



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

[http://cav.unibg.it/elephant\\_castle](http://cav.unibg.it/elephant_castle)

POSTLUDI. LO STILE TARDO

a cura di Alessandro Baldacci e Amelia Valtolina

novembre 2018

CAV - Centro Arti Visive  
Università degli Studi di Bergamo

SILVIA ULRICH

**“Provi uno a imitarmi senza rompersi il collo”. Rispecchiamenti audaci tra vita e opera di illustri sessagenari: Thomas Mann, Goethe, Charlotte Kestner nata Buff.**

Quando Thomas Mann inizia a scrivere *Lotte in Weimar (Carlotta a Weimar)*, Hitler è già salito al potere, la Repubblica già degenerata in barbarico totalitarismo, di cui l'incendio del Reichstag, il rogo dei libri, l'annientamento dell'opposizione politica, la persecuzione dei “diversi” (ebrei, omosessuali, zingari, artisti) non sono che le più eclatanti espressioni. Lo scrittore *obtorto collo* ha già abbandonato la Germania alla volta dell'esilio, privato della cittadinanza tedesca e defraudato della *laurea ad honorem* conferitagli nel 1919 dall'Università di Bonn. È il 1936: sessantunenne, Mann ha appena concluso *Giuseppe in Egitto*, il terzo volume della tetralogia *Giuseppe e i suoi fratelli* (1926-1943) e si appresta al confronto diretto, da tempo procrastinato, con il simbolo poetico della Germania, di cui egli – premio Nobel nel 1929 – si sente erede letterario; in quell'anno quindi inizia per lui una terza età segnata da grandi responsabilità. Il confronto con Goethe accompagna Mann per cinquant'anni, non solo grazie ad alcune affinità di carattere biografico: entrambi celebrati come rappresentanti della Germania, ma spesso incompresi dagli stessi tedeschi; entrambi artisti con una forte vocazione borghese; entrambi portavoce di due secoli, testimoni di guerre e tirannie. Vi sono anche motivi di carattere estetico-letterario che muovono Mann a identificarsi progressivamente con il *Dichterfürst*: la stretta relazione tra arte e vita, il distanziamento dal Romanticismo, il rapporto *Eros-Thanatos*, l'attrazione per la bellezza della forma e

il suo rigore. Tuttavia, il romanzo si legge anche e soprattutto come rilettura del mito di Goethe al fine di smitizzarlo e sottrarlo alla manipolazione dei nazionalisti, intenzionati a farne il portabandiera culturale della propria ideologia. *Carlotta a Weimar*, edito nel 1939, rappresenta perciò una sfida: l'assunzione, nel segno della cultura letteraria, di un compito civile e politico, oltre che etico-morale, e segna il mutato paradigma ideologico di Mann nel corso degli anni della maturità e della vecchiaia (cfr: Bonifazio 2009). Esso rappresenta anche un confronto con l'età della giovinezza e quella senile, in un gioco di rispecchiamenti dell'una nell'altra, ma anche di entrambe le fasi della propria esistenza di scrittore e di uomo in quelle dell'illustre modello e della sua opera. Tutti sessagenari, Mann, Goethe e Charlotte Kestner nata Buff rappresentano tre piani temporali attraverso i quali storia letteraria e politica si sovrappongono, parlando al lettore contemporaneo come dietro una triplice maschera.<sup>1</sup>

**“Sono nato più per essere un rappresentante che un martire”.<sup>2</sup>**

*Carlotta a Weimar* non avrebbe mai visto la luce se Mann non avesse atteso l'incipiente canizie, o – come afferma Werner Frizen (2003: 14) – non l'avrebbe vista allo stesso modo.<sup>3</sup> Benché il confronto con la figura di Goethe inizi molto tempo prima (cfr: ivi: 11; Ludmann

---

<sup>1</sup> Cfr: il motto posto in esergo al romanzo, di cui oltre.

<sup>2</sup> Mann 2017: 99. La frase, scritta da Mann nel 1936 all'Università di Bonn in risposta al disonoscimento della laurea *honoris causa*, compare anche nel romanzo (Mann 2003: 327), benché assente nella versione italiana (cfr: il passo corrispondente in Mann 1955: 391; sul motivo di questa mancanza cfr: Frizen 2003: 613-614).

<sup>3</sup> Il primigenio interesse di Mann per Goethe era volto a riscrivere l'amore del poeta settantatreenne per la baronessa diciannovenne Ulrike von Levetzow (1821-23), poi rielaborato, entro una cornice assai mutata, nell'amore omoerotico di Gustav Aschenbach per il giovane Tadzio. Dallo stesso episodio avrebbe invece tratto il romanzo *Ein liebender Mann* (2008) lo scrittore tedesco Martin Walser. Un ulteriore progetto, del 1930, riguardava una biografia di Goethe per immagini, destinato tuttavia a fallire, principalmente a causa della contesa tra i due editori interessati alla pubblicazione, Fischer e Knauer (cfr: Frizen 2003: 20).

1980: 133), è solo grazie alla stesura del terzo volume su *Giuseppe* che Mann comprende quanto pericoloso diventi il mito per le masse quando si secolarizza; riflessione, questa, che influenza la concezione del romanzo e la sua stesura.<sup>4</sup> Già con le celebrazioni del centenario goethiano nel 1932, i nazionalisti avevano operato presso l'opinione pubblica tentativi di ideologizzare il mito di Goethe, letto in chiave messianica e irrazionalista, manipolandolo a sostegno della causa pangermanista: invitato a tenere un discorso, Mann ricevette attacchi personali dal *Völkischer Beobachter* che lo definì “filosemita imparentato con gli ebrei e pappamolle pacifista”, ritenendolo inadatto a parlare del “tedesco Goethe” (Frizen 2003: 17). Lo scrittore inoltre annota nei diari (1933, 1934) titoli di giornale che celebrano “Goethe der Deutsche”; “Goethes Deutsche Sendung” oppure il binomio “Dichtertum und Führerschaft” (ivi: 18), con l'evidente intenzione di convertire il poeta in *Führer* culturale e farne l'emblema della futura grandezza nazionale.<sup>5</sup> Si trattava quindi per Mann di offrire un'immagine inedita dell'Olimpico, sottraendola a una causa che egli di certo non appoggiava.<sup>6</sup> Per far questo, occorreva prendere le distanze dalla formula – troppo semplicistica – secondo cui la classicità rappresentava il principio salutare e il romanticismo à la Wagner quello patologico, restituendo un'immagine ben più complessa del “fenomeno Goethe”, di cui i nazionalisti difficilmente avrebbero potuto appropriarsi (cfr: ivi: 20). Paradossale è il fatto che

---

<sup>4</sup> Dapprima gli era stato necessario rileggere un altro mito della cultura tedesca, Richard Wagner, in particolare attraverso due discorsi: uno del 1933 e l'altro del 1937 (cfr: Mann 1997: 1020-1085 e 1086-1114). Nel secondo, Mann esalta l'aspetto patetico-tragico che assume il mito per Wagner, sottolineando invece il carattere anticelebrativo e scherzoso che contraddistingue il mito in Goethe (Mann 1997: 1092).

