



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Lingue e Letterature Europee e Americane
Classe LM-37

Tesi di Laurea

*"Mario und der Zauberer" di Thomas Mann:
La magia dell'arte e la magia del ciarlatano.*

Relatore
Prof. Marco Rispoli

Laureanda
Alessia Pietrobon
n° matr. 2020248 / LMLLA

Anno Accademico 2021/2022

Indice.

Zusammenfassung.	2
Introduzione.	14
1. Mario und der Zauberer.	17
1.1 Contenuto del racconto.....	18
1.2 Nascita e stesura dell'opera.....	27
1.3 Interpretazione della novella da parte dei critici.....	36
1.4 Fonti per la stesura dell'opera.	41
1.5 Altre letture dell'opera.	44
1.6 Ricezione dell'opera.....	46
1.7 Titolo del racconto.....	48
2. Arte e spirito.	50
2.1 Richard Wagner, il suo fascino e il suo teatro.	51
2.2 Critica a Wagner di Nietzsche.....	53
2.2.1 <i>Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister</i> (1878).....	54
2.2.2 <i>Der Fall Wagner</i> (1888).	57
2.3 Considerazioni sulla ricezione di Wagner da parte di Thomas Mann.	60
2.3.1 <i>Leiden und Größe Richard Wagners</i> (1933) e altri saggi manniani su Wagner.....	63
2.4 <i>Geist und Kunst</i> e altri saggi relativi alla tematica spirito-arte.....	73
2.5 Arte della decadenza e arte come <i>Machtinstrument</i>	85
3. Arte malata e Fascismo: lettura politica della novella.	92
3.1 <i>Psychologie des foules</i> di Gustave Le Bon.....	94
3.2 <i>Massenpsychologie und Ich-Analyse</i> di Sigmund Freud.	98
3.3 Analisi della novella dal punto di vista politico e della psicologia di massa.....	103
3.3.1 Torre di Venere e la massa di turisti italiani.	106
3.3.2 Mago Cipolla.	120
3.3.3 Lo spettacolo di Cipolla.	130
3.3.4 Mario e la fine tragica ma liberatoria.	146
3.3.5 Il narratore: individuo della massa o individuo borghese e padre di famiglia?	153
3.3.6 Altre considerazioni.	160
3.4 <i>Bruder Hitler</i> (1939).	162
3.5 <i>Die Macht des Charlatans</i> (1937).	167
3.6 Il narratore e la sua arte manipolatoria nei confronti dei lettori.	175
Conclusion.	178
Bibliografia.	181
Sitografia.	188

Zusammenfassung.

Diese Masterarbeit handelt von der Novelle *Mario und der Zauberer* von Thomas Mann, die 1929 geschrieben und 1930 veröffentlicht wurde.

Im ersten Kapitel wird der Zusammenhang der Entstehung und der Veröffentlichung der Novelle beschrieben. Dabei werden auch die Zusammenfassung und die verschiedenen Interpretationen der Erzählung behandelt, welche die Forscher zur Novelle geliefert haben.

Die Novelle spielt in dem Badeort Torre di Venere in Italien, der dem italienischen Badeort Forte dei Marmi in der Toskana ähnelt, wo Thomas Mann mit seiner Frau und seinen jüngsten Kindern im Sommer 1926 in Urlaub war. In Torre di Venere herrscht ein negativer kultureller und atmosphärischer Zustand. Die Hitze ist afrikanisch und die allgemeine Atmosphäre ausländerfeindlich. Wir sehen keinen Führer namens Mussolini, aber wir sehen einen faschistischen Zustand aufgrund der Anwesenheit von patriotischen Kindern und überhöhten Idealen von Vaterland und Nation.

In einer ausführlichen Einführung schildert der Ich-Erzähler die unangenehmen Ereignisse im Hotel und am Strand, welche die vierköpfige Familie (der Erzähler, seine Frau und die jüngsten Kinder) erleben muss. Die Familie logiert im Grand Hotel und es ist Mitte August, also Hauptsaison. Gleich bei der Ankunft im Grand Hotel kommt leichtes Unbehagen auf. Die deutsche Familie fühlt sich von der Hotelleitung zugunsten der hochadligen Gesellschaft aus Rom und Florenz benachteiligt. Sie dürfen nicht in der Veranda essen.

Dieser negative Eindruck verstärkt sich bald: Eine römische Fürstin hört nachts von einem der Kinder des Erzählers die Nachklänge eines bereits ausgeheilten Keuchhustens. Sie hat Angst vor einer akustischen Ansteckung. Die Familie versichert der Hoteldirektion, dass keine Ansteckungsgefahr mehr bestehe. Die Hotelführung ist zu dem Zugeständnis bereit, den Arzt des Hauses entscheiden zu lassen. Dieser bestätigt die Harmlosigkeit des Hustens. Trotzdem besteht der Hotelmanager darauf, die Gäste in ein Nebengebäude umzuquartieren, ein Verhalten, das die Familie des Erzählers empört und dazu veranlasst, ihr Quartier gleich ganz zu wechseln. Sie beziehen ein Appartement in der Pension Eleonora, die ihnen wegen der guten Küche und der charismatischen Wirtin (Signora Angiolieri) schon vorher aufgefallen ist.

Der Gemütszustand ist aber von der Irrationalität und dem Rückfall in die Barbarei beherrscht. Als die achtjährige kleine Tochter des Erzählers es wagt, für einen Moment nackt am Strand herumzulaufen, wird die Familie der Sittenlosigkeit und der Verletzung der Ehre Italiens beschuldigt.

Sie müssen auf ein städtisches Amt und eine Geldstrafe zahlen. Anstatt abzureisen, ertragen sie aber diese peinlichen Sticheleien.

Dann endet die italienische Hauptsaison und der Strand entnationalisiert sich. Zu dieser Zeit kommt der „*Cavaliere*“ Cipolla in die Stadt und wirbt für sich als Unterhaltungs- und Zauberkünstler. Obwohl seine Vorstellung erst um 9 Uhr abends beginnt, können die Kinder ihre Eltern zum Besuch des Zauberers Cipolla überreden. Am Anfang der Veranstaltung lässt der Zauberkünstler sein Publikum, das aus den verschiedensten Gesellschaftsschichten besteht, lange warten. Dann betritt er, der sich als Krüppel entpuppt, die Bühne und schweigt. Er wartet darauf, dass ihm jemand aus dem Publikum etwas zuruft, was auch geschieht. Cipolla redet mit dem jungen Mann und bringt ihn durch Anstarren und den Knall einer Reitpeitsche dazu, dem Publikum die Zunge zu zeigen. Derselbe junge Mann wird sich später wie vor Schmerzen wegen einer vermeintlichen Kolik krümmen, nur weil Cipolla es ihm befohlen hat. Dann zeigt der Scharlatan Cipolla einige hellseherische Tricks. So lässt er sich beispielsweise Zahlen aus dem Publikum nennen. Die Summe dieser Zahlen ergibt ein Ergebnis, das er vorher verdeckt an eine Tafel geschrieben hat. Im Laufe des Abends entpuppt sich Cipolla immer mehr als Hypnotiseur. Er bringt die Leute dazu, die Karten zu wählen, die er benötigt.

Nach einer Pause beginnt der zweite Teil der Veranstaltung; es ist nun schon nach 11 Uhr abends. Cipolla macht einen jungen Mann kataleptisch und legt ihn mit Nacken und Füßen auf die Lehnen zweier Stühle; dann setzt er sich auch noch auf ihn drauf. Ein anderer Mann kann plötzlich seinen Arm nicht mehr heben. Eine Frau, die Wirtin der Pensione Eleonora, bringt er dazu, ihm auf Schritt und Tritt zu folgen. Ihr Ehemann kann sie nicht davon abhalten. Wegen der hypnotischen Wirkung des Zauberers Cipolla glaubt eine andere Frau, in Indien zu sein. Ein anderer Mann versucht, sich dem Befehl Cipollas zu widersetzen, obwohl er Cipolla zuerst fragt, ob er ihm das Tanzen beibringen kann. Als Cipolla die Reitpeitsche schlägt, fängt dieser Mann zu tanzen an. Das Publikum ist zu einer Masse geworden, niemand oder fast niemand kann sich vor der Wirkung des Hypnotiseurs schützen.

Zum Schluss holt der Zauberer sich einen jungen Mann namens Mario auf die Bühne. Er hypnotisiert ihn und spiegelt ihm vor, das Mädchen Silvestra zu sein, das Mario liebt. So bringt Cipolla Mario dazu, ihn zu küssen. Mit seiner Reitpeitsche weckt er Mario wieder auf. Mario erkennt seine Tat und tötet Cipolla mit einer Pistole, die er bei sich trägt. Das ist das Ende der Wirkung des Demagogen wie auch der Erzählung. Der Erzähler und seine Familie waren während der Vorstellung des Zauberers dabei. Der Erzähler war selbst so gefangen von Cipollas Kunst, dass er nicht weggehen konnte, obwohl er keine rationalen Gründe nennen kann, die seinen Verbleib erklären.

Während eines Urlaubs in Forte dei Marmi im Jahr 1926 besuchte der Lübecker Schriftsteller Thomas Mann mit seiner Familie auch eine Zaubervorstellung (wahrscheinlich die des italienischen Zauberers

Gabrielli). Was aber die Novelle vom autobiografischen Erlebnis Manns unterscheidet, ist das Ende. In der Novelle hat der Kellner Mario den Zauberer Cipolla erschossen, während der Kellner bei der Vorstellung des Zauberers in Forte dei Marmi nur aus Scham weggelaufen ist. Was die Schüsse auf den Zauberer betrifft, zeigt eine Quelle, dass das Ende von Thomas Manns ältester Tochter Erika erfunden wurde.¹ Die Forscher wie Julius Bab und Bernard Guillémin, die aber die Novelle als eine politische Erzählung deuten², sind im Gegenteil der Meinung, dass die Schüsse unter Berücksichtigung von Thomas Manns möglicher Kenntnis über zwei Attentatsversuche auf Mussolini gelesen werden sollten.³

Thomas Mann war der Meinung, dass die Novelle aus einer ethischen Sicht gelesen werden sollte⁴, aber, wenn man viele entsprechende Details betrachtet, kann man sehen, dass eine politische Lesart sehr gut möglich ist. Thomas Mann berichtete in einigen Briefen, dass er während seines Italienurlaubs im Jahr 1926 unter ähnlichen Unannehmlichkeiten gelitten habe.⁵ In einem Brief vom Jahr 1927 an Enzo Ferrieri erklärte er, dass er Italien aus politischen Gründen gemieden habe.⁶ Mann war schon vor 1926 mit dem faschistischen Klima in Italien in Berührung gekommen, aber man kann vermuten, dass er sich vor allem durch den Urlaub in Forte dei Marmi des italienischen Zusammenhangs von Irrationalität und Barbarei bewusst wurde. Es war deswegen notwendig, vor der Gefahr einer solchen Situation in Deutschland zu warnen. Es ist kein Zufall, dass Thomas Mann zu jener Zeit in Deutschland mehrere Reden hielt, für die Verteidigung der Demokratie und gegen den Rückfall in die Barbarei, die den Faschismus in sich trägt. Beispiele dafür sind: *Rede über Lessing, Zu Lessings Gedächtnis, Die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte* (1929) und *Deutsche Ansprache. Ein Appell an die Vernunft* (1930).

Wie bereits erwähnt, haben die Forscher verschiedene Interpretationen der Novelle geliefert. Lukács, Hatfield, Schwarz, Matter und Mayer gehören zu den Forschern, welche die Novelle als Beispiel für die faschistische Realität ansehen, in der Cipolla ein faschistischer Führer ist. Lukács vertritt außerdem die These, dass die Novelle die Machtlosigkeit des deutschen Bürgertums gegenüber dem Faschismus darstellt. Koopmann sieht in der Beziehung zwischen Cipolla und Publikum eine Verbindung zwischen Führer und Masse. Brucke beschreibt Cipolla nicht nur als Führer, sondern

¹ Thomas Mann, *Späte Erzählungen (1919-1953), Kommentar von Hans Rudolf Vaget*, S. Fischer Verlag, Frankfurt a.M., 2021, (S.101-102).

² Wilhelm Große, *Königs Erläuterungen und Materialien- Interpretation zu Thomas Mann- Tonio Kröger, Mario und der Zauberer*, Band 288, Bange Verlag, 5. Auflage 2010, (S.98-99): <https://silo.pub/qdownload/erluterungen-zu-thomas-mann-tonio-krger-mario-und-der-zauberer.html>

³ Vaget, *Kommentar* (2021), op. cit., (S.102).

⁴ Vaget, *Kommentar* (2021), op.cit., (S.92).

⁵ Vaget, *Kommentar* (2021), op.cit., (S.93).

⁶ Vaget, *Kommentar* (2021), op.cit., (S.96).

auch als Künstler.⁷ Die meisten deutschen Rezensionen, die nach der Veröffentlichung der Novelle geschrieben wurden, handeln vom Faschismus. Zu denjenigen Forschern, die der politischen Interpretation der Novelle nicht zustimmen, gehört zum Beispiel Bridges. Er ist der Meinung, dass Thomas Mann mit dem Mord an Cipolla versucht habe, seine homoerotischen Neigungen zu unterdrücken,⁸ damit er der perfekte Bürger sein könne. Andere Forscher wie Krug deuten die Novelle in Bezug auf die Philosophie Schopenhauers.⁹

Wir können nicht mit Sicherheit feststellen, welche Quellen Mann bei der Fassung dieses Werks benutzt hat, aber wir müssen davon ausgehen, dass er direkt oder indirekt zwei grundlegende Werke zur Massenpsychologie kannte: die Werke von Le Bon und Freud, die im Kapitel drei besprochen sind. Außerdem kannte Thomas Mann wahrscheinlich die Hypnose dank Auguste Frelers Werk *Der Hypnotismus. Seine psycho-physiologische, medicinische, strafrechtliche Bedeutung und seine Handhabung* (1889) und dank seiner eigenen Erfahrungen bei den Münchener Séancen des Parapsychologen Albert Freiherr von Schrenk-Notzing.

Die Jahre, in denen Thomas Mann die Erzählung schrieb, waren Jahre, in denen er sich gegen die Barbarei und den zunehmenden Faschismus engagierte. Wir können vermuten, dass Thomas Mann das Konzept des Rückschlags durch die Lektüre von Bachofens Werk *Das Mutterrecht: Eine Untersuchung über die Gynaiokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur* (1861) aufgegriffen hat. Laut den Forschern kann das Werk Bachofens Mann aufgrund der Geschlechterfrage¹⁰ und der Frage nach zwei Welten, die als Gegensätze angesehen werden (Afrika und Europa)¹¹, beeinflusst haben.

Die Novelle wurde in Deutschland gut aufgenommen, nicht zuletzt, weil der Autor bereits 1929 den Nobelpreis erhalten hatte und somit ein renommierter Autor war. In Italien wurde die Novelle jedoch erst später veröffentlicht, und die ersten Rezensionen in den italienischen Zeitungen waren negativ. Die ersten zwei italienischen Übersetzungen erschienen erst nach 1945, und 1956 wurde das Ballett *Mario und der Zauberer* erstmals an der Mailänder Scala aufgeführt.

⁷ Die Bezüge auf die Interpretationen von Lukács, Hatfield, Schwarz, Matter, Mayer, Koopmann und Brucke findet man hier: Andreas Blödorn, Friedhelm Marx (Hrsg.) *Thomas Mann Handbuch Leben – Werk – Wirkung* © 2015 Springer-Verlag GmbH Deutschland. Ursprünglich erschienen bei J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart 2015, (S.139-140).

⁸ George Bridges, *Thomas Mann's Mario und der Zauberer: Aber zum Donnerwetter! Deshalb bringt man doch niemand um!*, Wiley on behalf of the American Association of Teachers of German, The German Quarterly, Vol. 64, No. 4, Focus: Weimar Republic (Autumn, 1991), (pp. 501-517).

⁹ Vaget, *Kommentar* (2021), op.cit., (S. 112).

¹⁰ Yahya Elsaygh: *Die Principe[ssa] X. Und diese Frauen-! Zur Bachofen-Rezeption in Mario und der Zauberer*. In: TMJ 22, 2009, (S.175-193).

¹¹ Bernd Hamacher: *Die Utopie der Mitte. Zum politischen Kontext und zur kulturellen Topographie von Mario und der Zauberer*. In: Holger Pils/Christina Ulrich (Hg.): *Thomas Manns Mario und der Zauberer*, Lübeck, 2010, (S.36-51).

Im zweiten Kapitel wird analysiert, wie Thomas Mann sein ganzes Leben danach gestrebt hat, eine Kunst zu machen, die sich für die Sittlichkeit interessiert. Der Lübecker Schriftsteller hat deswegen versucht, sich von der verführerischen und demagogischen Kunst Richard Wagners abzugrenzen. In diesem Teil wird darauf hingewiesen, dass Cipollas Kunst so krank ist wie die Kunst Richard Wagners, die Thomas Mann beeinflusst hat. Wagner kann in mehrfacher Hinsicht als Demagogen-Künstler gesehen werden. Er repräsentiert aber vor allem, wie aus Nietzsches Wagner-Kritik hervorgeht, den Künstler der Dekadenz par excellence. Da Thomas Mann die Kunst Richard Wagners vor allem durch das Werk Nietzsches aufgenommen hat, werden in diesem Kapitel einige Werke erläutert, in denen Nietzsche Wagners dekadente und verführerische Kunst verurteilt. Es werden deswegen einige Passagen des vierten Hauptstücks der Aphorismen von *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister* (1878) behandelt, woraus sich die Idee einer Kunst ergibt, die verführerisch und trügerisch ist, einer Kunst der Lüge, die darauf abzielt, die Seelen der Zuschauer zu brechen. Die gleichen Elemente finden sich in der polemischsten Schrift gegen Wagner, *Der Fall Wagner* (1888). Wagners Kunst wird von Nietzsche als Krankheit angesehen, und dieses Konzept taucht auch in mehreren Werken von Thomas Mann auf, wo der Einfluss von Wagners Musik sehr oft mit Krankheit, Verhuzung und Tod in Verbindung gebracht wird. Thomas Mann selbst setzt sich 1933 in seinem Werk *Leiden und Größe Richard Wagners* mit Wagners Kunst auseinander. Manns Haltung ihm gegenüber ist jedoch ambivalent. Einerseits sieht Thomas Mann Wagner als Demagogen, andererseits kann er nicht anders, als eine verzweifelte Bewunderung für ihn empfinden. Im zweiten Kapitel werden noch andere Schriften Manns erwähnt, in denen man erneut eine zwiespältige Haltung Thomas Manns gegenüber Wagner feststellen kann. In diesen Schriften taucht auch die Diskussion über die Verbindung zwischen Wagner und Hitler auf, und auch hier ist die Haltung Manns nicht eindeutig. Einerseits verteidigt der Lübecker Autor Wagner, indem er sagt, dass es aufgrund der Lebensdaten keine Verbindung zwischen ihm und Hitler geben könne. Andererseits behauptet Mann, dass ein latenter Nationalsozialismus in Wagner bereits vorhanden gewesen sei. Anhand der Kritik an Wagners Kunst lässt sich verstehen, wie Thomas Mann in seinem Leben stets gegen eine Kunst gekämpft hat, die keine Rücksicht auf die Moral nimmt, auch wenn es seiner Kunst nicht immer gelang, Kunst und Geist zusammenzubringen. Was die Begriffe Geist und Kunst betrifft, wissen wir, dass Thomas Mann in einem unvollendeten Essay mit dem Titel *Geist und Kunst* versucht hat, beide Komponenten zu versöhnen. Thomas Mann arbeitete zwischen 1909 und 1910 an diesem Essay, der jedoch von Anfang an für den Autor schwierig war und den er nicht fertigstellte. Die Notizen, die heutzutage verfügbar sind, stammen aus der 1967 erschienenen Edition von Hans Wysling. Thomas Mann setzt sich hier mit Wagner und seiner Wirkung auseinander und versucht, dem Scharlatan den Literaten entgegenzusetzen. Thomas Mann wehrt sich gegen die Kunst

Wagners, welche die Literatur zugunsten des Theaters beeinträchtigt. Der Lübecker Autor kritisiert in den Notizen auch Reinhardt und Fuchs, die einige Tendenzen in der Kultur setzten, die in Verbindung mit der gefährlichen Kunst Wagners standen. Der deutsche Autor will die Idee eines Literaten thematisieren, der sich für den Geist interessiert, was in dem Essay *Der Künstler und der Literat* zum Ausdruck kommt. Das Ziel einer Versöhnung von Geist und Kunst wird deutlich auch im Essay *Zu Florenza* thematisiert. Das Kapitel enthält noch weitere Aufsätze, wie zum Beispiel *Ein Brief zur Situation des deutschen Schriftstellers um 1910*, in denen Thomas Mann die Literaturfeindlichkeit kritisiert, die sich in Deutschland durch Wagner verbreitet hat. Er plädiert für die Notwendigkeit des Geistes und damit des guten Denkens und Schreibens, was dann zum guten Handeln führt. Die Kunst der Moderne ist jedoch, wie auch Nietzsche betont, eine Kunst, in der Kunst und Geist getrennt sind, da diese Art von Kunst keine Rücksicht auf die Moral nimmt. Wenn der unvollendete Essay *Geist und Kunst* also darauf abzielt, diese beiden Komponenten zu vereinen, dann könnte man ihm gerade deshalb eine anti-wagnerische Funktion zuschreiben, wie Wysling betont.¹² Im Kontext der dekadenten Kunst ist eine korrupte Situation entstanden, in der Kunst sehr oft als reiner Zeitvertreib angesehen wird. Der Künstler macht Kunst, deren einziges Ziel es ist, das breite Publikum zu erreichen, wie Nietzsche in Bezug auf die „*wechselnde Optik*“¹³ von Wagners Kunst sagte. Der Künstler kann also sein Publikum beeinflussen, indem er es manipuliert, und die Kunst kann als Instrument der Macht betrachtet werden. Dieses Konzept kann man auch in einem anderen Werk Nietzsches sehen, und zwar im Werk *Zur Genealogie der Moral* (1887). Im Aufsatz des Werks, der den Titel *Was bedeuten asketische Ideale* trägt, beschreibt Nietzsche den asketischen Priester. Es geht um einen kranken Mann, der seine Herrschaft über eine Gemeinschaft von Kranken ausübt. Diese Elemente finden wir auch im modernen Künstler, der wie der asketische Priester seine Herrschaft durchsetzen will, so dass eine Beziehung zwischen Künstler und Publikum entsteht, die mit der Beziehung zwischen Führer und Masse in den Diktaturen vergleichbar ist.

Anhand dieser Beziehung zwischen demagogischem Künstler und Massenpublikum lässt sich nämlich darstellen, wie dieselbe Logik nach der Ästhetisierung der Politik in den Zwanziger Jahren auch in der Beziehung zwischen Führer und Masse zu beobachten ist. Es erfolgt eine politische und massenpsychologische Analyse der Novelle, weil die Erzählung meiner Meinung nach als eine Warnung vor dem Faschismus gelesen werden kann. Dabei wird gezeigt, wie die Urlauber von Torre di Venere eine faschistische Masse bilden, und wie die Zuschauer des Zauberers und Scharlatans

¹² Paul Scherer, Hans Wysling: *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns, (Geist und Kunst Thomas Manns Notizen zu einem Literatur-Essay von Hans Wysling)*, c1967; Bern: München: Francke (S.128).

¹³ Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden (KSA)*, Hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, New York, Berlin, München, Deutscher Taschenbuch Verlag: de Gruyter, 1988, Band 12, (S.436).

Cipolla eine Gruppe von Menschen darstellen, die allmählich zu einer Masse werden und ihre Individualität verlieren. Der Tod Cipollas kann als das Ende der faschistischen Gewaltherrschaft, aber auch als das Ende einer kranken Kunst angesehen werden. Im letzten Kapitel werden zunächst zwei wichtige Werke zur Massenpsychologie analysiert, die Voraussetzung sind, will man die Novelle politisch deuten.

