

ELENA GIOVANNINI

***Non solo Gregor Gregori e Hendrik Höfgen.
Treffpunkt im Unendlichen e Mephisto. Roman einer Karriere di Klaus Mann***

Da aprile a metà agosto 1931 Klaus Mann si dedica alla stesura di *Treffpunkt im Unendlichen* (*Punto d'incontro nell'infinito*), romanzo definito un «Versuch, die komplexe Problematik einer Gruppe von internationalen Bohemiens erzählerisch zu gestalten»¹. Il testo è redatto durante un soggiorno nella riviera francese e viene edito in Germania da Fischer nel 1932. Subito dopo la pubblicazione è spesso giudicato negativamente a causa sia di alcune imprecisioni nella trama sia di qualche incertezza sul piano stilistico e, fino ad anni recenti, è perlopiù trascurato dalla critica²; la quasi totale assenza di traduzioni ne ostacola inoltre la fruizione oltre i confini linguistici tedeschi e ne limita la diffusione³. È comunque lo stesso Mann ad avere un atteggiamento distaccato e quasi insofferente nei confronti di quest'opera, sulla quale si esprime di rado (si veda lo spazio molto esiguo dedicatole nei diari e nell'autobiografia *Der Wendepunkt*) e che, già nel 1935, considera «fremd»⁴, «weit weg»⁵, «zu hastig geschrieben [...]»⁶ e «nicht dicht»⁷.

Mephisto. Roman einer Karriere (*Mephisto. Romanzo di una carriera*) raffigura invece la vicenda umana e professionale di Hendrik Höfgen, attore di provincia che si “allinea” con il Nazionalsocialismo, ottenendo un grande successo. Più tardi rispetto a *Treffpunkt im Unendlichen*, dal quale lo separa un'intensa attività letteraria di Klaus Mann⁸, *Mephisto* è scritto fra gennaio e maggio 1936 durante i numerosi spostamenti dello scrittore fra Sils Baseltina (Svizzera), Parigi, Amsterdam e Lussemburgo. Editto lo stesso anno da Querido (Amsterdam) e nella “*Pariser Tageszeitung*”, il testo – poco amato dallo stesso autore⁹ – è colpito dal divieto di pubblicazione nella Germania hitleriana e, in seguito, è al centro di una lunga controversia legale che ne blocca la diffusione in patria fino agli anni Ottanta¹⁰.

¹ MANN (2006a, 360): «tentativo di tradurre in racconto la problematica di un gruppo di internazionali *bohémiens*» (trad. it. MANN 2001, 230).

² Si vedano, ad esempio, RIECK (1968, 698s.) e NAUMANN (1984, 55). Nel primo si sottolinea la poca attenzione riservata al romanzo in diversi studi approfonditi dell'opera di Mann, nel secondo si ricorda in maniera sintetica anche il giudizio poco lusinghiero espresso da Hermann Hesse.

³ Cf. KROLL (1999, 315).

⁴ MANN (1989b, 133): «estranea».

⁵ Ivi: «distante».

⁶ Ivi: «scritta frettolosamente».

⁷ Ivi: «di poco spessore».

⁸ I cui esiti più rilevanti sono costituiti dalla rivista «*Die Sammlung*» (1933-1935) e dai romanzi *Flucht in den Norden* (*Fuga al nord*, 1934) e *Symphonie Pathétique. Ein Tschairowski-Roman* (*Sinfonia patetica. Un romanzo su Ciaikovski*, 1935).

⁹ Cf. THIEL (1998, 161).

¹⁰ Una descrizione esaustiva della vicenda giudiziaria si può trovare in SPANGENBERG (1986, 182-294).

Queste prime informazioni consentono già di evidenziare un collegamento fra i due romanzi: l'appartenenza al medesimo genere letterario, la rapidità della loro stesura, la difficoltà nel raggiungere il vasto pubblico in patria e/o all'estero, il profondo coinvolgimento personale dell'autore sfociato in disagio e presa di distanza. A ciò si aggiunge un chiaro parallelismo, riguardo ad alcuni nuclei tematici e a certi personaggi, che offre numerosi spunti di riflessione per uno studio comparativo dei due scritti.

Nonostante la manifesta vicinanza, le opere presentano anche differenze rilevanti determinate dall'esperienza di vita di Klaus Mann negli anni che separano *Treffpunkt im Unendlichen* da *Mephisto*. Si è accennato al fatto che entrambi i romanzi sono redatti all'estero, ma se il primo è scritto durante uno dei numerosi soggiorni francesi del giovane Mann, che, a partire dalla metà degli anni Venti, offrono all'artista la possibilità di frequentare i salotti parigini e di conoscere intellettuali del calibro di Cocteau e Gide, il secondo è composto durante il doloroso esilio conseguente alla presa di potere di Hitler. Con l'avvento della dittatura nazionalsocialista si realizzano, secondo Mann, «die totale [...] Erniedrigung»¹¹ della patria e «die Entwürdigung»¹² del popolo tedesco che non mancheranno di avere tragiche conseguenze: «die Dinge, die da kommen, sehe ich mit Entsetzen entgegen»¹³, scrive Klaus con lungimiranza. Mentre il paese è trascinato in un crescendo di orrori, egli intraprende infatti la via dell'emigrazione un paio di mesi prima che le sue opere siano bruciate nei roghi del 10 maggio 1933.

Proprio l'esilio costituisce una netta cesura nella vita di questo artista, le cui difficoltà sono narrate in vari scritti e affrontate con la consapevolezza che «die Emigration war nicht gut. Das Dritte Reich war schlimmer»¹⁴. La fuga da Monaco non solo muta per sempre il rapporto di Klaus Mann con la Germania, con la politica e con l'arte, ma influenza anche la sua produzione letteraria, determinando un approccio diverso alla scrittura e instillando una nuova consapevolezza del ruolo dell'intellettuale. A questo proposito è necessario considerare come si evolve l'atteggiamento di Mann nei confronti della realtà politico-sociale tedesca, poiché la presa di coscienza e l'assunzione di responsabilità conseguenti all'instaurarsi della dittatura coinvolgono anche il piano estetico, così come dimostrano le differenti modalità in cui *Treffpunkt im Unendlichen* e *Mephisto* raffigurano alcuni temi e personaggi.

La prima autobiografia dello scrittore, *Kind dieser Zeit* (*Figlio di questo tempo*, 1932), è coeva a *Treffpunkt im Unendlichen* e descrive soprattutto l'infanzia e la prima giovinezza di Mann. Vi si legge:

¹¹ MANN (1993a, 144-55): «la totale umiliazione».

¹² MANN (1991, 118): «la degradazione».

¹³ Ivi, 84: «vedo con orrore il futuro che ci attende».

¹⁴ MANN (2006a, 398): «l'emigrazione non fu una bella cosa, ma il Terzo Reich era peggio» (trad. it. MANN 2001, 254). In merito alla vita da esiliato si rimanda a MANN (1969a, 221) e a MANN (2006a, 410-3. Trad. it. MANN 2001, 262-4).

die irrationale Strömung der Zeit fing ich auf mit gieriger Seele [...]. Ich ergab ihr mich ganz und gar mit der Konsequenz, daß ich siebzehnjährig asozialer und politisch desinteressierter war, als dreizehn- und vierzehnjährig. Nie, freilich, *keine Sekunde meines Lebens lang*, hat diese Verachtung des Intellektuellen mich mit den Tendenzen der politischen Rechten sympathisieren lassen, wie das beim heutigen Stand der Dinge mit einer solchen Einstellung fast immer zusammengeht¹⁵.

Nonostante «*einem wirklich übertriebenen Leichtsinns*»¹⁶, che permane nella seconda metà degli anni Venti suscitando critiche sia da destra sia da sinistra¹⁷, l'artista dimostra comunque di rigettare l'orientamento *völkisch* che si sta imponendo con grande vigore e che sfocerà nell'ideologia hitleriana.

«Ich war verantwortungslos; ich war oberflächlich. Theoretisch begriff und betonte ich wohl die politische Verpflichtung des Literaten [... aber ich] begnügte [...] mich [...] mit Anklagen und Reden unverbindlich-allgemeiner Art»¹⁸, afferma Mann anche in relazione al biennio 1928-1930, ma i suoi diari dimostrano come, già nel 1931, egli inizi a prestare maggiore attenzione agli accadimenti politici, di cui discute con una certa frequenza in famiglia e con gli amici¹⁹. Indicativa è anche la dura presa di posizione pubblica contro Gottfried Benn, amato come amico e ammirato come poeta ma criticato per via delle sue lodi al dinamismo e alla tensione irrazionale nazionalsocialista²⁰. L'impegno di Klaus è ancora marginale ed egli non è considerato dai sostenitori di Hitler un avversario degno di nota, però «*die Sticheleien*»²¹, che di tanto in tanto infligge alla destra in articoli, conferenze o interviste, disturbano i sostenitori della NSDAP e provocano azioni intimidatorie anche ai danni della sorella Erika.

In questa fase, nella quale s'inquadra la stesura di *Treffpunkt im Unendlichen*, il Nazionalsocialismo è rifiutato soprattutto sul piano ideologico ma non muove ancora lo scrittore verso l'attivismo vero e proprio. Ciononostante, l'attacco a Gottfried Benn per la "diabolica simpatia" verso gli ideali hitleriani, quello a un troppo pacato Stefan Zweig e la rottura dei rapporti con un amico arruolato nella guardia privata di Hitler²² testimoniano come la maggiore attenzione per gli sviluppi politici tenda ormai ad allontanare Klaus dalla dimensione estetica astratta, inducendolo a reagire con crescente disagio nei confronti dell'attualità tedesca. Questi primi segnali

¹⁵ MANN (1967, 180): «feci mia con bramosia la tendenza irrazionale del tempo [...]. Mi ci abbandonai completamente, con la conseguenza che a diciassette anni fossi più asociale e meno interessato alla politica che a tredici o a quattordici. Mai, però, *nemmeno per un secondo*, questo disprezzo per la dimensione intellettuale mi ha portato a simpatizzare con le tendenze politiche della destra, cosa che invece oggi, considerato lo stato attuale delle cose, accade invece quasi sempre».

¹⁶ Ivi, 192: «una leggerezza veramente eccessiva».

¹⁷ Cf. WEIL (1983, 13).

¹⁸ MANN (2006a, 287): «ero irresponsabile, ero superficiale. Teoricamente io ben comprendevo e sostenevo il dovere politico del letterato [... ma] mi contentavo di accuse e di rivendicazioni vaghe e generali» (trad. it. MANN 2001, 184s.).

¹⁹ Cf. MANN (1989a, 15s., 18s.).

²⁰ MANN (2006a, 340-2. Trad. it. MANN 2001, 218s.).

²¹ Ivi, 356: «[...] le punzecchiature» (ivi, 227).