<sup>5</sup> Ma il valore simbolico dell'elezione di Goethe e la sua epoca a portavoce politico nel Novecento tedesco era già stato inaugurato dal presidente della neonata Deutsche Republik, Friedrich Ebert, che nel 1919 si era appellato allo “spirito di Weimar” (cfr: Frizen 2003: 18).

<sup>6</sup> Cfr: la lettera aperta al critico svizzero Eduard Korrodi apparsa sulla *Zürcher Zeitung* all'inizio del febbraio 1936, in cui Mann prende ufficialmente posizione contro il nazionalsocialismo, dichiarandosi finalmente solidale con gli intellettuali tedeschi in esilio (Mann 2005: 69-76; cfr: anche Frizen 2003: 24).

il progressivo avvicinamento di Mann alla politica e ai valori della democrazia avvenga proprio con *Carlotta a Weimar*, che a un primo sguardo si presenta come una fuga dal presente e un rifugio nell'alveo della letteratura, scevro da legami e riferimenti alla Germania nazista. Il romanzo, al contrario, presenta un intreccio indissolubile tra la grandezza dell'artista e la storia tedesca, pur senza essere una presa di posizione politica diretta, come sarebbe invece avvenuto – a guerra ormai conclusa – nel *Doktor Faustus* (1947).

Nel 1936, quindi, egli è pronto ad 'attaccare' la Goethe-idolatria del tempo con i soli strumenti dell'estetica letteraria. A cominciare da un'intensa riflessione sulla *Gattung*. Ancora per tutto il 1936 *Carlotta a Weimar* viene definita "novella": ispirata a un episodio pressoché insignificante nella storia letteraria tedesca (il soggiorno della sessantatreenne Charlotte Buff a Weimar nel 1816 e il *Wiedersehen* con Goethe quarantaquattro anni dopo il loro primo incontro del 1772), occorre trasformarlo – secondo la nota formulazione goethiana, ma anche secondo un'acuta considerazione di Schopenhauer –<sup>7</sup> in "evento inaudito". Ben presto, però, Mann comprende che la novella cresce smisuratamente, arricchendosi di una promiscuità di generi (novella, romanzo, commedia intellettuale, tragedia borghese, cfr. Elsaghe 2004: 311) che merita la definizione di *pastiche* (Genette 1997: 33). Il titolo stesso ruota attorno alla medesima "polisemia":

Il titolo *Lotte in Weimar* fissa l'episodio centrale, condensa l'intimità (Lotte) con la distanza storica, borghesia e arte (il *Musenhof* di Weimar); insieme rimanda al modello goethiano e a una delle sue figure centrali, legate da due piani temporali – il 1816 e il 1772 – non meno che dal rapporto tra poesia e verità. Esso lascia che riecheggi la tensione esistente tra il Goethe passionale dello *Sturm und Drang* e l'Olimpio misurato del classicismo weimariano e del post-classicismo; introduce con una certa prudenza il motivo, pur centrale, di giovinezza e vecchiaia, ringiovanimento e stagnazione. Infine introduce, insieme al tema del viaggio o della visita, quello dell'"evento inaudito", ricordando l'origine novellistica dell'opera (Frizen 2003: 29).

7 Lettera a Eckermann del 29 gennaio 1827. Frizen (2003: 13) menziona anche Schopenhauer, in particolare la convinzione del filosofo secondo cui il compito del romanziere consiste nel rendere interessanti le cose piccole.

Ma è attraverso il dialogo intertestuale con l'opera di Goethe che lo scrittore ridefinisce il proprio rapporto con la Germania e la tradizione culturale tedesca, attuando una forma di resistenza che si esprime con una regressione – solo apparentemente inattuale – nell'opera d'arte. L'intento di Mann consiste nell'affidare alla letteratura un "valore civile", senza per questo depauperarla del valore proprio delle *belles lettres*. In effetti, il merito dello scrittore consiste nell'aver creato uno *spin off*, ossia l'innesto di una finzione biografica sulla vita reale di due personaggi storici, tra i quali si interpone il *Werther*, senza il quale il soggiorno di Charlotte Buff a Weimar non avrebbe né il significato né la risonanza che vi attribuisce Mann nel proprio romanzo (cfr. Genette 1997: 242). Attraverso di esso si misura non già il plagio (cfr. Lange 1970), bensì l'originalità dell'opera rispetto alla materia goethiana, che a prescindere dal *Werther* riecheggia nel sottotesto, partendo dalle liriche del *Divano occidentale-orientale* e passando per il *Faust II*, gli *Anni di pellegrinaggio di Wilhelm Meister*, le *Affinità elettive*, la trilogia della *Paria-Legende* (cui Mann attingerà in *Le teste scambiate* del 1940) e frammenti e progetti quali il *Sankt Rochus Fest zu Bingen*, *Amor und Psyche*, un progetto di romanzo sul *Tell* mai realizzato, gli scritti di storia naturale (botanica, meteorologia, mineralogia) e gli studi sull'ottica e i colori. Così, *Carlotta a Weimar* si offre al pubblico come un'indubbia opera di virtuosismo estetico, arricchita di riferimenti alla realtà politico-sociale che emergono specialmente nel settimo capitolo. Un esempio di virtuosismo, ma anche di "conciliazione" (termine caro a Goethe) tra letteratura, tradizione, storia e politica, è il motto posto in esergo al romanzo, una citazione di un'ottava tratta dal *Divano* (Goethe 1998: 54), in cui si rende omaggio al principe mecenate, in un triplice rispecchiamento: il poeta persiano Hāfiz allo Scìà Shoja Mozaffari (Schah Sedschan nell'originale), Goethe al granduca Carl August e Mann al *Dichterfürst* e "ideale mecenate" Goethe, principe del 'regno della poesia' e della politica (in quanto ministro). Inoltre, nelle strofe goethiane vi è un riferimento bellico ("Schall und Klang", Mann 2003: 9)<sup>8</sup> che rimanda, per analogo rispecchiamento, alle bat-

8 Goethe presume che tra i Transoxani, una popolazione dell'attuale Uzbekistan, abbia avuto origine la *Janitscharenmusik* cui fa riferimento il v. 1, ossia un'arte mu-

taglie che travagliarono il regno dello scià di Persia (1358-1384),<sup>9</sup> al Congresso di Vienna che avrebbe tutelato la pace e la cultura, respingendo la minaccia del bellicoso Impero ottomano, e infine alla guerra del Terzo Reich contro il resto del continente europeo, che nel 1939 – quando cioè Mann sceglie di anteporre l'ottava al romanzo (cfr. Frizen 2003: 179) – era ormai imminente.