Gustave Le Bon hat *Psychologie des Foules* (1895) geschrieben, wo das Konzept von Menge („*foule*“) und das von Le Bon sogenannte „*Gesetz der seelischen Einheit der Massen*“, d.h. die Idee, dass die Masse ein einziges Wesen bildet, von zentraler Bedeutung sind. Wenn eine Ansammlung von Menschen zu einer Masse in diesem Sinne wird, schwindet laut Le Bon die bewusste Persönlichkeit der Individuen, die Teil der Masse sind.¹⁴ Das bedeutet, dass die Gefühle und Gedanken aller Individuen in gleicher Richtung orientiert sind, die Menschen also gleichgeschaltet. Das Individuum verliert die Selbstkontrolle. Solche Massen fallen irgendwann in die Hände eines charismatischen Führers, der über persönlichen Nimbus verfügt und sie unterwirft. Freud hat auch ein Werk über die Massenpsychologie geschrieben und zwar *Massenpsychologie und Ich-Analyse* (1921). Der österreichische Psychoanalytiker geht von denselben Überlegungen aus wie Le Bon, analysiert aber die kollektive Psychologie unter Berücksichtigung der individuellen Psychologie. Laut Freud werden die Menschen wegen der „*Identifizierung*“ zu einer Masse. „*Identifizierung*“ bezeichnet die früheste Äußerung einer Gefühlsbindung an eine andere Person. In der Masse kann man eine „*Identifizierung*“ jeder Person mit dem Führer feststellen. Durch die „*Identifizierung*“ ersetzt der Einzelne in der Masse sein eigenes „*Ichideal*“ durch das des Führers, mit der Folge, dass er nur noch nach dem Willen des Führers handelt. Ein ähnliches Phänomen ist bei der Hypnose und der Verliebtheit zu beobachten, wobei die Menschen einerseits durch den Hypnotiseur und andererseits durch die geliebte Person ihr eigenes „*Ichideal*“ ersetzen. Die Menschen in der Masse sind miteinander verbunden, weil sie sich alle mit dem Führer (Urvater in der Terminologie von Freud) identifizieren, und aufgrund dieser „*Identifizierung*“ miteinander verbunden sind. Freud erklärt seine Thesen über die Massenpsychologie an den zwei Beispielen von „*künstlichen Massen*“, der Kirche und dem Heer. Beide zeichnen sich durch ein Oberhaupt (Jesus/Feldherr) aus, das alle Teile der Masse „*mit der gleichen Liebe*“¹⁵ liebt. Das bedeutet, dass das Oberhaupt kein einzelnes Mitglied bevorzugt. Es ist deswegen allen gegenüber gerecht. Die Individuen in der Masse sind entfremdet, handeln nur kollektiv und sind sexuell gehemmt. Der Einzige, der seine sexuellen Triebe

¹⁴ Gustave Le Bon, *Psychologie des foules* (1895), (p.18): <https://fliphtml5.com/jwmq/zvll/basic>

¹⁵ Sigmund Freud, *Studienausgabe*. (SA) Hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, 11 Bde. Sonderausgabe. Frankfurt/Main: Fischer 2000. (SA IX, 89).

befriedigen kann, ist der Urvater. Wenn sich also eine Person der Masse in jemanden verliebt, der nicht der Führer ist, ist die Existenz der Masse gefährdet.

Die Analyse dieser Werke ermöglicht uns, die massenpsychologischen Aspekte der Novelle zu erkennen und eine politische Interpretation der Novelle zu liefern. Diese Merkmale sind in jeder faschistischen Realität erkennbar, wie es auch im Werk von Wilhelm Reich *Die Massenpsychologie des Faschismus* (1933) zum Ausdruck kommt. Außerdem wissen wir, dass Thomas Mann in den Jahren, in denen er die Novelle schrieb, ein bedeutendes politisches Engagement gegen den Faschismus zeigte. In Bezug auf die Novelle schreibt Thomas Mann in *On Myself* über „die Warnung vor der Vergewaltigung durch das diktatorische Wesen, die in der menschlichen Befreiungskatastrophe des Schlusses überwunden und zunichte wird“.¹⁶ Außerdem schreibt Thomas Mann 1948 von *Mario und der Zauberer* als eine politische Geschichte, die sich mit der Psychologie des Faschismus befasst hatte.¹⁷

Im dritten Kapitel wird gezeigt, dass Cipolla ein Scharlatan ist, vergleichbar einem faschistischen Führer. Überdies sehen wir einige Elemente in der Masse von Torre di Venere und in der Aufführung Cipollas, die auf das faschistische Gefüge zurückgeführt werden können. Im ersten Teil der Novelle begegnen wir einer Gruppe von Menschen und Urlaubern, die dieselben Charakteristika der psychologischen Masse wie bei Le Bon und Freud haben. Torre di Venere ist bereits wegen seines atmosphärischen Klimas mit Afrika und damit nach Bachofens Geschichtsphilosophie mit der vorhergehenden Evolutionsstufe der Menschheit verbunden. Der italienische Badeort erlebt deswegen sowohl meteorologisch als auch kulturell einen Regressionszustand. Außerdem ist das Meer ein Symbol der Vereinigung, und stellt die Metapher der Masse dar. Der Ich-Erzähler sagt uns, dass Torre di Venere in den letzten Jahren zu einem beliebten Ort geworden sei. Die Folge daraus ist eine Verhunzung und Verschmutzung der Landschaft. Am Strand sieht man eine Masse von Menschen, die durch nationalistische Überzeugungen vereint sind, die auch Kinder nicht verschonen. Wir können vermuten, dass diese Personen wegen der „Identifizierung“ mit dem Führer Mussolini miteinander verbunden sind, auch wenn Mussolini nicht erwähnt wird. Nur Cipolla spricht im zweiten Teil über den Bruder des Duce. Die Haltung der Masse ist geprägt von Intoleranz und Ausgrenzung: Man schließt die Menschen, die nicht zur Masse gehören, aus. Das erklärt z.B., warum der Erzähler und seine Familie, die Ausländer sind, nicht in der Veranda essen dürfen. Die Massen sind irrational und die Menschen glauben der Frau des „Principe X“, die Angst vor einer akustischen Ansteckung mit Keuchhusten hat, anstatt dem Arzt zu glauben, der wissenschaftlich begründet feststellt, dass der

¹⁶ Karl Pörnbacher, *Erläuterungen und Dokumente. Thomas Mann: Mario und der Zauberer*, Stuttgart, Reclam, 1980, (S.29).

¹⁷ Thomas Mann, *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1990 (GW XI 672).

Sohn des Erzählers nicht mehr ansteckend ist. Die Anwesenheit dieser Frau und die Imposanz weiblicher Figuren am Strand sollten nicht als Symbol des faschistischen Staats gesehen werden, wo die Frauen im Gegenteil eine passive Rolle haben, sondern als Metapher für das Matriarchat als Vorstufe der Menschlichkeit. Faschismus bedeutet nämlich für Thomas Mann Regression und das Matriarchat wird meines Erachtens vom Autor als Metapher dafür verwendet, dass Torre di Venere die Herrschaft der Irrationalität erlebt. In diesem Sinne ist das, was wir in Torre di Venere sehen können, ein Prozess der Regression. Die Familie wird zu einer Geldstrafe verurteilt, weil der Körper in der Masse als Sexualobjekt betrachtet wird, wie Widdig betont.¹⁸ Wie wir in Bezug auf die Massenpsychologie gesehen haben, ist die sexuelle Hemmung grundlegend für die Existenz der Masse. Der Einzige, der seine sexuellen Triebe befriedigen kann, ist der Führer, während die anderen nur an ihn und aneinander in seinem Namen gebunden sind. Die Individuen der Masse können sexuell nicht befriedigt werden, und selbst die kleinste erotische Provokation, wie die Nacktheit des kleinen Mädchens, bedroht die Existenz der Masse und damit die Existenz jener unterwürfigen Struktur, die man normalerweise in der faschistischen Ideologie findet.

Als der Strand sich entnationalisiert, zeigt sich Cipolla an. Einige Forscher wie Hatfield, Matter und Mayer sehen Cipolla als den faschistischen Führer (d.h. Mussolini, Hitler oder auch Goebbels) an,¹⁹ andere interpretieren ihn allgemein als Beispiel für eine verführerische und täuschende Kunst. Es gibt auch diejenigen, die glauben, dass Thomas Mann sich mit dem Namen Cipolla (Zwiebel) auf die Novelle von Boccaccio *Frate Cipolla* bezogen hat.²⁰ Einige sehen in der Figur Cipollas Bezüge auf zwei Werke von E.T.A. Hoffmann, und zwar *Der Sandmann* (1816) und *Der Magnetiseur* (1814). Endlich sehen manche Kritiker einige Aspekte, die man im Roman *Die kleine Stadt* (1909) des Bruders Heinrich Mann finden kann.²¹ Cipolla kann ebenso auf die Figur des Scharlatans zurückgeführt werden, wie es aus dem Abschnitt hervorgeht, in dem ich das Werk von Grete De Francesco *Die Macht des Charlatans* (1937) besprochen habe. Im letzten Kapitel beschreibe ich auch die Ähnlichkeiten zwischen dem Spektakel von Cipolla und der Zaubervorstellung des italienischen Zauberers Gabrielli. Cipolla ist verbrecherisch, und bezüglich der Komplizenschaft von Künstler- und Verbrechertum habe ich das Essay *Bruder Hitler* (1939) besprochen.

¹⁸ Bernd Widdig, *Männerbünde und Massen: zur Krise männlicher Identität in der Literatur der Moderne*, c 1992; Opladen: Westdeutscher Verlag, 5. Kapitel-Thomas Manns Mario und der Zauberer aus massenpsychologischer Sicht- (S.132).

¹⁹ Vgl. Harry Matter, *Mario und der Zauberer- Die Bedeutung der Novelle im Schaffen Thomas Manns*. In: Weimarer Beiträge: Studien und Mitteilungen zur Theorie und Geschichte der deutschen Literatur, H. Böhlau Nachfolger, Weimar, vol. 6 (III), (p.584). Vgl. Hans Mayer, *Thomas Mann*, Berlin, Verlag Volk und Welt, 1950, (S.192). Vgl. Henri Hatfield, *Thomas Mann*, Norfolk, Connecticut, New Directions Books, 1951, (p.94).

²⁰ Percy Matenko, *The Prototype of Cipolla in Mario und der Zauberer*, Italica, Vol. 31, No. 3 (Sep.1954), (pp.133-135), American Association of Teachers of Italian: <https://www.jstor.org/stable/476837>

²¹ Vaget, *Kommentar* (2021), op.cit., (S.121-122).

Cipolla verspätet sich, ist narzisstisch und hat eine Reitpeitsche. Als Cipolla Mario zu sich winkt, krümmt er den Zeigefinger zum Haken. Auch Hitler kam zu seinen Versammlungen zu spät, und das Hakenkreuz ist das Symbol des Nationalsozialismus. Das sind nur einige Elemente, die nahe legen, Cipolla mit dem faschistischen Führer zu vergleichen. Der Saal, in dem die Aufführung Cipollas stattfindet, ist ein volkstümlicher Saal, der im Sommer auch als Kino benutzt wird. Das sind zu betrachtende Elemente, wenn man bedenkt, dass die Massen hauptsächlich aus einfachem Volk bestehen. Außerdem hatte das Kino im 20. Jahrhundert einen wichtigen Stellenwert als Massenmedium und viele Menschen glaubten, dass es eine hypnotische Wirkung hat. Was wir im Spektakel sehen, ist eine allmähliche „Identifizierung“ mit dem Zauberer Cipolla. Jedes Mal, wenn Cipolla seine Reitpeitsche durch die Luft knallen lässt, sind die Menschen außerstande, nach ihrem eigenen Willen zu handeln. Das passiert zum Beispiel, als ein Bursche die Zunge zeigt und sich dann wie vor Schmerzen krümmt, weil Cipolla es befohlen hat. Der Krampf des Jungen beschreibt laut Mazzetti die Reaktion auf eine berüchtigte Foltermethode der Faschisten, bei der dem Opfer zwangsweise Rizinusöl eingeflößt wurde.²² Wir können aber nicht sicher sein, dass Thomas Mann von dieser Folter Kenntnis hatte, als er die Novelle schrieb. Später kann man sehen, dass die Menschen die „richtigen“ Zahlen nennen und die „richtigen“ Karten wählen, weil sie ihr Ichideal durch den Willen Cipollas ersetzen. Cipollas Erfolg wird um so größer, je mehr die Zuschauer versuchen, ihm zu widerstehen. Manche Menschen, wie die Signora Angiolieri, werden hypnotisiert und auch andere Menschen, die versuchen, Widerstand gegen Cipolla zu leisten, versagen. Das ist der Fall bei einem Mann, der entschlossen ist, nach „klarem Eigenwillen“²³ die Karten zu wählen.

Die zweite Hälfte der Veranstaltung Cipollas ist die Demonstration der „Willensentziehung und-aufnötigung“.²⁴ Cipolla entpuppt sich als starker Hypnotiseur und das Publikum wird allmählich eine perfekte Masse. Selbst Frau Angiolieri, die nicht Teil der Masse von Torre di Venere war, wird Teil dieser neuen Masse. Cipollas Triumph nähert sich seinem Höhepunkt, nachdem er in der Szene mit Signora Angiolieri eindrucksvoll dargelegt hat, dass nicht einmal eheliche Bindungen einen Gegenpol zu seinen Kräften darstellen können. Frau Angiolieri folgt nämlich dem Hypnotiseur trotz wiederholter Rufe ihres Mannes. Es gibt aber ein letztes Hindernis für Cipolla. Es geht um einen jungen Mann aus Rom, der „die Ehre des Menschengeschlechtes heraushauen“²⁵ will und versucht, sich Cipollas Tanzbefehl zu widersetzen. Cipolla schafft es aber, Gewalt über das Bewusstsein des

²² Elisabetta Mazzetti, *Thomas Manns Mario und der Zauberer- der italienische Hintergrund und die Rezeption in Italien* (S.110,118). In: Holger Pils/Christina Ulrich (Hg.), *Thomas Manns Mario und der Zauberer*, Lübeck, 2010.

²³ Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, erschienen bei FISCHER Taschenbuch, ungekürzte, anhand des Erstdrucks Berlin 1930 neu durchgesehene Ausgabe, Frankfurt am Main, April 1989, 35. Auflage: April 2021, (S.67).

²⁴ Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op.cit., (S.80).

²⁵ Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op.cit., (S.90).

Mannes zu erlangen, weil, wie Cipolla vorher gesagt hatte, die Freiheit und der Wille existieren, nicht aber die Willensfreiheit.²⁶ Der junge Römer hat nichts, das er den Kräften Cipollas entgegensetzen kann, und so muss er ihm endlich unterliegen. Der Einzige, der Widerstand gegen Cipolla leisten kann, ist Mario. Mario ist nämlich in Silvestra verliebt und hat sich deswegen nicht mit Cipolla identifiziert. Freud hatte darauf verwiesen, dass besonders bei der „*schwärmerischen*“ sowie bei „*unglücklicher, unerfüllbarer Liebe*“ das geliebte Objekt an die Stelle des Ichideals gesetzt wird und dass dies dazu dient, ein „*eigenes, nichterreichtes Ichideal zu ersetzen*“.²⁷ Diese Besetzung seines Ichideals schützt Mario vor der Massenbildung Cipollas. Cipolla versucht deswegen Mario zu manipulieren, indem er sich an die Stelle in Marios Psyche setzt, die zuvor Silvestra eingenommen hatte. Unter Hypnose glaubt Mario Silvestra zu küssen. In Bezug auf die Theorie Freuds haben wir gesagt, dass der Urvater alle Mitglieder der Masse auf gleiche Weise lieben soll. In diesem Fall kann man feststellen, dass Cipolla Mario bevorzugt. Wie Widdig betont,²⁸ zerstört Cipolla mit der Forderung nach einem Kuss und mit der Aussage „*Ich liebe dich*“²⁹ jene Distanz, die eine Voraussetzung für die Massenbildung ist. Als Cipolla die Reitpeitsche pfeifen lässt, erkennt Mario, dass er nicht Silvestra, sondern Cipolla geküsst hat. Mario schießt auf Cipolla und Cipolla fällt. Im Saal kommt das Chaos zum Ausbruch. Das Chaos ist verständlich, wenn man nochmals an die Theorie Freuds denkt. Freud sagt nämlich, dass „*der Verlust des Führers in irgendeinem Sinne [...] die Panik [...] zum Ausbruch bringt*“.³⁰ Das geschieht, weil auch die gegenseitigen Bindungen der Massenindividuen mit der Bindung an den Führer schwinden. Da viele Aspekte auf den Faschismus zurückgeführt werden können, kann man sagen, dass der Sturz Cipollas das Ende der „*faschistischen Gesellschaft*“ darstellt.

Der letzte Teil des Kapitels befasst sich mit der Rolle des Erzählers, weil man zunächst nicht versteht, dass er während der Veranstaltung Cipollas Teil der Masse wird. Man kann feststellen, dass auch er seine Individualität verliert und Massenindividuum wird. Er liebt seine Kinder, und diese Liebe erweist sich als konkurrenzfähig gegenüber der „*Identifizierung*“ mit dem Führer. Wir sehen trotzdem, dass der Erzähler nach der Pause nicht mehr Widerstand leisten kann. Schon im ersten Teil der Novelle kann er den Badeort von Torre di Venere nicht verlassen, und dasselbe geschieht bei der Veranstaltung. Die Ereignisse vor der Pause erzählt er streng chronologisch, während er die Reihenfolge nach der Pause nicht mehr einhalten kann. Außerdem hat es der Erzähler nicht geschafft,

²⁶ Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op. cit., (S. 67).

²⁷ (SA IX, 105f.).

²⁸ Bernd Widdig, op.cit., (S.138-139).

²⁹ Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op.cit., (S.105).

³⁰ (SA IX,92).

seine Kinder vor einem dämonischen Spektakel zu schützen. Deswegen hat der Erzähler nach und nach seinen Status als Ehemann und Vater verloren.

Zu guter Letzt wird die trügerische Kunst des Erzählers gegenüber den Lesern analysiert.³¹ Der Erzähler ist also für den Leser eine Art Cipolla, der seine eigenen manipulativen Eigenschaften hat. Dadurch erklärt sich, warum er schließlich von Cipollas Kunst fasziniert ist. Nach meiner Einschätzung hat dieser manipulative Erzähler in diesem Fall jedoch keine negativen Auswirkungen. Laut Böhme verdoppelt sich hier der Autor Thomas Mann in soziales Subjekt (Vater, Tourist) und ästhetischen Produzenten (Erzähler).³² Indem der Erzähler, also Thomas Mann, vor der Gefahr des Faschismus und despotischer Persönlichkeiten wie Cipolla warnte, wollte er auf die Gefahr einer Kunst hinweisen, die sich in ihrem Herrschaftsanspruch und ihrer Verführung nicht um die Sittlichkeit kümmert. Daraus lässt sich die Schlussfolgerung ziehen, dass es sich um einen erneuten Versuch Thomas Manns handelt, Kunst und Geist miteinander zu versöhnen.

³¹ Vgl. Grant F. Leneaux, *Mario und der Zauberer: The Narration of Seduction or the Seduction of Narration?*, University of Nevada/Reno, Reno, Nevada, U.S.A., *Orbis Litterarum*, (1985), 40, (pp. 327-347).

³² Hartmut Böhme, *Thomas Mann: Mario und der Zauberer- Position des Erzählers und Psychologie der Herrschaft*, Literaturwissenschaftliches Seminar, *Orbis Litterarum* (1975), 30, (S.304).

Introduzione.

Mario und der Zauberer è un racconto di Thomas Mann che è stato pubblicato nel 1930 in Germania e che è apparso in traduzione italiana soltanto dopo la fine della Seconda Guerra mondiale. Le due traduzioni italiane dell'opera sono quella di Anna Bovero, *Mario e l'incantatore: una tragica avventura di viaggio*, che è caduta nell'oblio ed è oggi di difficile reperibilità, e quella di Giorgio Zampa, *Mario e il mago: una tragica esperienza di viaggio*. Il racconto nel nostro Paese non è forse tra i più conosciuti di Thomas Mann e credo che questo sia dovuto al fatto che le prime recensioni apparse in Italia del racconto furono negative, in quanto era chiaro che Thomas Mann stava mettendo in luce le criticità di una realtà dominata dalla barbarie come quella italiana, e stava ponendo l'attenzione sul rischio che una realtà come quella fascista si sviluppasse anche in Germania, come di lì a poco fu in effetti inevitabile.

Sono venuta a conoscenza di questo racconto manniano a seguito di una conferenza tenuta da Elisabeth Galvan presso l'Università di Padova e sono subito stata affascinata dallo scenario di un mago magnetizzatore e da una trama molto particolare e caratterizzata da una serie di eventi strani in cui un semplice cameriere, alla fine di una performance dove gli spettatori sono stati ammaliati e ipnotizzati, uccide il ciarlatano Cipolla.

La psicologia di massa, che è chiaramente presente nel racconto, e il suo utilizzo nei regimi dittatoriali ha da sempre destato il mio interesse e nel terzo capitolo si cercherà di dimostrare come questa novella possa essere letta dal punto di vista politico e della psicologia collettiva. L'autore di Lubeca ha per lungo tempo negato una lettura della novella di questo tipo e ha in più occasioni sostenuto che il racconto dovesse essere interpretato dal punto di vista etico e morale. È chiaro però che non si può ignorare come in quegli anni Thomas Mann abbia sostenuto in una serie di lettere che il contesto con cui era venuto a contatto in Italia, soprattutto durante la vacanza del 1926 a Forte dei Marmi con la moglie Katia e i figli più piccoli, Elisabeth e Michael, fosse caratterizzato da un clima sciovinista e da uno stato d'animo nazionale sgradevole, sovraccarico e xenofobo. Thomas Mann, in una lettera ad Enzo Ferrieri, spiegò che uno dei motivi per cui aveva iniziato ad evitare l'Italia era legato a questioni politiche,³³ e non possiamo dimenticare come in quegli anni l'autore tedesco abbia deciso di impegnarsi con fervore per difendere la democrazia e contrastare la ricaduta nella barbarie e il deturpamento del Fascismo che di lì a poco si manifestarono anche in Germania. Nel terzo capitolo si cercherà di mostrare come, sia nella spiaggia di Torre di Venere che nella performance di Cipolla,

³³ Thomas Mann, *Späte Erzählungen (1919-1953), Kommentar von Hans Rudolf Vaget* (S.96), S. Fischer Verlag, Frankfurt a.M., 2021.

siano presenti una serie di condizioni per cui si può constatare la presenza di un contesto condizionato da un pensiero fascista e il sovvertimento di tale contesto fascistoide con la morte del mago Cipolla. Lo stesso Thomas Mann in *On Myself* arriverà ad ammettere che nel racconto emerge il tentativo di mettere in guardia il lettore contro la violenza perpetrata da un contesto dittatoriale che con l'atto finale di Mario viene annientata:

„ [...] Die politisch-moralische Anspielung, in Worten nirgends ausgesprochen, wurde damals in Deutschland, lange vor 1933, recht wohl verstanden: mit Sympathie oder Ärger verstanden, die Warnung vor der Vergewaltigung durch das diktatorische Wesen, die in der menschlichen Befreiungskatastrophe des Schlusses überwunden und zunichtewird“.³⁴

Non tutti però hanno letto la novella tenendo conto di questioni politiche. Alcuni critici hanno cercato di leggere il racconto come semplice prodotto artistico e altri hanno visto nell'uccisione di Cipolla il tentativo di risolvere questioni con cui Thomas Mann si è dovuto confrontare nel corso della vita, come per esempio le sue tendenze omoerotiche che l'autore avrebbe cercato di celare per rientrare nel canone di un perfetto borghese e padre di famiglia. È chiaro però che, al di là della lettura che si vuole dare a questo racconto, un Leitmotiv della produzione manniana è rappresentato dal conflitto tra arte e spirito. Da un lato vi è la bellezza che è seducente ma può essere pericolosa, e dall'altro vi è la morale, il tentativo di rientrare nell'etica borghese da parte di un autore che nasce nel contesto della ricca borghesia di commercianti di Lubeca. L'autore ha lottato tutta la sua vita contro queste tendenze e si è posto come obiettivo quello di arrivare ad una conciliazione tra le due realtà. Il suo scopo era quindi quello di fare un'arte che tenesse conto della morale, un'arte che si discosta da un tipo di arte demagogica e seducente che non tiene conto dello spirito. Dopo la presentazione della novella, della trama, delle interpretazioni dei critici e delle possibili fonti dell'opera che si cercherà di fare nel primo capitolo, si cercherà nel secondo capitolo di analizzare la dialettica arte e spirito. Quando parliamo di arte seducente, malata e demagogica non possiamo non pensare al compositore tedesco Richard Wagner la cui arte verrà analizzata tenendo conto soprattutto della critica nietzschiana. Nel secondo capitolo verranno dunque presentate le opere in cui Nietzsche si scaglia contro Wagner e la sua arte seducente e pericolosa, come emerge in particolare con *Der Fall Wagner*. Thomas Mann stesso si confrontò con quest'arte da mago e ciarlatanesca che da un lato andava contro il suo tentativo di creare un'arte morale, ma nei confronti della quale dall'altro lato non poteva che provare una profonda ammirazione. L'autore di Lubeca affronta Wagner e la sua arte in una serie di scritti, tra cui in particolar modo *Leiden und Größe Richard Wagners* e *Geist und Kunst*. L'atteggiamento di Thomas Mann nei confronti del compositore tedesco rimane tuttavia ambiguo e

³⁴ Karl Pömbacher, *Erläuterungen und Dokumente. Thomas Mann: Mario und der Zauberer*, Stuttgart, Reclam, 1980, (S.29).

questo è comprensibile se pensiamo al fatto che anche lo stesso autore di Lubecca non sempre è riuscito a fare un'arte morale e lui stesso con la sua arte può essere arrivato a sedurre i lettori.

Nell'arte corrotta sviluppatasi con Richard Wagner, che secondo Nietzsche rappresenta l'artista ciarlatano e decadente per eccellenza, si è venuto a creare un rapporto tra artista e pubblico in cui il pubblico è diventato una sorta di massa e l'artista qualcuno che può esercitare il potere su di essa. Questo tipo di artista, a seguito dell'estetizzazione della politica, si lega al politico che come l'artista demagogo inizia ad utilizzare le sue arti ciarlatanesche per imporre il proprio dominio. Così farà per esempio mago Cipolla che con la sua arte malata priverà gli individui delle loro personalità e cercherà di imporsi per compensare le proprie mancanze. In Cipolla è ravvisabile quindi l'arte di Wagner, ma anche l'arte di qualsiasi ciarlatano e politico contro cui gli uomini del Novecento non furono in grado di opporsi.

