

## La semantica dell'abbigliamento nei *Buddenbrook* di Th. Mann.

L'abbigliamento descritto nei *Buddenbrook*<sup>i</sup> non è affatto un elemento decorativo e ornamentale. E non vuole soltanto restituirci un'epoca attraverso il gusto delle varie generazioni, quattro per la precisione. Gli abiti, le stoffe di cui sono fatti, la foggia dei cappelli, i guanti, i bastoni da passeggio, i gioielli che i personaggi indossano o non indossano, assolvono ad una precisa funzione: segnalano l'appartenenza sociale dei personaggi e ne definiscono la compatibilità con il mondo di casa *Buddenbrook*. Così, ad esempio, tutti i componenti femminili del ramo principale della famiglia Buddenbrook, ad esclusione della vecchia nonna Madame Antoinette, indossano vestiti di seta, dai colori cangianti o comunque tenui, ma sempre sobri, mentre quelli che non vi appartengono in senso stretto, come Clothilde, la cugina povera – magrissima e eternamente affamata – o i parenti invidiosi e maldicenti di Gotthold, il figlio ripudiato dal vecchio Johann, portano vestiti di stoffa più povera, di cattivo taglio e dai colori tristi e cupi come il nero e il marrone. A mano a mano che il romanzo procede, il modo di vestire scandisce l'inesorabile declino della famiglia: più si procede verso la decadenza più cresce l'attenzione alla cura dell'aspetto esteriore. Ed è forse proprio in virtù della proprietà rivelatrice dell'abbigliamento - che smaschera nel momento in cui veste e copre - che Thomas Mann descrive con grande attenzione i vestiti di ogni personaggio.

Il libro si apre, prima ancora che sul pranzo di famiglia del giovedì, su un quadretto d'interni in cui il capofamiglia, il console Johann Buddenbrook, e sua moglie Antoinette, il figlio, il console Jean, con la moglie Elisabeth e la piccola Tony, sono in attesa degli ospiti, per offrir loro «un pranzo alla buona», come «regolarmente, ogni due settimane»<sup>ii</sup>. Il benessere solido e rassicurante che domina l'ambiente è evidente dall'abbigliamento di estrema semplicità della coppia più anziana. La signora può fare a meno di ornamenti e gioielli, e il vecchio Johann può rimanere fedele alla moda borghese del secolo dei lumi.

La sua faccia rotonda, bonaria e rosata, alla quale con la migliore volontà non riusciva a dare un'espressione maligna, era incorniciata di capelli incipriati bianchi come la neve, e una specie di codino appena accennato cadeva sul largo colletto della sua giubba color grigio-topo. A settant'anni, egli restava fedele alla moda della sua gioventù; aveva rinunciato soltanto agli alamari fra i bottoni e alle grandi tasche, mai però in vita sua aveva portato calzoni lunghi. La sua vasta pappagorgia era comodamente adagiata sul *jabot* di pizzo bianco. [...] Madame Antoinette Buddenbrook [...] era una signora corpulenta, con spessi boccoli sugli orecchi, un vestito a righe nere e grigio-chiare senza guarnizioni, indizio di semplicità e modestia<sup>iii</sup>.

Sono quelli che sono, rappresentanti della facoltosa borghesia anseatica e protestante che riposa in se stessa senza incrinature. Indole, *allure* e aspetto esteriore formano un tutt'uno e si radicano in quello che Mann definisce «il fattore morale» che coincide con il «sentirsi borghesi, ossia *cittadini della vita*», dotati di «sensibilità per determinati doveri vitali, senza cui manca addirittura la spinta ad agire, a recare un rapporto produttivo alla vita e al suo sviluppo»<sup>iv</sup>. I coniugi di prima generazione,

icona vitale, sana e opulenta di quell'«elemento civico-patrizio che contraddistingue la gente di Lubecca»<sup>v</sup> riposano nel loro mondo, e aderiscono pacificamente l'uno all'altro, tant'è vero che Madame Antoinette ride «esattamente come suo marito». Sono dentro un alone di appagata e incorruttibile serenità cui sembrano partecipare anche gli altri presenti. Ma noi sappiamo che non è così. L'*ouverture* del romanzo racchiude, infatti, in modo silente, la storia che il romanzo si accinge a narrare: la *Decadenza di una famiglia*, come recita il sottotitolo dell'opera. I segnali sono impercettibili e acquisiranno il loro valore soltanto con il progredire della narrazione e il susseguirsi delle generazioni.