Se il Mann delle *Considerazioni di un impolitico* (1918) difendeva l'autonomia della letteratura rispetto a qualsiasi discorso politico, è con il sopraggiungere dei sessant'anni che egli comprende cos'è che permette all'arte di prendere partito per la realtà storico-politica senza perdere l'eleganza estetica che la contraddistingue: l'ironia. Per lo stile in cui è redatto, *Carlotta a Weimar* testimonia il raggiungimento di questo traguardo. È una *lectio* che Mann fa pronunciare al “maestro” Goethe, e con la quale sancisce l'avvenuta identificazione con lui, svelandone al contempo il segreto: “Audacia – la sola e miglior cosa, indispensabile – ma piano piano, con tutta correttezza, con ironia, ravvolta nella convenzionalità: così voglio essere e sono io” (Mann 1955: 388). L'ironia quindi è quella facoltà dello stile tardo cui giova l'attesa per essere produttiva, fino a diventare un'arma bianca nel discorso politico. L'ironia che si manifesta in tarda età disprezza gli uomini, elevandosi al di sopra di essi, del quotidiano e del contingente: “Alle idee non crede: libertà, patria non contengono natura e son chiacchiere vuote” (ivi: 107). Il suo unico principio, infatti, è l'arte:

Umanesimo quale ubiquità universale – il modello più alto e seducente visto come parodia segretamente rivolta contro se stesso, il dominio universale quale ironia e allegro tradimento dell'uno verso l'altro – a questo modo la tragedia è superata, essa ripiomba dove ancora non c'è perfezione di maestro – dove non esiste ancora il *mio* germanesimo consistente in questo dominio e in questa maestria – e che ben legittimamente in ciò consiste, poiché germanesimo significa libertà, cultura, onnilateralità e amore [...] (ivi: 391).

L'identificazione di Mann con Goethe fa sì che sia lo stesso *Dichter* .....  
sicale marziale. Cfr. Frizen 2003: 180.

<sup>9</sup> Cfr. la storia della dinastia Mozaffarid nell' *Enciclopedia iranica online* alla URL: <http://www.iranicaonline.org/articles/mozaffarids> (ultimo accesso 23 luglio 2018).

a relativizzare la propria grandezza. L'ironia vanifica ogni tragedia perché guarda con consapevole distacco al bene e al male, concepiti come sfaccettature di un'unità, lanciando la medesima sfida alla posterità: “Provi uno a imitarmi senza rompersi il collo” (ivi: 385). L'artista completo, “totale” e perciò “grande” – giacché non solo unisce in sé gli opposti armonizzandoli, in un'ottica di mutuo scambio (“son grembo e son seme, arte androgina da tutto determinabile ma da me determinata, che arricchisce il mondo con quel che ha ricevuto”, ivi: 400) – non può che influire positivamente sui connazionali. È quanto augura lo scrittore ai tedeschi suoi contemporanei e al pubblico che lo leggerà fuori dai confini nazionali, pronunciando insieme un'invettiva che suona come una maledizione:

Così dovrebbero fare i tedeschi, in ciò io sono loro immagine ed esempio. Pronti ad accogliere il mondo e a largire doni al mondo, col cuore spalancato a ogni ammirazione feconda, grandi per intelligenza e per amore, per l'opera mediatrice, per lo spirito – giacché mediazione è spirito – tali dovrebbero essere e questo è il loro destino. E invece si irrigidiscono come nazione originale, si imbecilliscono nel cattivo gusto dell'autocontemplazione e dell'autoesaltazione per dominare il mondo nell'imbecillità e con l'imbecillità! Popolo sciagurato: non finirà bene, perché non vuol comprendere se stesso e il fraintendere se stessi suscita sempre non solo il sorriso, ma anche l'odio del mondo e provoca i peggiori pericoli. Scommettiamo che il destino li abatterà perché hanno tradito se stessi non volendo esser quel che sono: li disperderà per il mondo al pari degli ebrei – e a ragione, perché i migliori vissero sempre tra loro come in esilio, e soltanto nell'esilio, nella disperazione svilupperanno per la salute delle nazioni la massa di bene che sta in loro e saranno il sale della terra... (ivi: 400-401).

Gli strali che Mann fa pronunciare a Goethe contro i tedeschi – <sup>10</sup> nel segno dell'indulgenza, dopotutto (“Tragedia fra me e questo popolo? Ah, no! Ci si litiga, ma lassù, nel gioco lieve e profondo, voglio

.....  
<sup>10</sup> Quelle in riferimento all'esilio sono parole originali di Mann, senza alcun sottotesto di riferimento (cfr. ivi: 611). La parte restante di questa citazione, come quelle che seguono, è invece riconducibile a sottotesti goethiani, dai toni decisamente più morbidi; cfr. ivi: 629-630, per lo più riferibili al dibattito letterario intorno al romanticismo, come in questo caso.

celebrare una riconciliazione esemplare”, ivi: 392) – sono cifra di un delicato rapporto tra l’artista tardo e il suo pubblico. Vi è una certa ostilità reciproca tra Goethe e i suoi connazionali, che lo scrittore traspone nel proprio rapporto con i tedeschi filonazisti, e che nel romanzo si esprime attraverso una diversa concezione di “germanesimo”:

[I tedeschi] non si fidano del tuo germanesimo, lo sentono come un abuso, e la gloria è fra loro come odio e pena. Penosa vita in perenne lotta e contrasto con un elemento popolare che pure sostiene il qualunque. [...] non è giusto che essi odino la chiarezza. Bisogna deplorare che essi ignorino il fascino della verità, è odioso vedere come essi abbiano cari fumosità ed ebbrezza e qualunque indisciplinato eccesso, come si abbandonino fiduciosi a ogni briccone esaltato che ridesti i loro più bassi istinti, li rafforzi nei loro vizi e insegni a concepire la nazionalità come un isolamento e una rozzezza. [...] lo ho il mio germanesimo – e che il diavolo li pigli insieme a tutto il perfido filisteismo che essi così chiamano. Credono di esser loro la Germania, ma la sono invece io, e se anche quella andasse distrutta sino alle radici, permarrrebbe in me (ivi: 390-391).

Nella sua accezione negativa, il germanesimo rimanda alla grandezza del Sacro Romano Impero di Nazionalità Germanica che nel 1772 costituiva ancora lo sfondo politico dell’incontro giovanile tra Goethe e Charlotte Buff al *Deutschordenshaus* di Wetzlar, e che quest’ultima nel 1816 (cioè a un decennio dal suo tramonto per opera di Napoleone) intende recuperare come realtà politico-sociale esemplare (ivi: 167), sublimandola nella trasformazione della propria casa in museo, idea che trae forza e giustificazione dal sigillo immortale ricevuto dal *Werther* e dal suo successo.<sup>11</sup> Leggendo tra le righe, tuttavia, si evince come la grandezza medievale della Germania sia in fondo limitata alle fantasie anacronistiche e “incartapecorite”<sup>12</sup> di

11 Il museo di Lotte a Wetzlar esiste dal 1863 e fa parte del complesso dei musei goethiani di Francoforte, Düsseldorf e Weimar. Cfr. Das Lottehaus alla URL: <https://www.wetzlar.de/kultur/museen/lottehaus.php#SP-grouplist-2-1:1> (ultimo accesso 17 luglio 2018).