²² Ivi, 342s., 351-4 (ivi, 219s., 225s.).

sono tuttavia ancora limitati alla sfera privata e non incidono particolarmente sull'opera letteraria che, sebbene non sia avulsa dalla situazione storica del tempo, mantiene un carattere prevalentemente soggettivo e adotta punti di vista in genere apolitici. Ricordando quegli anni, l'artista afferma:

ein Schriftsteller, der politische Gegenstände in sein Künstlerisches Schaffen einbeziehen will, muß an der Politik gelitten haben [...]. Ich [...] glaubte lange – bis zum Jahre 1933, um genau zu sein – daß das Politische sich gleichsam mit der linken Hand erledigen ließe, wie eine "Fleißaufgabe". [...] Wie sollte mein Beitrag überzeugend und wirkungsvoll sein? Er war nicht mit Leiden bezahlt²³.

È proprio l'esperienza dell'esilio a risvegliare in Mann una vocazione alla militanza che si esprime fin da subito in un impegno profuso sia nella vita sia nell'opera e teso a imprimere una svolta in entrambe. La prospettiva, le modalità, le finalità della produzione letteraria si modificano insieme al modo di approcciarsi alla realtà e al ruolo che essa assume all'interno dei testi, così come dimostra *Mephisto*, un romanzo ben radicato nell'attualità politica della Germania. L'arte diventa ora uno strumento di denuncia e di lotta, in un'ottica nuova rispetto a quella della metà degli anni Venti del giovane «amico della decadenza, esteta e pacifista»²⁴.

Una tappa intermedia nel percorso che porterà Mann a diventare un «emigrato combattivo»²⁵ si riflette proprio in *Treffpunkt im Unendlichen*, testo che consente di mettere a fuoco il rapporto dello scrittore tanto con la dimensione estetica quanto con la vita, alla vigilia di accadimenti storici sconvolgenti destinati a incidere anche sul piano artistico, come dimostra la scelta dell'autore di recuperare e di sviluppare, nel 1936, diversi elementi dell'ultimo romanzo scritto prima della dittatura.

Il collegamento più esplicito fra i due testi qui presi in esame è costituito dal parallelismo tra il personaggio di Gregor Gregori, il ballerino di *Treffpunkt im Unendlichen*, e Hendrik Höfgen, l'attore protagonista di *Mephisto*. Le principali analogie sono già state evidenziate da Werner Rieck, ma è opportuno ricordarne in sintesi i tratti principali, rinviando per i particolari al contributo critico tedesco²⁶. Sul piano professionale, entrambi sono teatranti di origine piccolo borghese che hanno fatto la gavetta in compagnie di provincia, hanno ceduto per qualche tempo a una tanto fugace quanto fasulla inclinazione verso un'arte di avanguardia e si sono poi affermati sulle scene tedesche. Il loro aspetto è simile ed è descritto sulla base di alcuni particolari quali il mento, gli

²³ Ivi, 288-98: «in realtà uno scrittore che vuole includere obiettivi politici nella sua opera artistica deve avere sofferto per ragioni politiche [...]. Dovevo arrivare al 1933 per apprendere a mie spese che la politica non è una cosa da prendersi alla leggera, un di più... [...]. Ma come poteva la mia condotta essere efficace e feconda? Non l'avevo pagata colla sofferenza» (ivi, 185s.).

²⁴ WEIDERMANN (2009, 192).

²⁵ Ivi.

²⁶ RIECK (1968).

occhi, i capelli, la bocca, le mani, la corporatura e l'andatura; pure il carattere presenta indiscutibili punti di contatto, poiché entrambi sono carrieristi volitivi, isterici, seducenti, egoisti e calcolatori²⁷.

Mentre Hendrik Höfgen è il centro indiscusso della narrazione, Gregor Gregori è invece il personaggio secondario di un romanzo popolato da una moltitudine di figure, sulle quali viene convogliato di volta in volta lo sguardo del lettore. Nonostante l'attenzione dedicata al ballerino di *Treffpunkt im Unendlichen* sia più limitata, egli è comunque una presenza significativa all'interno del testo e, come l'attore di *Mephisto*, molto vicina a Klaus per via dell'uomo a cui è ispirato: Gustaf Gründgens, amico del giovane scrittore che con lui, la sorella Erika e Pamela Wedekind calca le scene ad Amburgo nel 1924. Mann lo descrive e lo ricorda spesso nei suoi scritti (privati e non), soffermandosi sul turbamento provato alla notizia del fidanzamento e del matrimonio di Gründgens con Erika, alludendo al progressivo deteriorarsi dei rapporti fra lui e l'amico, annotando le tappe della carriera dell'attore e criticando le sue scelte politiche²⁸. *Treffpunkt im Unendlichen* contribuisce a sua volta ad allontanare Klaus e Gustaf proprio a causa di Gregor Gregori, personaggio negativo ed evidente stilizzazione di un modello fin troppo riconoscibile.

Dalle annotazioni nel diario del 1931 si percepisce come, anche nei mesi che seguono la stesura del romanzo, l'amico di un tempo continui a suscitare sentimenti carichi di risentimento: «denke an Willy. Auch viel, und böse, an Gustaf»²⁹, scrive Mann il 19 dicembre; e poi ancora il 24: «warum denke ich so viel und mit so bewegter Antipathie an ihn [Gründgens]? Er ist nicht mein "Gegenspieler", wenn ich es klarer sehe. Durch Gregor Gregori sollte ich ihn abgetan haben. Warum drängt er sich wieder in unserer Nähe?»³⁰. La trasposizione letteraria dell'attore nel personaggio del ballerino è dunque intenzionale, testimonia un coinvolgimento emotivo e mira ad allontanare la persona all'origine del turbamento. Una situazione analoga si riscontra anche nel caso di *Mephisto*, quando l'inquietudine per la deriva politica verso destra dell'ex amico si trasforma in sconcerto davanti alla prova fotografica della sua complicità con il regime hitleriano³¹. La ripercussione di questi fatti su Mann è notevole, e l'opera letteraria offre l'occasione di trasferire sul piano estetico l'esperienza di vita vissuta per incidere sulla realtà; con Hendrik Höfgen questo avverrà però in maniera più ragionata e consapevole di prima, con l'intento di valicare la dimensione del singolo e di alludere a problematiche che investono la collettività e la storia.

In entrambi i romanzi i parallelismi fra attanti e persone viventi non si limitano a Gründgens/Gregori-Höfgen, ma investono l'intera costellazione dei personaggi e creano una serie di

²⁷ Ivi, 700-5.

²⁸ Cf. MANN (1991, 35-7); MANN (2006a, 221-6), trad. it. MANN (2001, 140-3); MANN, MANN (1991, 129s.).

²⁹ MANN (1989a, 20): «penso a Willy. Dedico anche molti pensieri adirati a Gustaf».

³⁰ Ivi, 22: «perché penso a lui [Gründgens] così tanto e con così grande antipatia? Non è il mio "avversario", se considero la situazione con maggiore chiarezza. Dovevo essermene sbarazzato con Gregor Gregori. Perché si avvicina ancora a noi?».

³¹ MANN (1993b, 108).

rimandi intertestuali, poiché *Mephisto* sviluppa (con nomi diversi e alcune variazioni) figure già proposte in *Treffpunkt im Unendlichen*. Si evidenzia così una chiara linea di continuità tra due scritti che, come abbiamo detto, si fondano su una decisa base autobiografica, la quale assume però tratti differenti a seconda degli aspetti di vita vissuta su cui si focalizza. Il romanzo che precede l'esilio rappresenta numerosi nuclei tematici chiaramente riconducibili all'esperienza personale dell'artista: spiccano l'assunzione di droghe, l'inclinazione al suicidio e numerose avventure con Erika, come il viaggio in Africa del 1930 o quello programmato in Persia³². Si può quindi notare che il sostrato autobiografico di *Treffpunkt im Unendlichen* è nettamente incentrato sul vissuto anche più intimo e doloroso di Klaus Mann. Il mondo ha un ruolo limitato ed è soprattutto funzionale a rendere la complessità psicologica ed esistenziale dell'autore; essa è infatti restituita in maniera frammentaria perché è proiettata sia su Sebastian (un giovane scrittore intimamente lacerato e modellato sullo stesso Klaus), sia sul variegato universo umano che lo circonda. In questo modo numerosi personaggi riflettono problematiche ed esperienze riconducibili in buona parte a un unico io – quello di Mann – che dimostra, anche a livello formale, di essere sfaccettato, mutevole e multicentrico.

Diverso è in parte il discorso riguardo a *Mephisto*. Il carattere a chiave di questo romanzo è così evidente che lo scrittore si vede costretto a intervenire per correggere l'ottica quasi esclusivamente autobiografica nella quale all'inizio è recepito dalla critica e dal pubblico³³. Il personaggio di Höfgen, ispirato a Gründgens, da un lato fa sì che riemergano rancori personali mai sopiti, dall'altro consente di affrontare anche la tematica che a Mann ora sta più a cuore, ovvero quella del collaborazionismo di parte dell'*intelligenza* tedesca. Il testo parte sì da una forte base personale, ma amplia la prospettiva fino ad attribuire un valore paradigmatico alle vicende del singolo. Se in *Treffpunkt im Unendlichen* l'io è al centro e il mondo è perlopiù riconducibile al soggetto stesso, in *Mephisto*, invece, l'ottica in parte si ribalta, poiché ora è l'individuo che, seppure

³² La dipendenza da morfina è messa in relazione a svariati personaggi (Sebastian, Sonja, Do, il dottor Massis, Grete, Froschele) e si presenta con una certa frequenza in tutto l'arco del testo (ad esempio in MANN 1999, capp. 2, 6, 10, 11, 12); i suoi effetti sono ben conosciuti dall'autore che, nell'autunno 1929, inizia a fare uso di sostanze stupefacenti e continua anche durante la stesura di *Treffpunkt im Unendlichen*, così come testimoniano i diari (cf. MANN 1989a, 11). Il suicidio è a sua volta riferito a più di una figura (Grete e Richard in MANN 1999, capp. 7, 9, 10) e accompagna le riflessioni di Klaus Mann sin dalla prima giovinezza (MANN 1967, 192); gli anni 1930-1932 sono inoltre caratterizzati da «Selbstmord-Epidemien» (MANN 2006a, 362: «epidemie di suicidio». Trad. it. MANN 2001, 231) nella cerchia del giovane che, in breve tempo, deve confrontarsi con la morte delle zie Carla, Olga e Lula (quest'ultima anche morfinomane), della figlia di Arthur Schnitzler, del figlio maggiore di Hugo von Hofmannsthal, di un pittore casualmente conosciuto a Parigi e di svariati amici (ivi, 262-266. Trad. it. ivi, 231-3). Lo strettissimo rapporto con la sorella Erika è un altro tratto distintivo della vita di Klaus negli anni che precedono e accompagnano l'esilio, tanto che ella è stilizzata in diverse figure letterarie (ad esempio in Sonja di *Treffpunkt im Unendlichen* e in Barbara Bruckner di *Mephisto*); riflessi delle imprese dei fratelli Mann si ritrovano spesso nei testi di Klaus, come testimonia anche gran parte della trama di *Treffpunkt im Unendlichen* (dove spicca la trasposizione letteraria del viaggio in Marocco che occupa i due capitoli finali. MANN 1999, capp. 11s.). Degno di nota e speculare alla realtà è anche il fidanzamento di Sonja con Gregori, che ricalca quello di Erika con Gründgens ma che, sul piano fisionale, viene interrotto prima delle nozze (ivi, capp. 8, 10).

