienza cinematografica di alcuni abitanti del Berghof (ivi compreso il protagonista del romanzo). Quasi si trattasse dell'irruzione di una sinistra parodia nel cuore drammaturgico, e nello spazio-tempo che sottende, di un metaforico *Gesamtkunstwerk* il cui tema principale era la *décadence* dello spirito europeo. "Era", appunto. Perché proprio a tale proposito il «conservatorismo parodistico» della *Montagna incantata*, dove l'arte di Mann – secondo le parole da egli stesso usate in una lettera a Ernst Fischer del 25 maggio 1926 – «si tiene sospesa tra il mondo di ieri e quello di domani»²² mostra tutta la sua innegabile grandez-

²² T. Mann, *Lettere*, a cura di I. A. Chiusano, Mondadori, Milano 1997, p. 196.

za e insieme il suo limite: quello di non cogliere nella sua inedita fisionomia il «cattivo nuovo» che si sta preparando. Un «cattivo nuovo» che annuncia un'epoca «essenzialmente estetica o estetizzante» ben diversa da quella storicamente identificata da Mann. L'epoca di una radicale estetizzazione della politica di cui, nell'episodio in questione, egli coglie comunque con estrema acutezza alcuni segni.

Anzitutto, nella forma di un godimento corporeo-visivo che riguarda l'*Erfahrung* estetico-storica delle masse (dell'uomo-massa) e non l'*Erlebnis* spirituale del singolo, prefigurando il configurarsi di un *sensus communis*, tanto tecnicamente artificiale quanto miticamente "naturale", al di qua e al di là dell'opposizione tra la *communitas* politico-messianica di Naphta e il soggetto umanistico di Settembrini. Quindi, nel fatto che il *Bioskop*, la bioscopia filmica, dissolve la cornice della forma-teatro dove il tempo è costituito dal rapporto tra il suo spazio artificialmente definito e i corpi che parlano e agiscono al suo interno, presenza corporea di attori in carne ed ossa. A questi subentrano immagini pronte a dissolversi come fantasmatiche ombre: immagini-tempo per dirla con Deleuze che spezzettano e ricompongono ogni umana azione e il suo stesso senso. Lo fanno appunto in virtù della loro forza esplosiva, quella della «dinamite dei decimi di secondo», come di lì a qualche anno avrebbe definitivamente detto Benjamin (forse non dimentico di queste pagine dello *Zauberberg*, l'opera di Mann che senz'altro prediligeva):

Poi è venuto il cinema e con la dinamite dei decimi di secondo ha fatto saltare questo mondo simile ad un carcere; così noi siamo ormai in grado di intraprendere tranquillamente avventurosi viaggi in mezzo alle sue sparse rovine²³.

Infine, per il darsi di tale esperienza nella forma di uno choc, che immette la coscienza degli astanti in uno stato dove i confini tra sogno e veglia, tra illudersi ed effettivo percepire sono, almeno temporaneamente, cancellati. Quasi si trattasse di un musiliano "altro stato" alla portata di tutti, destinato a non svolgersi più in parallelo con la vita quotidiana, bensì ad intrecciarsi sempre più indistricabilmente con essa. Un "altro stato", dove cortocircuitano le mediazioni e le istanze di controllo (sia razionali sia tradizionali) e dal quale è estremamente difficile ridestarsi, visto che nell'oscurità che l'avvolge ci si sente immersi con complicità: «La gente si sfregava gli occhi, fissi nel vuoto, si vergognavano della luce e non vedeva l'ora che ritornasse il buio per riprendere a guardare ...».

²³ W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, (1939), trad. it. di E. Filippini, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000, p. 41.

Ma c'è un aspetto della descrizione del narratore che merita ancora di essere messo in rilievo, quello del nuovo rapporto che la visione delle immagini filmiche instaura con il senso stesso del tempo e, in particolare, del tempo storico. È l'aspetto analizzato nel passo seguente:

Il tiranno moriva accoltellato con un urlo che non si udiva. Si videro poi immagini di una rassegna mondiale: il presidente della repubblica francese in cilindro e gran cordone che dal sedile del landò rispondeva a un'allocuzione di saluto; il viceré dell'India alle nozze d'un ragià; il Kronprinz tedesco nel cortile d'una caserma di Potsdam. Si videro la vita e il movimento d'un villaggio di indigeni nel New Ireland, un combattimento di galli a Borneo, selvaggi nudi che sonavano un loro flauto, la cattura di elefanti selvatici, una cerimonia alla corte del re del Siam, una strada di bordelli in Giappone dove le geishe stavano dietro alla grata di gabbie di legno. Si videro samojedi imbacuccati che guidavano slitte tirate da renne attraverso le distese di neve dell'Asia settentrionale, pellegrini russi in preghiera a Hebron, un delinquente persiano punito a colpi di bastone²⁴.