12 Una simile realtà museale”, in fondo morta” anche se forzatamente mantenuta

una donna incapace di comprendere, accettare e adattarsi ai tempi nuovi, rappresentati non solo da un Goethe poeta divenuto ministro che ella a stento riconosce (cfr. la lettera di Lotte al figlio, ivi: 517), ma anche dai racconti di Riemer sulla svolta classicista del suo amico di gioventù e quelli di Adele Schopenhauer sulla letteratura romantica, seguiti dal resoconto sulla resistenza alla tirannia delle nuove generazioni. La controparte di Carlotta è impersonata da August von Goethe, che tenta ugualmente di mantener fede al modello paterno, dando l’impressione – rilevata dalla stessa protagonista – non solo di un evidente anacronismo ai limiti del ridicolo, ma anche di fallimento personale, di cui è sintomatica la morte prematura (che sarebbe avvenuta nel 1830 all’età di quarant’anni). August, come anche Riemer, è un *pendant* negativo di Carlotta, poiché è fedele all’“uomo” Goethe, diventandone vittima; ella invece, che non è fedele all’uomo, ma all’opera, è vincente nella vita (cfr. von der Lühe 2004: 103), ma nel regno delle innumerevoli possibilità dell’arte fallisce. Il fatto poi che Carlotta finisca per chiamare “giovane Goethe” proprio August – la brutta copia del padre – non fa che confermare l’assurda, risibile obsolescenza insita nell’intenzione di perpetuare un modello “fuori tempo”, elevandolo a vessillo di tempi nuovi.

### Stile tardo, stile della vecchiaia

Si è detto che l’atteggiamento privilegiato della vecchiaia è l’ironia. Mann istituisce uno stretto connubio tra ironia e vecchiaia, rendendole entrambe specchio della creazione dell’opera d’arte. Paragonato da Riemer a Dio, a Goethe viene attribuita un’“ironia comprensiva” (Mann 1955: 105) di bene e male, del tutto e del nulla, sulla falsariga della concezione spinoziana della natura e di una teodicea in fase di dissoluzione che conduce fino a Nietzsche (cfr. Brogi 2006). L’ironia infatti è nichilismo, il “granello di sale che rende commestibile quel che ci portano in tavola” (Mann 1955: 102), l’ingrediente che permette di prendere le distanze da se stessi e dalla realtà per meglio comprendere entrambi. In un mondo “senza fine

in vita, si oppone allo spirito che nel tempo si rinnova e tutto ringiovanisce; cfr. Mann 1955: 431.

e senza causa” – quale è il mondo secondo il Goethe di Mann – “il bene e il male hanno gli stessi ironici diritti” (ivi: 103): di fronte a un contraddittorio “mondo dell’indifferenza e della tolleranza annientatrice” (ibidem) anche l’uomo partecipa del medesimo principio di contraddizione. L’ironia di cui Mann ammanta il suo Goethe tardo condivide molti aspetti dell’ironia romantica presente nelle riflessioni di Friedrich Schlegel rivolte polemicamente contro l’ottimismo gnoseologico illuminista: “l’ironia è la chiara consapevolezza dell’agilità eterna” (Schlegel 1967: 236),<sup>13</sup> dove l’espressione “agilità eterna” sottolinea il carattere mutevole dell’oggetto della consapevolezza e ne postula la costante relatività. La stessa identificazione di Mann in Goethe porta il marchio di un’ironia affine: è sovrapposizione e al contempo consapevolezza della distanza dal modello. Analogamente, il lettore assume il punto di vista di Carlotta, nelle cui vesti prova il disorientamento e l’insicurezza che deriva dell’affidarsi a posizioni ideologiche (politiche, estetico-culturali) retrive ed eccessivamente semplificatrici. Perciò Mann costruisce una struttura complessa, servendosi anche per quest’ultima di illustri sottotesti, tra cui la *Teoria dei colori*, la *Rosa dei temperamenti* di Schiller (cfr. Molinelli Stein 1978: 539) e altri scritti goethiani, tra cui il breve testo *Wiederholte Spiegelungen* (1804) e la lirica *An Werther* (1823), forzando in alcuni casi la cronologia storica<sup>14</sup> ed elevando l’immagine del tardo Goethe (che a giudizio dello stesso poeta non sarebbe stata di così grande importanza per i posteri, cfr. Eckermann 1957: 140) a modello di conciliazione e magistrale equilibrio tra gli opposti.

Funzionale al confronto tra vecchiaia e giovinezza, tra vecchio e nuovo, anche in materia di letteratura e arte, è proprio il personaggio di Charlotte Kestner. Ella viene caratterizzata da un ricor-

13 Ringrazio Gerhard Friedrich per avermi messo a disposizione il manoscritto del suo saggio sull’ironia romantica, di prossima pubblicazione. Cfr. Friedrich (in corso di stampa).

14 Nel personaggio di Riemer, per esempio, si fondono le personalità di quest’ultimo e di Johann Peter Eckermann, che entrò al servizio di Goethe solo a partire dal 1819; oppure vi sono riferimenti anacronistici a Nietzsche, all’origine biologica della razza cui fa riferimento il germanista austriaco Joseph Arno v. Bradisch, emigrato negli USA nel 1927, nello studio *Goethe als Erbe seiner Ahnen* (1933) e che Mann opportunamente capovolge (cfr. Frizen 2003: 598).

rente tremolio alla testa<sup>15</sup> comparso con l’età, e che lo scrittore trasforma – secondo una tecnica consolidata – in un *Leitmotiv*. Il motivo di tale stretta identificazione risiede nel legame indissolubile tra Lotte e la sua materialità corporea, indice fin dalle prime pagine dell’impossibilità della donna di varcare la soglia – i “propilei” di cui aveva scritto Goethe introducendo l’omonima rivista (cfr. Goethe 1992: 88) – che conduce al regno dell’arte, il regno dello spirito per antonomasia; un’impossibilità che condanna la Charlotte in carne e ossa all’insignificanza e all’oblio. Quest’ultimo è il vero scopo del suo viaggio a Weimar, liquidato da Goethe come dilettantesco (cfr. Mann 1955: 440), poiché fondato sulla ricerca di fama (“come statua della Madonna davanti alla cui nicchia si raduna la folla nel tempio dell’umanità”, ivi: 141-142) anziché sulla rinuncia (*Entsagung*), di cui è similitudine la fiammella che arde e consuma la candela menzionata dallo stesso poeta nell’ultimo capitolo (cfr. ivi: 534), finendo così per mutare in vittima lo stesso “artista-tiranno”.