³³ Cf. MANN (1969c, 48-50) e MANN (1969d).

mantenendo una posizione privilegiata, funge da chiave di accesso al vero oggetto della rappresentazione, ovvero il mondo, rispetto al quale il singolo ha un valore esemplare. Le vicende politiche tedesche, l'esilio e le sofferenze fanno dunque sì che lo scrittore varchi con maggiore decisione i confini del soggetto e si apra nei confronti della realtà, rifunzionalizzando in chiave militante l'approccio autobiografico caratteristico della sua produzione letteraria.

Significativo a questo proposito è anche il ruolo, sia in *Treffpunkt im Unendlichen* sia in *Mephisto*, di un tema ricorrente nell'opera di Mann: l'omosessualità. Nel testo precedente all'esilio, esso è proposto in relazione a diversi personaggi maschili e femminili (Richard, il fratellino di Sonja, Froschele) e si riflette anche nel rapporto controverso che lega Sebastian a Gregori³⁴. L'orientamento sessuale di Klaus Mann è dunque rappresentato esplicitamente e apre uno squarcio sui riflessi emotivi e psicologici di amori laceranti in quanto repressi o costretti alla clandestinità. Il soggetto e le sue problematiche sono ancora una volta in primo piano.

In relazione a *Mephisto*, è invece molto significativa la scelta dell'artista di accogliere solo in parte il seguente suggerimento di Hermann Kesten:

Sie sollten den Roman eines homosexuellen Karrieristen im dritten Reich schreiben, und zwar schwebte mir die Figur des von Ihnen künstlerisch (wie man mir sagt) schon bedachten Herrn Staatstheaterintendanten Gründgens vor (Titel: "Der Intendant"). [...] Keine Politische Darstellung. Gesellschaftssatire. Satire auf gewisse homosexuelle Figuren. Satire auf den Streber, auf – vielleicht – viele Arten Streber³⁵.

Il testo di Mann si concentra infatti su un carrierista modellato su Gustaf Gründgens, ma sostituisce l'omosessualità con una generica inclinazione di Höfgen alla perversione, che si manifesta nelle umiliazioni inflittelegli dalla prostituta di colore Juliette³⁶. Fritz Landshoff, amico e compagno di esilio dello scrittore, aveva consigliato all'autore di non affrontare in quest'opera il tema dell'omosessualità, perché il protagonista «muß ja kein Gründgens werden»³⁷; Mann concorda e, per la prima volta, sceglie di evitare questo argomento sia per non danneggiare l'amico di un tempo (che comunque vivrà momenti critici proprio a causa di voci su una presunta "devianza" sessuale diffuse da Goebbels per colpire il rivale Goering, protettore dell'attore³⁸), sia – soprattutto – per evitare di accostare il regime tedesco all'omofilia, peraltro discriminata anche in quei paesi che avversano Hitler. Proprio in Russia e in vari stati di lunga tradizione democratica, Mann riscontra

³⁴ MANN (1999, capp. 1, 7, 8).

³⁵ MANN (1991, 238s.): «Lei dovrebbe scrivere un romanzo su un carrierista omosessuale nel Terzo Reich, e mi è venuta in mente la figura di Gründgens, intendente dello Staatstheater, che Lei (a quanto mi si dice) ha già considerato sul piano artistico (titolo "L'intendente") [...] Satira della società. Satira di certe figure omosessuali. Satira di un arrivista – forse – di molti tipi di arrivisti».

³⁶ MANN (2006^{11b}, 59-81). Trad. it. MANN (2006c, 48-65).

³⁷ Landshoff, Lettera a Klaus Mann del 28/11/1935, conservata nel Klaus-Mann-Archiv di Monaco e pubblicata in SPANGENBERG (1986, 86): «non deve mica diventare Gründgens».

³⁸ Cf. SCHAEZLER (1999, 270); BARBIAN (2010, 92).

infatti la pericolosa tendenza ad associare Nazionalsocialismo e omosessualità per denigrare il Terzo Reich, tanto che «de[r] Homosexuelle [...] etwa “den Juden” der Antifaschisten [wird]»³⁹.

Entrambe le ragioni che hanno mosso lo scrittore a sacrificare un tema da lui molto sentito dimostrano che, rispetto a *Treffpunkt im Unendlichen*, in *Mephisto* c'è maggiore consapevolezza della realtà esterna, delle ricadute che essa ha sul soggetto e delle potenzialità della scrittura quale strumento per incidere sul mondo. La maturazione politica e artistica del giovane Mann si palesa dunque anche nel diverso modo in cui il personaggio di Höfgen è caratterizzato sessualmente, tanto che l'omissione di un elemento apparentemente secondario dimostra invece di essere frutto della riflessione e della particolare situazione storico-sociale vissuta dall'autore.

All'autobiografismo marcato e all'omosessualità manifesta, *Treffpunkt im Unendlichen* accosta poi un'altra tematica che evidenzia la centralità dell'io e che ha evidenti riflessi sul piano stilistico. L'intero romanzo si basa infatti sull'idea della divisione del soggetto, che il dottor Massis riconduce al peccato originale e denomina «Fluch der Individuation»⁴⁰. Più volte, nell'arco del romanzo, si ripropone l'idea di una duplicità nata dalla scissione del corpo dallo spirito⁴¹, a cui si affianca la dolorosa separazione fra gli individui stessi, ormai incapaci di riconoscere l'altro e imprigionati in una fisicità che funge da barriera insormontabile⁴². Il disperato bisogno di comunione e di completamento di un io solo e mutilato muove i numerosi personaggi di *Treffpunkt im Unendlichen* verso il loro destino e si manifesta sin dal titolo dell'opera, che riprende il postulato geometrico delle linee rette parallele, inesorabilmente escluse dalla tangenza e votate a una “solitudine” che si protrarrà sino all'infinito.

Tradotto sul piano formale, tutto ciò determina la scelta di riproporre quello che Karl Gutzkow, nella prefazione a *Die Ritter vom Geiste (I cavalieri dello spirito, 1849-1851)*, definisce «Roman des Nebeneinanders»⁴³: frammenti della quotidianità e riflessioni di vari personaggi si alternano, creando un mosaico di esperienze, sensazioni e punti di vista reso attraverso il monologo interiore e la libera associazione. Se in *Treffpunkt im Unendlichen* il narratore extradiegetico sposta il fuoco da una figura all'altra (privilegiando comunque Sebastian e Sonja), in *Mephisto*, invece, egli collega la vicenda di Höfgen alla drammatica realtà della Germania e si schiera apertamente quando esprime giudizi taglienti su Hitler e la sua ideologia⁴⁴. Se si esclude il prologo ambientato nel 1936, il romanzo illustra con linearità cronologica un decennio di carriera del protagonista a

³⁹ MANN (1969b, 137): «l'omosessuale [sta diventando ...] “l'ebreo” degli antifascisti».

⁴⁰ MANN (1999, 144): «maledizione dell'individuazione».

⁴¹ Supportata, dal punto di vista filosofico, dal pensiero di Hegel riguardo alla divisione di un io originario (*Ur-Ich*), riassunto da Richard prima di dedicarsi a un saggio sulla solitudine (ivi, 202).

⁴² Ivi, 151, 252.

⁴³ GUTZKOW (1851, VIII): «romanzo della simultaneità». Sul rapporto del romanzo di Mann con l'opera di Gutzkow, di Virginia Woolf e di Dos Passos si veda KROLL (1984, 84-7).

⁴⁴ Cf. MANN (2006¹¹b, 225s., 244s.). Trad. it. MANN (2006c, 177s., 192).

partire dal 1926; vi sono una figura e un'azione principale e la forma è più organica. In *Mephisto* la diversa scelta stilistica risponde quindi meglio alla finalità militante del testo e all'esigenza di denuncia di Klaus Mann.

Si nota comunque che anche *Mephisto* raffigura la solitudine attraverso il suo protagonista, ma si concentra su quel particolare tipo già incarnato da Gregori che, nel romanzo del 1932, costituiva solo una delle molteplici sfaccettature del tema. La volontà di sottolineare un isolamento quasi patologico, determinato dall'egoismo e dalla volontà di primeggiare, evoca l'immagine dell'uomo solo al comando e lascia trasparire un riflesso di quel culto (egocentrico) della personalità che, trasposto nella sfera politica, ha ricadute nefaste su tutta la comunità nazionale. «*Das Ich gespalten in eine Doppelheit von Körper und Geist [...]. Die eigene Körperlichkeit an sich abnorm empfunden und dabei losgelöst vom geistigen Ich und zur selbständigen Person usurpiert*»⁴⁵: non più il solo soggetto soffre di questo sbilanciamento ai danni dello spirito, bensì l'intero popolo che è vittima (e in parte anche complice) di un potere politico che ha annullato l'*humanitas* in nome della prevaricazione militare, della brutalità ideologica e di una presunta superiorità ariana. Si osserva dunque come il Klaus Mann impegnato nella lotta al Nazionalsocialismo si dedichi alla militanza senza prendere le distanze dalle tematiche che lo avevano assorbito negli anni precedenti all'esilio; ciò che ora muta è il modo di affrontare alcune delle questioni centrali della sua opera giovanile: esse non sono più percepite in maniera astratta e non sono più indagate con una prospettiva individualistica, ma vengono ricondotte con grande consapevolezza al piano storico collettivo attraverso la raffigurazione di un "tipo" umano (Höfgen), che riassume i tratti di un singolo personaggio (Gregori), il quale a sua volta mette in scena un uomo (Gründgens) la cui condotta riprovevole nella sfera privata (*Treffpunkt im Unendlichen*) diventa criminale in quella politica pubblica (*Mephisto*).

La differente impostazione ideologica delle due opere emerge con maggiore chiarezza se si esaminano la collocazione spaziale degli eventi, l'organizzazione temporale della materia e la costellazione dei personaggi.