E' sufficiente dare un'occhiata alla coppia di seconda generazione: Jean e Elisabeth, «nata Kröger», gente «chic», come li definisce con bonaria ironia il vecchio console. «Come tutti i Kröger, Elisabeth aveva una figura estremamente elegante», indossava «un corpetto corto dalle maniche rigonfie in alto, al quale era attaccata una gonna stretta di vaporosa seta a fiori chiari» e portava intorno al collo «un nastro di raso su cui scintillava un gioiello di grossi brillanti»<sup>vi</sup>. E' figlia di suo padre, uomo ricco ma senza tradizione, un «cavaliere *à la mode*» che indossa un panciotto con «due file di bottoni di pietre preziose»<sup>vii</sup>. Anche Jean Buddenbrook, dalla reattività talvolta «un po' nervosa», gli occhi azzurri simili a quelli paterni, ma «con un'espressione forse un po' più sognante», porta abiti, di ottimo taglio, di foggia Biedermeier, abiti chiari, tra il bianco e il color cannella, con una «cravatta di seta larga e spessa, che riempiva tutta la scollatura del panciotto multicolore»<sup>viii</sup>. Anche in questo caso l'abbigliamento di marito e moglie è affine, per accuratezza e colori, ma significativamente Elisabeth «rideva alla maniera dei Kröger»<sup>ix</sup>. Questa differenza rispetto a Madame Buddenbrook, trascurabile in apparenza, è un indizio che già la prima generazione che succede a quella dei vecchi, non partecipa di quella naturale e radicale condivisione – che invece caratterizza l'unione dei vecchi- ed è portatrice di quel tarlo della disgregazione che manderà in rovina «quella forma di vita spirituale»<sup>x</sup> della quale i vecchi erano emblema e custodi. Un segno che acquista una valenza significativa se gli si affianca la sensibilità nervosa di Jean e il suo sguardo sognante. Jean, infatti, lavora nella ditta di famiglia più per un profondo senso del dovere che per naturale adesione, dapprima con successo e energia che, però, dopo la morte dei genitori, lentamente si stempera così come cominciano a ristagnare gli affari. Ma nella descrizione dell'abbigliamento - soprattutto di Elisabeth - c'è una parola, inoffensiva in apparenza e proprio per questo subdola, la cui carica dissonante si rivelerà solo in seguito. E' la parola «eleganza» che apre sull'abisso dell'approccio estetico alla vita, della «contemplazione edonistica della bellezza», che si intreccia «col nichilismo e col vagabondaggio all'insegna della morte», in contraddizione e contrasto col «fattore morale»<sup>xi</sup>. Eleganti, infatti, saranno tutti coloro che non avranno la capacità di “essere” integralmente la ditta, per stanchezza, per inettitudine, per estraneità, per malattia. Sono «eleganti» i fratelli Thomas e Christian, il piccolo e fragile Hanno nel suo perenne vestito alla marinara e le signore di casa Buddenbrook, tranne Tony, sebbene vestita sempre in modo impeccabile – un modo distinto, ma mai «elegante» - la sola che si sia sacrificata davvero per la famiglia, perché «era

perfettamente conscia dei suoi doveri verso la famiglia e la ditta, e di questi doveri anzi s'inorgoglia»<sup>xii</sup>.

Tony, infatti, per tornare alla scena d'interni dell'inizio, non a caso seduta sulle ginocchia del nonno, è una bambina delicata di otto anni dai colori della Germania del nord, «gli occhi grigio-azzurri», i capelli biondi, in armonia con la testa «di leone dorato» e con «i cuscini ricoperti di stoffa giallochiara»<sup>xiii</sup>. del sofà rettangolare. Sarà lei, e non i maschi del casato, la vera custode di quella civiltà al tramonto. E' l'unico personaggio a essere presente nel romanzo dall'inizio alla fine - quasi fosse la spina dorsale della narrazione - per traghettare i valori e l'onore dei Buddenbrook attraverso il graduale declino della ditta e lo sfaldamento della famiglia. A dispetto delle rinunce, delle umiliazioni e delle prevaricazioni subite, lesive della sua persona ma non della sua personalità, la sua identificazione con il nome e la ditta Buddenbrook è integrale: «Comunque fosse – si legge nelle pagine finali del romanzo – la signora Antonie era ben decisa a tenere la fronte alta finché restava a questo mondo, esposta a tutti gli sguardi. Suo nonno aveva viaggiato in carrozza a quattro cavalli...»<sup>xiv</sup>. I puntini sospensivi sono eloquenti: Tony, leale e fiducioso, ma anche ingenua e inconsapevole, si identifica non solo con qualcosa che non c'è più. Se infatti, nel corso del romanzo, ogni riflessione aveva segnalato un irreversibile passo in avanti sulla via della sua fine<sup>xv</sup>, i puntini sospensivi tolgono a quel mondo addirittura i suoi contorni di realtà per trasformarlo nel mito personale di Tony. La fedeltà a quel mito fa di Tony la figura più struggente del romanzo.