Goethe, al contrario di Lotte, dalla canizie ha tratto grandi benefici per quanto concerne lo spirito, giacché gli anni della maturità lo hanno convertito al classicismo, alla dura “tirannia” della forma che richiede ferrea disciplina, ordine e, appunto, abnegazione. Così spiega il dottor Friedrich Wilhelm Riemer, membro della cerchia di Goethe al Frauenplan, all’anziana visitatrice durante il loro colloquio:

Constatiamo una certa freddezza e rigidità, un cerimoniale di ferro, dietro il quale si cela un misterioso turno di esistenza: Weimar – Jena – Karlsbad – Jena – Weimar – crescente inclinazione alla solitudine, all’irrigidimento, all’intolleranza tirannica, alla pedanteria, alla bizzarria, alle pose magiche... Mia cara, buona, diletta signora: non è la vecchiaia da sola, la vecchiaia non è necessariamente così; ciò che io vedo e ho imparato a vederci sono le lievi e terribili caratteristiche di una totale incredulità e di un’ironia elementare e assoluta, che al posto dell’entusiasmo pone gli interessi del giorno, i più bizzarri passatempi e l’ordine magico (ivi: 106).

Non che il poeta sia immune dall’invecchiare. All’inizio del lungo mo-

15 Il particolare, di natura biografica, era stato notato da Charlotte von Schiller, moglie del poeta. Cfr. Frizen 2003: 189.

nologo del settimo capitolo, che introduce il lettore nella quotidianità mattutina del poeta, Goethe esamina il proprio corpo dolorante e contrappone al ricordo dell'Italia nei tempi giovanili i soggiorni termali cui egli è costretto negli ultimi anni: "così l'età trasforma i desideri e ci fa declinare" (ivi: 345). Il "declino", inteso nell'accezione che vi avrebbe dato il poeta colloquiando con Eckermann (Eckermann 1957: 511), è soggetto a un mutamento semantico: è una cosa meravigliosa, come la vecchiaia stessa, poiché permette di reimmergersi giù (*herab*) nel passato, nell'età giovanile e nelle sue creazioni, pur prendendone le dovute distanze. Nella brevità dell'esistenza umana, le vicende si ripetono, "la giovinezza nella vecchiaia, la vecchiaia nella giovinezza" (Mann 1955: 372); a differenza dell'animale, all'uomo è dato di rivivere il vissuto una seconda volta, resa più intensa dallo spirito: "sua è la possibilità di un superiore ringiovanimento" (ivi: 372) spiegabile in termini di entelechia aristotelica. La vecchiaia infatti non coincide con il genio, guardato ormai dall'alto degli anni con benevolenza quasi paterna. Essa si accompagna piuttosto alla grandezza:

Ogni eroismo sta nel perdurare, nella volontà di vivere e non di morire, e la grandezza è soltanto nella vecchiaia. Un giovane può essere un genio, ma non un grande. La grandezza viene solo con la potenza, il peso e l'intelletto della vecchiaia (ivi: 345).

Non l'uomo trae beneficio da una simile concezione della terza età, che in fondo è "rinunciare all'esistenza pur di esistere"<sup>16</sup> (ivi: 372), bensì è l'arte stessa. L'eterna giovinezza è appannaggio dell'arte, essa è conservata solo nell'opera letteraria, al caro prezzo della lenta consumazione materiale dei corpi; così, in un processo inverso rispetto a quello prospettato da Oscar Wilde nel *Picture of Dorian Gray* (1890), a invecchiare non è la finzione, ma la realtà. Sicché nelle parole che Mann fa pronunciare a Goethe, l'arte "ringiovanita" assume persino una sfumatura politica:

.....  
 16 Cfr. il giovane Mann che a Tonio Kröger aveva fatto affermare: "sono stanco di rappresentare l'umano senza prendervi parte" (Mann 1977: 88). *Carlotta a Weimar* segna quindi anche un'evoluzione nel rapporto che lo stesso Mann instaura con la scrittura e con il suo essere artista.

Ci eravamo in vecchiezza penosamente staccati dalla gioventù che avanza per abbattere il passato: lo avevamo fatto per poter resistere e salvarci da nuove impressioni perturbatrici – ed ecco che a un tratto [...] ti si rivela un nuovo mondo di colori e di figure, costringendoti a uscire dalle antiche rotaie delle tue concezioni e dei tuoi sentimenti. Ti si rivela la giovinezza nell'antico, l'antico come giovinezza e tu comprendi come sia benefica la capitolazione quando è conquista, la sottomissione quando fa dono della libertà perché accade in nome della libertà (ivi: 368).

È la capitolazione del dittatore terreno di fronte alla superiorità dello spirito e dell'arte – fuori di metafora: della sconfitta di Napoleone, ammiratore del *Werther*, per mano dello stesso poeta che lo scrisse, cosa che il figlio August commenta: "come [son] privilegiati gli eroi dello spirito in confronto a quelli dell'azione" (ivi: 289), poiché la sconfitta di Napoleone a Waterloo permise a Goethe di raggiungere la *Gerbermühle* e di dar vita, ispirato da Marianne von Willemer, a composizioni poetiche innovative, mostrando l'audacia dell'arte rispetto a pudore, morale e etica (cfr. ivi: 359).

### **Eros sta a Thanatos come *téchne* sta a bios**

Se l'opera giovanile di Mann è incentrata sul binomio *Eros-Thanatos*, tema della decadenza che "parla la minaccia mortale del totalmente diverso: l'eros" (Mann 1982: ix), con *Carlotta a Weimar* quest'ultimo ammicca invece al *bios*, in una combinazione particolare che dà vita all'opera d'arte. Sarà infatti l'influenza della prima interpretazione psicanalitica degli amori di Goethe a opera della biografia *Goethe. Sexus und Eros* (1929) di Felix Aaron Teilhaber – che Mann conosceva fin dal 1931 – a dare forma alla concezione definitiva dell'opera. Il biografo, un medico ebreo sionista, aveva rovesciato il mito del genio trionfante in ogni campo (società, affetti, arte), restituendone invece l'immagine di un uomo inaffidabile: inadatto a intrattenere un rapporto stabile con le donne, narcisista, frigido e femminile, incapace di coniugare atto sessuale ed erotismo, a tratti persino impotente (cfr. Frizen 2003: 120). Mann parte da questa prospettiva per operare il proprio rovesciamento del mito goethiano, ma vi innesta una



riflessione personale, volta a riabilitare la carica erotica di Goethe in quanto poeta, pur con effetti circoscritti all'ambito dello spirito più che alla vita, secondo la massima "una poesia è come un bacio dato al mondo. Ma dai baci non nascono figlioli",<sup>17</sup> che egli riprende più volte nel corso della narrazione (cfr: Mann 1955: 107, 119 e 376).