Entrambi i testi propongono scenari sia tedeschi (in particolare Berlino) sia esteri (Parigi e il Marocco nell'opera del 1932, la capitale francese e la Spagna in quella del 1936). In tutti e due i casi essi si ricollegano all'esperienza personale dell'autore, ma in *Mephisto* il tema dell'esilio aggancia lo spazio all'attualità e gli conferisce un'evidente sfumatura tragica⁴⁶. Pure *Treffpunkt im*

⁴⁵ MANN (1999, 164): «*L'io diviso nella duplicità di corpo e spirito [...]. La propria corporeità, percepita in modo anomalo e così sciolta dall'io spirituale, usurpa il ruolo di persona autonoma*».

⁴⁶ Il nucleo tematico dell'emigrazione contribuisce inoltre alla caratterizzazione del protagonista. La leggerezza con cui Höfgen trascorre un breve periodo a Parigi, subito dopo la presa di potere di Hitler, testimonia infatti la superficialità con cui egli valuta la nuova situazione tedesca, nonostante sia a conoscenza di numerose violenze già perpetrate dal regime. La raffigurazione dell'esperienza dolorosa e lacerante di altri personaggi del romanzo, emigrati

Unendlichen accenna all'emigrazione con le parole del consigliere segreto W. B.: siccome «im faschistischen Deutschland [...] es vielleicht auch keine reine Luft zu atmen sein [wird]»⁴⁷, si potrebbe «sich zurück[...]ziehen [...] und in der Schweiz behaglich ab[...]warten, was in Deutschland an Katastrophen passierte»⁴⁸. La previsione di un futuro cupo per la patria, abbozzata anche nei primi capitoli di *Mephisto*, nelle affermazioni di W. B. sfocia però in una rinuncia egoistica all'impegno e nella volontà di fare da spettatore alle sofferenze del paese: questa è la via "comoda" percorribile da chi, benestante, vuole e può permettersi di vivere distrattamente in un esilio dorato. Una volta emigrato, Klaus Mann in *Mephisto* non contempla più la soluzione adombrata dal consigliere segreto, obbliga i suoi personaggi a prendere posizione e rappresenta sia quanti optano per l'allontanamento dalla patria (Barbara Bruckner, Theophil Marder, Nicoletta von Niebuhr), sia chi preferisce restare in Germania per approfittare delle nuove opportunità offerte dal *Reich* (Höfgen). Le scelte dei personaggi ora si radicalizzano e rivelano la consapevolezza, maturata dall'autore durante la sua forzata permanenza all'estero, che non è più possibile evitare di schierarsi e di assumersi la responsabilità delle proprie scelte.

In merito alla collocazione temporale dei due romanzi, si nota come entrambi siano stati ambientati – in parte o completamente – negli anni in cui sono stati redatti e pubblicati. Vi è dunque una significativa coincidenza fra quanto il testo raffigura e ciò che Mann esperisce in prima persona; vi è poi anche una parziale sovrapposizione fra le due opere, poiché *Treffpunkt im Unendlichen* e parte di *Mephisto* rappresentano gli anni conclusivi della Repubblica di Weimar. Si evidenzia comunque che, nel primo, la collocazione temporale degli eventi è più vaga, tanto che la narrazione si apre con «Berlin, den 6. Oktober 193... Am Bahnhof Zoo»⁴⁹; è dunque chiaro in quale decennio si svolge l'azione, ma i puntini di sospensione indicano che la definizione precisa dell'anno non è un dato essenziale. Questa indeterminatezza risponde infatti al minore peso che il mondo ha nel testo rispetto alle vicissitudini dei soggetti raffigurati. In *Mephisto*, invece, l'insistenza sulle date emerge sin dalla prima pagina, in cui la titolazione del prologo sormonta la data «1936»⁵⁰. La maggiore attenzione che quest'opera dedica al livello temporale è strettamente correlata al peso che la dimensione politica ha nel romanzo, la cui funzione di denuncia esige una raffigurazione esplicita del contesto storico di riferimento.

Sebbene *Treffpunkt im Unendlichen* dedichi poco spazio alla situazione politico-sociale in cui sono calati i personaggi, ciò non significa che essa sia completamente trascurata. Vi sono infatti

consapevolmente per salvarsi la vita e sottrarsi alla dittatura, aggrava poi la posizione dell'attore, ne sottolinea la colpevole vacuità e mostra che l'allineamento non è l'unica via percorribile (MANN 2006^{11b}, 231-40. Trad. it. MANN 2006c, 181-9).

⁴⁷ MANN (1999, 88): «nella Germania fascista non si respirerà forse aria pura».

⁴⁸ Ivi: «ritirarsi [...] e attendere comodamente in Svizzera di vedere quello che accade in Germania».

⁴⁹ Ivi, 7: «Berlino, 6 ottobre 193... Stazione ferroviaria dello zoo». Più avanti compare però la data 1932 (ivi, 109).

⁵⁰ MANN (2006^{11b}, 7). Trad. it. MANN (2006c, 7).

diversi riferimenti alla condizione della Germania durante la Repubblica di Weimar, dai quali trapelano con chiarezza i numerosi problemi che affliggono il paese. «Diese [...] lahme Republik»⁵¹ è gravata da «vier Millionen Arbeitslose»⁵² che, con le loro manifestazioni di protesta⁵³, provocano disordini nella «Berlin der Inflationszeit»⁵⁴. Spicca dunque la crisi economica che contraddistingue l'inizio degli anni Trenta ma, nonostante il progressivo dilagare delle idee e dei militanti nazionalsocialisti, la capitale conserva una pluralità di vedute e di opinioni che presto diverrà solo un ricordo⁵⁵. Vi è comunque la percezione di una negatività incombente che fa vibrare la città tedesca di una tensione sotterranea, avvertita in particolar modo da Sonja:

"diese Stadt macht ja den Gesundesten hysterisch" dachte sie wütend -: Aus dem Äther scheinen unendlich viele aggressive Reize, feinste Schwingungen, die bisßen und enervierten, auf sie zu kommen. Kraftfelder, gegen Kraftfelder tanzend. Strömungen, hin und wieder. Wir immer inmitten, Einflüssen ausgesetzt, von denen wir nichts ahnen⁵⁶.

Leggendo i quotidiani, si respirano inoltre violenza e morte per via di alcuni articoli sull'esecuzione di diverse condanne a morte negli Stati Uniti⁵⁷; anche la stampa contribuisce dunque ad alimentare un senso di pericolo strisciante a cui l'uomo comune è esposto suo malgrado. Il disagio dell'io si cala così in un contesto storico inquieto, che contribuisce ad alimentare la problematicità dell'individuo senza però scivolare mai in primo piano.

L'incombente emergere di forze oscure, già presenti nel paese, è percepito anche in *Mephisto* da Theophil Marder («diese Zeit ist in Verwesung, sie stinkt. [...] Ich spüre die Katastrophe, die sich vorbereitet. [...] Wenn es stürzt, wird uns alle begraben»⁵⁸), ma ora è l'irrompere della tragedia nazionalsocialista che si impone all'attenzione del lettore e che si lega a doppio filo con la vicenda del protagonista. Il quadro della Repubblica di Weimar, che qui si delinea, è meno interessato al versante economico-sociale e più incentrato sull'aspetto ideologico-politico, poiché si focalizza sul diffondersi di tendenze antisemite e sui proclami hitleriani. È però l'affermarsi della dittatura a costituire il nocciolo della contestualizzazione storica, la quale presenta esplicitamente i simboli, il

⁵¹ MANN (1999, 165): «questa repubblica paralizzata».

⁵² Ivi, 168: «quattro milioni di disoccupati».

⁵³ Ivi, 72.

⁵⁴ Ivi, 100: «Berlino dell'epoca dell'inflazione».

⁵⁵ Si vedano, ad esempio, i riferimenti ai marxisti, fra cui il dottor Massis (ivi, 32s.).

⁵⁶ Ivi, 120: «“questa città rende isterica anche la persona più sana”, pensò lei furiosa -: sembravano venire verso di lei dall'etere un'infinità di stimoli aggressivi, sottili vibrazioni che mordevano e snervavano. Campi di forza ballavano scontrandosi con altri campi di forza. Correnti in una direzione e in quella opposta. Noi, sempre nel mezzo, esposti a influssi di cui ignoriamo l'esistenza». Non è casuale che tali riflessioni siano attribuite a Sonja – attrice al tempo stesso fragile e decisa, sensibile e dura, sognatrice e pragmatica – che incarna meglio di tutte le altre figure femminili la problematicità insita nell'animo umano. Ella ha un ruolo di primo piano in relazione sia a Sebastian (al quale è legata da una particolare affinità che si manifesta durante un viaggio in Marocco) sia a Gregor (il fidanzato che ella rifiuta di sposare per via della sterilità sentimentale che lo contraddistingue).

⁵⁷ Ivi, 121, 154.

⁵⁸ MANN (2006^{11b}, 102s.): «quest'epoca è in stato di putrefazione, se ne avverte già il fetore. [...] Io fiuto la catastrofe che si prepara [...]. Inghiottirà tutto» (trad. it. MANN 2006c, 83).

lessico, le strategie intimidatorie e propagandistiche, le violenze e la dottrina del Terzo Reich⁵⁹. I vertici politici della “nuova Germania” sono poi a loro volta attanti di primo piano (in particolar modo il presidente dei ministri, ma anche il ministro della propaganda e, come figura secondaria, lo stesso *Führer*⁶⁰): l’attualità tedesca non rimane così relegata sullo sfondo, ma concorre attivamente a determinare gli sviluppi narrativi del testo.

Per mettere a fuoco il progressivo scivolamento nazionalsocialista della società tedesca nel periodo che intercorre fra i due romanzi è opportuno confrontare i personaggi di Sylvester Marschalk e Willi Müller in *Treffpunkt im Unendlichen* con il poeta Pelz e Hans Miklas in *Mephisto*; al tempo stesso questo paragone offre ulteriori elementi per chiarire il quadro storico dei testi, le sue modalità rappresentative e la sua funzione narrativa.

Sylvester Marschalk – intellettuale povero e poliglotta, nato nei territori a cavallo fra Ungheria e Romania ma residente a Parigi e amico di Sebastian – è un fervido sostenitore di ideali che si stanno affermando rapidamente soprattutto in Germania e che possono essere così sintetizzati: purezza razziale, nazionalismo, odio per i bolscevichi e il modernismo, culto della giovinezza, militarismo e creazione di un nuovo sacro impero europeo⁶¹. Tutto ciò ricorda molti aspetti dell’impianto ideologico nazionalsocialista, ma non lo ricalca *in toto* poiché Marschalk – che non è tedesco – disprezza la Germania, pensa a Parigi come capitale del nuovo *Reich* e ha una profonda fede nel Cattolicesimo. I germi *völkisch* in lui sono comunque maturati in una direzione molto pericolosa, ed è interessante osservare come un personaggio colto e intellettuale ceda con tanto trasporto a un entusiasmo dalla profonda venatura irrazionale. In *Treffpunkt im Unendlichen*, Klaus Mann dimostra quindi di captare le tendenze destrorse presenti nell’Europa del tempo, individuandone altresì le potenzialità destabilizzanti.