Per sollevare le sorti della ditta in difficoltà Tony si è sacrificata sull'altare del matrimonio. Di mariti ne ha avuti due: il primo le è stato imposto dal padre, il secondo lo ha scelto lei, per riparare ai danni economici e morali causati dal primo. Quando i due mariti di Tony, il Signor Grünlich e il Signor Permaneder, entrano in scena, il loro abbigliamento rivela immediatamente la dissonanza e l'inconciliabilità con il modo d'essere dei Buddenbrook e preannuncia il fallimento dell'unione. Herr Grünlich è un uomo d'affari di Amburgo dal fare cerimonioso e imbarazzante, che Tony non tarda a smascherare, contrariamente ai genitori accecati e allettati da quello «che si chiama un buon partito»<sup>xvi</sup>. La giovane lo definisce «sciocco»<sup>xvii</sup> e «ipocrita»<sup>xviii</sup>, più tardi un vero e proprio «mascalzone»<sup>xix</sup>, un «uomo cattivo»<sup>xx</sup>. Non lo può «soffrire»<sup>xxi</sup>, anzi affermerà di averlo sempre trovato «odioso»<sup>xxii</sup>. Grünlich, «la faccia rosea, il porro sul naso, e gli occhi azzurri come quelli di un'oca»<sup>xxiii</sup>, affida il suo «aspetto serio e rispettabile» - non essendo né l'uno né l'altro - a «una giubba da passeggio non all'ultima moda, ma fine, a pieghe, scampanata»<sup>xxiv</sup>. Però indossa pantaloni chiassosi e pagliacceschi, chiari e a grandi quadri, gialloverdi, ovvero verde pisello, che al di là della giubba, dei cappelli grigi e dei guanti di filo, rivelano la sua natura da parvenu, da imbonitore, da teatrante. Pantaloni grossolani e vistosi com'è ordinario il suo carattere. Il suo modo brutale di condurre gli affari lo porterà alla bancarotta e al divorzio da Tony. Uno scacco per il console Jean, segno inequivocabile che a lui mancava quel fiuto naturale che suo padre avrebbe certamente avuto. Un sollievo per la giovane donna, sentimento che ben presto, però, si trasforma nel cruccio di aver macchiato, con il naufragio del matrimonio, l'onore della famiglia.

A Monaco, dieci anni più tardi, Tony fa la conoscenza di quello che sarà il suo secondo marito. Bavarese di nascita, di indole, di idioma e di abbigliamento, Alois Permaneder è «un mercante di luppolo, uomo simpatico e gioviale, non più giovane e scapolo»<sup>xxv</sup>. Soprattutto scapolo. Quando si presenta in casa Buddenbrook, la cameriera così lo annuncia alla madre di Tony: «Ecco, signora, [...] ci sarebbe un signore ma non parla tedesco, e vedesse com'è buffo...»<sup>xxvi</sup>. Al suo aspetto esteriore Th. Mann dedica, infatti, una minuziosa e corposa descrizione interamente volta a sottolineare l'insormontabile contrasto con il mondo distinto e discreto dei Buddenbrook:

Era un uomo di quarant'anni. Tozzo e corpulento, portava una giacca aperta di loden, marrone, un panciotto chiaro a fiorellini, che disegnava la morbida curva del ventre, e sul quale brillava una catena d'oro con un mazzo di ciondoli, un'intera collezione di oggettini d'osso, di corno, d'argento e di corallo; i pantaloni di un'indecisa tinta verdastra erano troppo corti e parevano fatti di stoffa straordinariamente dura, perché gli orli inferiori circondavano rotondi e senza pieghe i gambali delle scarpe corte e larghe. [...] La mosca che lo sconosciuto portava fra il mento e il labbro inferiore era, in contrasto coi baffi, ispida e setolosa. Le guance straordinariamente paffute, grasse e gonfie, risalivano in su verso gli occhi, riducendoli a due sottili fessure azzurre e formando negli angoli minutissime grinze. Ciò dava a quel viso tumido un'espressione mista di stizza e di onestà, ingenua, commovente bonarietà. Sotto il piccolo mento una linea diritta scendeva verso la bassa cravatta bianca... la linea di un colletto gozzuto che non avrebbe tollerato il colletto duro. [...] In una delle mani corte, bianche e grasse egli teneva un bastone, nell'altra un cappellaccio verde alla tirolese, ornato d'una barba di camoscio<sup>xxvii</sup>.

A primo colpo d'occhio la descrizione che Th. Mann ci offre del vecchio Buddenbrook e di Permaneder contiene tratti di una certa affinità. Entrambi i personaggi hanno un'espressione bonaria sottolineata dal viso paffuto, entrambi vestono, non importa se uno è buffo e l'altro no, con assoluta noncuranza gli abiti del proprio mondo. La corpulenza di entrambi suggerisce un solido e pacificato stare con due piedi ben piantati nella propria esistenza. Entrambi sono rappresentanti di un mondo preciso: da un lato l'universo sobrio, operoso e protestante del nord e dall'altro il più allegro, accomodante e cattolico sud. Ma la loro affinità non è che una forte tipizzazione, qualcosa, quindi, che fa risaltare la loro diversità: si tratta di due modalità agli antipodi. Quella polarità nord-sud tipica del procedere epico di Th. Mann<sup>xxviii</sup>. Benché presente solo per un breve tratto della narrazione, quasi si trattasse di un semplice incidente di percorso, ma occupando non a caso le pagine centrali del testo, Permaneder assume su di sé una densità semantica con cui deve misurarsi la ragion d'essere dell'intero romanzo. Che Permaneder stonasse «con lo stile dell'ambiente»<sup>xxix</sup> di casa Buddenbrook lo esplicita lo stesso narratore il quale, così dicendo, interferisce con la discrezione di chi intendeva solo portare in scena figure ed eventi senza metterci del suo. Questa violazione del codice espelle, per così dire, Permaneder dal testo, lo isola e lo colloca in una posizione del tutto irrelata rispetto all'universo dei Buddenbrook. Si tratta di un'operazione violenta, per quanto condotta in punta di penna. Permaneder non è solo una macchietta, un rappresentante del meridione, un bifolco rumoroso che si esprime costantemente nel suo «ignobile