La progressiva identificazione di Mann con Goethe lo porta ad attribuire al poeta caratteristiche che sono prima di tutto proprie. Lo si deduce da un appunto diaristico del 6 giugno 1940: "Erwachte wie Goethe im VII. Kap." ("Svegliato come Goethe nel cap.VII") (cfr: Frizen 2003: 492), ma anche dall'esaltazione dell'appartenenza borghese (lo definisce "scrittore" anziché *Dichter* nel saggio del 1932) e dall'apoliticità coniugata a un marcato conservatorismo (cfr: il monologo contro la libertà di stampa, Mann 1955: 416),<sup>18</sup> tanto che i primi lettori del romanzo parlarono del "Goethe secondo Thomas Mann" (Cassirer 1945: 184).

In realtà, nel romanzo e in particolare nel settimo capitolo il binomio *Eros-Thanatos* viene scomposto nella triade *Eros*-creazione poetica-*Thanatos*, assumendo una dinamica circolare. In un siffatto circolo, simile all'esistenza stessa, la creazione poetica intrattiene un dialogo con vita e arte, poesia e verità, giovinezza e senilità. Ed è un dialogo intertestuale che mette in comunicazione le fasi della vita con l'amore, in reciproco scambio:

Che cos'è mai l'amore giovanile in paragone alla spirituale potenza amorosa della vecchiaia? Qual povera festa di passeri è un amore tra giovani, in confronto al rapimento orgoglioso che prova una gioventù leggiadra quando la grandezza senile la presceglie e amorosamente la innalza, abbellisce la sua grazia delicata con possente passione spirituale - che cos'è in confronto alla felicità serena in cui splende sicura la grande vecchiaia quando la gioventù la ama? (Mann 1955: 346)

Conformemente ai principi della *Kunstperiode*, l'amore è funzionale a immortalare la gioventù nell'opera d'arte grazie alla grandezza di

17 Annotazione diaristica del 29 luglio 1828, cit. in Lange 1970: 80.

18 Nel monologo in cui Goethe si esprime a favore della censura, è facilmente riconoscibile un'allusione di Mann al rogo dei libri del 1933 e alla conseguente persecuzione degli scrittori avversi al regime hitleriano (cfr: Mann 1955: 360-361).

uno spirito che è tale solo per effetto della canizie "già pronto a tradire per l'arte amore, vita e umanità" (ivi: 376). Così l'arte rimane eternamente giovane, dando l'illusione di vincere la morte: il ringiovanimento "è vittoria sul terrore della giovinezza, sull'impotenza e sul disamore, conclusione al circolo che annulla la morte" (ivi: 372). L'ottica di Mann, tuttavia, non è permeata dell'ingenuità della *Kunstperiode*; essa è schillerianamente "sentimentale" e *Carlotta a Weimar* ne dà prova, poiché l'arte e la vita, la figura letteraria e il suo modello in carne e ossa, si presentano disgiunte, pur esistendo contemporaneamente l'una accanto all'altra (cfr: ivi: 378).

Lo spettro di *Thanatos* si ritrova tuttavia nel monologo di Goethe sulla genesi del genio, redatto da Mann alla luce del dibattito degli anni Trenta sull'eugenetica, che egli rovescia affermando come la genialità non sia altro che frutto di una fortunata, irripetibile combinazione casuale tra genotipo e fenotipo (cfr: ivi: 384). La morte del resto accompagna l'esistenza del genio dalla culla agli ultimi giorni. "Ogni cosa seria deriva dalla morte, è rispetto della morte" (ivi: 366). È così che il Goethe di Mann commenta il proprio essere al mondo, "questo strano partorire per un'unica esistenza notevole e nel resto per la morte" (ivi: 386), specie quando rammenta la sorella Cornelia e i suoi stessi fratelli, morti gli uni in fasce, l'altra di parto. La morte in ogni caso non è sentita come una cesura definitiva, perché l'arte immortala, cioè strappa alla morte, sicché, nella fantasia di Lotte (la fantasmagoria del nono capitolo), Goethe pronuncia un *facit* sulla conciliazione tra vita, morte, arte e amore, che allude all'elogio dell'eterno femminile del *Faust II*: "Morte, volo estremo entro la fiamma – entro l'Unico-Tutto, come non sarebbe essa stessa metamorfosi? Nel mio cuore placato voi dolci immagini tutte riposerete – e quale dolce momento sarà risvegliarsi un giorno insieme!" (ivi: 536). Al termine dell'immaginario colloquio in carrozza, la protagonista "assolve" quindi il reo confesso pronunciando la propria benedizione: "Pace alla tua vecchiaia" (ibidem).

### **L'Hotel Elephant a Weimar, cronotopo dello stile tardo**

In totale divergenza dalla realtà storica, secondo cui Charlotte Kast-

ner fu ospite a casa della sorella, Mann trasforma la protagonista del suo primo romanzo d'esilio in una villeggiante tardo-ottocentesca, facendola scendere all'Hotel Elefant, l'albergo storico di Weimar, ricco di cultura e tradizione, che negli anni bui del nazismo sarebbe stato vittima, insieme al "mito" goethiano, della barbarie annientatrice.<sup>19</sup> Nel 1937 Hitler fece demolire l'antica struttura sostituendola con un edificio moderno e lussuoso, nel quale egli stesso aveva una prestigiosa camera con balcone sul giardino interno, per illudere il Volk di essergli vicino. Ambientando il romanzo all'Elefant, quindi, Mann rivendica il diritto di legare la fama del famoso albergo alla cultura letteraria tedesca, piuttosto che abbandonarla all'infamia di una canaglia.

Ma l'hotel si carica di ulteriori significati. Intanto esso rappresenta una costante dell'opera di Mann, presente tanto in *Morte a Venezia* quanto nel *Felix Krull*, ai quali il romanzo *Carlotta a Weimar* è strettamente legato.<sup>20</sup> L'avvicinamento a Goethe ha richiesto a Mann non solo un quarto di secolo di maturazione, ma anche la costruzione fittizia di un'"anticamera" per introdurre Charlotte Buff al mistero eleusinico del Frauenplan. È un'anticamera che permette non solo alla protagonista, ma anche e soprattutto al lettore di partire dal 1936 e di procedere à rebours verso gli albori della Hotel-Culture primonovecentesca, prendere con sé Nietzsche, raggiungere e interpellare Schopenhauer, incontrare Heine e il giudizio che i Giovani Tedeschi avevano dell'appena defunto Goethe, fino ad arrivare al cospetto di Johann Peter Eckermann, che per ultimo aveva dialogato con il poeta, restituendo ai contemporanei e ai posteri il contenuto delle loro conversazioni. Inoltre, dal punto di vista 'dram-

19 Nel registro degli ospiti dell'Hotel Elefant di Weimar, alla data del 3 luglio 1926, si legge che un certo "Adolf Hitler, scrittore [!], Monaco" aveva pernottato nella storica struttura. Cfr. Wetzel H., "Die Herberge: Der Elephant in Weimar spiegelt die Geschichte der Stadt" in *Thüringer Allgemeine*, 10 aprile 2010, consultabile alla URL: <https://www.thueringer-allgemeine.de/web/zgt/leben/detail/-/specific/Die-Herberge-Der-Elephant-in-Weimar-spiegelt-die-Geschichte-der-Stadt-1742082548> (ultimo accesso 22 luglio 2018). Mann vi fa riferimento nel saggio *Il vecchio Fontane* (Mann 1997: 676).