Questo lavoro tenterà quindi di far emergere la pericolosità della magia dell'arte e della magia politica fascista del ciarlatano cercando di tenere conto del Leitmotiv arte e morale. Si tenterà anche di analizzare la figura del ciarlatano facendo riferimento alla monografia di Grete De Francesco *Die Macht des Charlatans* e si cercherà anche di comprendere se vi sia qualche personaggio che riesce a non essere soggiogato dal potere di Cipolla. Infine analizzeremo anche il ruolo del narratore nella vicenda e vedremo come egli possa, per alcuni aspetti, essere altrettanto considerato un seduttore demagogo come Cipolla.

1. *Mario und der Zauberer*.

Mario und der Zauberer è un racconto di Thomas Mann che il grande autore tedesco ha scritto nel 1929 e pubblicato nel 1930.³⁵ La novella è molto interessante e di lettura scorrevole, ma richiede una corretta e dettagliata analisi per comprenderla nelle sue varie sfaccettature.

Prima di analizzare l'opera nel dettaglio è utile chiarire alcuni aspetti circa la collocazione dell'opera all'interno dell'ampia produzione manniana e circa le motivazioni relative alla sua nascita. Innanzitutto, non si può ignorare l'anno 1929 e il contesto in cui l'opera è stata concepita. Questo racconto si inserisce all'interno di quelle che sono le *Späte Erzählungen* dell'autore, ovvero quei racconti che sono stati scritti nell'ultima parte della produzione letteraria manniana, tra il 1919 e il 1953.³⁶ Non va poi trascurato che Thomas Mann nel 1929 aveva ricevuto il premio Nobel per *Buddenbrook*, che questo racconto viene pubblicato in un'epoca in cui l'autore è conosciuto a livello mondiale e che è uno dei pochi racconti scritti dopo *Der Zauberberg*, romanzo di grande importanza, pubblicato nel 1924.³⁷

Alcuni critici considerano questo racconto come un „*Gelegenheitsarbeit*“³⁸ (letteralmente un lavoro occasionale), mentre alcuni lo considerano un „*Hauptwerk*“³⁹ (un'opera importante) di Thomas Mann. L'idea di un'opera occasionale, quasi scaturita dal nulla, è un'idea percorribile se si pensa a quanto scritto da Mann che, sia nella sua biografia, sia in *On Myself*, parla del racconto come di un'opera improvvisata, di un aneddoto, di una „*dichterische Unterbrechung, eine kleine Arbeit*“, scritto per staccare dalla stesura della grande tetralogia biblica *Joseph und seine Brüder* a cui Mann stava lavorando in quei tempi.⁴⁰

³⁵ Andreas Blödorn, Friedhelm Marx (Hrsg.) *Thomas Mann Handbuch Leben – Werk – Wirkung* © 2015 Springer-Verlag GmbH Deutschland. Ursprünglich erschienen bei J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart 2015. Für mehr Infos: www.metzlerverlag.de und info@metzlerverlag.de (S.137-142).

³⁶ Thomas Mann, *Späte Erzählungen* (1919-1953), herausgegeben und textkritisch durchgesehen von Hans Rudolf Vaget unter Mitarbeit von Angelina Immoos, S. Fischer Verlag, Frankfurt a.M.

³⁷ Helmut Koopmann, *Führerwille und Massenstimmung: Mario und der Zauberer*, (S.151-185). In: *Interpretationen-Thomas Mann Romane und Erzählungen*, herausgegeben von Volkmar Hansen, Philipp Reclam jun. Stuttgart (1993). Vedi anche *Der Zauberberg*: https://it.wikipedia.org/wiki/La_montagna_incantata

³⁸ Hermann Kurzke, *Thomas Mann. Epoche-Werk-Wirkung*, München 1985, (S.228). In: Helmut Koopmann, op.cit.

³⁹ Hans R. Vaget, *Die Erzählungen in: Thomas Mann Handbuch*, hrsg. von Helmut Koopmann, Stuttgart, Kröner, 1990, (S.596).

⁴⁰ Helmut Koopmann, op. cit., (S.151).

1.1 Contenuto del racconto.

Per capire meglio il contesto che ha portato alla nascita dell'opera è però necessario spiegare in dettaglio la storia.⁴¹

Il racconto è ambientato in una stazione balneare italiana dal nome fittizio, Torre di Venere. La novella inizia in medias res con un narratore in prima persona che è in vacanza con la moglie e i figli in questa località. Non vi è una suddivisione in capitoli, ma si possono distinguere chiaramente due parti: il preludio più atmosferico-generale e la funesta entrata sul palco del mago Cipolla. Entrambi sono annunciati all'inizio in una concisa introduzione di mezza pagina e messi in relazione tra loro. Nonostante non venga indicata un'epoca, vi sono una serie di elementi legati al culto della patria e dell'italianità che emergono durante la narrazione e che ci fanno pensare agli anni '20 del '900 in Italia. L'atmosfera che domina in questo luogo marittimo è un'atmosfera malsana, irrequieta e spiacevole e il narratore associa questo *Gefühl* sia al clima atmosferico che lì vi domina, sia all'ambiente in generale.

„Die Erinnerung an Torre di Venere ist atmosphärisch unangenehm. Ärger, Gereiztheit, Überspannung lagen von Anfang an in der Luft [...]“.⁴²

Torre di Venere negli ultimi tempi ha iniziato a riscuotere parecchio successo tra i turisti, anche se la vicina Portoclemente (anche questo nome è inventato) risulta essere la località marittima più in voga. Anche Torre si è modernizzata, tanto da avere un Grand Hotel e delle pensioni per soggiornarvi, ed è proprio nel Grand Hotel che la famiglia abita inizialmente in questa vacanza di mezz'agosto. Fin da subito il narratore, che comprendiamo essere uno straniero, dichiara che non avrebbero dovuto andare in vacanza a metà agosto, poiché in questo periodo vi è ancora la stagione italiana, il periodo in cui tutti gli italiani, in concomitanza con la chiusura delle fabbriche, si recano in vacanza con le loro famiglie al mare. Per uno straniero non è quindi questo il momento più adatto per godere del luogo. Il narratore sostiene infatti che sarebbe meglio recarsi a Torre in settembre, quando la spiaggia non è molto frequentata, o in maggio, prima che la temperatura sia tale da indurre gli italiani a frequentare quei luoghi.

⁴¹ Le informazioni circa la trama sono il risultato di miei appunti che ho tratto leggendo l'opera di cui riporto la bibliografia sia della versione in italiano che della versione originale in lingua tedesca.

-Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, erschienen bei FISCHER Taschenbuch, ungekürzte, anhand des Erstdrucks Berlin 1930 neu durchgesehene Ausgabe, Frankfurt am Main, April 1989, 35. Auflage: April 2021.

- Thomas Mann, *Cane e padrone; Disordine e dolore precoce; Mario e il mago*. Traduzioni di Lavinia Mazzucchetti e Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, Oscar Moderni, 2018.

⁴² Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op. cit., (S.9).

„[...] Es war Mitte August, die italienische Saison stand noch in vollem Flor; das ist für Fremde der rechte Augenblick nicht, die Reize des Ortes schätzen zu lernen. [...] Ernstlich, man soll im September nach Torre di Venere gehen, wenn das Bad sich vom großen Publikum entleert hat, oder im Mai, bevor die Wärme des Meeres den Grad erreicht hat, der den Sudländer dafür gewinnt, hineinzutauchen [...]“⁴³

Ad agosto tali località sono frequentate dalla società romana e fiorentina e lo straniero viene trattato come un ospite di seconda classe. Ciò è esemplificato dal fatto che il narratore e la sua famiglia che vorrebbero poter mangiare nella veranda del Grand Hotel non possono farlo, in quanto il personale dell'hotel dice loro che la veranda è riservata ai loro clienti. Tale affermazione suscita incomprensione da parte del narratore che non capisce cosa intenda il personale con *“i nostri clienti”*, dato che loro lo sono, visto che hanno deciso di soggiornare nella struttura per tre o quattro settimane. Questo è uno dei tanti inconvenienti che la famiglia dovrà sopportare. Dopo già qualche giorno la famiglia deciderà infatti di trasferirsi dal Grand Hotel alla Pensione Eleonora, a causa dell'atteggiamento servile del personale alberghiero nei confronti dell'aristocrazia romana e, in particolare, nei confronti della famiglia del Principe X. La moglie del Principe X che il narratore chiama Principessa è infatti preoccupata per i resti di una pertosse che il figlio minore del narratore ha da poco superato e che, essendo le camere delle due famiglie vicine, interrompono il sonno del figlio minore del Principe X. Dato che la pertosse era all'epoca una malattia poco conosciuta, la famiglia del narratore non si arrabbia nei confronti della donna che crede che tale tosse canina possa essere trasmessa acusticamente.

„[...] Das Wesen dieser Krankheit ist wenig geklärt, [...] und so haben wir es unserer eleganten Nachbarin nie verargt, daß sie der weit verbreiteten Meinung anhing, der Keuchhusten sei akustisch ansteckend [...]“⁴⁴

Un medico va a visitare il bambino del narratore e, nonostante egli dichiari che la tosse convulsa è sparita, alla famiglia del narratore viene comunque chiesto di spostarsi nella *dépendance* dell'hotel, così da evitare di disturbare il sonno del figlio del Principe X. Questo bizantinismo indigna la famiglia del narratore che decide di spostarsi nella pensione Eleonora, una struttura gestita dalla signora Angiolieri, ex dama di compagnia della famosa attrice Eleonora Duse, e dal marito. La famiglia del narratore decide tuttavia di continuare a frequentare l'hotel dove i bambini si sono già fatti degli amici.

Il clima è dominato da un caldo africano, tanto che risulta quasi impossibile fare qualche passo sulla spiaggia. Neanche al mare la famiglia si sente felice, in quanto la spiaggia è ancora nelle mani del ceto locale.

⁴³ Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op. cit., (S.12-13).

⁴⁴ Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op. cit., (S.15-16).

„[...] Die Hitze war unmäßig, soll ich das anführen? Sie war afrikanisch; die Schreckenerrschaft der Sonne, [...], von einer Unerbittlichkeit, die die wenigen Schritte vom Strande zum Mittagstisch, [...], zu einem im voraus beseufzten Unternehmen machte. [...] Gewiß, es ist der Süden, es ist klassisches Wetter, das Klima erblühender Menschheitskultur, die Sonne Homers und so weiter. [...] und doch war es so, daß wir uns, gegen alle Erfahrung, auch am Strande nicht wohl, nicht glücklich fühlten“.⁴⁵

Vi sono donne che hanno delle voci tali che il narratore dice che si stenta a credere di trovarsi nella patria del bel canto. Un giorno un ragazzo di nome Fuggiero, ragazzo descritto dal narratore come una peste, viene morso da un paguro e, nonostante lo stesso medico che aveva diagnosticato la fine della pertosse dica che il ragazzo deve semplicemente disinfettarsi la ferita nell'acqua, egli viene trasportato per mezzo di una barella improvvisata come se fosse un eroe caduto in guerra. Il ragazzo è il simbolo di un umore generale poco piacevole nel quale si sente nell'aria qualcosa di politico, l'idea di nazione.

„[...] Auf irgendeine Weise fehlte es der Atmosphäre an Unschuld, an Zwanglosigkeit [...]. Man verstand bald, daß Politisches umging, die Idee der Nation im Spiele war“.⁴⁶

È sorprendente notare come i bambini siano tutti per la patria, fatto strano, dato che normalmente i bambini non si interessano a questioni di politica e fanno amicizia con tutti. I bambini qui invece iniziano a discutere di bandiere e quando gli adulti intervengono, invece di placare gli animi, vanno a rivendicare principi sulla grandezza d'Italia.

Un fatto spiacevole coinvolge poi la figlia del narratore che si reca nuda sulla battigia per risciacquare il costume sporco di sabbia. I genitori gliel'hanno permesso, in quanto non vedono nulla di provocante o di impudico in una bambina nuda che dimostra ancora meno dei suoi anni. Facendo ciò innocentemente, però, la bambina offende la morale pubblica. Un signore con la bombetta sulla nuca assicura le donne presenti sulla spiaggia che agirà con delle misure correzionali per punire l'atto. Le scuse da parte del narratore e della moglie, la quale tuttavia non interviene mai direttamente, non bastano e la famiglia è costretta a pagare al municipio cinquanta lire di ammenda per questo fatto che viene definito “molto grave”.

„[...] Ein Herr in städtischem Schniepel, [...], versichert seinen entrüsteten Damen, er sei zu korrigierenden Schritten entschlossen; [...]. Die Schamwidrigkeit, die wir uns hätten zuschulden kommen lassen, hieß es, sei um so verurteilenswerter, als sie einem dankvergessenen und beleidigenden Mißbrauch der Gastfreundschaft Italiens gleichkomme“.⁴⁷

⁴⁵ Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op. cit., (S. 20-21).

⁴⁶ Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op. cit., (S. 24).

⁴⁷ Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op. cit., (S. 27).

Il giorno dopo questo spiacevole fatto termina l'alta stagione italiana, la spiaggia si internazionalizza e cambia anche il tempo: al caldo segue uno scirocco afoso e di tanto in tanto una pioggerellina.

Tutta questa descrizione occupa un terzo della novella, mentre i restanti due terzi sono caratterizzati dallo spettacolo di Cipolla e dalla fine catastrofica che viene già preannunciata dal narratore a inizio racconto, finale a cui la famiglia non avrebbe assistito se solo avesse lasciato la località e non avesse preso parte allo spettacolo del mago.

Il Cavalier Cipolla, nei manifesti che annunciano il suo spettacolo, si fa qualificare come forzatore, illusionista e prestigiatore e appena i bambini del narratore sentono parlare di un mago insistono affinché i genitori acquistino i biglietti.

„[...] Cavaliere Cipolla, [...], ein fahrender Virtuose, ein Unterhaltungskünstler, Forzatore, Illusionista und Prestidigitatore (so bezeichnete er sich), [...]. Ein Zauberkünstler! Die Ankündigung genügte, unseren Kleinen den Kopf zu verdrehen.“⁴⁸

Nonostante i genitori siano perplessi a causa del tardo orario di inizio (ore 21), alla fine decidono di andare a vedere lo stesso lo spettacolo. Non sarebbero rimasti a lungo e i bambini il giorno dopo avrebbero potuto dormire tranquillamente. La signora Angiolieri vende alcuni biglietti, il narratore dice che si sente un certo bisogno di distrazione e la curiosità dei bimbi esercita una forza contagiosa da indurli ad assistere allo spettacolo.

„[...] aber ein gewisses Zerstreungsbedürfnis empfanden wir selbst, und die dringende Neugier der Kinder bewährte eine Art von Ansteckungskraft“.⁴⁹

Il salone in cui Cipolla si esibirà è già stato utilizzato durante l'estate come cinema. Per andarci i componenti della famiglia seguono davanti al Palazzo (ruderi rimasti dell'epoca feudale) la strada principale. Tale strada è caratterizzata da edifici, case e negozi che metaforicamente sembrano creare un passaggio dal feudalesimo attraverso la borghesia per arrivare al popolo. Si arriva infatti a delle case di pescatori.

„[...] Man gelangte dahin, indem man, vorbei am „Palazzo“, einem übrigens verkäuflichen, kastellartigen Gemäuer aus herrschaftlichen Zeiten, die Hauptstraße des Ortes verfolgte, [...], und die gleichsam vom Feudalen über das Bürgerliche ins Volkstümliche führte;“⁵⁰

In mezzo al popolo vi è la “sala”, nient'altro che una baracca di legno. I genitori e i bambini fanno un quarto d'ora di strada a piedi, quando arrivano si siedono e i bambini iniziano a parlare con quei

⁴⁸ Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op. cit., (S. 32).

⁴⁹ Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op. cit., (S. 33).

⁵⁰ S. 33, ibidem.

pescatori che hanno conosciuto durante le loro passeggiate pomeridiane. Vi sono Guiscardo, Antonio e vi è perfino Mario, il cameriere del bar Esquisito, colui che ha sempre portato alla famiglia del narratore la cioccolata e che avrà un ruolo importante soprattutto per il finale della novella. Cipolla si fa attendere e facendo ciò aumenta la tensione. Verso le 21:30 il pubblico comincia ad applaudire e con ciò manifesta la propria impazienza. Dai posti popolari si grida: “*Pronti, cominciamo*”. Vi è un colpo di gong a cui dai posti si risponde con un *Ah* e il sipario si apre. Nel momento in cui il sipario si apre, ciò che appare sembra un’aula scolastica con una lavagna posta sul cavalletto. Vi sono un attaccapanni di tinta gialla, alcune sedie impagliate, un tavolinetto rotondo con sopra una caraffa con bicchiere e, su un vassoio a parte, un flacone pieno di un liquido giallognolo e un bicchierino da liquore.

Cipolla dopo due secondi entra con quel passo affrettato di chi dimostra piena disposizione nei confronti del pubblico e di chi sembra aver percorso un gran tratto per raggiungere la folla, quando in realtà era dietro le quinte. Cipolla è un signore di età difficilmente comprensibile, ma non giovane, e indossa un mantello nero senza maniche, guanti bianchi, una sciarpa bianca al collo e un cilindro. Il narratore sostiene che Cipolla abbia i tratti del buffone, o meglio di quel tipo di ciarlatano del XVIII secolo che secondo il narratore è ancora presente in Italia.

„[...] *Vielleicht mehr als irgendwo ist in Italien das achtzehnte Jahrhundert noch lebendig und mit ihm der Typus des Scharlatans, des marktschreierischen Possenreißers, der für diese Epoche so charakteristisch war, und dem man nur in Italien noch in ziemlich wohl erhaltenen Beispielen begegnen kann*“.⁵¹

Vi è qualcosa che non va nella figura di Cipolla, però, perché è serio e sembra rifiutare ogni forma di umorismo. Ha l’aspetto di un uomo malaticcio, le mani ingiallite, e gli occhi che guardando prima uno poi l’altro dimostrano la presenza di borse. Il mago ha pochi capelli e ha una gobba sul basso che gli conferisce un che di grottesco. Egli fuma una sigaretta e ha un frustino. Il Cavaliere indossa uno stoffelius e una sciarpa multicolore che, se al pubblico appare come un simbolo del cavalierato, per il narratore è ciarlataneria pura.

Un giovane con l’acconciatura tipica dell’Italia di quell’epoca provoca il mago con un “*Buonasera*” e il giovanotto sarà uno dei primi ad annullare la propria volontà in nome di un potere superiore, quello del mago, che renderà gli spettatori delle marionette e riuscirà a fare di loro ciò che lui vuole. Il mago riesce con un semplice ordine e con lo schiocco del suo frustino a fare in modo che il giovane tiri fuori la lingua con uno sforzo che non può andare oltre. Mentre passa da un “trucco di magia” all’altro, il Cavaliere si dà forza fumando e bevendo del cognac. Cipolla continua a prendersi gioco

⁵¹ Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op. cit., (S. 39).

del giovane dicendo che è “*un linguista di belle speranze*” e il “*cocco di Torre di Venere*” a cui bisogna impartire una lezione. Il giovane viene definito “*donnaiolo*” e “*gallo del villaggio*” e nel contempo il mago elogia sé stesso affermando di essere stato apprezzato dai maggiori giornali, tra cui il Corriere della Sera, e di aver avuto tra i suoi spettatori il fratello del Duce.

„[...] *der Corriere della Sera erwies mir soviel Gerechtigkeit, mich ein Phänomen zu nennen, und in Rom hatte ich die Ehre, den Bruder des Duce unter den Besuchern eines der Abende zu sehen, die ich dort veranstaltete*“.⁵²

Torre di Venere invece viene screditata come il povero giovane. Dopo aver umiliato il giovane piegandolo alla propria volontà, il mago continua la sua performance con alcuni esercizi di aritmetica, esercizi che non ci si aspetterebbe dalla serata di un prestigiatore. Egli inizia a scrivere dei numeri alla lavagna e nasconde le cifre per mezzo di un foglio di carta. Mentre lo fa continua a parlare come un leader che sa usare le espressioni giuste.

„[...] *Er redete unausgesetzt dabei, besorgt, seine Darbietungen durch immerwährende sprachliche Begleitung und Unterstützung vor Trockenheit zu bewahren [...]*“.⁵³

Il mago chiede a due persone di salire sul palco per aiutarlo nel calcolo da farsi. Chiama due giovani dal pubblico appartenenti al popolo. Li loda per le loro qualità fisiche, e mette il gesso nelle mani di uno di loro invitandolo a scrivere i numeri che gli sarebbero stati gridati. Il ragazzo dice che non sa scrivere e la stessa cosa dice il compagno. Mentre tutti ridono, Cipolla si dimostra disgustato, fuma di nuovo e beve ancora. Ritene che ciò sia una vergogna e afferma che in Italia tutti sanno scrivere, perché la grandezza della patria non tollera l'ignoranza.

„[...] *Jedermann kann schreiben in Italien, dessen Größe der Unwissenheit und Finsternis keinen Raum bietet*“.⁵⁴

I bambini del narratore che non capiscono nulla si divertono. Il giovanotto iniziale si ribella nuovamente di fronte alla messa in ridicolo da parte del mago nei confronti della città e degli abitanti di Torre, motivo per cui il mago ora lo chiama “*torregiano di Venere*” e gli dice di piegarsi dai dolori per una colica. Il ragazzo inizia a contorcersi fino a quando non si è quasi appoggiato a terra. Cipolla lo lascia in quella posizione per qualche momento e poi beve ancora cognac, tanto che qualche spettatore dice: “*Il boit beaucoup*”.⁵⁵ Il giovanotto poi è di nuovo in piedi e confuso, come se non sapesse bene quello che gli è accaduto. Il Cavaliere accende un'altra sigaretta e il gioco matematico deve essere ripreso da capo. Viene chiamato un giovane seduto negli ultimi posti, un commerciante, che è disposto a scrivere alla lavagna le cifre dettate. Mentre costui scrive, Cipolla scende sul palco

⁵² Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op. cit., (S. 47).

⁵³ Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op. cit., (S. 52).

⁵⁴ Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op. cit., (S. 55).

⁵⁵ Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op. cit., (S. 60).

per raccogliere dal pubblico numeri di due, tre, quattro cifre a libera scelta, poi grida i numeri al commerciante che li allinea uno sotto l'altro. Alle cifre che molto spesso richiamano la storia dell'Italia seguono delle considerazioni patriottiche da parte di Cipolla. Dopo l'allineamento di circa quindici cifre di diversa lunghezza, Cipolla ne richiede la somma totale. La cifra da sei numeri che viene calcolata corrisponde a quanto scritto in precedenza alla lavagna da Cipolla. Tutti applaudono e il narratore e la moglie dicono ai bambini, che domandano come abbia fatto, che quello è lo spettacolo di un prestigiatore.

Sono già le 22:30, ma i genitori si rendono conto che sarebbe stato molto difficile portare via i bambini. Tutto il resoconto della performance del mago è caratterizzato dai bambini che si divertono e ogni tanto si addormentano, il narratore che vorrebbe andarsene ma non se ne va, e la moglie che sembra condividere le stesse emozioni del narratore, ma che non interviene mai.

Molto dubbia è stata la libera scelta nell'enunciazione delle cifre da sommare, è palese che, nonostante le persone abbiano detto le cifre di proprio pugno, Cipolla abbia scelto la sua gente e che essa sia stata influenzata dalla volontà di Cipolla. Cipolla non smette mai di parlare, utilizza espressioni indeterminate e ripetitive che pian piano soggiogano il pubblico diventato massa.

*„[...] Er sprach wohl davon, denn er sprach immerwährend, aber nur in unbestimmten, anmaßenden und reklamehaften Ausdrücken“.*⁵⁶

Successivamente Cipolla fa indovinare semplicemente dei numeri che ha scritto prima sotto il foglio di carta riuscendo quasi sempre a far dire al pubblico il numero corretto. Qualcuno confessa che avrebbe voluto dire una cifra diversa ma, proprio nel momento in cui il frustino di Cipolla aveva sibilato in aria davanti a lui, si era lasciato scappare il numero trovato poi sulla lavagna.

Dall'esperimento matematico si passa a quello con le carte. Cipolla estrae due mazzi di carte. Scelte tre carte da un mazzo, senza guardarle, le ripone nella tasca interna della sua finanziaria; la persona designata da Cipolla sceglie poi dal mazzo delle carte che risultano essere non a caso le stesse carte scelte precedentemente da Cipolla. Non sempre sono tutte e tre le stesse, in certi casi ne vengono indovinate solo due, ma nella maggior parte dei casi vengono indovinate tutte e tre. Un giovane si offre per scegliere le carte secondo la propria volontà opponendosi ad ogni influenza comunque esercitata. Il Cavaliere risponde dicendo che così renderà un poco più difficile il suo compito, ma che non influirà sul risultato finale. Cipolla aggiunge poi una frase importante sulla libertà che va nella direzione dell'annullamento del libero arbitrio dei singoli individui.

⁵⁶ Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op. cit., (S. 65).

„[...] Die Freiheit existiert, und auch der Wille existiert; aber die Willensfreiheit existiert nicht, denn ein Wille, der sich auf seine Freiheit richtet, stößt ins Leere“.⁵⁷

Il mago passa poi a dei giochi fondati sull'intuizione e sulla trasmissione magnetica. Si aggira per il pubblico, tira fuori una spilla dalla scarpa di una donna inglese e la porge alla signora Angiolieri. Utilizza parole profetiche con cui in ginocchio gliela presenta, parole non proprio facili a capirsi perché proferite in francese. Il narratore dice non aver riportato tutto, ma di aver raccontato solo quello che gli è rimasto più impresso della serata.