Come acutamente precisa il commento del narratore, non è in questione qui solamente quel farsi ubiquitaria dell'esperienza grazie ai dispositivi della tecnica di cui parlerà il Valéry de *La conquista dell'ubiquità*. È in questione, piuttosto, il dissolversi di ogni distanza temporale nell'attualità di un'immagine in movimento capace di risucchiare lo sguardo:

A tutte queste cose gli spettatori erano presenti: lo spazio era abolito, il tempo sospeso, *l'ibi et olim* tramutato in un frettoloso e svolazzante *hic et nunc* entro un alone di musica. Una giovane marocchina, vestita di seta a righe, bardata di collane, bracciali e anelli, il petto colmo seminudo, fu a un tratto avvicinata in grandezza naturale: aveva le narici larghe, gli occhi vibranti di una vita animalesca, i lineamenti mossi; rideva mostrando i denti candidi; con una mano, le cui unghie erano più chiare della carne, si faceva schermo agli occhi, mentre l'altra salutava il pubblico. Quest'ultimo fissava imbarazzato la graziosa ombra che pareva vedesse e non vedeva, e non era toccata dagli sguardi, e quel riso e quei cenni non vivevano nel presente, ma nell'*ibi et olim*, sicché sarebbe stato assurdo volerli ricambiare. Ciò aggiungeva, ripetiamo, al piacere un senso di impotenza, finché il fantasma scomparve, la luce vuota inondò la tela, sulla quale fu proiettata la parola "Fine"; il ciclo della rappresentazione era chiuso e il teatro si vuotò in silenzio, mentre altro pubblico si affollava all'ingresso, perché desiderava godere la ripetizione dello spettacolo²⁵.

L'enfasi posta su un *Hier und Jetzt*, un *Qui e Ora* che trasforma ogni *Dort und Damals*, ogni *Là e Allora*, che «annienta lo spazio e riavvolge il tempo [*der Raum war vernichtet, die Zeit zurückgestellt*]»²⁶ – può essere sviluppata qui sia in direzione di una diagnosi e-

²⁴ T. Mann, *La montagna incantata*, cit., p. 295.

²⁵ *Ivi*, pp. 295-296.

²⁶ T. Mann, *Der Zauberberg*, cit., p. 442.

pocale circa il destino dell'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica (e della connessione tra questo destino e un'altrettanto epocale estetizzazione della politica, che ancora oggi si fatica a pensare nelle sue conseguenze) sia in quella del significato intratestuale che l'episodio del *Bioskop-Theater* viene ad assumere. Naturalmente queste due direzioni di sviluppo sono intrecciate tra loro e riguardano più quanto il romanzo dice di per sé (in forza della sua interna architettura musicale e narrativa) che l'interpretazione (o forse l'intenzione) del suo autore. Teso tra il costituire un dissonante contrappunto con la drammatica dello sguardo evocata e descritta nell'episodio del gabinetto radiologico e un ironico, ma necessario preludio al cruciale episodio (immediatamente successivo) della *Notte di Valpurga* (notte carnevalesca di sospensione e rigenerazione del tempo che si conclude con l'artificioso dialogo in francese tra Castorp e Madame Chauchat, dove risuona un effimero *rêve d'éternité*) l'episodio può essere inteso anche come una parodistica risposta al problema del tempo quale *Leit-motiv* dell'intera opera. Al di là della ritmica differenza tra accelerando e ritardando al centro della *Digressione sul senso del tempo* del Capitolo IV, il "qui e ora" di un'immagine in movimento capace di riavvolgere il tempo ad ogni istante non risolve certo il mistero del tempo, sul quale ci si interroga da capo all'inizio del Capitolo VI, ma può renderlo per lo meno profano, esponendolo in una lampeggiante attualità che solo lo sguardo può esteticamente cogliere. A venir dissestata qui, però, non è solo la forma-teatro, ma anche quella del romanzo e della sua tradizionale sostanza narrativa, appunto in quanto "out of joint" è qui posto il tempo stesso come condizione a priori della tenuta simbolica di ogni *Bildungsroman*.

Sintomatiche, a tale proposito, sono le riflessioni sul film che Mann consegna al breve articolo del 1928 e che merita adesso considerare. L'interesse qui mostrato da Mann per il cinema è quello per un «fenomeno della vita moderna» capace di coinvolgerlo fino a trasformarsi in una «reale passione»:

Io vado molto spesso al cinema e non mi sazio, per ore intere, di quel divertimento visivo condito dalla musica [...]. Per ciò che riguarda il soggetto, può anche essere abbondantemente insulso, purché, come oggi avviene quasi sempre, l'insulsaggine o il sentimentalismo del suo testo inventivo siano avvolti da un insieme di autentiche realistiche trovate scenico-mimiche, attraverso le quali l'elemento umano trionfi in cento singoli momenti sulla primitiva falsità e inverosimiglianza dell'impostazione complessiva²⁷.