L’evoluzione in chiave nazionalsocialista della linea di pensiero rappresentata da Marschalk è incarnata, in *Mephisto*, da Pelz, poeta e amico di Höfgen. Egli esprime con grande trasporto il suo disprezzo per la modernità e il progresso, anela alla creazione di un uomo nuovo dalle radici arcaiche e germaniche, glorifica il *Führer*, sostiene il bellicismo del paese e plaude alle azioni

⁵⁹ Cf. ivi, 14, 15, 17, 23, 225, 233, 244s., 291 (ivi, 12, 13, 14, 15, 19, 177, 183, 192, 226).

⁶⁰ Per la breve apparizione di Hitler si veda ivi, 357s. (ivi, 276s.).

⁶¹ MANN (1999, 61-5). Alcuni fra gli enunciati più significativi di questo personaggio, a colloquio con Sebastian, sono i seguenti: «der einzige Wert [...] war der der vollendeten Rasse» (ivi, 61: «l’unico valore [...] era quello della razza compiuta»), «Abscheu gegen den Kollektivismus» (ivi, 62: «ribrezzo per il collettivismo»), «Junge, wir werden loshauen! Die Camelots du roi sind bereit» (ivi, 63: «giovani, picchieremo duro! I nuovi cavalieri della tavola rotonda sono pronti»), «Junge, Junge – wir haben doch unsere Tanks, unsere Giftgase, unsere schnittigen Kriegsschiffe!» (Ivi: «Giovani, giovani – noi abbiamo i nostri carri armati, i nostri gas tossici, le nostre slanciate navi da guerra!»), «oh, daß endlich wieder Ordnung komme in diese auseinanderfallende Welt, und daß die Hierarchie sich neu gestalte, um immer gültig zu bleiben» (ivi, 64: «oh, che si ristabilisca l’ordine in questo mondo in decadenza, e che si ricrei una gerarchia che sia per sempre valida»).

violente di pulizia culturale⁶². Se si paragonano le sue affermazioni con quelle di Marschalk, si nota come il pensiero di Pelz abbia una spiccata connotazione hitleriana e sia in linea con la *Weltanschauung* del Terzo Reich. Rispetto a *Treffpunkt im Unendlichen* ha quindi luogo una estremizzazione ideologica che rispecchia l'effettivo andamento storico della Germania. Molto significativo è poi l'atteggiamento di entrambi i personaggi nei confronti della produzione culturale che reputano negativa: si passa dal colorito, ma ancora innocuo, «zum Teufel mit der ganzen modernen Musik und Schreiberei!»⁶³ di Marschalk, all'inquietante e violento «und verbrannt hat man, meines Wissens, bis jetzt nur Bücher, das ist doch nichts. Aber unser Führer wird uns schon noch anderes liefern, ich verlasse mich fest auf ihn»⁶⁴ di Pelz, che allude chiaramente ai roghi dei libri del 1933. Sia *Treffpunkt im Unendlichen* sia *Mephisto* raffigurano quindi come il fascino di ideologie intolleranti o totalitarie faccia presa su artisti e intellettuali, senza omettere (seppure con un diverso grado di approfondimento) le conseguenze nefaste che il crescendo di tali entusiasmi ha anche sulla politica culturale.

Il romanzo del 1932 lascia già intravedere quale sarà di lì a poco l'esito di questi orientamenti attraverso un altro personaggio, questa volta appartenente alla classe lavoratrice: Willi Müller, giovane membro della NSDAP che sul comodino conserva una copia del *Mein Kampf* e al muro ha appese le foto autografate di Hitler e Goebbels⁶⁵. Pur essendo una figura secondaria, Willi ha l'importante funzione di incarnare la discriminazione razziale, la fede cieca nella figura del capo, l'appiattimento ideologico e l'aggressività con cui si impone un punto di vista⁶⁶. Egli farà poi una fine tragica perché, a causa della sua brutalità, sarà vittima di una sparatoria con alcuni comunisti⁶⁷.

A sua volta destinato a una morte violenta, in *Mephisto*, è Hans Miklas, personaggio riconducibile a Willi Müller, il cui bagaglio ideologico è però scandagliato dall'autore con una maggiore attenzione. Il giovane attore, collega di Gründgens ad Amburgo, è infiammato ben presto

⁶² MANN (2006¹¹b, 295-8). Trad. it. MANN (2006c, 229-31). Si sottolineano i seguenti brani di un colloquio con Höfgen: «[die] Geburt eines neuen Menschentyps – oder vielmehr: [...] die] Wiedergeburt eines sehr alten, archaisch-magisch-kriegerischen» (ivi, 296: «[...] la nascita di un nuovo tipo umano... o piuttosto [...] la rinascita di un tipo antico, arcaico-magico-guerriero». Trad. it. ivi, 229), «der neue Rhythmus wie das einexerzierte Tempo des Marschierens» (Ivi: «questo nuovo ritmo [...] come l'andatura cadenzata di una marcia». Trad. it. ivi, 230), «es ist wahrhaftig nicht übertrieben, unser Führer göttlich zu nennen» (Ivi: «non è davvero esagerato chiamare divino il nostro Führer». Ivi), «ich bin begierig auf die tödlichen Abenteuer, auf den Abgrund, auf das Erlebnis der extremen Situation, die den Menschen außerhalb der zivilisatorischen Bindungen stellt» (ivi, 297: «sono avido di avventure mortali, di abisso, di situazioni estreme capaci di svincolare gli uomini dalle regole civili». Trad. it. ivi, 61).

⁶³ MANN (1999, 65): «al diavolo la musica e la scrittura moderna!».

⁶⁴ MANN (2006¹¹b, 297): «e fino a ora... per quanto ne so... si sono bruciati solo dei libri: questo non è niente. Ma il nostro Führer ci darà ben altro, di lui mi fido pienamente». Trad. it. MANN (2006c, 230).

⁶⁵ MANN (1999, 163).

⁶⁶ Esemplici sono le seguenti citazioni: «sprich nicht so von der Hoffnung Deutschlands!» (ivi, 162: «non parlare così del futuro della Germania! [riferito alla cognata che gli aveva consigliato di lasciare perdere le "stupide riunioni di partito"]»), «Goebbels ist der einzige Mann in Deutschland, der uns davor bewahren wird, vollständig von den Juden und den Franzosen ausgestossen zu werden» (ivi, 163: «Goebbels è l'unico uomo in Germania che ci impedirà di essere completamente soppiantati dagli ebrei e dai francesi»), «[die Juden] werden schon aufgehängt» (ivi, 166: «[gli ebrei] verranno impiccati»).

⁶⁷ Ivi, 287.

dalle parole d'ordine del Partito: antisemitismo, deificazione del *Führer*, rinascita economica, restaurazione dell'onore perduto della Germania, nazionalismo⁶⁸. Il discorso razziale è più marcato che in *Treffpunkt im Unendlichen*, non solo per via del maggiore spazio che *Mephisto* dedica al sostrato ideologico del Nazionalsocialismo, ma anche perché l'ambientazione più tarda della vicenda rispecchia l'aggravarsi della condizione degli ebrei nella Germania degli anni Trenta. Il breve lasso temporale che separa i due testi è sufficiente a far sì che le opere rispecchino fasi differenti della storia tedesca e siano quindi testimoni tanto di una diversa penetrazione nella popolazione degli ideali del *Führer*, quanto di una repressione nei confronti degli oppositori e delle minoranze che in *Treffpunkt im Unendlichen* è adombrata, mentre in *Mephisto* è già realtà. Miklas costituisce dunque una sorta di approfondimento e di sviluppo del personaggio di Willi e, con lui, rappresenta il fanatismo del tedesco di livello sociale basso e medio.

La scelta di ritrarre il diffondersi di idee imbevute di intolleranza e aggressività attraverso alcune figure – e non solo con accenni alla situazione tedesca affidati al narratore o ad articoli di giornale – rende più vivo il quadro storico e ha anche la funzione di tradurre il piano astratto dell'ideologia in quello tangibile degli attanti e dell'azione, con cui il lettore si confronta in maniera più diretta. Tutto ciò è evidente soprattutto in *Mephisto*, ma anche *Treffpunkt im Unendlichen* si muove già in questa direzione.

Nonostante il romanzo del 1932 presenti un interesse per l'attualità abbastanza modesto, proprio Sylvester Marschalk è protagonista con Sebastian di un episodio secondario che, però, alla luce degli accadimenti poi narrati in *Mephisto*, risulta particolarmente interessante. Dopo che l'intellettuale poliglotta si è abbandonato in un locale di Parigi alle sue considerazioni di carattere politico-sociale, si accomiata dall'amico tedesco stringendogli la mano⁶⁹. Questo semplice gesto non può però esimersi dal richiamare alla mente del lettore la successiva stretta di mano fra Höfgen e il presidente dei ministri, che ancora *Mephisto* alla tradizione faustiana del patto col diavolo⁷⁰.

Significative sono alcune coincidenze fra le due scene: in entrambe il fatto coinvolge un artista (Sebastian e Höfgen) e una figura che incarna valori razzisti e militareschi (Marschalk nella teoria della conversazione, il gerarca nazionalsocialista nella pratica della dittatura), in entrambe l'artista non contrasta la visione del mondo del suo interlocutore (lo scrittore non solo non prende molto sul serio i monologhi dell'amico, ma li trova anche piacevoli poiché gli infondono una certa

⁶⁸ Si legge infatti: «judenreine deutsche Kultur» (MANN 2006¹¹b, 168): «cultura tedesca ripulita dai giudei» (trad. it. MANN 2006c, 134), «unser Führer wird dem Volk die Ehre wiedergeben!» (ivi, 169: «il nostro *Führer* restituirà l'onore al popolo!»). Ivi), «unsere Bewegung muß siegen!» (ivi, 170: «il nostro movimento *deve* vincere!»). Trad. it. ivi, 135), «er [Miklas] aber blieb [...] bei seiner blutrünstigen Glauben an die Heilslehre von der Rasse, der Brechung der Zinsknechtschaft und der idealistischen Revolution» (ivi, 171: «ma lui [Miklas ...] non voleva demordere dalla fede sanguinaria e dalla dottrina della razza, dalla necessità dell'abolizione della servitù degli interessi bancari e dalla teoria della rivoluzione idealista». Trad. it. ivi, 136).

⁶⁹ MANN (1999, 66).

⁷⁰ MANN (2006¹¹b, 262). Trad. it. MANN (2006c, 205).

vitalità⁷¹; l'attore è invece profondamente onorato da attenzioni che aveva abilmente sollecitato) e in entrambe la mano dell'interlocutore politicizzato è collegata al tema della sporcizia fisica che è evidente metafora di quella morale⁷².