Il prestigiatore inizia poi a cercare di indovinare aspetti personali dei componenti del pubblico e inizia proprio dalla signora Angiolieri. Le dice che sa che lei ha avuto un passato più luminoso legato ad un re, ma, quando lei dice di no, lui prova con un artista. Alla fine lui indovina che l'artista alla quale la signora era legata era Eleonora Duse. Viene fatta una pausa e nessuno nella sala se ne vuole andare, forse perché si vuole sapere come continuerà una serata cominciata in quel modo. Quella sala assieme alla performance del mago rappresenta il punto di incontro di tutte le stranezze, il disagio e la tensione del soggiorno. Il mago fa una pausa e nel frattempo qualcuno dice a Mario: *“Mario, una cioccolata e biscotti”*. Questa volta Mario, che prima appariva assorto nei suoi pensieri, presta attenzione.

Riprende la seconda parte della performance che si basa esclusivamente sulla dimostrazione dell'imposizione e della privazione della volontà dei singoli individui. Per permettere ciò sono fondamentali due strumenti: il bicchierino di cognac che serve al mago per farsi forza e il frustino come elemento di esercizio di sottomissione. Cipolla riduce un giovane che è il più sensibile ai suoi influssi in un profondo stato catalettico: il ragazzo non solo è sospeso e ha la nuca e i piedi appoggiati sulle spalliere di due seggiole, ma Cipolla gli può addirittura sedere sopra, senza che quel corpo, rigido come una tavola, ceda. Una signora di una certa età che dorme su una seggiola viene cullata da Cipolla nell'illusione di trovarsi in viaggio per l'India e nella sua trance riferisce delle sue avventure di terra e di mare. Subito dopo l'intervallo si vede un signore dall'aspetto militare che non può più alzare il braccio, soltanto perché il mago gli ha annunciato che non avrebbe più potuto farlo e ha schioccato il frustino. Si capisce che l'uomo tenta di resistere stringendo i denti, ma alla fine soccombe al volere e al potere del mago. Anche la signora Angiolieri viene ipnotizzata e, nonostante il consorte cerchi di chiamarla, la donna si ridesta solo nel momento in cui è Cipolla a volerlo. Il pubblico applaude e, grazie al suo successo, l'autorità di Cipolla raggiunge un grado tale per cui il prestigiatore riesce a far ballare il pubblico. Il Cavaliere fa iniziare la danza orgiastica facendo ballare quel giovane che prima aveva irrigidito come un asse. Un signore romano chiede a Cipolla di insegnargli la danza, nonostante questa non sia la sua volontà. Cipolla colloca il signore romano in

⁵⁷ Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op. cit., (S. 67).

un punto della stanza e con la frusta gli ordina di ballare. Il signore resiste, poiché vuole riscattare l'onore del genere umano. Cipolla fa due cose: da un lato cerca di tenere disciplinati i ragazzi che stanno danzando dicendo al pubblico che non si sentiranno stanchi, in quanto non sono loro a volerlo; dall'altro cerca di annientare quella ferma volontà che si oppone alla sua tirannia. Alla fine l'uomo romano muove prima alcuni arti per arrivare a sciogliersi del tutto e a danzare.

Il narratore ripensa allo spettacolo e si domanda come mai fossero rimasti ancora lì e non avessero portato i bambini a casa; la causa sarebbe stata una forza contagiosa che avrebbe colpito anche lui e la moglie.

*„[...] kann ich mir nur mit einer gewissen Ansteckung durch die allgemeine Fahrlässigkeit erklären, von der zu dieser Nachtstunde auch wir ergriffen waren“.*⁵⁸

Nella scena finale, dopo aver annientato il libero arbitrio dell'intero pubblico, Cipolla inizia a fare cenno a Mario. Mario obbedisce e il narratore dice di vederlo ancora salire sul palco, mentre il Cavaliere continua a muovere l'indice. Mario esita un momento, ma, da un lato, nonostante egli abbia seguito tutta la sera lo spettacolo con le braccia conserte o le mani nella tasca, obbedire è il suo lavoro e allo stesso tempo sarebbe difficile resistere ad un uomo che ha una forte capacità di suggestione come Cipolla.

Il narratore dice che la figura di Mario gli è rimasta nella memoria come uno di quei ricordi di viaggio insignificanti ma che restano impressi nella mente. Cipolla continua a puntare il dito, tanto che Mario si accosta ancora di più alla sua sedia. Cipolla gli chiede il nome, lui dice che si chiama Mario, e il mago, dopo avergli ricordato che si tratta di un nome antico, fa il saluto romano. Cipolla indovina la professione di Mario ed è convinto che il cameriere abbia dei dispiaceri amorosi. Nonostante Mario lo neghi, Cipolla riesce a sapere grazie al giovanotto che per primo aveva sfidato il mago il nome della ragazza di cui Mario è invaghito: Silvestra. Il mago riesce a fare in modo che il ragazzo pensi di trovarsi di fronte a Silvestra. Mario ipnotizzato bacia quindi il mago pensando che si tratti di Silvestra. Cipolla fa sibilar il frustino e quando Mario si rende conto di ciò che è successo è pieno di vergogna. Mario spara al mago e Cipolla cade a terra. Il pubblico in panico chiama un medico e la polizia e cerca di disarmare Mario. Alle domande dei bambini del narratore che chiedono se sia questa la fine i genitori dicono di sì. Il narratore descrive il finale come tragico ma liberatorio.

⁵⁸ Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op. cit., (S. 93).

„„War das auch das Ende?“ wollten sie wissen, um sicherzugehen... „Ja, das war das Ende“, bestätigen wir ihnen. Ein Ende mit Schrecken, ein höchst fatales Ende. Und ein befreiendes Ende dennoch, - ich konnte und kann nicht umhin, es so zu empfinden“!⁵⁹

Ritengo utile aver descritto dettagliatamente ciò che avviene nel racconto, poiché risulta più comprensibile poi capire il materiale da cui è partito Thomas Mann per l'opera.

1.2 Nascita e stesura dell'opera.

La novella di Thomas Mann *Mario und der Zauberer* è frutto di un'esperienza personale dell'autore: una vacanza con la famiglia in una stazione balneare italiana è infatti all'origine della narrazione.⁶⁰ La concezione dell'opera risale probabilmente all'autunno del 1926, dopo il soggiorno di Thomas Mann con la moglie e i due figli più piccoli, Elisabeth e Michael, dal 18 agosto al 13 settembre a Forte dei Marmi in Toscana.⁶¹ I Mann, durante il loro soggiorno vacanziero, ebbero delle esperienze simili a quelle che poi ritroviamo nella novella. Anche loro avevano soggiornato nel Grand Hotel, anche se dopo una serie di inconvenienti si erano stabiliti nella pensione Regina. La figlia di Mann aveva fatto qualche passo senza costume nella spiaggia e a causa di ciò la famiglia era stata costretta a pagare al comune una multa.⁶² L'autore e la sua famiglia erano anche andati a vedere la performance di un prestigiatore che aveva ingannato un giovane uomo, un cameriere, affinché l'uomo baciasse il mago stesso.⁶³ Il mago che si esibì in quell'occasione a Forte dei Marmi fu probabilmente Cesare Gabrielli, come ha sostenuto la germanista e traduttrice Lavinia Mazzucchetti.⁶⁴ Cesare Gabrielli era un mago molto conosciuto ai suoi tempi. Egli aveva cominciato la sua attività lavorativa come venditore ambulante ed era divenuto poi un ipnotizzatore che, oltre ad esibirsi in tutta Italia, si esibì anche a Parigi, a Londra e negli USA.⁶⁵ Anche Ferdinando Giannessi vede in Cipolla la figura dell'ipnotizzatore Gabrielli per una serie di coincidenze: Gabrielli come Cipolla indovina i numeri,

⁵⁹ Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op. cit., (S. 107).

⁶⁰ Stephen H. Garrin, *Thomas Mann's Mario und der Zauberer Artistic Means and Didactic Ends*, University of Illinois Press, *The Journal of English and Germanic Philology*, Vol. 77, No. 1(Jan., 1978), (page 92). Disponibile su: <http://www.jstor.com/stable/27708300>

⁶¹ Thomas Mann, *Späte Erzählungen (1919-1953), Kommentar von Hans Rudolf Vaget* (S.89), S. Fischer Verlag, Frankfurt a.M., 2021.

⁶² Andreas Blödorn, Friedhelm Marx, ibidem.

⁶³ George Bridges, *Thomas Mann's Mario und der Zauberer: Aber zum Donnerwetter! Deshalb bringt man doch niemand um!*, Wiley on behalf of the American Association of Teachers of German, *The German Quarterly*, Vol. 64, No. 4, Focus: Weimar Republic (Autumn, 1991), (pp. 501-517). Disponibile su: <https://www.jstor.org/stable/406666>

⁶⁴ Thomas Mann, *Cane e padrone; Disordine e dolore precoce; Mario e il mago*. Traduzioni di Lavinia Mazzucchetti e Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, Oscar Moderni, 2018, Introduzione (pagine X-XV).

⁶⁵ Vaget, *Kommentar* (2021), op. cit., (S.121).

illude gli spettatori di viaggiare, ha un problema alla spina dorsale, beve e fuma sigarette, così come ha un frustino quando è sul palco.⁶⁶ Alla fine della performance a cui la famiglia Mann assistette effettivamente, tuttavia, il cameriere non aveva sparato al mago, ma era scappato via in „*komischer Beschämung*“⁶⁷, umiliato, come Mann scrive poi in una lettera. Il giorno dopo, tuttavia, il cameriere servì a Mann e a sua moglie il tè, rideva ed era pieno di ammirazione per l'abilità del mago; Mann dice in riferimento a ciò: „*[Er] war höchst vergnügt und voll sachlicher Anerkennung für die Arbeit Cipollas*“⁶⁸. Quindi sappiamo che il finale della novella non corrisponde al finale dell'esperienza vissuta da Mann in prima persona, ma è inventato, non da Mann, bensì da Erika, la figlia maggiore.⁶⁹ Un elemento che andrebbe a sostenere la tesi secondo cui il finale del racconto non sarebbe farina del sacco di Mann, bensì di Erika, è la risposta che Thomas Mann invia a Otto Hoerth, insegnante di poesia, il quale aveva inviato all'autore di *Lubecca* il suo *Literalisches Gespräch über Thomas Mann auf hoher See* per saperne di più sulla novella.⁷⁰ Mann aveva risposto che l'unica cosa che non c'era stata a Forte dei Marmi erano stati i colpi di pistola e che questo dettaglio non era frutto di una sua idea, bensì della figlia maggiore Erika. La figlia nel momento in cui il padre le raccontò quanto era accaduto rispose che non si sarebbe sorpresa se il ragazzo avesse sparato al mago. Fu così quindi che da quanto sperimentato scaturì la novella.

„*Die Schüsse [...] sind nicht einmal meine Erfindung: Als ich von dem Abend hier erzählte, sagte meine älteste Tochter: Ich hätte mich nicht gewundert, wenn er ihn niedergeschossen hätte. Erst von diesem Augenblick war das Erlebte eine Novelle [...]*“ [GKFA 23.1, 473].

Va tuttavia detto che Thomas Mann non era solito attribuire la battuta finale di una storia a una persona che non c'entrava e quindi in questo caso alla figlia Erika. Se infatti pensiamo alla tesi sostenuta dalla maggior parte dei critici come Julius Bab e Bernard Guillemin che leggono la novella come un'allegoria del Fascismo dal forte significato politico⁷¹, è più ovvia l'ipotesi che Mann fosse venuto a conoscenza di due tentativi di attentato a Mussolini, il leader fascista italiano. L'11 settembre del 1926, quando Mann era ancora a Forte dei Marmi, venne fatto un primo attentato al Duce a Roma per mezzo di una bomba. Il secondo tentativo risale invece a quattro settimane più tardi quando un quindicenne cercò di uccidere il Duce con un colpo di pistola e per questo venne subito

⁶⁶ Thomas Mann, *Cane e padrone; Disordine e dolore precoce; Mario e il mago*, Introduzione.

⁶⁷ George Bridges, op. cit., (p.502).

⁶⁸ George Bridges, ibidem.

⁶⁹ Vaget, *Kommentar* (2021), op. cit., (S.101-102).

⁷⁰ S.101-102, ibidem.

⁷¹ Wilhelm Große, *Königs Erläuterungen und Materialien- Interpretation zu Thomas Mann- Tonio Kröger, Mario und der Zauberer*, Band 288, (S.98-99), Bange Verlag, 5. Auflage 2010. Disponibile in formato PDF in: <https://silo.pub/qdownload/erluterungen-zu-thomas-mann-tonio-kröger-mario-und-der-zauberer.html>

impiccato.⁷² Va tuttavia segnalato che Erika era la figlia che aveva un legame più stretto con il padre e che lo conosceva molto bene a livello interiore.⁷³

L'effettiva fase di scrittura dell'opera avviene per la maggior parte durante un altro soggiorno al mare dell'autore, da fine luglio a fine agosto del 1929, con gli stessi bambini e la moglie nella stazione balneare di Rauschen, nella penisola di Samland nel mar Baltico, (oggi Svetlogorsk).⁷⁴ Tra il 1926 e il 1929 lo stato d'animo nazionale in Germania era cambiato a causa della minaccia del Fascismo che si acuiva sempre di più.⁷⁵ Non è quindi improbabile pensare che gli elementi disturbanti all'interno della novella come la ruffianeria del direttore dell'hotel nei confronti dell'aristocrazia italiana, il patriottismo innaturale dei bambini, la pruderie della gente che si scandalizza di fronte al corpo nudo di una bambina possano essere un'anticipazione di ciò che succederà nella nazione di Mann.⁷⁶ Nella sua *Deutsche Ansprache. Ein Appell an die Vernunft* (1930), Mann parla della violenza con cui si sta nazionalizzando l'Alto Adige, mezzi con i quali oggi si potrebbe rendere italiana la città di Monaco di Baviera e domani Berlino:

„[...] Mittel mechanischer Gewalt, mit denen Südtirol nationalisiert wird, Mittel, mit denen heute München und morgen Berlin italienisch gemacht werden könnte [...]“⁷⁷

Le reazioni di Mann al Fascismo dell'Alto Adige fanno comprendere come egli difenda la causa democratica. Nel suo discorso *Von deutscher Republik* del 13 ottobre 1922 indirizzato a Gerhart Hauptmann, il poeta e drammaturgo tedesco che come i Mann ha soggiornato nell'hotel Austria a Bolzano, Mann presenta un appello volto a far accettare alla gioventù tedesca la nuova forma di stato repubblicana. Il rafforzarsi delle forze antirepubblicane in Germania si collega a quanto successo in Italia. Pochi giorni dopo il ritorno di Mann da Bolzano, Hitler, scimmiettando la marcia su Roma di Mussolini, fa la marcia sulla Feldherrnhalle (Loggia dei Marescialli) a Monaco di Baviera. Mentre tuttavia il tentativo di costruzione di una realtà politica statale di Hitler fallisce il 9 novembre del 1923, Mussolini è riuscito a prendere il potere in Italia. Diventa quindi importante per Mann questo tema, tema di ciò che in Germania e da qualsiasi altra parte potrebbe accadere.⁷⁸

Non è noto quanto testo sia stato scritto a Rauschen e quanto invece sia stato scritto dopo il suo ritorno a Monaco il 1° settembre.⁷⁹ All'inizio dell'anno 1930 la novella non era ancora stata pubblicata, ma

⁷² Vaget, *Kommentar* (2021), op. cit., (S.102).

⁷³ Vaget, *Kommentar* (2021), op. cit., (S.103).

⁷⁴ *Cane e padrone; Disordine e dolore precoce; Mario e il mago*, op. cit., (pagine X-XV). Vedi anche: Vaget, *Kommentar* (2021), op. cit., (S.102).

⁷⁵ Andreas Blödorn, Friedhelm Marx, *ibidem*.

⁷⁶ George Bridges, op. cit., (pp.509-510).

⁷⁷ [GW XI, 879]. In: Vaget, *Kommentar* (2021), op. cit., (S.94).

⁷⁸ Vaget, *Kommentar* (2021), op. cit., (S.95).

⁷⁹ Vaget, *Kommentar* (2021), op. cit., (S.89).

Mann l'aveva già letta pubblicamente due volte. La prima volta fu il 16 novembre ad un banchetto che il *Schutzverband Deutscher Schriftsteller Gau Bayern* (Associazione per gli scrittori tedeschi Gau Bayern) aveva organizzato per lui in occasione del conferimento del premio Nobel per la letteratura nel '29.⁸⁰ La seconda volta che Thomas Mann la lesse pubblicamente fu il 7 dicembre nella Hochschule di musica di Berlino che visitò durante il viaggio verso Stoccolma che stava facendo per andare a ritirare il premio Nobel.

Il racconto di Mann apparve in primis nell'aprile del 1930 nella rivista *Velhagen und Klasings Monatshefte* (quaderno dell'8 aprile 1930) con il titolo *Tragisches Reiseerlebnis. Eine Novelle von Thomas Mann*.⁸¹ Soltanto nel mese successivo l'opera venne pubblicata come libro presso la casa editrice Fischer con le illustrazioni di Hans Meid.⁸² Il titolo del libro venne modificato ed è quello che si trova ancora nelle edizioni odierne: *Mario und der Zauberer. Ein tragisches Reiseerlebnis*.⁸³ A questo seguì il *Lebensabriß* (breve biografia) nel quaderno di giugno della *Neue Rundschau*. Nella seguente breve biografia Mann presentò tali informazioni:

„[...] verbrachten wir, meine Frau und ich, mit den jüngsten Kindern im Jahre 1929 den August in dem samländischen Ostseebad Rauschen [...]. Auf dieser bequemen, aber weiträumigen Reise das angeschwollene Material, das unabgeschriebene Material des „Joseph“ mitzuschleppen, empfahl sich nicht sehr. Da ich [...] eher Nachteil als Nutzen davon erfahre, beschloss ich, meine Vormittage mit der leichten Ausführung einer Anekdote zu füllen, deren Idee auf eine frühere Ferienreise, einen Aufenthalt in Forte dei Marmi bei Viareggio und dort empfangene Eindrücke zurückging: mit einer Arbeit also, [...] die [...] aus der Luft gegriffen werden konnte [...]"⁸⁴

Lo scrittore afferma di aver trascorso agosto con la moglie e i figli più piccoli nell'anno 1929 a Rauschen e che non era il caso di portare con sé il manoscritto di *Giuseppe e i suoi fratelli*. Dato che vedeva più aspetti svantaggiosi che utili nel passare delle vacanze senza alcuna occupazione, aveva deciso di riempire le sue mattine con la semplice scrittura di un aneddoto, la cui idea proveniva da una precedente vacanza a Forte dei Marmi presso Viareggio, e aveva scelto di descrivere le impressioni che da quella esperienza aveva ricevuto. Si trattava quindi di un lavoro che poteva essere ricavato dalla sua memoria, da quanto lui stesso aveva vissuto. Aveva iniziato a scrivere in camera credendo di non poter essere in grado di scrivere all'aperto, ma, a causa dell'irrequietezza che la mancanza del mare gli procurava, si convinse a spostare la sua scrittura sulla spiaggia. E si mise quindi vicino all'acqua e al mare pieno di bagnanti e di bambini nudi che afferravano le sue matite. Questa atmosfera idilliaca in cui bambini innocenti gli rubavano le matite era l'opposto di

⁸⁰ Gert Heine, Paul Schommer. *Thomas Mann Chronik*, Frankfurt am Main, 2004. In: Vaget, *Kommentar* (2021), op. cit., (S.90).

⁸¹ Andreas Blödorn, Friedhelm Marx, ibidem.

⁸² Andreas Blödorn, Friedhelm Marx, ibidem.

⁸³ Wilhelm Große, op. cit., (S.68).

⁸⁴ Vaget, *Kommentar* (2021), op.cit., (S.90-91).

quell'atmosfera che Mann aveva invece sperimentato in prima persona a Forte dei Marmi, un'atmosfera mediocre, quella dei primi anni del Fascismo italiano.⁸⁵

Thomas Mann si rappresenta quindi come un autore che non ha bisogno di alcuna preparazione, poiché per lui è facile prendere la materia dai suoi ricordi e da ciò formare una storia. Grazie alla vicinanza al mare, la sua forza creativa gli permette di realizzare un racconto di importante contenuto etico e simbolico. In una lettera a Claire Goll del 21 settembre 1931 Mann scrive che è stato strano per lui vedere come qualcosa di simbolico ed etico sia cresciuto dal personale e dal privato.⁸⁶

„[...] *Es war mir merkwürdig, zu sehen, wie aus dem Persönlichen und Privaten etwas Symbolisches und Ethisches erwuchs.*“⁸⁷

La novella deve essere intesa secondo Mann come una parabola di alto contenuto etico, universale e figurativo.⁸⁸ In uno scritto del 14 ottobre 1949 che Thomas Mann invia a Lousi M. Grant afferma infatti che:

“Mario and the Magician should not be regarded too much as an allegory. It is simply a story of human affairs which should interest the reader for its own sake and not for some hidden meaning”.⁸⁹

Del soggiorno estivo in Italia nell'estate del 1926 esistono due lettere. In una lettera⁹⁰ ad un conoscente Thomas Mann scrive che è tutto vero, lui e la sua famiglia erano stati in vacanza nel periodo agosto-settembre a Forte dei Marmi che è identica a Torre di Venere. Aggiunge di aver visto il mago di cui poi ha saputo il nome dal conoscente, ovvero Gabriele, nome che aveva scordato.⁹¹ La pensione in cui erano alloggiati non era la stessa, bensì si chiamava Regina e il nome dell'ostessa era Angela Querci, che nella novella è diventata Angiolieri.

„[...] *Es ist alles ganz richtig, wir waren im August-September 26 in Forte dei Marmi, das mit dem Torre di Venere der Novelle identisch ist, und wir haben zusammen mit Ihnen den Zauberer gesehen. Seinen wirklichen Namen erfuhr ich erst wieder von Ihnen, Gabriele, ich hatte ihn vergessen. In derselben Pension wohnten wir freilich nicht, sondern in einer anderen, analog gelegenen, die Pensione Regina hieß. Der Name der Wirtin war Angela Querci, woraus mir in der Novelle Angiolieri geworden ist [...]*“⁹²

⁸⁵ *Cane e padrone; Disordine e dolore precoce; Mario e il mago*, op.cit., pagine X-XV dell'introduzione.

⁸⁶ Wilhelm Große, op.cit., (S.67).

⁸⁷ Karl Pörnbacher, op.cit., (S.29).

⁸⁸ Valet, *Kommentar* (2021), op.cit., (S.92).

⁸⁹ Helmut Koopmann, op.cit., (S.156). Si veda anche: Karl Pörnbacher, op.cit., (S.42).

⁹⁰ Helmut Koopmann, op.cit., (S.153).

⁹¹ Non è da escludere che Mann abbia sbagliato e che abbia confuso per somiglianza Gabrielli con Gabriele.

⁹² Thomas Mann, *Dichter über ihre Dichtungen*. Tl.2: 1918-1943, hrsg. von Hans Wysling unter Mitw. von Marianne Fischer, Frankfurt a.M. 1979, (S.369).

La seconda lettera è indirizzata ad un collega stimato, ovvero Hugo von Hofmannsthal⁹³, importante scrittore austriaco. La lettera è stata scritta il 7 settembre 1926, quindi nel periodo in cui la famiglia Mann stava ancora trascorrendo le vacanze a Forte dei Marmi.⁹⁴ Mann si scusa con l'amico per non essere andato a trovarlo a Salisburgo. Spiega ciò dicendo di aver cambiato i programmi a causa della malattia della moglie e dicendo che, poiché i figli avevano contratto la pertosse, il viaggio di riposo era stato rimandato ad agosto-settembre, motivo per cui venne esclusa la città di Salisburgo.⁹⁵ Mann inoltre riferisce a Hofmannsthal che i bambini erano felici al mare. All'inizio, però, non erano mancati anche i piccoli fastidi che erano legati allo stato d'animo nazionale sgradevole, sovraccarico e xenofobo dell'epoca.⁹⁶

„[...] Die Kinder waren glücklich am Strande und im warmen Meer. An kleinen Widerwärtigkeiten hat es anfangs auch nicht gefehlt, die mit dem derzeitigen unerfreulichen überspannten und fremdenfeindlichen nationalen Gemütszustand zusammenhingen. [...]“ [GKFA 23.1, 245f.]⁹⁷

Thomas Mann non vuole criticare il popolo italiano, anzi pensa che il popolo autentico abbia conservato la propria amabilità e non sia spiritualmente sotto l'influenza del Duce. Nel complesso, però, Mann sostiene che questa visita non abbia aumentato la sua stima per l'Italia e che solo Francia, Germania e Austria siano le uniche nazioni che mantengono lo standard europeo.

„[...] Natürlich hat das eigentliche Volk seine Liebenswürdigkeit bewahrt und steht geistig nicht unter dem blähenden Einfluss des Duce. Im Ganzen aber kann ich nicht sagen, dass dieser Besuch meine Achtung vor dem Italiener gehoben hätte, trotz schöner physischer und intellektueller Gaben. Das eigentlich europäische Niveau halten eben doch Franzosen und Deutsche (wobei ich natürlich Österreich einbegreife)“ [GKFA 23.1, 245f.]