20 Delle relazioni con la novella del 1911 si è già detto. Di quelle con il *Krull* approfondirò in altra sede.

maturgico', l'albergo presenta il vantaggio di mettere in contatto tra loro personaggi di diversa provenienza, mossi da finalità diverse che altrimenti mai si sarebbero incontrati. Solo in uno spazio neutro come l'hotel, Carlotta può discorrere con Riemer, Adele Schopenhauer e August von Goethe in una condizione di 'semi-privacy', statuendo così il carattere moderno della materia trattata, che da un lato invita la donna a identificarsi nel ruolo di figura letteraria (cfr. Mann 1955: 166-169), dall'altro le rammenta quanto difficile, a tratti problematica, sia la convivenza con quel modello.

Dal punto di vista dello stile, l'hotel – avamposto borghese per eccellenza – è funzionale al recupero di quel realismo borghese tanto caro a Mann, che l'espedito narrativo della *causerie* di fontaniana memoria aveva reso famoso in Germania. All'Hotel Elefant succede ben poco in termini di azione: quest'ultima infatti non consiste che nella narrazione intorno alla figura di un Goethe per Carlotta fondamentalmente assente, anche e paradossalmente persino durante il pranzo al Frauenplan.

L'Hotel Elefant perciò si configura come un luogo immaginario, tanto più dopo la sua demolizione nel 1937: un non-luogo privato del suo corrispettivo antropologico originario e interamente ricostruito nei e dai personaggi attraverso la lingua, quasi a voler ribadire alla Germania e al mondo che quello di *Carlotta a Weimar* è il solo Hotel Elefant, la sola Weimar, la sola Germania che valga la pena essere conservata e tramandata ai posteri. Al tempo stesso, l'hotel è anche un'eterotopia: simile a una nave pronta ad attraversare l'oceano per giungere in America, secondo le fantasie che erano già state di Joseph Roth, di Kafka, e di lì a pochi anni anche di Stefan Zweig (cfr. Ulrich 2013). Impersonando un novello Noè, Mann concentra nel suo Hotel Elefant una selezione della cultura tedesca da salvare dall'annientamento della barbarie, traghettandola nel nuovo mondo. Così si spiega l'affermazione che lo scrittore pronunciò in occasione del quarto viaggio negli Stati Uniti del febbraio 1938: "Wo ich bin, ist die deutsche Kultur" ("Dove sono io, è la cultura tedesca", cfr. Koopmann 1993: 325). *Carlotta a Weimar*, di cui l'Hotel Elefant è simbolico cronotopo, rappresenta perciò un surrogato della patria con valore "al portatore" (ivi: 324), cioè una cultura tedesca che non

è più di casa in Germania, ma che qualsiasi lettore può ritrovare nella propria immaginazione (ivi: 335).

### **Conclusione: opera tarda con o senza stile tardo?**

Benché *Carlotta a Weimar* sia la prima delle opere tarde di Mann, essa reca le tracce, variate e potenziate, dell'opera giovanile, con la quale – come si è visto – intrattiene un dialogo incessante. Nel segno della continuità, Mann realizza un'opera postmoderna *ante-litteram*, dove passato e presente, antico e moderno, giovinezza e vecchiaia coesistono. Molte delle opere successive le sono debitrice per i temi e gli stili ivi presenti: il romanzo di ispirazione indiana *Le teste scambiate* (1940), modellato sulla goethiana *Paria-Legende*; il *Doktor Faustus* (1947); la novella *L'inganno* (1953), ove Mann ripropone l'innamoramento per un giovane di una donna cinquantenne, illusasi che il decadimento del corpo nella malattia mortale rechi in realtà un miracoloso ritorno della fertilità e dell'eros; e infine il frammento del *Felix Krull* (1954), che condivide con *Carlotta a Weimar* molti aspetti stilistici (intertestualità) e formali (parodia, giocosità). Cosa fa allora del romanzo goethiano un esempio di stile tardo?

La risposta è rintracciabile in alcuni pensieri frammentari sull'opera tarda di Beethoven scritti, contemporaneamente alla redazione di *Carlotta a Weimar*, da Theodor W. Adorno in esilio a New York (1938), mai editi. In essi, Adorno esprimeva una certa sfiducia nei confronti dell'inattualità dell'opera ultima di artisti che – come ebbe a credere specie nei suoi ultimi anni di vita, dopo cioè che il mondo aveva conosciuto Auschwitz – “parlava ancora con il tono della *humanitas*” (Adorno 2001a: XII); alle opere tarde, sull'esempio della *Missa solemnis*, egli attribuiva infatti qualità come dilacerazione e asprezza, avverse a ogni possibile degustazione; prive di “tutta quell'armonia che l'estetica classicistica dell'opera d'arte è abituata a pretendere (ivi: 175). Per quanto, a una prima lettura, il giudizio di Adorno sulla maturità artistica di Beethoven e degli artisti in genere appaia *tranchant* – riferibile, semmai, assai più a *L'inganno* che non a *Carlotta a Weimar* (cfr: Mann 1977: XLIII) – in realtà alcuni di quei pensieri frammentari contengono le medesime suggestioni che

permisero al romanzo di Mann di vedere la luce. Certo, *Carlotta a Weimar* non è affatto “cacciata ai margini dell'arte” (Adorno 2001a: 175), bensì ne è proprio al centro. Inoltre, l'aura di arcaicità che emana dal testo,<sup>21</sup> e che Adorno considera una costante degli artisti tardi, nel romanzo è solo apparente, poiché si riferisce “a elementi del passato per sacrificarli al futuro” (Adorno 2001b: 213); tuttavia, proprio in ciò esso supera il limite dell'epigonismo, che Adorno rimprovera agli artisti borghesi, da Bach a Schönberg. *Carlotta a Weimar* è dunque un’ “opera tarda senza stile tardo” (Adorno 2001b), in cui – come già nella *Missa solemnis* di Beethoven – si realizza “una forza di *humanitas* e di demitizzazione [che] esige che si distruggano i tabù mitici” (Adorno 2001b: 201). Il tabù in questo caso riguarda l'intoccabilità di Goethe quale simbolo tedesco, di cui occorre spezzare “quell'aura di venerazione irrelata che [lo] avvolge” (ivi: 200); un fenomeno che Adorno definisce “neutralizzazione della cultura” (ivi: 199) e che scioglie le opere dello spirito da qualsiasi relazione sociale, facendone oggetto di contemplazione museale. Il romanzo goethiano di Mann si contrappone proprio a una simile neutralizzazione della cultura, operata dal nazionalsocialismo e dai modi della fruizione tradizionale dell'opera d'arte,<sup>22</sup> in un'impresa che non stronca la grandezza per amore della stroncatura, ma per effetto del disincanto “che si nutre della grandezza di ciò che viene criticato” (ivi: 200) e ne è in fondo esso stesso succube, affrontando con coraggio un arduo compito, a detta di Adorno mai assunto da nessuno prima di allora.