Come più tardi in *Mephisto*, già nel testo antecedente all'esilio la gestualità e il motivo della mano sono elementi ricorrenti e determinanti nella caratterizzazione di numerosi personaggi⁷³, fra i quali si può contare anche Gregor Gregori. A questo proposito si legge: «seine Hände waren zu groß, zu schwer und zu weiß, mit leichten Sommersprossen auf den Handrücken. Auch die Nägel schienen nicht edel im Material, eher bröckelig und, überraschenderweise, nicht sehr gepflegt, sondern schartig, als habe er die Angewohnheit, an ihnen zu beißen»⁷⁴. Il parallelismo con quelle di Hendrik Höfgen emerge con chiarezza dal seguente brano di *Mephisto*:

die Handrücken waren sehr breit und rötlich behaart; breit waren auch die ziemlich langen Finger, die in eckigen, nicht ganz sauberen Nägel endigten. Gerade diese Nägel, waren es wohl, die den Händen ihren unedlen, beinah unappetitlichen Charakter gaben. Sie schienen aus minderwertiger Substanz zu sein: bröckelig, spröde, ohne Glanz, ohne Form und Wölbung⁷⁵.

Non certo casuale è la ripresa, nell'opera più tarda, di molti particolari di *Treffpunkt im Unendlichen*; quello che prima dell'esilio poteva però essere un dettaglio in buona parte ispirato al modello reale (Gründgens), dopo la fuga da Monaco si carica invece di un profondo significato metaforico-politico che si esplicita quando, in seguito alla stretta di mano, il protagonista pensa: «jetzt habe ich einen Flecken auf meiner Hand, den bekomme ich nie mehr weg... Jetzt habe ich mich verkauft...»⁷⁶. In *Mephisto* la dimensione fisica si pone dunque come un riflesso di quella spirituale ed etica, e lo "specchio" è proprio la mano.

Degno di nota è poi il fatto che anche Gregor Gregori è protagonista di un episodio analogo a quello di Sebastian e Höfgen:

⁷¹ MANN (1999, 62).

⁷² «Seine [Marschalks] Hand – Sebastian bemerkte, daß sie etwas schmutzig war, dunkel und sehnig» (ivi, 66: «la sua mano, osservò Sebastian, era un po' sporca e nerboruta», considera lo scrittore in *Treffpunkt im Unendlichen*; «jetzt habe ich mich beschmutzt» (MANN 2006^{11b}, 262: «ora mi sono infangato». Trad. it. MANN 2006c, 205), pensa invece Höfgen dopo il contatto fisico con il presidente dei ministri. In *Treffpunkt im Unendlichen* il significato figurato della lordura è però solo accennato ed è affidato prevalentemente alla valutazione del lettore.

⁷³ Cf. Do (MANN 1999, 11), il dottor Massis (ivi, 15), Richard Darmstädter (ivi, 18), Sonja (ivi, 43), Froschele (ivi, 72), la moglie di W. B. (ivi, 78), Greta (ivi, 101).

⁷⁴ Ivi, 189: «le sue mani erano troppo grandi, troppo pesanti e troppo bianche, con lentiggini leggere sul dorso. Anche le unghie sembravano di una sostanza non nobile, piuttosto fragili e, a sorpresa, non molto curate e segnate come se avesse l'abitudine di morderle».

⁷⁵ MANN (2006^{11b}, 56): «il dorso della mano era assai largo e coperto da una peluria rossiccia; larghe erano anche le dita piuttosto lunghe che terminavano con unghie squadrate e non troppo pulite. Erano proprio quelle unghie a conferire alle sue mani un carattere poco nobile e quasi repellente. Sembravano formate d'una sostanza inferiore: friabili, opache e fragili, senza forma né sagoma» (trad. it. MANN 2006c, 46).

⁷⁶ Ivi, 263: «ora ho una macchia sulla mia mano, non riuscirò mai più a farla scomparire... ora mi sono venduto...» (ivi, 205).

er traf auf dem Korridor [des Theaters] einen hohen Verwaltungsdirektor, mit dem er sich fünf Minuten lang unterhielt. Er brillierte und funkelte, [...] schielte verführerisch mit blaugrün schillernden Augen. [...] Der Direktor [...] fühlte sich bezaubert und schüttelte am Schluß Gregori warm, fast heftig die Hand⁷⁷.

Si riscontrano già diversi elementi che ritorneranno poi in *Mephisto* nella scena centrale di Höfgen con il presidente dei ministri⁷⁸: l'ambientazione a teatro, l'abilità dell'artista nell'ammaliare deliberatamente il suo interlocutore, la posizione di potere di quest'ultimo e l'invertirsi momentaneo dei ruoli nel momento in cui l'autorità, cedendo al fascino del teatrante, si pone letteralmente nelle sue mani. Analoga è poi anche la reazione dei due artisti, che somatizza l'eccitazione e accentua l'importanza di quanto sta accadendo: Gregor «spürte auf der ganzen Haut ein Prickeln- Schauer der Genugtuung»⁷⁹, Hendrik «wurde ganz weiß [...], sein Herz [klopfte] so stark»⁸⁰.

A entrambi gli episodi si può dunque attribuire il “titolo” che il narratore conia per la “pantomima” di Höfgen: «der Schauspieler verführt die Macht»⁸¹. Il significato delle due strette di mano risiede infatti nelle volontà dell'artista di sfruttare l'autorità dell'interlocutore per soddisfare il proprio anelito al successo, così come testimoniano le seguenti frasi dei due personaggi: «aus solchen Siegen baut sich eine Karriere, dachte er [Gregori]»⁸² e «jetzt werde ich [Höfgen] ganz groß!! Der Dicke [der Ministerpräsident] läßt mich ganz, ganz groß werden!»⁸³. Questo arrivismo calcolatore e razionale si può dunque sintetizzare in una frase del ballerino che ben potrebbe essere proferita anche dall'attore: «ich muß erst die Macht haben, um dort zu gelangen, wo ich hingelangen will»⁸⁴. La differenza, che si ricollega alle diverse finalità dei romanzi, risiede però nel fatto che Hendrik vede nella fama non solo una soddisfazione del suo *ego*, ma anche uno scudo che,

⁷⁷ MANN (1999, 28s.): «nel corridoio [del teatro] egli incontrò un altro direttore amministrativo, con cui si trattenne a parlare per cinque minuti. Egli brillava e scintillava, [...] fece l'occholino in maniera seducente con i suoi occhi cangianti di colore verde-azzurro. [...] Il direttore [...] si sentì affascinato e, alla fine, strinse con calore e quasi con forza la mano di Gregori».

⁷⁸ Durante l'intervallo del *Faust* goethiano, in cui Höfgen recita la parte di Mefistofele, il gerarca, stregato dalla *performance* dell'attore, lo convoca nel suo palco. Lì ha luogo una fascinazione reciproca che si conclude con la stretta di mano fra i due. Così, sotto l'egida ufficiale e pubblica del potente uomo politico, inizia la carriera folgorante del protagonista. MANN (2006^{11b}, 260-3). Trad. it. MANN (2006c, 203-5).

⁷⁹ MANN (1999, 29): «sentiva su tutta la pelle un misto di prurito e brividi».

⁸⁰ MANN (2006^{11b}, 260): «si fece completamente bianco [...], il [suo] cuore batte[va] così forte» (trad. it. MANN 2006c, 203s.).

⁸¹ Ivi, 262: «l'attore seduce il potere» (ivi, 205). Vale la pena ricordare che la molteplicità di punti di vista, che caratterizza *Treffpunkt im Unendlichen*, si presenta anche in relazione al tema del rapporto fra l'artista e il potere. Vi è infatti una scena che funge da contrappeso a quella della stretta di mano di Gregor con il direttore e che vede come protagonista l'attrice Sonja, la quale, a una festa, si trova in presenza di un «Allgewaltigen eines Theaterkonzerns» (MANN 1999, 53: «onnipotente di un complesso di teatri») con cui sarebbe molto utile intrattenersi. La sua reazione è però ben diversa: alla vista dell'uomo ella sente «Widerstände [...] dann leichten Ekel» (Ivi: «delle resistenze [...] e poi un leggero disgusto») che le impediscono di avvicinarlo. La scena di Gregori non è dunque esemplificativa di una categoria e va solo riferita a un singolo.

⁸² Ivi, 29: «su queste vittorie si fonda una carriera, pensò egli [Gregori]».

⁸³ MANN (2006^{11b}, 268): «ora divento *veramente* grande!! Il Ciccione [il presidente dei ministri] mi fa diventare grande, veramente grande!» (trad. it. MANN 2006c, 209).

⁸⁴ MANN (1999, 110): «devo avere innanzitutto il potere per potere arrivare là dove voglio».

nella Germania nazionalsocialista, protegge da un passato all'insegna di comportamenti "deviati" come gli incontri con Juliette, il giovanile simpatizzare per la sinistra o le nozze con una donna (Barbara Bruckner) di padre ebreo.

Le strette di mano raffigurate in *Treffpunkt im Unendlichen* non hanno sicuramente la medesima rilevanza sul piano narrativo di quella su cui si fonda *Mephisto*, ma dimostrano come la scena centrale del romanzo dell'esilio non sia un'idea estemporanea nata dalla contingenza storica, ma affondi le sue radici più in profondità di quanto si potesse inizialmente supporre. Da rilevare è comunque il fatto che l'opera del 1932 presenta ben due strette di mano: la prima (di Marschalk con Sebastian) collega la figura dell'artista alla politica, ma non al potere; la seconda (di Gregori con il direttore del teatro) apre un canale fra l'artista e il potere, ma non fra l'artista e la politica. La scissione qui operata verrà poi superata in *Mephisto*, nel quale, per via della dittatura, politica e potere coincidono.

Riguardo al peso dell'attualità in *Treffpunkt im Unendlichen*, si rileva inoltre che alcuni elementi, legati alla sfera ideologica e poi sviluppati in relazione al personaggio di Höfgen, si rintracciano anche in Gregori e costituiscono la prima tappa di quel percorso che sarà seguito per intero solo dal protagonista di *Mephisto* e che condurrà al "patto col diavolo".

Innanzitutto si viene a sapere che il ballerino ha rinnegato i suoi trascorsi rivoluzionari e ha aderito al Fascismo: «auf seinem Schreibtisch stand das Bild Mussolinis neben dem Nijnskijs und der Sarah Bernhardt»⁸⁵. La particolare commistione nelle foto di politica, balletto e recitazione prelude alla futura vicenda di Höfgen e, come nel caso del protagonista di *Mephisto*, la presa di posizione politica appare poco autentica, soprattutto quando si legge che Gregor veste i panni del fascista in quanto «so wollte er sich, so stilisierte er seine Person»⁸⁶. L'entusiasmo del personaggio si riversa sulla realtà italiana perché lì si è già imposto l'autoritarismo che in Germania è ancora alle porte e che, a detta del ballerino, consentirà di "ripulire" (*aufräumen*⁸⁷) Berlino analogamente al paese mediterraneo; lo scivolamento verso un regime illiberale è allora la conseguenza di quella «Sumpf»⁸⁸ in cui sta sprofondando la Repubblica di Weimar che alcuni squarci della narrazione lasciano intravedere.