Vi è poi una lettera del 14 aprile 1927 che Mann invia a Enzo Ferrieri, critico teatrale milanese, regista e fondatore della rivista *Il Convegno*, che ha invitato l'autore di *Lubeca* ad una conferenza. Nella lettera il „*Kollegen und Kameraden*“ sembrerebbe spiegare il motivo della sua decisione di stare lontano dall'Italia.⁹⁸

„[...]Lassen Sie mich Ihnen nun, dem Kollegen und Kameraden, ganz offen und ohne Hinterhalt die Gründe sagen, weshalb ich Ihr schönes Vaterland vorläufig lieber meide“ [GKFA 23.1, 289f.]

La lettera fornisce un collegamento illuminante tra l'esperienza delle vacanze del 1926 e la trasposizione in novella che avviene tre anni dopo. Nella lettera Mann spiega a Ferrieri i motivi per

⁹³ Veget, *Kommentar* (2021), op.cit., (S.93).

⁹⁴ Andreas Blödorn, Friedhelm Marx, *ibidem*.

⁹⁵ Veget, *Kommentar* (2021), op.cit., (S.93).

⁹⁶ Andreas Blödorn, Friedhelm Marx, *ibidem*.

⁹⁷ Veget, *Kommentar* (2021), op.cit., (S.93).

⁹⁸ Veget, *Kommentar* (2021), op.cit., (S.96).

cui evita l'Italia, ovvero motivi politici („*es sind politische Gründe*“). Dice di non avere nulla contro il Fascismo, nel momento in cui esso porta fortuna all'Italia, ma afferma di essere contro una certa irritabilità e tensione nazionale („*eine gewisse nationale Gereiztheit und Gespanntheit*“) che da un po' di tempo contraddistinguono i cittadini italiani. Anche in questa lettera ribadisce di aver fatto l'anno precedente con la famiglia una vacanza a Forte dei Marmi e di non essersi trovato bene. Afferma che sua figlia, bambina di sette anni ma che ne dimostra cinque o sei, era andata per qualche metro nuda (senza costume) dalla spiaggia in acqua per pulirsi dalla sabbia. Tale fatto era stato visto da un signore agitato come un'offesa nei confronti dell'Italia e come violenza svergognata nei confronti dell'ospitalità italiana, le autorità avevano giudicato quanto successo come “*una cosa molto grave*” ed era stata loro inflitta una multa. Mann afferma anche di aver avuto nel viaggio altre prove di questo stato d'animo per nulla piacevole.⁹⁹

Sicuramente Thomas Mann poté quindi registrare uno stato d'animo nazionale italiano irrazionale e l'influenza del Duce, Benito Mussolini, fautore di quella realtà fascista che in realtà Thomas Mann aveva già conosciuto prima dell'esperienza vissuta con la famiglia nell'estate del 1926.

Mann conobbe il Fascismo italiano nell'autunno del 1923 quando nella seconda metà di ottobre si recò per un periodo di riposo a Bolzano, città che dal 1919 apparteneva all'Italia.¹⁰⁰ Anche se non vi sono dichiarazioni particolari che dimostrino cosa effettivamente pensasse Thomas Mann della Nuova Italia, un'affermazione più tarda di Mann non ci lascia alcun dubbio. Egli afferma di non viaggiare a *Mussolinia* (nome con cui Mann classifica l'Italia), anche se ama l'Italia, poiché l'oppressione dei tirolesi gli spezza il cuore.

„*Ich fahre nicht nach Mussolinien, obwohl ich Italien liebe. Die Unterdrückung der Tiroler schneidet mir ins Herz*“.¹⁰¹

Mann affermò ciò in una delle interviste nel 1929 a Königsberg sulla via verso Rauschen, quindi prima di iniziare la stesura di *Mario e il mago*.¹⁰²

È utile quindi domandarsi in questo contesto se l'atmosfera politica malsana sperimentata in Italia e di lì a poco inevitabile anche in Germania abbia portato Thomas Mann a decidere di scrivere un racconto politico. È legittimo a mio parere pensare che Mann abbia voluto mettere in guardia da soggetti come il mago Cipolla, uomo che potrebbe essere paragonato a leader dispotici, come Mussolini e Hitler, che annientano il libero arbitrio dei singoli uomini, li trasformano in una massa

⁹⁹ S.96, ibidem.

¹⁰⁰ Vaget, *Kommentar* (2021), op.cit., (S.94).

¹⁰¹ (Interviews, 147). In: Vaget, *Kommentar* (2021), op.cit., (S.94).

¹⁰² S. 94, ibidem.

dove le singole individualità vengono meno, e portano questa massa a soccombere ad ogni loro ordine.

Thomas Mann, inoltre, era venuto a conoscenza della politica repressiva del Fascismo grazie ai contatti con la sua traduttrice italiana, Lavinia Mazzucchetti. Si sa inoltre che al pubblicitista di idee democratiche e pacifiste Hellmuth von Gerlach era stato proibito l'accesso in Italia per motivi ideologici con la motivazione che non era benvenuto nell'Italia fascista.¹⁰³ Un altro fatto che esemplifica tale clima è la confisca di un giornale milanese che conteneva una recensione con citazioni della *Pariser Rechenschaft* di Thomas Mann.¹⁰⁴

Sappiamo inoltre che l'eventuale avvertimento sul Fascismo contenuto nella novella ricevette due ulteriori forti impulsi dal contesto locale di Monaco e dal contesto tedesco: dalla reazione alla novella *Politische Novelle* (1928) di Bruno Frank e dalle ostilità che Mann dovette affrontare da parte dei suoi avversari.¹⁰⁵

La novella di Frank ha come protagonista Carl Ferdinand Carmer, un politico tedesco fittizio, che dopo aver ricoperto alcune cariche di governo avanza al ministero degli esteri, ma, prima di iniziare con questo nuovo incarico, muore miseramente nel quartiere di bordelli del porto di Marsiglia. La novella di Frank respira interamente lo spirito di Locarno e dell'intesa franco-tedesca, ma non venne recepita positivamente né da destra né da sinistra. La critica alla morte del protagonista di Frank che non viene motivata viene presa da Mann come occasione per puntare il dito sull'effettiva ferita e ricondurre la morte del protagonista della novella di Frank ad un decisivo trauma politico. Quest'ultimo viene esemplificato dalla descrizione di una manifestazione di fascisti italiani nel capitolo 4. Mann scrive per riabilitare il suo vicino e amico di uguali idee politiche.¹⁰⁶

Se per Frank, tuttavia, tale minaccia non rischia di colpire la Germania, in Mann, invece, tale realtà rischia di colpire anche la sua nazione. Nel 1928 ricorda infatti al suo lettore che è meglio essere autocritici e guardare anche alla situazione della Germania „*vor der eigenen Türe zu kehren*“, cosa che ribadisce nella sua *Rede über Lessing* di inizio 1929, discorso in cui l'autore implora lo spirito e il nome di Lessing contro ogni forma di Fascismo.¹⁰⁷

Nel 1926 Mann ebbe problemi con i suoi oppositori di destra che non erano disposti a perdonargli il suo discorso alla Repubblica tedesca del 1922 (*Von deutscher Republik*).¹⁰⁸ Non bisogna dimenticare

¹⁰³ Vaget, *Kommentar* (2021), op.cit., (S.97). [GKFA 23.1,290].

¹⁰⁴ S. 97, ibidem.

¹⁰⁵ Vaget, *Kommentar* (2021), op.cit., (S.98).

¹⁰⁶ S. 98, ibidem, [GW X,685-700].

¹⁰⁷ S.99, ibidem.

¹⁰⁸ Vaget, *Kommentar* (2021), op.cit., (S.100).

che Arthur Hübscher e Nikolaus Cossman usarono una dichiarazione confidenziale di Thomas Mann come mezzo per denunciarlo come inaffidabile a livello nazionale. Tale dichiarazione si riferiva al pilota pioniere Hermann Köhl e a Ehrenfried Günther, barone di Hünefeld, che per primi avevano attraversato l'Atlantico da est a ovest. Ai piloti, che erano fortemente festeggiati in Germania in quanto eroi, venne preparata un'accoglienza trionfale a Monaco, cosa che Mann commentò in una lettera a Hübscher con la considerazione che „*mißleitete Stadt zu Ehren der beiden Flieger-Tröpfe den nationalistischen Kopfstand vollführt*“¹⁰⁹, (che la città traviata ha compiuto la verticale nazionalista in onore dei due piloti). La resa pubblica di questa considerazione ritenuta scandalosa raggiunse il suo apice con la *Protest der Richard-Wagner-Stadt München* (Protesta della città di Richard Wagner Monaco di Baviera) contro Thomas Mann nell'aprile del 1933¹¹⁰, non a caso l'anno in cui Hitler prende il potere.

Il più importante discorso che dimostra l'intervento a livello politico di Mann è la sua *Deutsche Ansprache* del 17 ottobre 1930. Il discorso si tenne a Berlino e Mann voleva che venisse considerato come un appello urgente alla ragione (*Appell an die Vernunft*) e un avvertimento del pericolo imminente del Nazionalsocialismo.¹¹¹ In tale appello la situazione dell'epoca non viene soltanto presa in considerazione e interpretata come fenomeno politico, bensì e soprattutto come „*Seelenzustand*“.¹¹² Questa ricaduta nella barbarie che vale in particolare per l'Italia fascista potrebbe facilmente diffondersi oltre il confine del Brennero senza difficoltà. *Mario e il mago* può essere letto come concreto avvertimento di questo pericolo di un Fascismo che supera i confini. Ciò che lo portò anche ad intervenire come intellettuale pubblico fu il sorprendente grande risultato del Partito Nazionalsocialista Tedesco dei Lavoratori (NSDAP *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei*), ovvero il Partito Nazista, alle elezioni del 14 settembre 1930. Nella speranza che la socialdemocrazia si dimostrasse come un pilastro saldo contro il nazionalismo, Mann esortò i cittadini tedeschi a sostenere il Partito Socialdemocratico (SPD *Sozialdemokratische Partei Deutschlands*).¹¹³ Arrivato a questo punto Mann non poté evitare l'insegnamento della sua novella.

¹⁰⁹ S.100, ibidem, [GKFA 23.1, 351].

¹¹⁰ S.100, ibidem.

¹¹¹ Vaget, *Kommentar* (2021), op.cit., (S.101).

¹¹² [GW XI, 874]. In: Andreas Blödorn, Friedhelm Marx, ibidem.

¹¹³ Sebastian Hansen, *Betrachtungen eines Politischen. Thomas Mann und die deutsche Politik 1914-1933*, (S.238-256), Düsseldorf, 2013. Si veda anche: Hans Rudolf Vaget: *Thomas Mann: Enlightenment and Social Democracy*. In: Publications of the English Goethe-Society 86, 2017, (pages 193-204).

1.3 Interpretazione della novella da parte dei critici.

La lettura politica del racconto è stata il primo percorso di interpretazione intrapreso inizialmente dai critici. György Lukács (1945) ha indicato la strada per una lettura politica che vedeva il racconto come una rappresentazione dell'impotenza della borghesia tedesca di fronte al Fascismo.¹¹⁴

Henry Hatfield (1946) sottolinea sia il contenuto politico della novella che il suo riferimento alla Germania.¹¹⁵ Hatfield ha un ruolo importante in questo contesto, in quanto, nonostante Thomas Mann abbia da sempre rifiutato di vedere la novella come qualcosa di politico, l'autore di Lubeca stesso, a distanza di dieci anni, ammise nei confronti del germanista americano Hatfield che *Mario e il mago* fu „wohl eine erste Kampfhandlung gegen das, was damals schon die europäische Gesamtatmosphäre erfüllte“, (un primo atto di lotta contro ciò che all'epoca riempiva già l'atmosfera generale dell'Europa).¹¹⁶ Altrove, però, Mann descrive l'intenzione e il contenuto di questa storia quando confessa che: „Als ich sie schrieb, glaubte ich nicht, daß Cipolla in Deutschland möglich sei. Es war eine patriotische Überschätzung meiner Nation“. Mann credeva, all'epoca in cui scrisse la novella, che Cipolla non sarebbe stato possibile in Germania. Aveva sopravvalutato patriotticamente la sua nazione.¹¹⁷ Mann rimane tuttavia ambiguo quando nel 1941 afferma che ci si spinge troppo in là se si vede in Cipolla solo un mascheramento di Mussolini, ma allo stesso tempo si comprende che la novella ha un decisivo significato morale e politico:¹¹⁸

„Ich kann nur sagen, daß es viel zu weit geht, in dem Zauberer Cipolla einfach eine Maskierung Mussolinis zu sehen, aber es versteht sich andererseits, daß die Novelle entschieden einen moralisch-politischen Sinn hat [...]“.¹¹⁹

Il racconto viene letto in chiave politica anche da Julius Bab che in una recensione nel giornale *Berliner Volkszeitung* affermava:

„[...]Dieser bucklige Zauberer, der mit seiner Suggestionstärke die Menschen vergewaltigt, mit einer wippenden Reitpeitsche jedes Selbstgefühl unterjocht, er wird schließlich zur spukhaften Karikatur des hier viel genannten großen Mannes, der heute mit etwas, aber nicht sehr, anderen Mitteln sein ganzes Volk und die halbe Welt in Suggestion hält[...]“.¹²⁰

¹¹⁴ Andreas Blödorn, Friedhelm Marx (Hrsg.), *ibidem*.

¹¹⁵ Andreas Blödorn, Friedhelm Marx (Hrsg.), *ibidem*.

¹¹⁶ *Dichter über ihre Dichtungen* II, 372; Hatfield in *Germanic Review*, in: Vaget, *Kommentar* (2021), *op.cit.*, (S.108).

¹¹⁷ *Düd* II, *op.cit.*, (S.372).

¹¹⁸ Helmut Koopmann, *op.cit.*, (S.156).

¹¹⁹ *Düd* II, *op.cit.*, (S.371).

¹²⁰ Karl Pörnbacher, *op.cit.*, (S.44 f.).

Bab sostiene che il mago che con la sua forza di suggestione abusa delle masse e con il frustino soggioga ogni coscienza sia una caricatura spettrale del grande uomo più volte nominato che oggi suggestiona mezzo mondo e il suo intero popolo. Bab ci ricorda come sia la „*Luft des faschistischen Italien*“ (l'aria/l'atmosfera dell'Italia fascista) che rende sgradevole l'atmosfera sin dall'inizio e che Cipolla rappresenta una „*spukhafte Katikatur*“ (caricatura spettrale) del Duce; se Mussolini „*etwas von der Kunst verstände, müsste er diese Novelle in Italien verbieten lassen*“ (se Mussolini capisse qualcosa dell'arte, dovrebbe vietare la novella in Italia).¹²¹

In circa la metà delle recensioni tedesche oggetto della narrazione è la rappresentazione del Fascismo e delle sue radici psicologiche. Nel *Berliner Börsen-Courier*, Ernst Weiß, medico e scrittore molto stimato da Mann, etichetta Cipolla come un „*Über-Mussolini*“ e ammira il modo in cui l'atmosfera della „*faschistische Italien*“ viene rammentata.¹²²

Hans Natonek nel giornale *Neue Leipziger Zeitung* parla di atmosfera fascista e dice che il suo significato politico antifascista è trasparente come un cristallo („*durchsichtig wie ein Kristall*“).¹²³

Bernard Guillémin, nel giornale *Nürnberger Zeitung*, mette altrettanto in evidenza gli elementi fascisti e in particolare il „*rattenfängerische Wesen*“ (natura demagogica) così come la „*wirksame Zauberei der Schlagworte und Formeln*“ (efficace magia degli slogan e delle forme).¹²⁴

„[...] Doch obzwar er nur sich selbst ähnlich ist, gehört er, entkleidet man ihn seiner scharf umrissenen konkreten Individualität, einem größeren und höheren Typus an, mit dem er den rhetorischen Glanz, das rattenfängerische Wesen, die wirksame Zauberei der Schlagworte und Formeln, die Kunst der Willensentziehung und -aufnötigung, die bewundernswerte, aber auch gefährliche Fähigkeit der ‚Erhitzung‘, die heute sein Volk immer lauter und selbstgewisser zu beherrschen scheinen, vertretungsweise gemein hat.“¹²⁵

Guillémin ritiene dunque che Cipolla appartenga ad un più grande ed elevato Tipo con cui lui ha in comune lo splendore retorico, l'essenza demagogica, la vera magia degli slogan e delle forme, l'arte della sottrazione del libero arbitrio e della costrizione, l'ammirevole ma anche pericolosa capacità di „*Erhitzung*“ (riscaldamento, nel senso di infiammare gli animi dei singoli individui all'interno della massa), che oggi sembrano dominare il suo popolo in maniera sempre più forte e con coscienza di sé.

Vi sono poi altri giudizi che, provenendo da aree di ispirazione nazionalistica, criticano la novella proprio perché ritenuta un racconto che allude esplicitamente al Fascismo. Fritz Rostosky, nella

¹²¹ Vaget, *Kommentar* (2021), op.cit., (S.109-110).

¹²² Vaget, *Kommentar* (2021), op.cit., (S.109).

¹²³ Vaget, *Kommentar* (2021), op.cit., (S.110).

¹²⁴ S.110, ibidem.

¹²⁵ Karl Pörnbacher, op.cit., (S.46).

rivista di ispirazione nazionalista *Die schöne Literatur*, sosteneva che in tale opera l'arte fosse prostituita a strumento della politica.¹²⁶ Anche H.W. Klein, nel giornale nazional conservativo *Deutsche Rundschau*, sottolineava deliberatamente il tema politico.¹²⁷ Tutti condividono l'opinione di Stefan Großmann nel *Tagebuch* della sinistra liberale che Mann come scrittore di racconti è sempre anche un politico.¹²⁸

La fine dell'opera potrebbe quindi essere vista come liberatoria proprio perché con i colpi di pistola finali si porrebbe termine a quella realtà politica negativa. Questa è per esempio la visione di Egon Schwarz che ritiene che la struttura sociale, una volta intaccata dal male fascista, potrebbe essere liberata da esso solo con un atto di violenza, come è avvenuto effettivamente in Italia e Germania:

„[...] das einmal vom faschistischen Übel erfasste Gesellschaftsgebilde nur durch einen Gewaltakt von ihm befreit werden konnte- wie es sich für Italien und Deutschland auch historisch bestätigt hat“.¹²⁹

Vi è però chi legge la novella in maniera impolitica come Baker (2009) che interpreta la fine della novella come "apolitica", dato che i colpi uccidono Cipolla, ma il resto della realtà politica di cui è rappresentante resta intatto.¹³⁰

Se si pensa tuttavia al valore politico della novella, non si può non comprendere il perché l'opera sia stata difficilmente recepita o tradotta proprio in quei Paesi che richiamavano a quello stato di regressione e di assoggettamento delle masse.

In Italia una traduzione può apparire solo dopo la fine della guerra nel 1945. Anche prima della pubblicazione tedesca, Mann è ben consapevole che la sua narrazione sarebbe impensabile in Italia e spiega ciò alla sua traduttrice italiana, Lavinia Mazzucchetti, a cui invia una lettera nel febbraio del 1930, quando dice¹³¹:

„Ich wollte, ich könnte Ihnen „Mario und der Zauberer“ [...] zur Übersetzung anbieten, aber eine neue Prüfung zeigt mir, daß die Geschichte für Italien wirklich ganz unmöglich ist [...]“.

Nonostante ciò, Mann le invia alcuni mesi più tardi un esemplare appena stampato della prima edizione in cui elogia l'Italia con un: *“Viva l'Italia”*.¹³²

¹²⁶ Veget, *Kommentar* (2021), op.cit., (S.107).

¹²⁷ S.107, ibidem.

¹²⁸ S.107, ibidem.

¹²⁹ Egon Schwarz: *Faschismus und Gesellschaft. Bemerkungen zu Thomas Manns Novelle Mario und der Zauberer*, 1983, (S.250). In: Veget, *Kommentar* (2021), op.cit., (S.136).

¹³⁰ Andreas Blödorn, Friedhelm Marx, ibidem.

¹³¹ Andreas Blödorn, Friedhelm Marx, ibidem.

¹³² Andreas Blödorn, Friedhelm Marx, ibidem.

Tuttavia, l'accusa di ostilità verso l'Italia ha dominato le prime recensioni italiane apparse subito dopo la pubblicazione dell'edizione tedesca e questo spiegherebbe perché l'opera non è così conosciuta nel nostro Paese, a differenza invece di opere come *La morte a Venezia* con cui si ricorda generalmente l'autore tedesco in ogni antologia di letteratura italiana.

Va poi ricordato che soltanto nel 1956 il balletto *Mario e il mago*, per il quale Luchino Visconti ha scritto il libretto e Franco Mannino ha composto la musica, è stato messo in scena per la prima volta alla Scala di Milano con coreografia di Léonide Massine.¹³³

Come riporta Roberto Fertonani nell'introduzione all'opera, tuttavia, in una lettera a B. Fučík del 15 aprile 1932, Mann va contro l'unica tesi avanzata dai critici che vede in *Mario e il mago* solo una satira del Fascismo e suggerisce un'interpretazione che vada intesa più in senso etico che politico.¹³⁴

Nonostante Mann abbia più volte ribadito che con la sua novella voleva aspirare a qualcosa di universale, è necessario, tuttavia, mostrare come lui stesso ad un certo punto in *On Myself* dica che l'allusione politico-morale, da nessuna parte espressa in parole, venne ben compresa in Germania già molto prima del 1933: compreso con simpatia o rabbia, nella novella troviamo l'avvertimento contro lo stupro commesso dalla natura dittatoriale che nella catastrofe umana di liberazione della fine viene superata e annientata.

„[...] Die politisch-moralische Anspielung, in Worten nirgends ausgesprochen, wurde damals in Deutschland, lange vor 1933, recht wohl verstanden: mit Sympathie oder Ärger verstanden, die Warnung vor der Vergewaltigung durch das diktatorische Wesen, die in der menschlichen Befreiungskatastrophe des Schlusses überwunden und zunichtewird“.¹³⁵

Lo stesso Mann definiva in un'altra opera il suo racconto come una favola con implicazioni morali e politiche¹³⁶ e affermava che la sua intenzione era più di dare un insegnamento che di intrattenere il lettore.¹³⁷

Se la questione circa il significato politico o no dell'opera rimane aperta, non si possono però negare tutta una serie di aspetti riconducibili al Fascismo e ad uno stadio di degradazione spirituale della realtà italiana.

Nella prima parte del racconto, quando viene descritto il clima, il narratore parla del sole di Omero, un tempo classico, e del caldo che è africano. Il sole di Omero rimanda evidentemente alla civilizzazione romana e greca. Ciò si lega all'esperienza imperialistica tentata durante il Fascismo

¹³³ Andreas Blödorn, Friedhelm Marx, *ibidem*.

¹³⁴ Thomas Mann, *Cane e padrone; Disordine e dolore precoce; Mario e il mago*, op.cit., Introduzione pagine X-XV.

¹³⁵ Karl Pörnbacher, op.cit., (S.29).

¹³⁶ Thomas Mann, *Stories of Three Decades* (New York: Knopf, 1936), (p. VIII).

¹³⁷ Stephen H. Garrin, op.cit., (p.92).

soprattutto in Etiopia, la quale può scorgersi quando si parla di caldo africano. Nonostante sia caldo e ci sia il sole, l'atmosfera che viene descritta a Torre di Venere è quella di una malattia non molto piacevole. Il clima malato permette al lettore di vedere un legame con il clima dittatoriale repressivo che caratterizzava l'Italia durante gli anni del Fascismo. Mussolini emerge anche indirettamente quando Cipolla dice che a Roma ha avuto l'onore di conoscere il fratello del Duce.¹³⁸ Si può notare fin da subito lo sciovinismo politico degli italiani, quando il personale dell'hotel dice alla famiglia che la veranda è riservata ai loro clienti, ovvero agli italiani. All'epoca, infatti, dominava l'idea patriottica di italianità.

Un altro caso di sciovinismo è rappresentato dall'atteggiamento nei confronti della principessa di Roma, fatto che fa notare come si presti più cura e attenzione e si sia più servili nei confronti di coloro che sono nati in Italia e agli ospiti con titoli nobiliari piuttosto che agli stranieri. Tale atteggiamento mima quello di Mussolini nei confronti dell'aristocrazia, usata a suo vantaggio per magnificare il suo regime.¹³⁹

L'idea di patria e di italianità sono divenute così forti che gli italiani sembrano aver perso di vista alcuni capisaldi della loro cultura antica. Il culto del corpo e della bellezza, così come l'Italia come patria del bel canto e della musica, sembrano dissolti. Ciò è esemplificato dalla reazione repellente dei bagnanti nei confronti del corpo innocente della figlia del narratore e dalle donne che per chiamare i loro figli emettono suoni aspri.¹⁴⁰

Anche il paesaggio perde la sua grandezza antica e tale perdita la troviamo nella decadenza della città in cui è ambientata la novella, località che si chiama Torre di Venere, anche se della torre non vi è nulla se non il nome. Il culto del passato ritorna ancora ed è di nuovo capovolto quando ad essere portato via su una barella non è un grande eroe, come la grande tradizione classica vorrebbe, bensì un ragazzo pestifero di nome Fuggiero che è stato morso da un paguro.¹⁴¹

Si può inoltre constatare che un altro dei valori fondamentali della cultura italiana, l'ospitalità verso gli stranieri, qui è completamente scemato in nome di un nazionalismo fanatico.¹⁴² Della cultura in Italia è rimasta infatti solo l'apparenza e questo lo si può comprendere se si nota come le persone stiano al mare tutto il giorno e si facciano servire dai camerieri. In questo contesto angusto si cercano delle distrazioni ed ecco quindi che Cipolla si annuncia nel giusto momento. La performance di Cipolla dimostra le caratteristiche tipiche della performance di un demagogo politico: l'autorità

¹³⁸ Stephen H. Garrin, op.cit., (p.93).