In maniera ancora più esplicita il cinema è per Mann oggetto di interesse-passione in quanto è direttamente «fenomeno della vita»: manifestazione della vita nella sua ele-

²⁷ T. Mann, *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, cit., p. 1211.

mentarietà, quasi-natura che niente ha in comune con l'arte. Assistervi, perciò, è letteralmente bio-scopia:

Per quel che mi concerne, anch'io lo disprezzo, ma lo amo. Esso non è arte, ma vita e realtà, e i suoi effetti, nel loro agitato mutismo, sono assai crudi e sensazionali se confrontati agli effetti spirituali dell'arte: sono gli effetti che la vita e la realtà esercitano sullo spettatore non direttamente partecipe, attenuati dalla comodità delle circostanze e dal sapere che si tratta di uno spettacolo allestito, ma rafforzati ed esaltati dalla musica. Me lo dica Lei, perché al cinema si piange, o meglio si singhiozza ogni momento come una servetta?²⁸

Quello del piangere o del ridere, continua ad osservare Mann, non è «lo stato d'animo con cui ci si distacca da un'opera d'arte, si volge la schiena ad una pittura, si mette via un libro, si esce da un teatro di prosa»:

L'arte – chiosa quasi con solennità – è una sfera fredda, si dica ciò che si vuole: essa è un mondo di spiritualizzazione e trasposizione su un piano più elevato, il mondo dello stile, della scrittura individuale, della forma inimitabile, un mondo oggettivo, un mondo razionale («essa proviene dall'intelletto» dice Goethe), significativa, eletta, casta e serena, e la commozione che essa suscita in noi è severamente mediata: siamo a corte, non possiamo lasciarci andare.

Nella sfera che dovremo desumere “calda” del cinema si tratta piuttosto di «materia grezza e non filtrata», di «vita in primissima, calda e cordiale istanza»²⁹: le forze in gioco sono quelle dell'elementare umano, e non dello spirito come mediata costruzione e sapiente e severa *Haltung*. Acutamente Mann non manca quindi di sottolineare da una parte, l'affinità tra il cinema, che «racconta per immagini», e la struttura narrativa del romanzo e dall'altra, la sua radicale differenza rispetto al teatro, con il quale il cinema «non ha nulla in comune». E qui si ricorda evidentemente di quanto scritto nello *Zauberberg*:

Per essere teatro, esso [il cinema] è troppo reale. La decorazione teatrale è di carattere spiritualmente illusionistico; le scene di un film, invece, sono natura, quale la pura sollecitazione fantastica di un racconto evoca nel lettore. Né gli attori di una pellicola hanno la presenza e la realtà fisica degli interpreti di un dramma. Essi sono ombre viventi. Non parlano, non sono, ma erano, erano tali e quali li vediamo: e questo è racconto³⁰.

Singolarmente, però, da questo passo scompare la forza del “qui ed ora”, enfatizzato nel passo del romanzo, come potenza dell'immagine filmica capace di mobilitare e riconfi-

²⁸ *Ivi*, p. 1212.

²⁹ *Ivi*, p. 1213.

³⁰ *Ibidem*.

gurare in una visiva attualità ogni distanza e tradizione storica. Quasi a difendersi da quel radicale mutamento di funzione dell'arte nell'epoca del cinema che sarà al centro dell'analisi benjaminiana nel saggio del 1935 già richiamato. Radicale mutamento di funzione che con le parole di Adorno assume il senso di una «liquidazione intra-estetica» che conduce l'arte fuori dal suo tradizionale territorio, quello eroicamente difeso da Mann anche nella forma "borghese" di una mediazione tra etica e politica, per dissolverla-convertirla in attiva connessione tra lo spazio della vita nella sua elementarità e quello del politico: nello spazio epocale, dunque, dell'estetizzazione della politica. Eppure il Mann-narratore dell'episodio del *Bioskop*, di quella singolare esperienza del cinema come bioscopia, aveva colto nell'enfasi posta sul Qui e Ora dell'immagine-tempo – del tempo che si fa immagine esteticamente (*id est*: non in senso solo percettivo, ma nella densa sintesi tra cultura e forme di vita che l'estetico significa) – un'inedita aura quale carattere specifico dell'opera d'arte tecnicamente riproducibile che pare esser sfuggita a Benjamin. L'aura, nient'affatto mistica, di un sinistro intreccio tra tecnica e magia, dove gli spettri del mito possono esser rivitalizzati a piacere e trasformati in forze storiche. L'illusione di Mann, e non di Benjamin per il quale – come vide Adorno – *Aufklärung* e Mistica si congiungono in una paradossale scommessa del pensiero, sarà quella di pensare possibile una *Umfunktionierung* del mito (un'idea che riprenderà da Bloch). Dal mito, dalla condanna della sua ripetizione, avrebbe detto il Benjamin che analizza la figura dell'Odisseo kafkiano, se ne può uscire soltanto con astuzia. E la prima mossa sta nel considerare che l'estetizzazione della politica non riguarda solo il fascismo o comunque il passato.