dialetto di bevitori di birra»<sup>xxx</sup>. Il «buon monacense» è uno dei grande corpo estranei del romanzo e, in quanto tale, assolve ad una precisa funzione: se Tony è, come abbiamo suggerito, la custode dell'universo Buddenbrook, ciò che accade a Tony è altamente simbolico. Permaneder e la sua estraneità inducono Tony ad assecondare la forza centripeta<sup>xxxii</sup> che governa casa Buddenbrook, e dimostrano che il mondo di Tony, non regge al banco di prova dell'estraneità. Permaneder rende manifesto il punto di rottura del ciclo vitale della famiglia. Il suo organismo vive, o meglio sopravvive perché e finché si autoalimenta in una dinamica di crescente entropia: «Ho sofferto con tutta me stessa, – queste le parole che Tony rivolge al fratello Thomas dopo la sua irreversibile fuga dal secondo matrimonio - diciamo pure, con tutta la mia personalità. Come una pianta in terreno straniero [...]. Oh, non dovremmo mai lasciare il nostro paese, noialtri! [...] Sì, Tom, noi ci sentiamo patrizi, avvertiamo questa distanza, e non dovremmo neanche provarci a vivere dove non si sa niente di noi, dove non si sa valutarci, perché non raccoglieremo altro che umiliazioni e saremo giudicati ridicoli e superbi»<sup>xxxiii</sup>.

Il senso del decoro e l'amore per le forme si manifestano anche nel modo di vestire di Tony. I colori sono chiari e discreti, la linea dei suoi abiti, ovviamente *à la page*, spesso di seta cangiante e sempre adeguati alle situazioni, è comunque semplice e signorile. Ma anche nel suo abbigliamento s'insinua una nota che stride con tanta compostezza: Tony ha una spiccata inclinazione per il lusso e un debole per le vestaglie:

Nulla le sembrava più distinto di un elegante *negligè* e poiché a casa sua non aveva potuto indulgere a quella passione, adesso che era una donna maritata vi si abbandonava con tanto più ardore. Possedeva tre di quei morbidi e delicati capi di vestiario, a eseguire i quali occorreva talvolta più fantasia, raffinatezza e buon gusto che per un abito da ballo. Oggi indossava la vestaglia scarlatta, che s'intonava perfettamente con la tappezzeria al di sopra dei pannelli di legno; la stoffa a grandi fiorami, più morbida dell'ovatta, era tutta trapunta d'una pioggerella di minuscole perline di vetro dello stesso colore. Una fila di nodi di velluto rosso le scendeva giù diritta, dalla gola fino ai piedi<sup>xxxiii</sup>.

Tre sono le vestaglie quando sposa Grünlich ed è come se il suo matrimonio si esaurisse tutto lì. Anche alla vigilia delle nozze con Permaneder ne avrà una, «questa volta però non guarnita di velluto, ma soltanto di nodi di panno»<sup>xxxiv</sup>. E' la vestaglia della consolazione, come di consolazione e di riparazione è il suo secondo matrimonio. Fallito anche quello, le speranze di riscatto sono riposte nelle nozze di Erika, la figlia di primo letto, con il direttore Weinschenk: «E poi, non era un sogno? le dilette vestaglie riapparivano all'orizzonte! Due vestaglie per lei e per Erika, di morbida stoffa operata, con larghi strascichi e file serrate di fiocchi di velluto, dalla gola fino ai piedi»<sup>xxxv</sup>. Quelle vestaglie, per la madre e per la figlia, preziose, quasi, come quelle di un tempo, saranno le vestaglie del riscatto. Ma la storia si ripete: poco tempo dopo la nascita della piccola Elisabeth, Weinschenk, «un *self-made man*» vestito da «borghesuccio» con una «giacchetta» che «in parecchi punti era lustra»<sup>xxxvi</sup>, prima finisce in galera per frode e scompare, in seguito, nelle nebbie di Londra.

Lungi dall'essere una semplice concessione alla femminilità, le vestaglie possono essere lette come un segno premonitore di naufragi matrimoniali. Tony vive i matrimoni, compreso quello di sua figlia, come se fosse la protagonista principale di una recita coniugale in cui tutti i dettagli scenografici – dalla dote al corredo fino all'arredamento delle case – vanno a formare un guscio che al suo interno è sterile: le persone che contraggono il matrimonio, di fatto, non stabiliscono alcun tipo di rapporto. Le vestaglie che Tony indossa, le permettono da un lato di “giocare al matrimonio” in modo solipsistico, proprio come solitaria e “impropria” è la sua vita coniugale, ma rinvia, dall'altro, ad una veste da portare per andare incontro al rito sacrificale.