¹³⁹ Stephen H. Garrin, op.cit., (p.94).

¹⁴⁰ Stephen H. Garrin, op.cit., (pp.94-95).

¹⁴¹ Stephen H. Garrin, op.cit., (p.95).

¹⁴² Stephen H. Garrin, op.cit., (p.96).

politica e paterna nei confronti della massa, così come il potere di suggestione e di seduzione tramite espressioni verbali particolari e intuizioni psicologiche per manipolare ancora di più il pubblico. Pian piano Cipolla riesce quindi a soggiogare uomini e donne di diverse classi sociali, obiettivo che lo rende uguale al dittatore che disciplina tutti gli individui del suo popolo.¹⁴³ L'elemento ancora più evidente per poter legare Cipolla ad un leader di estrema destra è il saluto romano, saluto utilizzato sia dai fascisti che dai nazisti. Su tutti questi aspetti ci si concentrerà tuttavia più in dettaglio nel terzo capitolo.

1.4 Fonti per la stesura dell'opera.

Arrivati a questo punto, ci si può domandare dove Thomas Mann abbia potuto trarre molti degli aspetti che troviamo nella sua novella. Se da un lato le stesse lettere di Mann ci rimandano ad un'esperienza vissuta in prima persona, dobbiamo anche considerare che Mann fu sicuramente influenzato da alcune opere importanti che possono essere viste come fonti di ispirazione per la stesura di *Mario und der Zauberer*.

La novella potrebbe essere vista come una storia ambientata in un luogo in cui si sta vivendo una fase di regressione, quasi un ritorno allo stato di natura che però non ha nulla dell'idillio dei primi tempi. Nella realtà marittima di Torre di Venere la regressione è primitivismo, una caduta in basso, il dominio dell'irrazionalità, elementi che costituiscono il terreno adatto per l'emergere del potere di un dittatore. Mann ha descritto in vari saggi e discorsi la situazione politica e culturale dei suoi tempi dando degli avvertimenti sullo spirito regressivo e irrazionale che la caratterizzavano come in *Rede über Lessing, Zu Lessings Gedächtnis, Die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte* (1929) e *Deutsche Ansprache. Ein Appell an die Vernunft* (1930). In quest'ultima opera Mann definisce i suoi tempi come un „weiten und wilden Rückschlag“¹⁴⁴. L'idea che la storia dell'umanità sia stata e sia caratterizzata da fasi in cui vi è sempre la possibilità di ritornare ad uno stadio già superato la troviamo nell'opera *Giuseppe e i suoi fratelli* e si collega alla filosofia della storia del giurista svizzero Johann Jakob Bachofen.¹⁴⁵

L'opera principale di Bachofen *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaiokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur* (1861) (*Il matriarcato*) è stata riscoperta e recepita negli anni '20 da numerosi pensatori e scrittori tra cui anche Mann. Secondo la teoria di

¹⁴³ Stephen H. Garrin, op.cit., (p.100).

¹⁴⁴ [GW XI, 879]. In: Vaget, *Kommentar* (2021), op.cit., (S.125).

¹⁴⁵ Andreas Blödorn, Friedhelm Marx, ibidem.

Bachofen, l'umanità si è evoluta da un matriarcato originario a un patriarcato. Questo processo evolutivo è stato segnato da frequenti ricadute in fasi evolutive già superate. Questo schema storico-filosofico viene usato da Mann per rappresentare il presente politico nel quale vede una certa regressione ad un grado di evoluzione più basso della storia dell'umanità.¹⁴⁶ La riscoperta di Bachofen venne recepita intensamente da Mann.¹⁴⁷ Secondo i critici l'opera di Bachofen deve aver influenzato la novella di Mann da due punti di vista: da un lato per tutto ciò che riguarda le tematiche di genere¹⁴⁸ e dall'altro per ciò che riguarda le coordinate culturali-topografiche, dove vediamo l'Italia come la terra in cui si trovano due mondi contrapposti: Africa e Europa¹⁴⁹. Nel 1926, Mann comperò due antologie con una scelta di scritti di Bachofen e cominciò a studiarli. La teoria di Bachofen la troviamo anche nelle *Geschichten Jaakobs* (le Storie di Giacobbe).¹⁵⁰

Per Mann, il Fascismo non è solo un fenomeno politico ma anche e soprattutto un fenomeno culturale, la regressione ad uno stadio di sviluppo inferiore. Questa è l'idea di base che collega il racconto con i discorsi e i saggi già citati. In *Schicksal und Aufgabe* (1944), Mann sostiene che il Fascismo è una malattia del tempo che non risparmia alcun Paese:

„Aber der Faschismus, von dem der Nationalsozialismus eine eigentümliche Abwandlung ist, ist keine deutsche Spezialität, sondern eine Zeitkrankheit, die überall zu Hause und von der kein Land frei ist“.¹⁵¹

Da questo punto di vista il nazionalismo, l'irrazionalità e l'ostilità verso il corpo in Torre di Venere possono essere letti come fenomeni regressivi ravvisabili nella trasformazione del pubblico che, sotto l'influenza di Cipolla, diventa massa.¹⁵² Anche la dominanza delle madri sulla spiaggia e l'assenza dei padri¹⁵³ possono essere interpretate come una regressione che ha sullo sfondo la filosofia della storia di Bachofen. In questa realtà, la tesi di Mandel (1979/80) che consiste nel vedere in Silvestra, la ragazza di cui è invaghito Mario, un'allusione al materno, che, tra l'altro, è collegato al complesso Africa (Nubia) sparso in tutto il testo, diventa plausibile. La cultura matriarcale teorizzata da Bachofen aveva i suoi centri infatti in Licia e in Egitto. Inoltre, in riferimento al Fascismo, l'Africa è naturalmente anche un elemento fondamentale della politica coloniale italiana.¹⁵⁴

¹⁴⁶ Andreas Blödorn, Friedhelm Marx, ibidem.

¹⁴⁷ Elisabeth Galvan: *Zur Bachofen-Rezeption in Thomas Manns Joseph-Roman*. Frankfurt/ Main 1996. Si veda anche: Yahya Elsaghe: *Die Principe[ssa] X. Und diese Frauen-! Zur Bachofen-Rezeption in Mario und der Zauberer*. In: TMJ 22, 2009, (S.175-193).

¹⁴⁸ Elsaghe, (2009), ibidem.

¹⁴⁹ Bernd Hamacher: *Die Utopie der Mitte. Zum politischen Kontext und zur kulturellen Topographie von Mario und der Zauberer*. In: Holger Pils/Christina Ulrich (Hg.): *Thomas Manns Mario und der Zauberer*, Lübeck, 2010, (S.36-51).

¹⁵⁰ Veget, *Kommentar* (2021), op.cit., (S.106).

¹⁵¹ [GW XII, 930] in: Veget, *Kommentar* (2021), op.cit., (S.124).

¹⁵² Andreas Blödorn, Friedhelm Marx, ibidem.

¹⁵³ Elsaghe (2009), ibidem.

¹⁵⁴ Andreas Blödorn, Friedhelm Marx, ibidem.

Il concetto di regressione è centrale anche in Freud con la cui opera Mann si confronta fin dagli inizi degli anni '20. Tale concetto e diverse idee di base essenziali sono importanti per la narrazione; un esempio fra tanti è il fenomeno del “contagio” e l'idea che in una massa la singola persona si trasforma in un individuo che regredisce ad uno stadio di evoluzione più basso. Fondamentali quindi per capire la psicologia di massa presente in *Mario e il mago* sono due opere, quella di Gustave Le Bon in primis e quella di Freud.¹⁵⁵ Mann deve aver sicuramente consultato della letteratura specifica per quanto riguarda l'ipnosi, la suggestione, la seduzione delle masse, e l'imposizione della volontà altrui alle folle. Gustave Le Bon scrisse *Psychologie des foules* (1895) che apparve in traduzione tedesca nel 1908 con il titolo *Psychologie der Massen*, mentre Freud scrisse *Massenpsychologie und Ich-Analyse* (1921), opera che riprende molti elementi presenti in Le Bon. Non ci sono prove che Mann abbia letto queste opere ma è molto probabile che in qualche modo si sia informato su di esse. Secondo Manfred Dierks è proprio grazie a questi autori che Thomas Mann poté ricavare molte informazioni sulla psicologia delle masse.¹⁵⁶ Di queste opere si parlerà più in dettaglio nel terzo capitolo, dove si cercherà di indagare sui rapporti leader-massa che si creano durante lo spettacolo di Cipolla.

Con alta probabilità, Mann consultò anche la monografia di Auguste Forel: *Der Hypnotismus. Seine psycho-physiologische, medicinische, strafrechtliche Bedeutung und seine Handhabung (Ipnotismo)* (1889).¹⁵⁷ Vanno poi considerate anche le esperienze che Mann ha fatto nelle Münchener Séances (sedute di Monaco) del parapsicologo Albert barone di Schrenk-Notzing e di cui ha parlato in *Drei Berichte über okkultische Sitzungen e Okkulte Erlebnisse* (1922). Non va inoltre dimenticato che Mann conosceva l'ipnosi dal 1897, a seguito della terapia di ipnosi che l'amico Grautoff stava facendo per “curare” l'omosessualità.¹⁵⁸ La comprensione di Mann dell'ipnosi si rifà anche alla metafisica della volontà di Schopenhauer della quale Thomas Mann fin da giovane si è appropriato.¹⁵⁹ Thomas Mann si è inoltre informato sicuramente sul magnetismo e sul mesmerismo. Il mesmerismo ebbe origine dalle teorie di Anton Mesmer, teorie che vennero contestate e che ancora oggi non vengono accettate dalla medicina, ma che diedero un impulso importante all'ipnosi e alla psicoterapia.¹⁶⁰

¹⁵⁵ Regine Zeller: *Cipolla und die Masse. Zu Thomas Manns Novelle Mario und der Zauberer*. St. Ingbert 2006.

Si veda anche in riferimento allo stesso argomento: Regine Zeller: *Gustave Le Bon, Sigmund Freud und Thomas Mann. Massenpsychologie in Mario und der Zauberer*. In: *Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik* 9, 2004, (S.129-149).

¹⁵⁶ Manfred Dierks: *Der Zauberer und die Hypnose*. In: Holger Pils/Christina Ulrich (Hg.): *Thomas Manns Mario und der Zauberer*, (S.87), Lübeck, 2010. Si veda anche: Manfred Dierks, *Thomas Manns Geisterbaron: Leben und Werk des Freiherrn Albert von Schrenck-Notzing*, Gießen, Psychosozial-Verlag, 2012.

¹⁵⁷ Manfred Dierks (2010), op.cit., (S.86).

¹⁵⁸ Andreas Blödorn, Friedhelm Marx, op.cit., (S. 275).

¹⁵⁹ Valet, *Kommentar* (2021), op.cit., (S.130).

¹⁶⁰ S. 130, ibidem.

Un saggio interessante per la comprensione di *Mario e il mago* è *Die Wiedergeburt der Anständigkeit*, saggio in cui Mann ritiene che l'eccitazione nazionalistica abbia un impatto forte sulle masse, perché si basa su un modo di pensare che è decisamente simbolico.¹⁶¹ Il saggio di Mann si rifà ad importanti considerazioni e concetti del socialista belga Hendrik de Man che tratta dell'idolatria di ciò che è irrazionale e prelogico e a cui molti intellettuali hanno purtroppo contribuito. Molti sono i concetti che Mann prese da de Man come l'idea che vi sia un'interazione tra il sentimento delle masse e la leadership, per cui gli interessi delle masse e le loro reazioni emotive ai grandi eventi segnano in un certo senso i confini entro i quali i leader possono decidere a favore di questa o quella politica senza perdere il consenso delle masse necessario alla loro influenza. Anche la fiducia come elemento fondamentale su cui si basa ogni leadership è un concetto che l'autore di *Lubecca* prende dal socialista belga.¹⁶² In questo senso la narrazione è un chiaro avvertimento contro la seduzione e la suggestione delle masse e la novella mostra che non solo l'intellettuale, ma anche il non intellettuale è capace di opporsi a ciò.¹⁶³

1.5 Altre letture dell'opera.

Vi è chi come George Bridges vede la novella come uno specchio della lotta nell'animo dell'autore Mann nei confronti delle proprie inclinazioni omoerotiche.¹⁶⁴ Secondo Bridges vi sarebbero dunque alcuni elementi che rimanderebbero ad aspetti omoerotici, come la relazione tra Sofronia Angiolieri e Eleonora Duse, relazione di cui non sappiamo nulla, ma che ci mostra una signora che sembrerebbe essere disposta a tutto per poter riavere la beatitudine della precedente relazione con la Duse. Questo riferimento però è molto labile, ma sicuramente la relazione tra Mario e Cipolla, così come la pistola con cui Mario uccide il mago, e che allude per come viene descritta ad un elemento fallico, rappresentano tracce di un eventuale presenza di una lotta interiore dell'autore contro le proprie tendenze. *Mario und der Zauberer* potrebbe essere quindi vista come una dichiarazione dell'intenzione di Mann di risolvere la questione dell'omosessualità una volta per tutte in favore della moralità borghese, dell'eterosessualità, del matrimonio, della famiglia, dei valori borghesi in generale. Questa volontà potrebbe essere vista nel momento in cui il mago viene ucciso e si parla di una „befreiendes Ende“, una fine liberatoria.¹⁶⁵ Questo non significa che con *Mario e il mago* Thomas Mann mette fine allo spettro dell'omosessualità nella sua opera e nel suo lavoro, anzi l'opera

¹⁶¹ Helmut Koopmann, op.cit., (S.176).

¹⁶² Helmut Koopmann, op.cit., (S.179-180).

¹⁶³ Helmut Koopmann, op.cit., (S.182-183).

¹⁶⁴ George Bridges, op.cit., (p.503).

¹⁶⁵ George Bridges, op.cit., (p.509).

che stava scrivendo e che interrompe per scrivere *Mario e il mago*, opera che è *Giuseppe e i suoi fratelli*, sposta la questione dell'omoerotismo nella relazione tra padre e figlio¹⁶⁶, ma forse Mann cerca qui di esorcizzarla.

Il rifiuto che il narratore ha nei confronti del mago è comprensibile, se si pensa al fatto che durante la stesura di *Mario e il mago*, Mann stava cercando di relegare la sua omosessualità e di essere all'altezza della sua immagine pubblica di scrittore. L'autore in quel periodo continuava ad associare l'omoerotismo all'asocialità e alla morte, come emerge in un saggio del 1925 intitolato *Über die Ehe*.¹⁶⁷ Secondo Bridges, Mario risponde in maniera violenta perché il mago gli ha permesso di comprendere le proprie inclinazioni omosessuali o, quantomeno, se nella scena finale Mario non scopre la sua stessa omosessualità, di scoprire la sua complicità in una passione illecita.¹⁶⁸ Da un lato possiamo vedere in Mario un alter ego del narratore, il buon padre di famiglia borghese, ma l'identificazione psicologica tra narratore e Mario è solo parziale e questo è importante, in quanto permette all'autore di autorizzare il ragazzo a commettere un atto violento che il narratore che è stato ridotto al ruolo di osservatore passivo non sarebbe riuscito a portare a termine da solo. In qualche modo Mario mostra al narratore e all'autore la via che deve prendere se vuole essere un artista con l'integrità morale di un borghese.¹⁶⁹ E la fine del racconto in cui si parla di una fine tragica, ma liberatoria, indica che il narratore accetta la risoluzione drastica del problema imposta dall'esterno.

George Bridges vede la novella come un'allegoria, non politica, ma psicologica. Secondo Bridges, Mann proietta sé stesso intellettualmente ed emotivamente in tre personaggi differenti: il rispettabile intellettuale narratore, l'outsider Cipolla, e Mario. Mann sembrerebbe quindi mettere in questa novella una parte della sua personalità in confronto con un'altra parte e cercare di esorcizzare la parte di sé che ritiene sbagliata attraverso la mediazione di Mario che sembrerebbe costituire un freno che lo riporta verso la morale borghese.¹⁷⁰ Tuttavia, secondo Bridges, la fine di *Mario e il mago* è una fine falsa, poiché vi è l'autogiustificazione dell'artista che sembra essere sempre parte della violenza di questo processo psicologico e che quindi difficilmente segue l'esempio esemplificato dall'atto finale di Mario.

Vi sono altri critici che hanno invece letto la novella nell'ottica della problematica dell'artista che costituisce un Leitmotiv nell'opera letteraria manniana.

¹⁶⁶ George Bridges, op.cit., (p.508).

¹⁶⁷ George Bridges, op.cit., (p.509).

¹⁶⁸ George Bridges, op.cit., (p.512).

¹⁶⁹ George Bridges, op.cit., (pp.512-513).

¹⁷⁰ George Bridges, op.cit., (p.513).

Bance (1987), per esempio, vede un'affinità segreta del narratore con Cipolla in quanto artista, mentre secondo Koopmann (1993) vi è una flessione del tema dell'artista in riferimento al rapporto tra massa e Duce. Similmente Brucke (2002) sottolinea accanto all'identità di Cipolla come Führer quella di artista e stabilisce nell'ambivalenza del narratore, che vede nel mago il suo sosia, il vero tema del racconto.¹⁷¹

Altri critici cercano in generale di destoricizzare la novella contrariamente a quelle letture che situano la novella durante il Fascismo italiano. Krug, per esempio, lega la novella ad un saggio di Schopenhauer, *Über die Freiheit des Willens*, mentre Bruno Werner ritiene che leggere la novella in senso politico vada a sottovalutare le capacità artistiche dell'autore Thomas Mann. Brock, invece si colloca tra le due strade, poiché per lui la prima parte della novella è politica, mentre la seconda impolitica e rappresenta un capolavoro dell'arte di raccontare di Mann.¹⁷²

1.6 Ricezione dell'opera.

Già in precedenza è stato ricordato come l'opera sia stata pubblicata dopo l'ottenimento da parte dell'autore del Premio Nobel, cosa che garantì alla novella un'eco vivace.¹⁷³ Se l'opera venne ben recepita in Germania, tranne che da parte dei critici di estrema destra, non possiamo dire lo stesso per quanto riguarda l'Italia, Paese in cui il Fascismo era già consolidato da tempo. In Italia l'opera non venne tuttavia recepita subito, in quanto per molto tempo non vi fu una traduzione in italiano per i motivi già elencati.

Molti critici italiani non mancano di giudicare negativamente la novella asserendo che Mann ha redatto una relazione di viaggio piena di pregiudizi e che non è capace di comprendere il sud. Questi sono infatti i giudizi di Enrico Rocca in *Il mattino* (Napoli), Bonaventura Tecchi in *La Gazzetta del popolo* (Torino), ma anche di Francesco Bruno nella rivista fascista *Augustea* (Roma) che parla di presunzione nordica e di conseguente insensibilità nei confronti del sud.¹⁷⁴ Tutti questi critici evitano qualsiasi riferimento al Fascismo, mentre Ludovico Luzzatto nella rivista *La Nuova Italia* (Firenze) riconosce il riferimento al Fascismo italiano e allude a una serie di carenze formali e stilistiche del racconto.¹⁷⁵

¹⁷¹ Andreas Blödorn, Friedhelm Marx, op.cit., (S. 137-142).

¹⁷² Vaget, *Kommentar* (2021), op.cit., (S.112).

¹⁷³ Vaget, *Kommentar* (2021), op.cit., (S.108).

¹⁷⁴ Vaget, *Kommentar* (2021), op.cit., (S.113).

¹⁷⁵ Vaget, *Kommentar* (2021), op.cit., (S.114).

Soltanto nel 1945, dopo la morte di Mussolini e la sconfitta della Germania di Hitler, apparvero due traduzioni italiane, una di Anna Bovero (*Mario e l'incantatore: una tragica avventura di viaggio*) e l'altra di Giorgio Zampa (*Mario e il mago: una tragica esperienza di viaggio*).¹⁷⁶ La traduzione di Anna Bovero è la traduzione più fedele al testo manniano. La traduttrice, nella premessa, mette in luce il legame tra il racconto e la storia del Fascismo italiano sottolineando come Thomas Mann sia stato un forte avversario del Nazionalsocialismo che ha combattuto instancabilmente contro questa realtà politica grazie anche ai microfoni americani.¹⁷⁷ Tale traduzione pubblicata presso la casa editrice Elettica di Torino è tuttavia caduta nell'oblio e risulta oggi di difficile reperibilità. Oggi nel nostro Paese circola infatti principalmente la traduzione di Giorgio Zampa pubblicata anch'essa nel 1945 presso la casa editrice Barbera di Firenze. È interessante ricordare il fatto che il traduttore, nella premessa, a differenza di Anna Bovero, abbia espresso delle riserve sull'opportunità della traduzione dell'opera nell'Italia del dopoguerra, e come egli si sia domandato se il libro non rappresentasse un'opera antitaliana. Giorgio Zampa arriva poi tuttavia a capire che da quel libro “*si poteva attingere un'alta lezione e trarre virili propositi di ripresa e di civile rieducazione*”.¹⁷⁸

Lavinia Mazzucchetti, la storica traduttrice di Mann, nella rivista *La Lettura* (Milano) del settembre 1945 ha riabilitato la novella di Mann cercando di stimolare la sua ricezione in Italia.¹⁷⁹

Bonaventura Tecchi recensisce di nuovo l'opera nel 1946 nella rivista *Nuova Europa*, ma la legge in maniera differente. Tecchi ritiene che i colpi di pistola finali sferrati da Mario non siano legati a motivi politici, ma a motivi artistici, in quanto Mann non avrebbe potuto avere all'epoca della stesura dell'opera una consapevolezza politica così prematura.¹⁸⁰

Per quanto riguarda la ricezione negli USA, la prima traduzione, traduzione di Helen T. Lowe-Porters, apparve nel 1931 a New York con il titolo *Mario and the Magician*.¹⁸¹ Non c'è da stupirsi se negli

¹⁷⁶ S.114, ibidem.

¹⁷⁷ Anna Bovero. In: Thomas Mann, *Mario e l'incantatore. Una tragica avventura di viaggio*, traduzione italiana di Anna Bovero, Torino, Elettica, 1945, (p. 8).

¹⁷⁸ Elisabeth Galvan, Simone Costagli, Pubblicazione in occasione della seguente mostra: *Mario e il mago - Thomas Mann e Luchino Visconti raccontano l'Italia fascista*. Mostra della Casa di Goethe in collaborazione con: Buddenbrookhaus (Lübeck), Thomas Mann Archiv (Zürich), Università di Napoli L'Orientale, Deutsche Thomas Mann-Gesellschaft, Associazione Italiana di Studi Manniani (AISMANN)- Casa di Goethe, Roma, 14.2. – 26.4.2015. (p.30) PDF disponibile su: <https://unora.unior.it/retrieve/handle/11574/178895/44537/MARIO.MAGO-CdG.pdf> Si veda in particolare: Giorgio Zampa, *Premessa*. In: Thomas Mann, *Mario e il mago. Una tragica esperienza di viaggio*, a cura di Giorgio Zampa, Firenze, Barbera, 1945, (pp. 9-12).

¹⁷⁹ Veget, *Kommentar* (2021), op.cit., (S.115). Si veda in particolare: Lavinia Mazzucchetti, *Mario il mago [sic]. Una novella di Thomas Mann che avrebbe irritato e offeso gli Italiani del 1930*, in *La Lettura*, I, nr. 3, 6.9.1945, (S. 82).

¹⁸⁰ Veget, *Kommentar* (2021), op.cit., (S.114).

¹⁸¹ Veget, *Kommentar* (2021), op.cit., (S.116).

Stati Uniti l'opera sia stata subito tradotta, in quanto è chiaro che lì non avrebbe avuto alcun motivo di essere letta come sovversiva. L'opera venne quindi ben recepita tranne che dal *Bookman*, un settimanale che pubblicò un articolo di Gerald Skyes che sosteneva che l'opera non tematizzasse il Fascismo italiano. Ciò può essere compreso se si pensa al fatto che l'editore del settimanale, Seward Collins, era di simpatie fasciste e potrebbe aver insistito per far togliere dalle recensioni l'idea di una novella politica.¹⁸²

Questo spiegherebbe forse perché una serie di recensioni americane tacciono il riferimento alla realtà politica. In una recensione del *New York Times* di domenica, Louis Kronenberger caratterizza la novella come “*allegorical triumph of good over evil*”, senza però specificare quale sia il diavolo che si va a sconfiggere nel finale. Richard Strachey nel *Nation and Athenaeum*, un settimanale politico inglese, ma anche letto in America, sposta il luogo dello svolgimento della novella in Dalmazia, proprio per non dare motivo di pensare al Fascismo. William Smyser, in *Saturday Review of Literature*, scrive che l'opera si rifà al modello della letteratura di viaggio inglese in cui l'estero viene sempre visto come qualcosa di spiacevole.¹⁸³

L'unica recensione che allude al Fascismo è quella di Fadiman che nella rivista di sinistra *The Nation* interpreta la fine mortale della novella come una profezia del Fascismo che si scava da solo la fossa in cui un giorno cadrà. Fadiman fu direttore della sezione delle recensioni del *New Yorker*, poi giurato presso il *Book of the Month Club* e questo ha contribuito al successo economico di Mann in America.¹⁸⁴

1.7 Titolo del racconto.

Per quanto riguarda il titolo del racconto, è evidente che esso faccia riferimento al cameriere Mario e al mago Cipolla. Non bisogna però escludere il fatto che la parola mago allude anche all'autore Thomas Mann come dimostrano una serie di fonti.