Se, in *Mephisto*, l'attore deve tradurre in pratica i vincoli imposti dalla politica nel momento in cui, da intendente, allestisce il cartellone della stagione⁸⁹, in *Treffpunkt im Unendlichen*, invece, le nuove idee di Gregori rimangono ancora sul piano teorico dell'enunciazione, ma dimostrano di essere già abbastanza chiare: «er höhnte über alles Literarisch-Experimentelle. "Das sind

⁸⁵ Ivi, 109: «sulla sua scrivania vi era l'immagine di Mussolini accanto a quelle di Nijnskijs e di Sarah Bernhardt».

⁸⁶ Ivi: «così voleva essere, così si stilizzava».

⁸⁷ Ivi, 111.

⁸⁸ Ivi: «palude».

⁸⁹ MANN (2006^{11b}, 331). Trad. it. MANN (2006c, 256).

PrivatspáÙe”, verkündete er, “mich interessieren die Massen”. [...] Er war der Träger einer neuen Gesinnung, Repräsentant einer anti-individualistischen, zugleich volksverachtenden und volksbeglückenden Kunst für alle»⁹⁰. Si enucleano così alcuni principi base della concezione nazionalsocialista dell’arte: avversione per la sperimentazione, volontà di profondo rinnovamento, sacrificio dell’individuo rispetto alla massa, senso di superiorità rispetto a quest’ultima ma anche consapevolezza della sua importanza per la sopravvivenza del nuovo ordine. Nell’opera del 1936, dove la dimensione artistica è preponderante, essi sono approfonditi e arricchiti di implicazioni razziali che completano il quadro di una produzione culturale ormai aliena dallo spirito (*Geist*) e totalmente asservita all’ideologia hitleriana.

Rilevante è inoltre il riferimento al diavolo che, in diversi momenti di *Treffpunkt im Unendlichen*, è associato proprio a Gregori. Durante le prove il ballerino veste con «[ein] schwarze[s] Trikot»⁹¹ che si rifletterà nel futuro abbigliamento nero di Höfgen sia nel suo primo film – quando viene chiamato «schwarzer Satan»⁹² –, sia sul palcoscenico quando impersona Mefistofele; per proteggersi dal freddo nella piovosa Berlino, Gregor indossa inoltre un «flatternde[n] Ledermantel»⁹³ che sarà ripreso nelle ali del costume di scena di Hendrik e richiama la raffigurazione zoomorfa del diavolo⁹⁴; vi è poi il pallore che accomuna entrambi gli artisti⁹⁵ e che rinvia alla simbologia del bianco come colore nefasto e spettrale⁹⁶. Gli elementi ora elencati stabiliscono un legame con la dimensione sotterranea e con la figura del diavolo, ma è soprattutto in un sogno raccontato da Sonja che si crea un collegamento inequivocabile fra il ballerino e il demonio: l’immagine onirica di Gregor è infatti caratterizzata dal piede caprino⁹⁷. In *Treffpunkt im Unendlichen* la sfera diabolica non è esplicitamente messa in relazione a quella politica, tuttavia, se si considera la vicinanza di Gregori al Fascismo, iniziano a intravedersi le basi di quella che sarà poi la figura di Höfgen. Bisogna comunque ricordare che, nel romanzo che precede l’esilio, il demonismo non è appannaggio solo dell’artista dagli ideali totalitari, bensì caratterizza anche il dottor Massis, pseudo-scienziato ideologicamente collocato a sinistra⁹⁸. In *Treffpunkt im Unendlichen*, politica, arte e diabolicità iniziano a sfiorarsi ma, solo più tardi, con il precipitare della Germania nella dittatura, confluiranno in *Mephisto* nel motivo del patto col diavolo, dispiegando un elevato potenziale di denuncia.

⁹⁰ MANN (1999, 109s.): «derideva tutta la letteratura sperimentale. “Sono solo passatempi privati”, annunciò, “a me interessano le masse”. [...] Egli era il portavoce di una nuova coscienza, il rappresentante di un’arte destinata a chiunque, anti-individualistica, che al contempo disprezzava e colmava di gioia il popolo».

⁹¹ Ivi, 29: «[una] maglia nera».

⁹² Ivi, 200: «il satana nero» (trad. it. MANN 2006c, 158).

⁹³ MANN (1999, 24): «cappotto di pelle svolazzante».

⁹⁴ MANN (2006^{11b}, 262). Trad. it. MANN (2006c, 205).

⁹⁵ MANN (1999, 12, 29); MANN (2006^{11b}, 260), trad. it. MANN (2006c, 203).

⁹⁶ Cf. CHEVALIER – GHEERBRANT (1999¹³, 145).

⁹⁷ MANN (1999, 257).

⁹⁸ Ivi, 31.

È già stato messo in rilievo che l'opera del 1932 non si concentra sulla sfera artistica, che resta circoscritta ad alcune "schegge" narrative; essa è comunque significativa poiché coinvolge i personaggi di Sebastian e Sonja, le due principali "rette parallele" nel fascio costituito da tutti gli attanti del romanzo. Ancora una volta è però la figura di Gregori che consente di mettere in luce alcuni aspetti poi sviluppati in *Mephisto*.

In primo luogo il ballo, che accomuna il danzatore di *Treffpunkt im Unendlichen* a Hendrik Höfgen, il quale si sottopone alle lezioni umilianti della "Venere nera" Juliette⁹⁹ e ne sfrutta i benefici anche in scena. Si deve rilevare però che, in *Mephisto*, la danza si arricchisce di elementi dionisiaci e oscuri ancora estranei al testo precedente e legati alla dimensione politica della narrazione. In secondo luogo si rileva la presenza in entrambe le opere del nucleo tematico del *Komödiantentum* (l'essere un commediante), dal quale Gregor tenta di distaccarsi con decisione¹⁰⁰.

Se il ballerino sembra godere di grande considerazione per via delle sue capacità artistiche, Höfgen continua invece a essere etichettato come "commediante" nonostante l'indiscusso talento perché, con l'allineamento ideologico, è diventato una sorta di "burattino" del presidente dei ministri¹⁰¹. Pure in questo caso si ravvisa come la finalità militante di *Mephisto* investa un dettaglio del romanzo precedente (dove il *Komödiantentum* è riferito solo a una valutazione di tipo estetico-qualitativo) e gli conferisca una notevole importanza arricchendolo di una spiccata venatura politica.

In senso analogo va interpretata anche la frase «Gregor mag ja charmant und aufregend sein, aber schließlich ist er ein Tänzer und ein exzentrischer Narr»¹⁰², rivolta da W. B. a Sonja quando l'attrice comunica al consigliere segreto il suo fidanzamento con il collega di scena. Questa osservazione sembra riecheggiare in *Mephisto*, quando Höfgen, spaventato dalle conseguenze che l'ipotetico crollo del regime potrebbe avere sulla sua esistenza, piagnucolando afferma «ich bin doch nur ein ganz gewöhnlicher Schauspieler!»¹⁰³, ma, a un'analisi più attenta, si nota che il significato non è il medesimo. Di comune vi è sicuramente il volontario tentativo di ridimensionare l'importanza della sfera artistica, ma i piani sono differenti: la considerazione di W. B. si riferisce essenzialmente al livello sociale ed economico del ballerino rivale in amore ed è espressa da un autorevole rappresentante del mondo politico che non ha la necessità di darsi lustro con un falso mecenatismo; quella di Höfgen denota invece la volontà dell'attore di negare la responsabilità dell'arte nei confronti della vita al fine di alleggerire la sua compromissione con il gerarca.

⁹⁹ MANN (2006^{11b}, 75-8). Trad. it. MANN (2006c, 60-3).

¹⁰⁰ «Nichts – als ein eitler Komödiant zu sein, wies er [Gregori] mit Hochmut von sich» (MANN 1999, 106: «nulla egli [Gregori] rigettava con tanta superbia come il fatto di essere un commediante vanitoso»).

¹⁰¹ MANN (2006^{11b}, 32, 111, 119, 198, 376). Trad. it. MANN (2006c, 28, 90, 96, 156, 290).

¹⁰² MANN (1999, 91): «Gregor può anche essere affascinante e eccitante, ma in fondo è un ballerino e un folle eccentrico».

¹⁰³ MANN (2006^{11b}, 390): «io sono solo un attore, un attore come tanti altri!» (trad. it. MANN 2006c, 300).

La presunta autonomia dell'arte, disperatamente invocata da Hendrik, è già accennata in *Treffpunkt im Unendlichen* quando il dottor Massis sostiene che «der Künstler [...] ein Monomane des Egoismus [ist], jeder Künstler ein vollendeter Narziß»¹⁰⁴. Questa definizione ben si adatta a Gregori, in relazione al quale ha come conseguenze negative “solo” una marcata sterilità emotiva e una stilizzazione continua del soggetto che rende non autentica l'esperienza di vita (compresa l'adesione al Fascismo). Tali aspetti si riscontrano anche in Höfgen ma, in questo caso, entrano in gioco in maniera determinante la dimensione politica e la figura del *Mitläufer* (collaborazionista) che conferiscono al testo una coloritura ideologica ben precisa.

I pericoli insiti nella chiusura della dimensione artistico-intellettuale nei confronti del mondo sono poi ribaditi, nel romanzo del 1932, anche da un critico teatrale, secondo il quale si attribuisce tanta importanza alla scrittura della recensione di uno spettacolo, ma poi ci si vergogna del proprio operato quando, sullo stesso giornale, si legge della disoccupazione e della fame; per di più la sede del quotidiano rischia ogni giorno di essere fatta esplodere dai nazionalsocialisti o dai comunisti¹⁰⁵. Da queste parole trapela la visione di una sfera intellettuale che rischia di essere percepita come isolata, contrapposta alla vita e destinata a scivolare nella futilità se paragonata alla profonda crisi e all'incertezza politica che attanagliano il paese. Ancora la stampa offre poi un'altra occasione di riflessione quando, nella prima pagina del “Berliner Morgenblatt” si affastellano notizie relative alla violenza e al totalitarismo¹⁰⁶, fra le quali si insinua un articolo sulla prima teatrale che vede protagonista Gregori. In questo modo il contesto artistico è riportato bruscamente all'interno della storia, ma così facendo si sminuisce ulteriormente la sua rilevanza, perché il successo di un ballerino appare insignificante se paragonato alla tragica attualità.