Questa vocazione al martirio in nome e per il nome dei Buddenbrook ci porta a Thomas, il maggiore dei tre fratelli. La parabola esistenziale di Thomas, secondo il quale «tutto “su questa terra non è che un simbolo”»<sup>xxxvii</sup>, riassume, infatti, in modo paradigmatico la storia del destino che il romanzo racconta. «Thomas, che fin dalla nascita era destinato a diventare commerciante e futuro titolare della ditta»<sup>xxxviii</sup>, già a sedici anni «vestiva abiti da uomo [...] e si disponeva a intraprendere la sua professione con zelo e serietà»<sup>xxxix</sup>. A vent'anni è «vestito accuratamente di panno grigio-azzurro [...] e fumava sigarette russe»<sup>xl</sup> e si trasformerà di lì a poco in un uomo di mondo dalla «figura straordinariamente elegante» e dalle maniere perfette<sup>xli</sup>. Dedito al lavoro con una disciplina ferrea, Thomas vorrebbe riportare la ditta agli antichi splendori del nonno, come se volesse, azzerando il tempo, riconquistare col patrimonio anche il semplice, solido e naturale agio dell'antenato e la sua «comoda superficialità»<sup>xlii</sup>. Ma Thomas, fisicamente molto somigliante al nonno, nervoso, sensibile, intelligente e ambizioso, amante della letteratura e incline alla riflessione, non ha nulla di “semplice” o di superficiale. Soprattutto non gli appartiene la *Behaglichkeit*, la serena e gioviale tranquillità del vecchio Johann: «La bramosia di vittoria, d'azione e potenza, la smania di far schiava la fortuna gli balenò breve e violenta negli occhi»<sup>xliii</sup>. Thomas, infatti, tara il suo ruolo di imprenditore dinamico e moderno sulla prassi disinvolta dei *Gründerjahre*, della quale però - come riveleranno i fatti - non possiede fino in fondo la scaltrezza. I primi anni segnano, in effetti, una serie di “vittorie” imprenditoriali e personali: Thomas sposa la bella e misteriosa Gerda, viene eletto senatore nel consiglio comunale della città, si costruisce una casa di grande rappresentanza, nasce il figlio Hanno. Ma quella “volontà” - su cui il narratore tanto insiste - con cui il console Thomas amministra e difende la tradizione della ditta e «la facciata»<sup>xliv</sup> della famiglia perché così difende e amministra quello che crede essere il proprio disegno di vita, è in verità il motore di un dover essere il quale pur assecondando apparentemente la sua natura, in verità la violenta. Questa volontà, infatti, strutturalmente in contrasto con il modo d'essere e di agire “naturale” del nonno, è sorretta da una tensione che con lo scorrere degli anni si fa sempre più scoperta e più dolorosa e denuncia la sua infaticabilità imprenditoriale per quello che è: «una cosa artificiosa, un bisogno di nervi, un calmante [...] un martirio»<sup>xlv</sup>. Un'irrequietezza esistenziale impossibile da arginare, nutrita dall'insanabile conflitto di «uomo pratico» e di «languido sognatore»<sup>xlvi</sup> che apre la strada al confronto, sempre più urgente e consapevole, con la morte. Se Thomas

ammette di fronte a Tony che «il Senato e la casa sono *soltanto* apparenze»<sup>xlvii</sup>, ciò non significa affatto che la valenza positiva dei simboli ad un certo punto della vicenda si è rovesciata nel suo contrario, ma sottolinea, piuttosto, il momento dell'agnizione da parte del console e senatore che quei simboli erano sin dall'inizio portatori di una scissione di fondo che si è riversata nella raffinatezza estetica, la quale, secondo Mann - lo ricordiamo - ha in sé il germe del disfacimento e della morte. Quando un concittadino, riferendosi «all'aspetto estremamente elegante del senatore», asserisce «che ormai la presenza di Thomas Buddenbrook alla Borsa aveva una funzione puramente decorativa»<sup>xlviii</sup>, non gli si può dare torto. Ma questa «trovata di un dialettico esperto»<sup>xlix</sup> coglie solo l'aspetto di superficie, quello che riguarda la discrasia tra l'*habitus* del senatore e la salute della ditta. Non tocca la verità di fondo che prende corpo nel fallimento del progetto di vita che con ambizione Thomas si era prefisso: fare della propria esistenza patrizia l'inveramento di un'esistenza simbolica. La disillusione, che dilaga in Thomas e consuma la sua energia vitale, ha svuotato tutti i segni "rappresentativi" di cui si è circondato trasformandoli in pura decorazione con la quale Thomas tenta di «celare [...] la sua decadenza»:

Faceva economia fin dov'era possibile senza esporsi ai pettegolezzi – tranne che per il suo vestiario, che ordinava sempre al sarto più elegante di Amburgo, e che completava e teneva in ordine senza badare a spese. Una porta che pareva desse in un'altra camera chiudeva lo spazioso vano scavato nella parete dello spogliatoio, dove dalle lunghe file di ganci pendevano, ben tese su grucce di legno, giacche, marsine, finanziere e smoking per tutte le stagioni e per tutte le manifestazioni della vita sociale, mentre su alcuni piani erano sovrapposti i pantaloni piegati con cura. Sul cassettone invece, davanti allo specchio enorme, stavano i pettini, le spazzole e i prodotti per la cura dei capelli e dei baffi, e nei tiretti c'erano pile di biancheria che veniva continuamente cambiata, lavata, consumata e rinnovata [...]. In quello spogliatoio passava molto tempo [...] e quando ne usciva [...] sentiva quel senso di soddisfazione e di sicurezza con quale l'attore che si è fatto una maschera perfetta in tutti i particolari, s'avvia verso il palcoscenico...<sup>1</sup>.