In famiglia si soleva chiamare Thomas Mann *Zauberer* (mago), tanto che l'autore firmava molte delle lettere inviate alla famiglia con la Z di *Zauberer*.¹⁸⁵ In riferimento a ciò vi sono tre fonti, ma, non disponendo dei diari, non possiamo avere delle certezze. La prima fonte che ci fa associare Mann al mago è quanto affermato da Wolfgang Born, l'illustratore di *Der Tod in Venedig*, che ricordò che, a

¹⁸² S.116, *ibidem*.

¹⁸³ Vaget, *Kommentar* (2021), op.cit., (S.116-117).

¹⁸⁴ Vaget, *Kommentar* (2021), op.cit., (S.117).

¹⁸⁵ Vaget, *Kommentar* (2021), op.cit., (S.119).

una festa del Carnevale di Monaco, Thomas Mann si era vestito da mago. Klaus Mann, il secondogenito della famiglia Mann, affermava che *Zauberer* era utilizzato per indicare *Verfasser des Zauberbergs*, cosa che venne smentita dalla sorella Erika che raccontò un aneddoto.¹⁸⁶ Erika sostenne che il padre iniziò ad essere chiamato *Zauberer* dal momento in cui era stato invitato ad una festa di Carnevale che dava Christa Winsloe e non voleva andare perché non aveva nulla da mettere. Sua figlia in qualche modo era riuscita a mettergli quello che avevano in casa e dopo averlo vestito gli aveva detto di andare alla festa come mago. A partire da quel momento Erika lo chiamò mago e Thomas Mann cominciò a firmarsi così nelle lettere indirizzate alla famiglia.¹⁸⁷ Quest'aneddoto ci consente quindi di ipotizzare che il mago non sia solo Cipolla, ma che *Zauberer* alluda anche all'autore Thomas Mann che con la sua arte rischia di ammaliare il pubblico di lettori.

¹⁸⁶ Vaget, *Kommentar* (2021), op.cit., (S.119-120).

¹⁸⁷ Erika Mann, *Mein Vater, der Zauberer*, hg. von Irmela Von der Lühe und Uwe Naumann, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1996, (S.21). In: Vaget, *Kommentar* (2021), op.cit., (S.120).

2. Arte e spirito.

Mario und der Zauberer è uno dei tanti racconti di Thomas Mann che ci permette di affrontare una tematica chiave dell'intera opera manniana, ovvero il tentativo dell'autore di creare un'arte borghese e morale, concetto che egli cerca di concretizzare nel saggio rimasto incompiuto *Geist und Kunst* di cui si parlerà in seguito.

In questa novella non vediamo opposizioni nette tra figure di artisti decadenti e borghesi, ma è ravvisabile un tipo di artista la cui arte malata si discosta dal tentativo di unire arte e spirito. Si cercherà quindi in questo capitolo di considerare questo Leitmotiv manniano alla luce della ricezione da parte di Thomas Mann dell'arte di Richard Wagner e della critica a Wagner da parte di Friedrich Wilhelm Nietzsche, così come alla luce dell'idea di artista come seduttore e ingannatore, un artista come vittima del suo stesso demone e della sua stessa volontà di potenza. Vedremo invece nel capitolo successivo come questo artista ciarlatano, a seguito dell'estetizzazione della politica, possa legarsi per alcuni aspetti alle figure dei dittatori del XX° secolo e considereremo gli elementi della novella che sono riconducibili a questa sfera politica e al rapporto tra leader e massa.

Vi è da domandarsi per quale motivo Thomas Mann vada a porre al centro della sua novella un artista mago che seduce le sue vittime e la fine di uno spettacolo vista come una fine liberatoria. Si può sicuramente supporre che Mann sia consapevole di come l'arte possa essere ingannatrice e come anche lui stesso in quanto autore talvolta seduca i lettori. David Luke, nell'introduzione alla sua traduzione (New York: Bantam, 1970) del racconto di Thomas Mann del 1903 *Tonio Kröger*, osserva come nel creare relazioni autore-narratore-protagonista, attraverso l'ironia e la satira, Mann faccia spesso una critica a figure riconoscibili così come a sé stesso.¹⁸⁸ Come sostiene Romy Golan non è infatti chiaro se sia la performance di Cipolla ad essere ammaliante o la stessa narrazione di Mann.¹⁸⁹ Fu nel periodo che va dal 1924 al 1930 che Bertolt Brecht rifiutò notoriamente il cosiddetto teatro empatico, generatore di illusioni e affascinante, favorito dalla borghesia, contrapponendo a quel tipo di teatro quello che lui definiva teatro epico. E in effetti, secondo Golan, si può considerare il teatro epico di Brecht come un tentativo di andare contro quell'affascinante scenario che lo spettacolo di un artista crea e che Mann ha descritto in *Mario e il mago*.¹⁹⁰

¹⁸⁸ Siegfried Mandel, *Mann's Mario and the magician, or who is Silvestra?*, *Modern Fiction Studies*, Vol. 25, No. 4 (Winter 1979-80), (p.598), The Johns Hopkins University Press. Disponibile su: <https://www.jstor.org/stable/26282326>

¹⁸⁹ Romy Golan, *Is Fascist realism a magic realism?*, *The University of Chicago press Journals*, Volume 73-74|Spring-Autumn 2020 (p.231). Disponibile su: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/710830>

¹⁹⁰ p.231, ibidem.

Anche Siegfried Mandel afferma che non solo *Mario e il mago* è il racconto della performance di un maestro mago, ma è anche la performance di uno scrittore che è egli stesso un mago letterario, il quale ci induce a credere l'apparentemente impossibile e sfida la nostra volontà a resistere o a non credere alla realtà delle illusioni evocate davanti ai nostri occhi.¹⁹¹

Per Mann l'artista non dovrebbe però manipolare, ma dovrebbe presentare prospettive molteplici ed è questo uno degli elementi che secondo lui distingue l'artista dal politico seduttore delle folle. Secondo Thomas Mann l'arte dovrebbe dare conoscenza e il tipo di arte che egli si propone di fare va nella direzione contraria rispetto all'arte demagogica di Cipolla.¹⁹² Pur cercando di fare un'arte di tale tipo dobbiamo però constatare che anche Thomas Mann, come del resto molti altri letterati, corre il rischio di fare un'arte carismatica e di conseguenza contraria alla funzione etica dell'arte. Un artista manipolatore è per lui Richard Wagner che nella letteratura italiana ha il suo corrispondente in Gabriele D'Annunzio e sia Wagner che D'Annunzio presentano molte affinità con l'artista Cipolla.

2.1 Richard Wagner, il suo fascino e il suo teatro.

Prima di capire come Mann abbia recepito Richard Wagner e la critica a Wagner da parte del filosofo tedesco Friedrich Wilhelm Nietzsche, è necessario introdurre Wagner e la sua arte.

Richard Wagner è stato un compositore, poeta, librettista, regista teatrale, direttore d'orchestra e saggista tedesco¹⁹³ dell'Ottocento che ha avuto un ruolo importante nella concezione del teatro di quell'epoca e un impatto fondamentale sull'epoca successiva. Possiamo infatti dire che Wagner è tra le figure che assieme a Ibsen hanno più influenzato lo spettacolo europeo tra Ottocento e Novecento.¹⁹⁴ Le opere saggistiche che ci permettono di comprendere al meglio il suo pensiero sono: *Die Kunst und die Revolution (Arte e Rivoluzione)* (1849), *Das Kunstwerk der Zukunft (L'opera d'arte del futuro)* (1849), *Das Judentum in der Musik (Il giudaismo nella musica)* (1850) e *Oper und Drama (Opera e Dramma)* (1851).¹⁹⁵ Per il nostro campo d'indagine e per capire meglio la concezione dell'arte wagneriana sono utili soprattutto le prime due opere e l'ultima. Wagner riteneva

¹⁹¹ Siegfried Mandel, op. cit., (pp.594-595).

¹⁹² Elisabeth Galvan, Simone Costagli, Pubblicazione in occasione della seguente mostra: *Mario e il mago -Thomas Mann e Luchino Visconti raccontano l'Italia fascista*. Mostra della Casa di Goethe in collaborazione con: Buddenbrookhaus (Lübeck), Thomas Mann Archiv (Zürich), Università di Napoli L'Orientale, Deutsche Thomas Mann-Gesellschaft, Associazione Italiana di Studi Manniani (AISMANN)- Casa di Goethe, Roma, 14.2. – 26.4.2015. (p.16) PDF disponibile su: <https://unora.unior.it/retrieve/handle/11574/178895/44537/MARIO.MAGO-CdG.pdf>

¹⁹³ https://it.wikipedia.org/wiki/Richard_Wagner

¹⁹⁴ Franca Angelini, *Storia del teatro e dello spettacolo nel primo Novecento*, Roma, Biblioteca universale Laterza (2004) (p.5).

¹⁹⁵ Robert W. Gutman, *Wagner: l'uomo, il pensiero, la musica*, Milano: Rusconi, 1983, (pp. 206-208).

che il problema all'interno dell'arte fosse sorto nel momento in cui il dramma ateniese che univa la poesia, la musica, il dramma, la danza e l'arte plastica in una profonda espressione comunitaria e religiosa si era dissolto. Secondo Wagner quindi tali singole componenti dell'arte cominciarono, dal momento di tale dissoluzione, a percorrere tragitti diversi e, non potendo far ritornare l'opera greca, bisognava quantomeno riproporre lo spirito.¹⁹⁶ È sulla base di questa concezione che Wagner sviluppò l'idea del *Gesamtkunstwerk*, ovvero quella che potremmo definire opera d'arte unitaria, che consiste nel mettere assieme poesia, musica, mimica, architettura e pittura.¹⁹⁷ Ciò che ne derivava era una forma musicale libera, una sorta di poema musicale romantico che si piegava alle necessità drammatiche del testo, tanto che per Wagner dramma e musica avevano origine talvolta nello stesso istante.¹⁹⁸ Nel modo di intendere il teatro di Wagner, lo spettatore non doveva comprendere da dove arrivava la musica, poiché l'obiettivo era quello di mettere al centro l'aura misteriosa e religiosa che per Wagner era l'elemento su cui si fondava il teatro.¹⁹⁹ Tutto ciò era possibile a livello tecnico con lo spegnimento della luce in platea e l'utilizzo dell'illuminotecnica basata sulla luce elettrica che accentuava il processo di passivizzazione del pubblico che assisteva alla performance.²⁰⁰ Il termine passivizzazione è importante perché ci permette di capire come l'arte di Wagner fosse un'arte che andava ad esplorare i recessi dell'animo, un'arte che, come Nietzsche si rese conto ad un certo punto, non si basava nient'altro che sull'imporre e sul dominare.²⁰¹ Come fa notare Robert W. Gutman, lo stesso Wagner affermava di servirsi della musica per influenzare i sensi, catturare, assoggettare e addottrinare il suo pubblico e fu infatti poi lo stesso Nietzsche a comprendere come la musica wagneriana agisse direttamente sul sistema nervoso fino a persuadere anche le viscere.²⁰² Wagner, è risaputo, era antisemita²⁰³ e il fatto che fosse un seduttore del pubblico con la propria arte lo ha molto spesso fatto coincidere con Hitler, anche se dobbiamo evitare di fare dei paragoni con un'arte che non poteva di certo predire l'avvento di quello che sarebbe stato il Nazismo. Anche se sappiamo che Hitler ammirò molti dei saggi di Wagner e portò alle logiche del Nazismo molte delle idee implicite nei saggi e drammi del compositore²⁰⁴, non possiamo dire che Wagner abbia portato al Nazismo, così come però non possiamo negare molte delle affinità tra lui e il Führer.

¹⁹⁶ Robert W. Gutman, op. cit., (pp.206-208).

¹⁹⁷ Roberto Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Roma, GLF editori Laterza, Biblioteca Universale, 2002, (p.90).

¹⁹⁸ Robert W. Gutman, op. cit., (pp. 545-546).

¹⁹⁹ Roberto Alonge, op. cit., (p.90).

²⁰⁰ Roberto Alonge, op. cit., (p.91).

²⁰¹ Robert W. Gutman, op. cit., (pp.502-503).

²⁰² Robert W. Gutman, op. cit., prefazione di R. W. G., New York City, dicembre 1967, (p.7).

²⁰³ Robert W. Gutman, op. cit., (p.11).

²⁰⁴ Robert W. Gutman, op. cit., prefazione (p.15).

2.2 Critica a Wagner di Nietzsche.

Se Thomas Mann è sicuramente stato sedotto dall'arte di Wagner, bisogna anche constatare che ad influenzarlo è stata anche la critica a Wagner di Nietzsche, il quale, dopo aver per lungo tempo intrattenuto un rapporto di amicizia con il compositore, se ne è definitivamente distaccato come testimoniano alcuni scritti della produzione nietzschiana. Sappiamo che Nietzsche è stato un intellettuale importante per Mann, tanto che nel 1929 egli definì Nietzsche l'iniziatore di tutto ciò che di nuovo e di migliore usciva alla luce dalla confusione anarchica di quell'epoca:²⁰⁵

„[...] Initiator alles Neuen und Besseren, was aus der anarchischen Verworrenheit unserer Gegenwart zum Lichte ringt“ (Ess. III, 131).

È innegabile che Nietzsche con la sua critica a Wagner abbia influenzato Thomas Mann. Ciò è dimostrato anche da Paolo Isotta, critico musicale e musicologo italiano, che riporta un passo delle *Betrachtungen eines Unpolitischen*, saggio politico di Thomas Mann composto tra il 1915 e il 1918, in cui Mann afferma che tutti i suoi concetti sull'arte e sul mondo dell'arte sono sempre stati determinati dalla critica nietzschiana a Wagner.²⁰⁶

Nietzsche, come anticipato qui sopra, fu un grande amico di Wagner, ma ad un certo punto non poté che iniziare a guardare con sospetto quell'arte wagneriana che in precedenza aveva tanto ammirato. Nella prefazione all'opera *Zur Genealogie der Moral*, (*Genealogia della morale*) (1887), Nietzsche descrisse il periodo 1876-1877 come un periodo nel quale aveva riflettuto sul pericoloso ambiente per il quale il suo pensiero aveva fino ad allora errato.²⁰⁷ Ed è infatti con la prima edizione dell'opera *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*, (*Umano, troppo umano. Un libro per spiriti liberi*), del 1878 che pone le basi per la successiva guerra al wagnerismo.²⁰⁸ La tirannide di Wagner, i suoi attacchi d'ira e la sua volontà di potenza avevano fatto in modo che l'allontanamento di Nietzsche da Wagner diventasse una necessità sanitaria.²⁰⁹ Nietzsche infatti affermò che Wagner fu una delle sue malattie.²¹⁰

²⁰⁵ Herbert Lehnert, *Thomas Mann: Schriftsteller für und gegen deutsche Bildungsbürger*, *Thomas Mann Jahrbuch*, Vol. 20 (2007), (S.19), Vittorio Klostermann GmbH. Disponibile su: <https://www.jstor.org/stable/24744719>

²⁰⁶ Paolo Isotta, *Il ventriloquo di Dio: Thomas Mann: la musica nell'opera letteraria* (1983), Milano, Rizzoli, (p.95).

²⁰⁷ Robert W. Gutman, op. cit., (p.508).

²⁰⁸ Robert W. Gutman, op. cit., (p.508).

²⁰⁹ Robert W. Gutman, op. cit., (p.501).

²¹⁰ Arturo Lancellotti, *Vita ed arte di Riccardo Wagner: (1813-1883)*, Fratelli Palombi Editori, 1947, (p.125).

2.2.1 *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister* (1878).²¹¹

Umano, troppo umano è uno scritto filosofico di Nietzsche costituito da una serie di aforismi che mettono al centro la riflessione sull'essere umano e sulla sua particolare condizione esistenziale.²¹² In quest'opera Nietzsche chiude completamente i rapporti con la filosofia di Schopenhauer, che aveva rappresentato un punto di contatto tra Wagner e Nietzsche, e mette già fine ai rapporti con Wagner stesso.

In riferimento alla nostra tematica è molto interessante la quarta sezione dell'opera intitolata *Aus der Seele der Künstler und Schriftsteller (Dell'anima degli artisti e degli scrittori)* per quelle che sono le riflessioni sull'artista e sullo scrittore. Già dal primo aforisma, che ha come titolo *Das Vollkommene soll nicht geworden sein*, Nietzsche delinea l'artista come un illusionista che fa credere che la sua opera d'arte sia il frutto di una subitanea ispirazione e sia sorta all'improvviso. Basta vedere nella seguente citazione come una serie di termini come *Glauben, Illusion, Trugmittel* rimandano alla sfera dell'arte ingannatrice.

„[...] Der Künstler weiß, dass sein Werk nur voll wirkt, wenn es den Glauben an eine Improvisation, an eine wundergleiche Plötzlichkeit der Entstehung erregt; und so hilft er wohl dieser Illusion nach und führt jene Elemente der begeisterten Unruhe, der blind greifenden Unordnung, des aufhorchenden Träumens beim Beginn der Schöpfung in die Kunst ein, als Trugmittel, um die Seele des Schauers oder Hörers so zu stimmen, dass sie an das plötzliche Hervorspringen des Vollkommenen glaubt [...]“.²¹³

Per quanto riguarda il nostro tema, si rivela degno di nota anche l'aforisma successivo, ovvero l'aforisma 146, che ha per titolo *Der Wahrheitssinn des Künstlers*, in cui Nietzsche sottolinea come l'artista abbia una moralità più debole per quanto riguarda la conoscenza della verità.²¹⁴

„[...] Der Künstler hat in Hinsicht auf das Erkennen der Wahrheiten eine schwächere Moralität, als der Denker [...]“.²¹⁵

Nell'aforisma n° 152 Nietzsche distingue tra un'arte dell'anima bella e un'arte dell'anima brutta. Quest'ultima, forse potremmo dire l'arte di Wagner se pensiamo all'effetto che tale arte aveva nell'influenzare le anime degli spettatori, è quella che riesce di più nel realizzare i più potenti effetti dell'arte tra cui spezzare le anime.²¹⁶

²¹¹ Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*. Erster Band. Neue Ausgabe mit einer einführenden Vorrede. Leipzig. Verlag von E.W. Fritsch (1886), Digitale Kritische Gesamtausgabe. Disponibile su: <http://adriaan.biz/nietzsche/Menschliches,%20Allzumenschliches%201.pdf> Per la traduzione in italiano degli aforismi si veda: <https://archive.org/details/nietzsche-umano-troppo-umano>

²¹² https://it.wikipedia.org/wiki/Umano,_troppo_umano

²¹³ Vedi aforisma n° 145 pag.63 in: Friedrich Nietzsche, op.cit.

²¹⁴ Vedi aforisma n° 146 pag.64 in: Friedrich Nietzsche, op. cit.

²¹⁵ Ibidem.

²¹⁶ Vedi aforisma n° 152 pag.65 in: Friedrich Nietzsche, op.cit.

L'idea dell'inganno e della menzogna dell'arte emerge anche nell'aforisma 154 in cui Nietzsche afferma che ogni popolo di poeti ha il gusto della menzogna: „[...] wie alles Poetenvolk eine solche Lust an der Lüge hat und obendrein noch die Unschuld dabei [...]“.²¹⁷

Interessante è anche l'aforisma 158²¹⁸ in cui si constata che ad ogni fenomeno segue poi la decadenza, come si vede in particolare nel regno dell'arte, quella *Entartung* (degenerazione) che caratterizza per Nietzsche l'arte della modernità e che non ci può non far pensare all'artista decadente per eccellenza, ovvero Richard Wagner.

Legato a queste tematiche è anche l'aforisma 164²¹⁹ in cui si delinea come nei geni si sia sempre ammirata quella forza tramite cui essi rendono gli uomini privi di volontà. Anche qui il rimando non può che essere all'arte del compositore tedesco.

„[...] denn bewundert und beneidet hat man zu allen Zeiten gerade jene Kraft an ihnen, vermöge deren sie die Menschen willenlos machen und zum Wahne fortreißen, dass übernatürliche Führer vor ihnen her giengen [...]“.

Si rivela rilevante per il nostro tema sicuramente anche l'aforisma 193²²⁰ in cui emerge come la professione dello scrittore e quindi potenzialmente dell'artista letterato sia da considerare in maniera negativa, come se lo scrittore fosse un *Missetäter*, ovvero un malfattore, elemento che troviamo anche in *Tonio Kröger* di Thomas Mann quando Tonio, nel dialogo con Lisaweta, sostiene che non si è mai visto un banchiere che scriva novelle e che per giunta non sia un criminale.

„[...] Man könnte daraus, mit einiger Keckheit, folgern, daß es nötig sei, in irgendeiner Art von Strafanstalt zu Hause zu sein, um zum Dichter zu werden. [...] Ein Bankier, der Novellen dichtet, das ist eine Rarität, nicht wahr? Aber ein nicht krimineller, ein unbescholtener und solider Bankier, welcher Novellen dichtete, - das kommt nicht vor... [...]“.²²¹

Tale pensiero lo si vede anche nell'aforisma 211²²² in cui gli artisti vengono dipinti come degli esseri senza freno. Negli ultimi aforismi di tale sezione emerge anche il pensiero di Nietzsche che vede un progressivo tramonto dell'arte, forse a segnalare ancora come l'arte di Wagner che lo aveva tanto ammaliato non sia una buona e soprattutto una vera arte.

Nietzsche esprime il suo sospetto nei confronti dell'arte ingannatrice di Wagner anche in altri scritti e lettere, per arrivare poi all'opera per eccellenza di critica nei confronti del compositore tedesco, ovvero *Der Fall Wagner (Il caso Wagner)*.

²¹⁷ Vedi aforisma n° 154 pag.66 in: Friedrich Nietzsche, op.cit.

²¹⁸ Vedi aforisma n° 158 pag.67 in: Friedrich Nietzsche, op.cit.

²¹⁹ Vedi aforisma n° 164 pag.70 in: Friedrich Nietzsche, op.cit.

²²⁰ Vedi aforisma n° 193 pag.75 in: Friedrich Nietzsche, op.cit.

²²¹ Thomas Mann, *Tonio Kröger*, introduzione di Giuliano Baioni, traduzione di Anna Rosa Azzone Zweifel con testo tedesco a fronte, Milano, Ventesima edizione Grandi classici BUR: maggio 2018, (pp.118-120).

²²² Vedi aforisma n° 211 pag.79 in: Friedrich Nietzsche, op.cit.

Come dimostra Hans Wysling nella sua introduzione a *Geist und Kunst*, Mann è stato sicuramente influenzato dall'aforisma 361 di *Die Fröhliche Wissenschaft (La gaia scienza)* di Nietzsche, dove Nietzsche definisce l'attore come *Meister* di un'arte che egli chiama *mimicry*²²³ e afferma che i precursori dell'artista sarebbero stati i buffoni e i clown: „[...] den Possenreißer, Lügnerzähler, Hanswurst, den Narren, Clown zunächst [...] denn in solchen Typen hat man die Vorgeschichte des Künstlers und oft genug sogar des „Genie's““. ²²⁴

Wagner non è solo un seduttore, ma è per Nietzsche anche l'incarnazione dell'artista decadente e dilettante. A Rohde, da Naumburg, l'8 ottobre del 1868,²²⁵ Nietzsche dice in riferimento ai saggi di Otto Jahn su Wagner che è d'accordo su molte cose, soprattutto sul fatto che Wagner è un dilettante, aspetto che non possiamo non prendere in considerazione perché il tema del dilettantismo sarà importante anche per l'opera di Thomas Mann.

„[...] Kürzlich las ich auch (und zwar primum) die Jahnschen Aufsätze über Musik, auch die über Wagner. [...] ich gebe ihm trotzdem vielfach recht, [...] daß er Wagner für den Repräsentanten eines modernen, alle Kunstinteressen in sich aufsaugenden und verdauenden Dilettantismus hält“. [KGB 2, 322]

Va detto che però Wagner non è da intendere un dilettante come i personaggi di molti racconti di Thomas Mann. In molte opere manniane vediamo la presenza di dilettanti che altro non sono che inetti che non riescono a trovare un equilibrio e un posto sicuro all'interno della società. Molto spesso questi dilettanti, non riuscendo ad affermarsi all'interno di un contesto borghese, si dedicano all'arte, ma praticano un'arte mediocre e non riescono neppure ad affermarsi a livello artistico. Wagner al contrario fu un grande artista, ma possiamo vedere un legame tra l'arte di Wagner e l'arte del tipico dilettante. Il legame tra i due sta nell'arte demagogica che ha l'obiettivo nel caso di Wagner semplicemente di imporre e dominare, mentre nel caso del dilettante consiste nel sedurre il pubblico solo al fine di trovare un posto riconosciuto all'interno di un contesto che altrimenti lo escluderebbe.