21 Frizen (2003) sottolinea lo sforzo di Mann di ricreare in più parti del romanzo la lingua di Goethe, in particolare servendosi di vocaboli ed espressioni usate dallo stesso Dichter o di uso frequente nell'età di Goethe.

22 Cfr. la lettera di Theodor Fontane a Wilhelm Hertz del 19 agosto 1880, riportata nel saggio su Fontane: “Noi infatti assumiamo rispetto ai nostri classici una posizione estremamente timida [...] esercitando così in letteratura quella ‘idolatria’ che esercitiamo in politica” (Mann 1997: 688).

## BIBLIOGRAFIA

- ADORNO T.W. (2001a), "Stile tardo I" e "Stile tardo II" in *Beethoven. Filosofia della musica*, tr. it. di Luca Lamberti, Einaudi, Torino, pp. 175-193 e 215-224.
- Id. (2001b), "Opera tarda senza stile tardo" in *Beethoven. Filosofia della musica*, tr. it. di Luca Lamberti, Einaudi, Torino, pp. 195-214.
- BONIFAZIO M. (2009), *Thomas Mann, un Don Chisciotte senza casa. L'esilio fra impegno e reticenza (1933-1936)*, Artemide, Roma.
- BROGI S. (2006), *I filosofi e il male. Storia della teodicea da Platone a Auschwitz*, Franco Angeli, Milano.
- CASSIRER E. (1945), "Thomas Manns Goethebild", in *The Germanic Review* XX:3, pp. 166-194.
- ECKERMANN J. P. (1957), *Colloqui con il Goethe*, trad. it. e cura di G. V. Amoretti, 2 voll., Utet, Torino.
- ELSAGHEY. (2004), *Thomas Mann und die kleinen Unterschiede. Zur erzählerischen Imagination des Anderen*, Böhlau, Köln.
- FRIEDRICH G. (in corso di stampa), "Anmerkungen zur Romantischen Ironie" in MADRUSSAN E. (a cura di), *Critica della cultura e coscienza pedagogica. Per Antonio Erbetta*, Ibis, Como-Pavia, (in corso di stampa).
- FRIZEN W. (2003), *Thomas Mann. Lotte in Weimar. Kommentar (Gfka)*, IX:2, Fischer, Frankfurt a.M.
- KURZKE H. (2005), *Thomas Mann. La vita come opera d'arte*, trad. it. di I. Mauro e A. Ruchat, Mondadori, Milano.
- GENETTE G. (1997), *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it. di Raffaella Novità, Einaudi, Torino.
- GOETHE J.W. (1992), "Introduzione ai 'Propilei'", in *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, a cura di S. Zecchi, Bollati Boringhieri, Torino, pp. 88-102.
- Id. (1998), *West-östlicher Divan*, in *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens (Münchener Ausgabe)*, vol. 11.1.2, Hanser, München.
- KOOPMANN H. (1993), "Lotte in Amerika, Thomas Mann in Weimar. Erläuterungen zum Satz 'Wo in bin, ist die deutsche Kultur'",

- in GOCKEL H., NEUMANN M., WIMMER R. (a cura di), *Wagner - Nietzsche - Thomas Mann*, Klostermann, Frankfurt a. M., pp. 324-342.
- LANGE G. (1970), *Struktur und Quellenuntersuchungen zu "Lotte in Weimar"*, Bayreuth, Tasso-Verlag.
- LUDMANN O. (1980), "Einige Gedanken zum Thema 'Goethe als literarische Figur' in Thomas Manns Roman 'Lotte in Weimar'", in *Goethe-Jahrbuch* 97, pp. 132-139.
- VON DER LÜHE I. (2004), "'Opfer einer Faszination'. Die Frauengestalten in 'Lotte in Weimar'", in SPRECHER T. (a cura di), *Lebenszauber und Todesmusik. Zum Spätwerk Thomas Manns*, Klostermann, Frankfurt a. M., pp. 89-104.
- MANN T. (1955), *Carlotta a Weimar. Le confessioni del cavaliere d'industria Felix Krull*, in *Tutte le opere di Thomas Mann*, vol. 5, trad. e cura di L. Mazzucchetti, Mondadori, Milano, pp. 3-536.
- Id. (1977), *Romanzi brevi*, intr. e cura di R. Fertonani, Mondadori, Milano.
- Id. (1982), *Contro l'eros*, a cura di A. M. Carpi, il Saggiatore, Milano.
- Id. (1986), *Conversazioni 1909-1955*, a cura di V. Hansen e G. Heine, trad. e pref. di S. Vertone, Editori riuniti, Roma.
- Id. (1997), *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, Mondadori, Milano.
- Id. (2003), *Lotte in Weimar. Große Kommentierte Frankfurter Ausgabe (Gfka)*, IX.1, Fischer, Frankfurt a. M.
- Id. (2005), *Fratello Hitler e altri scritti sulla questione ebraica*, trad. it. di C. Lombardo e C. Origlio, a cura di A. Ruchat, Mondadori, Milano.
- Id. (2017), "Un carteggio", in *Moniti all'Europa*, a cura di L. Mazzucchetti, introduzione di G. Napolitano, Mondadori, Milano, pp. 97-104.
- MOLINELLI STEIN B. (1978), "Grandezza. Un caso di coscienza: Analisi strutturale e riflessioni sul romanzo 'Lotte in Weimar' di Thomas Mann", in *Aevum* 52:3, pp. 515-551.
- SCHLEGEL F. (1967), *Ideen*, [69], in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, II, a cura di E. Behler und H. Eichner, Schöningh, München, Paderborn-Wien.
- ULRICH S. (2013), "Hotels in der Literatur als Nicht-Orte. Körperliche Verortungen an drei Beispielen aus dem 20. Jahrhundert", in

KANNE M. (a cura di), *Provisorische und Transiträume. Raumerfahrung Nicht-Ort*, LIT Verlag, Berlin, pp. 91-106.

#### SITOGRAFIA

Enciclopedia iranica online: <http://www.iranicaonline.org> (sub voce), 15 luglio 2018.

Das Lottehaus: <https://www.wetzlar.de/kultur/museen/lottehaus.php#SP-grouplist-2-1:1>, 15 luglio 2018.

Thüringer Allgemeine online: <https://www.thueringer-allgemeine.de/web/zgt/leben/detail/-/specific/Die-Herberge-Der-Elephant-in-Weimar-spiegelt-die-Geschichte-der-Stadt-1742082548>, 15 luglio 2018.