Thomas, il borghese, «che fin dall'adolescenza aveva dovuto correggere i suoi sentimenti di fronte a quella vita<sup>li</sup>» recita ormai solo la parte del borghese. O, meglio, la consapevolezza di recitare in pubblico gli permette di smettere di farlo con se stesso e di far affiorare alla piena coscienza una verità da sempre intuita: lui *non* era «solidamente piantato con tutt'e due i piedi, come i suoi padri, in quella vita dura e pratica»<sup>lii</sup>. La crescente attenzione maniacale al decoro, allo stesso tempo rifugio e condanna di Thomas, rispecchia non tanto o non solo il graduale declino della ditta, quanto il progressivo scollamento tra esistenza ed essenza, che porta al collasso di entrambi gli elementi. Gerda coglie nel segno, quando, facendo un confronto fra i due fratelli e suscitando l'indignazione di Tony, acutamente afferma: Christian «non è un borghese, Thomas! E' ancora meno borghese di te!»<sup>liii</sup>.

Christian, infatti, sin da piccolo sembrerebbe essere una figura specularmente opposta al fratello maggiore. Tanto è lineare e metodica la vita di Thomas, tanto è ondivaga e inconcludente quella di Christian. Tanto è "anseatico" e stanziale il primo, tanto è esotico e vagabondo il secondo:

Ai primi di febbraio del 1856, dopo un'assenza di otto anni [prima a Londra, poi a Valparaiso], Christian Buddenbrook fece ritorno alla sua città natale. Arrivò ad Amburgo in carrozza di posta, vestito d'un abito a quadrettoni gialli che aveva qualcosa di tropicale; portava con sé il rostro di un pescespada e una lunga canna da zucchero [...]. D'altra parte il soggiorno londinese aveva avuto su di lui un influsso durevole, e poiché anche a Valparaiso aveva frequentato soprattutto inglesi, c'era in tutto il suo aspetto un che di britannico che non gli stava male. Lo si notava nel taglio ampio e nella solida stoffa di lana del suo vestito, nella comoda e seria eleganza dei suoi stivali e nella piega dei folti baffi rossicci volti all'ingiù, che davano alla bocca un'espressione un po' agra<sup>liv</sup>.

I «quadrettoni gialli» di Christian ovviamente nulla hanno in comune con quelli indossati dal primo marito di Tony. La sua eleganza, infatti, portata con la stessa *nonchalance* con la quale porta il suo «cappello un po' a sghimbescio» e fa «volteggiare il suo bastoncino giallo che veniva “di laggiù”»<sup>lv</sup>, potrebbe suggerire che Christian possiede l'arte di vivere con levità. Ma Christian è tutt'altro che un *Lebenskünstler*, un artista della vita. O, per meglio dire, è dilettantesco anche in questo, nel suo tentativo di dare alla propria esistenza, collocandola fuori dagli schemi del modello di famiglia, una coloritura “artistica”: «Ah, al *Café Chantant* dovresti andare, - lo aggredisce con furia e disprezzo Thomas - a fare il pulcinella [...]. Sono profondamente convinto che il tuo ideale è quello!»<sup>lvi</sup>. Ma la modalità *en artiste*, che tale sarebbe anche se Christian non fosse un amante del teatro e della letteratura, un versatile imitatore di voci e modi altrui e «contafavole disoccupato»<sup>lvii</sup>, non è una reazione forte, di rottura e, di conseguenza, costruttiva. E' una modalità debole perché è generata dalla incontrovertibile inadeguatezza di essere nel mondo da “vero” rappresentante della sua casta. A renderlo inabile alla vita è la dipendenza dal modello, tanto più vincolante quanto più assume le sembianze di puro feticcio. Gli eccentrici quadrettoni gialli e una certa aria britannica sottolineano dunque, il destino di Christian di vivere da *outsider* rispetto alla famiglia, ma distinzione e eleganza dell'abbigliamento rimandano all'impossibilità di rescindere i legami col mondo di appartenenza. Eppure Christian, il «pulcinella» eternamente “in scena”, che oscilla tra mondanità e ipocondria come fossero due ruoli intercambiabili, non sacrifica la verità alla recita, come a lungo ha scelto di fare il fratello e costringe infine Thomas ad uscire dalla rappresentazione: «Sono diventato quello che sono – così Thomas nel corso di una furibonda lite col fratello – perché non volevo diventare come te. Se ho evitato ogni intimità, è stato perché dovevo difendermi, perché il tuo carattere e la tua natura rappresentano un pericolo per me... Ti assicuro che dico la verità»<sup>lviii</sup>.