In *Treffpunkt im Unendlichen* si pone dunque la questione dell'autonomia dell'artista-intellettuale e del suo rapporto con la vita e la storia; questa non è certo una tematica centrale ma, attraverso l'egoista e narcisista Gregori, inizia a delinearsi con una certa chiarezza. Se anche lo scrittore Sebastian è assorbito soprattutto dalle sue vicissitudini private e tollera Marschalk nonostante le sue idee pericolose, è invece Sonja che in parte offre l'immagine di un'artista più ricettiva nei confronti della realtà, verso la quale prova un forte disagio. Klaus Mann è però più incline a indagare la lacerazione interiore dell'attrice, lasciando talvolta solo abbozzate alcune riflessioni più profonde.

La divaricazione fra arte e vita acquisisce poi maggiore visibilità e profondità in *Mephisto*, in particolar modo quando Höfgen vi si appiglia nel tentativo di concedersi un sorta di

¹⁰⁴ MANN (1999, 34): «l'artista è un monomane dell'egoismo, ogni artista è un totale narcisista».

¹⁰⁵ Ivi, 73.

¹⁰⁶ Ad esempio le celebrazioni italiane per il sedicesimo anniversario dell'entrata in guerra, un discorso di Mussolini, il linciaggio di un avvocato, la sparatoria fra comunisti e nazionalsocialisti in cui muore Willy Müller (ivi, 286s.).

autoassoluzione. Il pensiero dell'attore si può ritrovare *in nuce* proprio in *Treffpunkt im Unendlichen*, quando Gregori afferma: «die Kunst ist da, um zu erfrischen, nicht um zu zersetzen. Der Mime ist da, um zu tanzen, nicht um nachzudenken»¹⁰⁷. Sono la deresponsabilizzazione dell'artista nei confronti del mondo e la visione del suo lavoro come una semplice fonte di diletto e dimenticanza a spianare la strada a comportamenti deprecabili come quello di Höfgen, nei quali un'autoreferenzialità esasperata in nome dell'arte e dell'*ego* induce a ignorare la portata effettiva delle azioni compiute sia davanti sia dietro le quinte.

È ancora possibile espiare e riparare ai propri errori? In *Mephisto* l'autore lo nega e, sebbene la fine sia aperta, la "dannazione" del protagonista, che si è "macchiato" la mano (e la coscienza) stringendo quella di un gerarca nazionalsocialista, pare solo una questione di tempo¹⁰⁸. Durante la stesura di *Treffpunkt im Unendlichen*, invece, la situazione storica consentiva ancora a Klaus Mann di volgere il suo sguardo oltre il piano politico e di indagare aspetti della natura umana non solo riconducibili all'esperienza politica e/o artistica. Il peccato non è univoco come nel romanzo dell'esilio, non vi è uno specifico atto da condannare e un colpevole da indicare: l'opportunismo, l'egoismo, la falsità, la superficialità, la viltà, la debolezza, la passività, il fanatismo, l'indifferenza sono alcuni fra i tanti aspetti incarnati dalle figure a cui il testo dà voce, tratteggiando uno spaccato della natura umana che va oltre i confini geografici berlinesi o tedeschi. Questi sono i peccati che devono essere rimessi, insieme alla malvagità che tutto origina: «woher kommt das Böse in die menschliche Natur, dieses antinaturliche Element? Quält ein Tier je aus Lust das andere? Es will nur fressen. Aber der Mensch»¹⁰⁹, si chiede infatti Sonja, forse il più profondo tra i personaggi del romanzo.

È significativo che sia proprio l'attrice a cogliere immediatamente la portata di uno strano episodio che si verifica a Berlino. Un giorno la città si risveglia con i muri coperti da decine di scritte dipinte con la vernice bianca che recano una sola parola: «HINGABE»¹¹⁰. Il monito è chiaro e universale: la salvezza non è perduta, vi è ancora un piccolo spiraglio di luce, ma l'uomo deve prendere coscienza di sé e mettersi in discussione per attenuare la sofferenza inflitta da quell'isolamento che egli stesso intensifica con la sua condotta. Per tentare di uscire dal tunnel che, nel 1932, i tedeschi hanno già imboccato da tempo, è necessario far propria l'idea del sacrificio e dell'apertura verso l'altro che la vista delle scritte bianche fa affiorare in Sonja: «bewahrt euch nicht länger! Eure ganze Seele wird eingefordert! Wehe euch am Gerichtstag, wenn ihr euch bewahrt

¹⁰⁷ Ivi, 217: «l'arte esiste per rinfrescare, non per disgregare. Il mimo esiste per ballare, non per riflettere».

¹⁰⁸ A questo proposito è determinante la fugace apparizione serale, a casa di Höfgen, di un oppositore al regime che gli prospetta un futura e inevitabile resa dei conti (MANN 2006^{11b}, 382-6. Trad. it. MANN 2006c, 294-7).

¹⁰⁹ MANN (1999, 123): «da dove giunge nella natura umana la malvagità, elemento così innaturale? Forse un animale ne tortura un altro per puro diletto? Vuole solo mangiare. Ma l'uomo no».

¹¹⁰ Ivi, 124: «SACRIFICIO».

hattet! Wehe den Geizigen und den Spröden!»¹¹¹. La stessa attrice sceglierà però di non mettersi in gioco, preferirà abbandonarsi al paradiso artificiale dell'hascisc e perderà la vita. Ella purtroppo non sarà la sola a disattendere le aspettative: la chiamata rimarrà inascoltata dalla maggioranza dei suoi connazionali e il 30 gennaio 1933, il “Giorno del Giudizio”, si spalancheranno le porte dell'inferno nazionalsocialista.

Elena Giovannini

elena.giovannini6@unibo.it

¹¹¹ Ivi: «non trattenetevi oltre! L'intera vostra anima è reclamata! Guai a voi il Giorno del Giudizio se vi sarete trattenuti! Guai agli avari e ai fragili!».

Riferimenti bibliografici

Barbian, J.-P. (2010) *Literaturpolitik im NS-Staat. Von der „Gleichschaltung“ bis zum Ruin*. Frankfurt/Main. Fischer.

Chevalier, J., Gheerbrant, A. (1999¹³) *Dizionario dei simboli*. Milano. BUR.

Gutzkow, K. (1851) *Die Ritter vom Geiste*. Leipzig. Brockhaus.

Kroll, F. (1984) Treffpunkt im Unendlichen. In Wollf R. (Hrsg.) *Klaus Mann. Werk und Wirkung*. Bonn. Bouvier. 82-118.

Kroll, F. (1999) Nachwort. In Mann K., *Treffpunkt im Unendlichen*. Einmalige Sonderausgabe. Reinbek bei Hamburg. Rororo. 309-30.

Mann, E., Mann, K. (1991) *Escape to life. Deutsche Kultur im Exil (1939)*. München. Spangenberg.

Mann, K. (1967) *Kind dieser Zeit (1932)*. Reinbek bei Hamburg. Rowohlt.

Mann, K. (1969a) Die Kriegs- und Nachkriegsgeneration (1938, edito postumo). In Id., *Heute und morgen. Schriften zur Zeit*. Hrsg. von M. Gregor-Dellin. München. Nymphenburger Verlagshandlung. 206-28.

Mann, K. (1969b) Homosexualität und Faschismus (1934). In Id., *Heute und morgen. Schriften zur Zeit*. Hrsg. von M. Gregor-Dellin. München. Nymphenburger Verlagshandlung. 130-37.

Mann, K. (1969c) Kein Schlüsselroman (1936). In Id., *Heute und morgen. Schriften zur Zeit*. Hrsg. von M. Gregor-Dellin. München. Nymphenburger Verlagshandlung. 48-50.

Mann, K. (1969d) Selbstanzeige: Mephisto (1936). In Id., *Heute und morgen. Schriften zur Zeit*. Hrsg. von M. Gregor-Dellin. München. Nymphenburger Verlagshandlung. 50-4.

Mann, K. (1989a) *Tagebücher 1931 bis 1933*. Hrsg. von J. Heimannsberg, P. Laemmle, W.F. Schoeller. München. Spangenberg.

Mann, K. (1989b) *Tagebücher 1934 bis 1935*. Hrsg. von J. Heimannsberg, P. Laemmle, W.F. Schoeller. München. Spangenberg.

Mann, K. (1991) *Briefe und Antworten 1922-1949*. Hrsg. von M. Gregor-Dellin. Reinbek bei Hamburg. Rowohlt.

Mann, K. (1993a) Bertolt Brecht und Hanns Eisler: Lieder – Gedichte – Chöre (1934). In Id., *Zahnärzte und Künstler. Aufsätze, Reden, Kritiken 1933-1936*. Hrsg. von U. Naumann, M. Töteberg. Reinbek bei Hamburg. Rowohlt. 144-55.

Mann, K. (1993b) Zahnärzte und Künstler (1934). In Id., *Zahnärzte und Künstler. Aufsätze, Reden, Kritiken 1933-1936*. Hrsg. von U. Naumann, M. Töteberg. Reinbek bei Hamburg. Rowohlt. 107-10.

Mann, K. (1999) *Treffpunkt im Unendlichen* (1932). Einmalige Sonderausgabe. Reinbek bei Hamburg. Rororo.

Mann, K. (2001) *La svolta: storia di una vita*. Trad. it. di B. Allason. Milano. Il Saggiatore.

Mann, K. (2006a) *Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht* (1949). Mit unbekanntem Texten aus dem Nachlass. Erweiterte Neuausgabe. Reinbek bei Hamburg. Rowohlt.

Mann, K. (2006^{11b}) *Mephisto. Roman einer Karriere* (1936). Reinbek bei Hamburg. Rowohlt.

Mann, K. (2006c) *Mephisto. Romanzo di una carriera*. Trad. it. di F. Ferrari, M. Zapparoli. Milano. Feltrinelli.

Naumann, U. (1984) *Klaus Mann mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg. rororo.

Rieck, W. (1968) Gregor Gregori und Hendrik Höfgen. (Ein Beitrag zur Werkgeschichte von Klaus Manns *Mephisto*). In *Pädagogische Hochschule Potsdam. Wissenschaftliche Zeitschrift*. 4. 697-709.

Schaenzler, N. (1999) *Klaus Mann. Eine Biographie*. Frankfurt/Main-New York. Campus Verlag.

Spangenberg, E. (1986) *Karriere eines Romans. Mephisto, Klaus Mann und Gustaf Gründgens. Ein dokumentarischer Bericht aus Deutschland und dem Exil 1925-1981*. Reinbek bei Hamburg. Rowohlt.

Thiel, M. (1998) *Klaus Mann. Die Sucht, die Kunst und die Politik*. Pfaffenweiler. Centaurus.

Weidermann, V. (2009) *Das Buch der verbrannten Bücher*. München. btb.

Weil, B. (1983) *Klaus Mann: Leben und literarisches Werk im Exil*. Frankfurt/Main. Fischer.