Non è, infatti, un caso che Thomas abbia sposato Gerda Arnoldsen. All'inizio della sua vita imprenditoriale si era sentito «abbastanza forte e libero da poter manifestare un gusto più fine del comune senza far danno alla sua rispettabilità borghese»<sup>lix</sup>. Gerda, «di una bellezza raffinata, esotica, misteriosa e avvincente»<sup>lx</sup> - anche in questo una figura diametralmente opposta a Tony - è figlia di un ricco commerciante e grande violinista di Anversa. Anche lei suona il violino ed è, come si rivelerà in seguito, un'appassionata estimatrice di Wagner. Tenendo conto del significato che la musica assume nelle opere di Th. Mann, è sufficiente l'iniziale accenno allo strumento musicale per sapere che la scelta di Gerda corrisponde alla



pulsione autodistruttiva di Thomas, la quale va di pari passo con il «distacco dall'elemento borghese»<sup>lxi</sup>, nei confronti del quale la rappresentazione - «il pathos del contegno»<sup>lxii</sup> - in verità non offre argine alcuno. Al ritorno dal lungo viaggio di nozze in Italia, Th. Mann così descrive la prima apparizione di Gerda nella casa coniugale:

In quella si aprì la porta del corridoio, e nell'incerta luce crepuscolare apparve davanti a loro, in una vestaglia candida fluente in larghe pieghe, una figura eretta. Le pesanti chiome fulve incorniciavano il viso bianco, e negli angoli degli occhi bruni un po' ravvicinati posavano ombre azzurrine.

Era Gerda, la madre dei futuri Buddenbrook<sup>lxiii</sup>.

E' l'apparizione di una divinità. Ma si tratta di una divinità crepuscolare, di una Grande Madre che genera la morte. Gerda è l'altro grande corpo estraneo del testo, a livello "alto", come Permaneder lo è a livello "basso". Nel sistema bipolare dell'orchestrazione del testo questi due personaggi si collocano agli antipodi più estremi. Se il secondo marito di Tony è l'elemento estraneo, che dall'esterno mette in risalto la chiusura dell'universo dei Buddenbrook, votato alla distruzione per mancanza di ossigeno, Gerda, dall'interno della famiglia, rappresenta e porta alla superficie il tarlo della dissoluzione che cova sotto la «rispettabilità borghese». Si muove ai margini degli eventi, compare in modo intermittente, quasi come una sorta di *memento mori*. Gli accenni all'abbigliamento di Gerda sono scarsissimi, come se la sua vera veste fosse «la nervosa frigidità in cui viveva e che da lei emanava»<sup>lxiv</sup> e che solo la sua musica riusciva a scaldare un po'. Con costanza, però, quasi ad ogni apparizione, il narratore sottolinea il contrasto del viso bianco e dei capelli fulvi e la sua espressione enigmatica. Ne fa, dunque, un'icona, tant'è vero che in diciotto anni di vita matrimoniale Gerda fisicamente non è affatto cambiata. La sua è l'incarnazione di un simbolo, esattamente come lo è Hanno, «quel piccolo principe della decadenza»<sup>lxv</sup>, anche lui vestito, a prescindere dalle stagioni della sua breve vita, sempre e solo con il vestito alla marinara. Che è come dire che muore senza essere mai entrato nella vita.

Il romanzo si chiude così come si è aperto: su una piccola riunione di famiglia. Otto signore «vestite di nero»<sup>lxvi</sup> prendono atto della decadenza.

---

<sup>i</sup> Th. Mann, *I Buddenbrook*, introd. di C. Cases, trad. it. di A. Rho, Torino 1967.

<sup>ii</sup> *ivi*, p. 8.

<sup>iii</sup> *ivi*, p. 6.

<sup>iv</sup> Th. Mann, *Lubeca come forma di vita spirituale* [1926], in Id., *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, a cura di A. Landolfi, Milano 1997, p. 1434.

<sup>v</sup> *ivi*, p. 1424.

<sup>vi</sup> T. Mann, *I Buddenbrook*, cit., pp. 6-7.

<sup>vii</sup> *ivi*, p. 14.

<sup>viii</sup> *ibidem*.

<sup>ix</sup> *ivi*, p. 6.

<sup>x</sup> Cfr. n. iv.

<sup>xi</sup> Th. Mann, *Lubeca come forma di vita spirituale*, cit., p. 1434.

---

<sup>xii</sup> Th. Mann, *I Buddenbrook*, cit., p. 97.

<sup>xiii</sup> *ivi*, p. 5.

<sup>xiv</sup> *ivi*, p. 686. Il narratore allude qui, con simpatia venata di comprensione, ma anche di compassione, alle parole che Tony spesso ripete a Hanno, dopo la morte del padre Thomas: «La Signora Permaneder, ogni volta che faceva visita alla cognata, attirava a sé il nipote per parlargli del passato e dell'avvenire di cui i Buddenbrook sarebbero stati debitori a lui oltre alla grazia di Dio. Più il presente era sconcertante, e più ella si dilungava a descrivere la vita signorile che si faceva in casa dei suoi genitori e dei nonni, e i viaggi del bisnonno in carrozza a quattro cavalli...»: *ivi*, p. 638.

<sup>xv</sup> E', infatti, interessante notare che, più le singole generazioni si allontanano dalla prima, maggiore è lo spazio narrativo che è loro riservato, a riprova del fatto che armonia e assenza di conflitti e scissioni non hanno in sé il germe della narrazione epica.

<sup>xvi</sup> Th. Mann, *I Buddenbrook*, cit., p. 97.

<sup>xvii</sup> *ivi*, p. 90. In tedesco «albern», ridicolo.

<sup>xviii</sup> *ivi*, p. 130.

<sup>xix</sup> *ivi*, p. 237.

<sup>xx</sup> *ivi*, p. 322.

<sup>xxi</sup> *ivi*, p. 237.

<sup>xxii</sup> *ivi*, p. 198.

<sup>xxiii</sup> *ivi*, p. 100.

<sup>xxiv</sup> *ivi*, p. 93.

<sup>xxv</sup> *ivi*, p. 285.

<sup>xxvi</sup> *ivi*, p. 298.

<sup>xxvii</sup> *ivi*, pp. 298-299.

<sup>xxviii</sup> Il tentativo, destinato a fallire, di conciliare l'inconciliabile, è reso manifesto dal fatto che la figlia dei coniugi così mal assortiti muore un quarto d'ora dopo il parto. Per dovere di completezza va, comunque, detto che carattere e *habitus* del vecchio patriarca Buddenbrook e di Permaneder si riveleranno del tutto diversi. L'indole bonaria e goffa di Permaneder, la sua *G'müatlichkeit*, si trasformerà all'indomani delle nozze con Tony in una vita pigra «senza ambizione, senza aspirazioni, senza una meta», quella di un uomo «che si ritira a vita privata grazie alla dote di sua moglie»: Th. Mann, *I Buddenbrook*, cit., p. 344.

<sup>xxix</sup> Th. Mann, *I Buddenbrook*, cit., p. 307. «Capisci, laggiù a Monaco, - dirà Tony alla vecchia tata Ida Jungmann la sera prima del paventato fidanzamento con Permaneder - vedendolo tra i suoi pari, tra gente che era come lui e parlava come lui, gli volevo addirittura bene tanto mi sembrava caro, schietto e cordiale. [...] Qui, dov'è completamente sradicato dal suo vero ambiente, dove tutti sono diversi, più austeri, più ambiziosi, più dignitosi... qui spesso mi vergogno di lui [...] e io mi sento così umiliata che scapperei dalla stanza [...]»: *ivi*, p. 311.

<sup>xxx</sup> *ivi*, p. 351.

<sup>xxxi</sup> Questa forza centripeta è confermata dall'unità di luogo della narrazione stessa, che non "esce" mai da Lubeca, e ad essa viene "ricondata", quando ai personaggi capita di allontanarsene, con il ricorso alla lettera.

<sup>xxxii</sup> Th. Mann, *I Buddenbrook*, cit., pp. 352-353.

<sup>xxxiii</sup> *ivi*, p. 181.

<sup>xxxiv</sup> *ivi*, p. 325.

<sup>xxxv</sup> *ivi*, p. 409. «In quanto a Madame Permaneder - scrive Th. Mann a proposito del matrimonio di Erika con il quarantenne Weinschenk, direttore della Società d'assicurazione contro gli incendi -, ella era felice» ed aveva «la squisita sensazione [...] che le fosse concesso ricominciare da capo con novelle speranze. [...] Era lei, lei Tony Buddenbrook, la vera sposa»: *ivi*, pp. 408-409.

<sup>xxxvi</sup> *ivi*, p. 405..

<sup>xxxvii</sup> *ivi*, p. 253.

- 
- xxxviii ivi, p. 58.  
xxxix ivi, pp. 66-67.  
xl ivi, p. 107.  
xli ivi, p. 213.  
xlii ivi, p. 593. In tedesco: «behagliche Oberflächlichkeit».  
xliii ivi, p. 235.  
xliv ivi, p. 252.  
xlv ivi, p. 559.  
xlvi ivi, p. 431.  
xlvii ivi, p. 393. Il corsivo è nostro.  
xlviii ivi, p. 558.  
xlix ibidem.  
l ivi, pp. 560-561.  
li ivi, p. 430.  
lii ibidem.  
liii ivi, p.  
liv ivi, p. 237 e p. 239.  
lv ivi, p. 291.  
lvi ivi, p. 294.  
lvii ivi, p. 407.  
lviii ivi, p. 528.  
lix ivi, p. 464.  
lx ivi, p. 266.  
lxi Th. Mann, *Lubecca come forma di vita spirituale*, cit., p. 1447.  
lxii C. Magris, *Una custodia per "I Buddenbrook"*, in Th. Mann, *Lubecca come forma di vita spirituale*, cit., p.XVI.  
lxiii Th. Mann, *I Buddenbrook*, cit., p. 277.  
lxiv ivi, p. 586.  
lxv Th. Mann, *Un capitolo dei "Buddenbrook"*» [1947], in Id., *Nobiltà dello spirito*, cit., p. 1498.  
lxvi Th. Mann, *I Buddenbrook*, cit., p. 686.