L'amicizia tra Wagner e Nietzsche fu una di quelle amicizie intense e il cui legame è talmente forte che quando si spezza non avviene di certo in buoni rapporti. Carl Albrecht Bernouilli, teologo e scrittore svizzero, nell'opera dedicata a Nietzsche e Overbeck del 1908, riporta una lettera del dottor Paneth alla moglie in cui egli diceva di aver parlato con Nietzsche che in riferimento a Wagner gli aveva confessato che la separazione da lui era stata una di quelle separazioni di cui si poteva morire, la peggior prova che avesse conosciuto.²²⁶ Vi sono altre lettere in cui emerge la visione sempre più

²²³ <https://www.treccani.it/vocabolario/mimetismo/>

²²⁴ Paul Scherer, Hans Wysling: *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns, (Geist und Kunst Thomas Manns Notizen zu einem Literatur-Essay von Hans Wysling)*, c1967; Bern: München: Francke (S.129-130).

²²⁵ Mario Bortolotto, *Altra Aurora* (p.14). In: Friedrich Nietzsche, *Scritti su Wagner*, Milano: Adelphi, 1991.

²²⁶ Mario Bortolotto, op.cit., (p.23).

negativa di Nietzsche nei confronti di Wagner come quella da Torino del 18 ottobre 1888 in cui Wagner viene descritto come il genio della menzogna, così come un'altra lettera in cui il filosofo sostiene che in Wagner vi sono delle tendenze pericolose tra le quali l'astuzia e l'arte dell'inganno.²²⁷ È proprio nell'anno 1888 che Nietzsche scrive il suo manifesto critico nei confronti dell'arte wagneriana.

2.2.2 *Der Fall Wagner* (1888).²²⁸

Già nella prefazione all'opera, Nietzsche sostiene come fosse per lui un destino voltare le spalle a Wagner, Wagner che era un *décadent* e che era, come lo fu anche Nietzsche, figlio di quella degenerazione insita nel secolo e da cui Nietzsche ad un certo punto aveva tentato di difendersi.²²⁹ In questa prefazione troviamo quella citazione vista in precedenza in cui Nietzsche sostiene che Wagner è stato per lui una malattia, ma, pur ammettendo la negatività dell'esperienza wagneriana, Nietzsche dichiara che bisogna cominciare con l'essere wagneriani.

„[...] *Wagnern den Rücken zu kehren war für mich ein Schicksal; Es hilft nichts, man muss erst Wagnerianer sein* [...]“.²³⁰

Nietzsche sostiene poco più sotto che l'orchestra wagneriana gli è nociva e ad essa contrappone quella di Bizet. Questo passaggio è interessante in quanto Nietzsche in riferimento al suono dell'orchestra wagneriana scrive: „*Ich heiße ihn Scirocco*“.²³¹ Il fatto che egli definisca il suono dell'orchestra di Wagner come scirocco, e quindi un suono che fa sudare, può sembrare innocuo ma è interessante ricordare come lo scirocco si lega ad un punto della novella di Thomas Mann in cui Mann riprende il termine scirocco: „[...] *wich einer stickigen Sciroccoschwüle*“.²³² Potrebbe essere una semplice coincidenza l'utilizzo del termine scirocco, ma su una cosa si può concordare, ovvero sul fatto che tale vento caldo rimanda a qualcosa di negativo.

Si può notare successivamente come Nietzsche evidenzia l'arte ingannatrice di Wagner quando scrive che Wagner è come un vecchio mago che ci offre una lente di ingrandimento; grazie ad essa ci fa

²²⁷ Mario Bortolotto, op.cit., (p.23 e p. 49).

²²⁸ Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem*, Digitale Kritische Gesamtausgabe (eKGWB), Leipzig, Verlag von C. G. Neumann, 1888. Disponibile su: <http://adriaan.biz/nietzsche/Der%20Fall%20Wagner.pdf> Per la versione tradotta in italiano consiglio la seguente edizione: Friedrich Nietzsche, *Scritti su Wagner* con un saggio di Mario Bortolotto, Milano, Adelphi, 1991.

²²⁹ Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner*, op.cit., (S.1).

²³⁰ Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner*, op.cit., (S.1-2).

²³¹ Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner*, op.cit., (S.2).

²³² Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op.cit., (S.31).

sembrare tutto più grande e di conseguenza fa sembrare anche la sua arte più grande, ma ovviamente è solo un'illusione a cui noi purtroppo crediamo:

„Ah dieser alte Zauberer! Was hat er uns Alles vorgemacht! Das Erste, was seine Kunst uns anbietet, ist ein Vergrößerungsglas: man sieht hinein, man traut seinen Augen nicht — Alles wird gross, s e l b s t W a g n e r w i r d g r o s s [...] Und wir haben's ihr geglaubt...“²³³

Sappiamo che Schopenhauer ha avuto un ruolo importante per Wagner e questo viene sottolineato anche da Nietzsche in riferimento alla decadenza, quando egli afferma che solo il filosofo della *décadence* diede all'artista della *décadence* sé stesso.²³⁴

Ciò che ci illumina nella comprensione di Wagner come decadente è però sicuramente il paragrafo che appare all'interno dell'opera dal titolo: *Der Künstler der décadence*. Non ci son dubbi che si tratti di Wagner, non solo perché è chiaro fin dal titolo che Wagner è il bersaglio di questa polemica, ma anche perché Nietzsche subito dopo, dopo essersi domandato se Wagner non sia piuttosto una malattia che una persona, delinea un Wagner come artista che ammala tutto ciò che tocca e di conseguenza anche la musica. Nietzsche incalza poi dicendo che non ci si può difendere dall'arte di Wagner, in quanto la sua forza di seduzione aumenta smisuratamente: „[...] und man wehrt sich nicht. Seine Verführungskraft steigt in's Ungeheure [...]“²³⁵

Secondo Nietzsche, Wagner è imparentato con la *décadence* dell'intera Europa e il filosofo afferma poi chiaramente che l'arte di Wagner è malata, che Wagner è una nevrosi:

„Ich stelle diesen Gesichtspunkt voran: Wagners Kunst ist krank. Die Probleme, die er auf die Bühne bringt[...] Alles zusammen stellt ein Krankheitsbild dar, das keinen Zweifel lässt. W a g n e r e s t u n e n é v r o s e. [...] Wagner der m o d e r n e K ü n s t l e r p a r e x c e l l e n c e, [...]“²³⁶

In precedenza è stato ricordato come Wagner assomigli a Cipolla, quel mago che con la sua arte seduttrice ipnotizza. Non ci potrebbe essere altro passaggio di *Il caso Wagner* che questo qui sotto per spiegarlo meglio:

„Wagner ist ein grosser Verderb für die Musik. [...] Er ist der Meister hypnotischer Griffe, er wirft die Stärksten noch wie Stiere um. [...]“²³⁷

Nietzsche sostiene poi nella sua opera che ai suoi tempi il musicista si è trasformato in attore e di conseguenza la sua arte non è altro che il talento di mentire:

²³³ Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner*, op.cit., (S.4).

²³⁴ Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner*, op.cit., (S.6).

²³⁵ Ibidem.

²³⁶ Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner*, op.cit., (S.7).

²³⁷ Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner*, op.cit., (S.7).

„[...]der Musiker wird jetzt zum Schauspieler, seine Kunst entwickelt sich immer mehr als ein Talent zu lügen [...]“.²³⁸

L'idea di ipnosi, vista in precedenza, emerge anche in seguito, quando Nietzsche sostiene che Wagner con il preludio di *Lohengrin*, opera che Wagner aveva definito come quella che gli aveva fatto raggiungere la maturità in ambito musicale,²³⁹ abbia dato il primo esempio di come si può ipnotizzare anche con la musica: „[...]das Lohengrin-Vorspiel gab das erste, nur zu verführerische, nur zu gut gerathene Beispiel dafür, wie man auch mit Musik hypnotisirt [...]“.²⁴⁰

Il filosofo continua la critica a Wagner attribuendogli addirittura la virtù della decadenza.²⁴¹

Wagner è un seduttore e sa persuadere, il compositore tedesco è:

„[...] ein ganz grosser Schauspieler[...]. Der Schauspieler Wagner ist ein Tyrann, sein Pathos wirft jeden Geschmack, jeden Widerstand über den Haufen“.²⁴²

Nietzsche fa notare dunque come nella sua epoca sia ancora solo il commediante a destare grande entusiasmo e conclude la sua opera esprimendo tre esigenze: che il teatro non diventi la componente principale delle arti (come invece aveva tentato di fare Wagner), che il commediante non diventi il seduttore degli esseri genuini, che la musica non diventi un'arte della menzogna.²⁴³

All'opera *Der Fall Wagner* segue un poscritto in cui Nietzsche ribadisce che Wagner fu un seduttore proprio perché conquistò le folle e cambiò il loro gusto, persino il loro gusto per l'opera.²⁴⁴ In tale poscritto oltre ad essere definito seduttore, Wagner viene definito ancora mago, ammaliatore e Nietzsche afferma anche che ci si difende da lui come da una malattia.²⁴⁵ Il termine malattia è molto interessante se pensiamo all'idea del contagio che emerge anche nella novella *Mario e il mago* di Mann con la pertosse e l'idea di quel clima culturale italiano che viene definito come una malattia, malattia non molto piacevole ma necessaria. Il campo semantico della malattia o dell'infezione emergerà anche più tardi quando si parlerà del ciarlatano e della sua arte persuasiva e contagiosa.

Wagner aveva da lungo tempo progettato la costruzione di un teatro che venne realizzato nel 1876, sulla base delle sue idee, da parte dell'architetto Brückwald a Bayreuth ed ebbe il nome di *Festspielhaus*. Questo teatro si caratterizzava per la presenza di una scena profonda e illuminata dalla luce elettrica che potenziava il carattere illusorio e catturava lo sguardo del pubblico.²⁴⁶ Nel poscritto

²³⁸ Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner*, op.cit., (S.9).

²³⁹ Arturo Lancellotti, *Vita ed arte di Riccardo Wagner: (1813-1883)*, op.cit., (p.58).

²⁴⁰ Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner*, op.cit., (S.10).

²⁴¹ Ibidem.

²⁴² Ibidem.

²⁴³ Friedrich Nietzsche, *Scritti su Wagner*, op.cit., (p.193).

²⁴⁴ Friedrich Nietzsche, *Scritti su Wagner*, op.cit., (p.196).

²⁴⁵ Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner*, op.cit., (S.15).

²⁴⁶ Franca Angelini, op.cit., (p.177).

Nietzsche definisce il teatro di Bayreuth come una grande opera ma non buona. Aggiunge quindi che il teatro è una forma di demolatria e che *Il caso Wagner* vuole proprio dimostrare come Wagner seppe soggiogare le masse.²⁴⁷

Nietzsche continua definendo la musica di Wagner come Circe (in riferimento probabilmente a quella Circe che Ulisse incontra nell'Odissea) e sottolinea come un'altra importante opera di Wagner, *Parsifal*, conserverà in eterno il suo posto nell'arte della seduzione, proprio perché è la trovata di un genio della seduzione.²⁴⁸ Il potere di persuasione di Wagner è talmente forte per Nietzsche che bisogna essere cinici per non essere corrotti da essa.²⁴⁹ Nietzsche sostiene successivamente di aver osservato i giovani che sono stati a lungo esposti alla sua infezione (anche qui notare un altro termine legato all'idea di malattia) e che l'effetto più immediato e relativamente innocuo è stato il pervertimento del gusto nei loro confronti.²⁵⁰

In un secondo poscritto che segue l'opera, Nietzsche sostiene tuttavia che la decadenza è generale e insita nell'epoca, che non è Wagner la causa primaria della decadenza, nonostante gli si possa attribuire il titolo di rovinatore della musica. Wagner ha contribuito fortemente a questa degenerazione, in quanto ne ha accelerato il tempo: „[...] *Wenn Wagner der Name bleibt für den Ruin der Musik, wie Bernini für den Ruin der Skulptur, so ist er doch nicht dessen Ursache. Er hat nur dessen tempo beschleunigt, [...]*“.²⁵¹

Emerge anche poi: „[...] *Aber Wagner war ganz; aber Wagner war die ganze Verderbniss; aber Wagner war der Muth, der Wille, die Ueberzeugung in der Verderbniss* —[...]“.²⁵²

2.3 Considerazioni sulla ricezione di Wagner da parte di Thomas Mann.

Tutto questo discorso ci conduce quindi a comprendere l'idea di falsità, persuasione e decadenza che a un certo punto Nietzsche comprese essere l'immagine di Wagner. Proprio per questi motivi Mann percepisce il pericolo della seduzione di Wagner e si contrappone all'italiano Gabriele D'Annunzio che invece aveva accolto pienamente l'idea di arte del musicista e compositore tedesco.²⁵³ D'Annunzio fu un fervido promotore del wagnerismo in Italia, dopo che vennero pubblicate le

²⁴⁷ Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner*, op.cit., (S.16).

²⁴⁸ Ibidem.

²⁴⁹ Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner*, op.cit., (S.17).

²⁵⁰ Friedrich Nietzsche, *Scritti su Wagner*, op.cit., (p.198).

²⁵¹ Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner*, op.cit., (S.18).

²⁵² Ibidem.

²⁵³ Nachum Schoffman, *D'Annunzio and Mann: Antithetical Wagnerisms*, *The Journal of Musicology*, Vol. 11, No. 4 (Autumn, 1993), (p.499), University of California Press. Disponibile su: <http://www.jstor.com/stable/764024>

traduzioni italiane di *La musica dell'avvenire* (Torino 1893) e *Opera e dramma* (Torino 1894).²⁵⁴ Questo non significa che Mann contrariamente a D'Annunzio non ammiri Wagner, ma significa semplicemente che l'autore di *Lubecca* sa riconoscerne i limiti, tanto che anche in *Leiden und Größe Richard Wagners*, opera di cui si tratterà in seguito, ammette di non essersi stancato di meravigliare l'arte di Wagner, ma di osservarla non senza sospetto:

„ [...] Ich bin nicht satt geworden, sie zu belauschen, zu bewundern, zu überwachen-nicht ohne Misstrauen, ich gebe es zu [...]“.²⁵⁵

L'arte di Wagner appare nell'opera narrativa di Mann con effetti talvolta disastrosi o in generale negativi, come emerge da alcuni esempi che riporterò qui sotto.

Nei *Buddenbrooks*, romanzo del 1901 che gli valse il premio Nobel per la letteratura, vediamo per esempio come la musica di Wagner sia considerata una non musica, tanto che Herr Pfühl, l'organista di Santa Maria, rifiuta la proposta di Gerda Buddenbrook di suonare il *Tristano e Isotta* di Wagner, perché associa tale musica alla demagogia, alla blasfemia, alla follia, alla fine di ogni morale nell'arte.²⁵⁶

„Ich spiele dies nicht, gnädige Frau, ich bin Ihr ergebenster Diener, aber ich spiele dies nicht! Das ist keine Musik ... glauben Sie mir doch ... ich habe mir immer eingebildet, ein wenig von Musik zu verstehen! Dies ist das Chaos! Dies ist Demagogie, Blasphemie und Wahnwitz! Dies ist ein parfümierter Qualm, in dem es blitzt! Dies ist das Ende aller Moral in der Kunst“.²⁵⁷

Come afferma Paolo Isotta, in quest'opera la musica, che significa in questo caso Wagner, rappresenta un elemento che permette di catalizzare, affrettare e compiere l'annientamento della famiglia Buddenbrook.²⁵⁸

Un altro esempio dell'influenza negativa di Wagner sui personaggi manniani è rappresentato da *Wälsungenblut*, novella del 1905 che si configura come una satira del dramma musicale *La Valchiria* di Richard Wagner. In questa novella i due gemelli Siegmund e Sieglinde sono incitati dalla performance di *Die Walküre* a commettere l'incesto.²⁵⁹

²⁵⁴ Franca Angelini, op.cit., (p.9).

²⁵⁵ Thomas Mann, *Leiden und Größe Richard Wagners* in *Gesammelte Werke*, IX, (p.373). In: Nachum Schoffman, op.cit., (p.511).

²⁵⁶ Nachum Schoffman, op.cit., (p.512).

²⁵⁷ Thomas Mann, *Buddenbrooks-Verfall einer Familie*, FISCHER Taschenbuch, 1 aprile 1991, 66. Auflage: Juli 2020, (S.498).

²⁵⁸ Paolo Isotta, op.cit., (p.18).

²⁵⁹ Nachum Schoffman, op.cit., (p.512).

Tristan und Isolde rappresenta forse invece l'esempio più chiaro di come la musica di Wagner abbia effetti nefasti, tanto da affrettare la morte di Gabriele Klöterjahn nella novella *Tristan*.²⁶⁰ Passioni e desideri causati dalla musica di Wagner si traducono spesso infatti in Mann in degradazione e morte. Anche *Der Tod in Venedig* è un'altra opera in cui emerge l'influenza di Wagner e che si collega a *Il Fuoco* di D'Annunzio. Entrambe le opere, tuttavia, concepiscono il wagnerismo in maniera completamente diversa. Se infatti nel romanzo dannunziano l'eroe vive la propria vita come se fosse un'opera d'arte, in *La morte a Venezia* di Mann si mostra come l'arte possa anche rappresentare la caduta nella barbarie della civiltà europea²⁶¹, cosa che effettivamente accadrà con i regimi dittatoriali del '900, le masse e l'irrazionalità. Inoltre, si può notare come nel romanzo di D'Annunzio la morte di Wagner viene vista come una perdita irreparabile, in quanto per lo scrittore italiano era come se il mondo avesse perso il proprio valore a seguito della morte del compositore tedesco.²⁶²

Prima di passare però ad analizzare come Thomas Mann si esprime nei confronti dell'arte di Wagner e quindi come essa si contrapponesse al suo tentativo di creare un'arte morale, è utile menzionare un altro passaggio della produzione nietzschiana che il filosofo tedesco esprime in *Nietzsche contra Wagner* e che è molto interessante perché ci permette di creare un collegamento con quanto vedremo nel capitolo seguente. Qui Nietzsche spiega già quel rapporto che si instaura tra chi ha il comando e chi è soggiogato e sedotto. Il filosofo si scaglia contro il teatro che definisce un'arte di massa. Wagner appare come un artista che possiede gli istinti del comando, gli spettatori del suo teatro sono una massa, un gregge, un insieme di individui che quando vanno a Bayreuth perdono le loro singole individualità e si trasformano in folla.

„[...] Er hatte, neben allen andren Instinkten, die kommandierenden Instinkte eines grossen Schauspielers [...] auch als Musiker. [...] In Bayreuth ist man nur als Masse ehrlich, als Einzelner lügt man, belügt man sich. Man lässt sich selbst zu Hause, wenn man nach Bayreuth geht, man verzichtet auf das Recht der eignen Zunge und Wahl, auf seinen Geschmack, selbst auf seine Tapferkeit [...] Im Theater wird man Volk, Heerde, Weib, Pharisäer, Stimmvieh, Patronatsherr, Idiot- W a g n e r i a n e r: da unterliegt auch noch das persönlichste Gewissen dem nivellirenden Zauber der grossen Zahl [...]“.²⁶³

L'opera in cui però si può notare come Mann stesso si ponga nei confronti di Wagner è *Leiden und Größe Richard Wagners (Dolore e grandezza di Richard Wagner)*.

²⁶⁰ William N. Hughes, *Thomas Mann and the Platonic Adulterer*, Monatshefte, Vol. 51, No. 2 (Feb. 1959), (p.80), University of Wisconsin Press. Disponibile su: <https://www.jstor.org/stable/30159016>

²⁶¹ Isadore Traschen, *The Uses of Myth in Death in Venice*, Modern Fiction Studies (Summer 1965), (p.175). In: Nachum Schoffman, op.cit., (p.513).

²⁶² G. D'Annunzio, *Il fuoco*, ed. Il Vittoriale, Torino 1942, (p.507).

²⁶³ Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Der Fall Wagner; Götzen-Dämmerung; Nachgelassene Schriften: (August 1888-Anfang Januar 1889); Der Antichrist; Ecce homo; Dionysos-Dithyramben; Nietzsche contra Wagner*. Kritische Gesamtausgabe herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin: De Gruyter, 1969, VI3, (S.417-418).

2.3.1 *Leiden und Größe Richard Wagners* (1933) e altri saggi manniani su Wagner.

Dolore e grandezza di Richard Wagner è un saggio di Thomas Mann pubblicato in *Die neue Rundschau* nel 1933 ed è il risultato del discorso, con nessuna variazione se non per qualche aspetto, che Thomas Mann tenne in occasione dei cinquant'anni dalla morte di Wagner il 10 febbraio 1933 all'Università di Monaco di Baviera.²⁶⁴ Innanzitutto è utile ricordare l'anno, perché sappiamo che nel 1933 Hitler prese definitivamente il potere e poiché Mann lasciò il proprio Paese; in secondo luogo non va trascurato che il saggio, dopo essere stato recepito positivamente da molti connazionali, fu sottoposto in un secondo momento ad accese polemiche²⁶⁵, forse anche perché interpretato in maniera sbagliata. Il *Vortrag* che Mann tenne rappresenta un discorso che va ad omaggiare il fascino che l'arte di Wagner esercitò nei suoi confronti e il saggio presenta anche passaggi relativi a Wagner di opere precedenti (per esempio *Geist und Kunst, Versuch über das Theater* e le *Betrachtungen eines Unpolitischen*).²⁶⁶ In *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, si può notare come Mann accetti la critica a Wagner di Nietzsche, la amplifichi e analizzi l'opera con lo stesso sguardo scettico e volto a smascherare di Nietzsche. Per certi aspetti, tuttavia, Thomas Mann va anche a giustificare Wagner.²⁶⁷

Come sostiene Mazzino Montinari, germanista e filosofo italiano, è stato importante riproporre alcuni saggi manniani su Wagner in edizione italiana per evitare di ricondurre, come molti hanno fatto, Wagner alla matrice del Nazismo. È certo però che Wagner è una figura complessa e ad essa si collegano sicuramente varie direttrici: “[...] *paganesimo nordico e cristianesimo celtico, nazionalismo germanico e cosmopolitismo europeo, socialismo tedesco e decadenza parigina*”.²⁶⁸ Ma cosa dice Mann a proposito della figura di Wagner?

Nel saggio, Mann sottolinea un aspetto di Wagner già delineato da Nietzsche che lo definiva come uno dei più scortesi geni che ripete ogni cosa fino alla persuasione o alla disperazione.²⁶⁹

„[...] und von Wagner sagt Nietzsche, er sei jedenfalls das unhöflichste aller Genies, er nehme den Hörer gleichsam, als ob-, er sage eine Sache so oft, bis man verzweifle, bis man's glaube [...]“.²⁷⁰

²⁶⁴ Thomas Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner* con prefazione di Mazzino Montinari, Fiesole, Discanto, 1979, (p.2).

²⁶⁵ Thomas Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, op.cit., (p.2).

²⁶⁶ Hermann Kurzke, *Thomas Mann Epoche-Werk-Wirkung*, München, Beck, 1991, Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte, (S. 235).

²⁶⁷ S.235, ibidem.

²⁶⁸ Prefazione-Thomas Mann (e Nietzsche) su Wagner, (p. IX) in: Thomas Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, op.cit.

²⁶⁹ Thomas Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, op.cit., (pp.3-5).

²⁷⁰ Thomas Mann, *Leiden und Größe der Meister*, Gesammelte Werke in Einzelbänden, herausgegeben und mit Nachbemerklungen versehen von Peter De Mendelssohn, Frankfurt am Main: Fischer, 1982 (S.718).

È chiaro qui da un lato il riferimento ai Leitmotive wagneriani che insistevano sulla ripetizione, ma dall'altro anche a una caratteristica di chi, come i leader politici o chiunque voglia esercitare la propria autorità su qualcun altro, per imporre la propria volontà, ripete qualcosa fino ad accecare il proprio pubblico. Vedremo infatti nel prossimo capitolo come l'arte del sedurre dell'uomo politico si basi proprio sull'affermazione, la ripetizione e il contagio dell'affermazione al fine di suggestionare le folle. Non va dimenticato che la tecnica della ripetizione wagneriana è una caratteristica che lo stesso Mann fa propria, tanto che Hatfield, in riferimento a *Mario und der Zauberer*, sostiene che l'autore di *Lubecca* attira la nostra attenzione su certi simboli con un'insistenza quasi wagneriana.²⁷¹ E non è un caso che Walter Weiss per analizzare l'arte dell'integrazione linguistica e tematica di Thomas Mann abbia utilizzato proprio *Mario e il mago* come esempio per dimostrare ciò.²⁷²

Anche Mann vede Wagner come mago e si riferisce a Wagner e Ibsen chiamandoli "maghi del nord, vecchi stregoni, esperti di un'arte diabolica raffinatissima, capaci di creare trabocchetti a doppio fondo del simbolo", Wagner con il melodramma e Ibsen con il dramma borghese.²⁷³

„[...] denn nordische Magier, schlimm verschmitzte alte Hexenmeister waren sie beide, tief bewandert in allen Einflüsterungskünsten einer so sinnigen wie ausgepichteten Teufelsartistik, groß in der Organisation der Wirkung [...] in aller Doppelbodigkeit und Symbolbildung [...]“.²⁷⁴

Ciò che secondo Mann ha innalzato l'opera di Wagner è stata la sua capacità di unire nel dramma musicale psicologia e mito, elementi che in genere vengono visti come due realtà contrapposte. Proprio in riferimento all'aspetto psicologico, Wagner sarebbe per Mann addirittura un precursore di Freud.²⁷⁵

„[...] Was erhebt das Werk Wagners geistig so hoch über das Niveau alles älteren musikalischen Schauspiels? Es sind zwei Mächte [...] sie heißen Psychologie und Mythos [...]“²⁷⁶. [...] ein Komplex also, der der Psychologen Wagner [...] zeigt mit einem anderen typischen Sohn des neunzehnten Jahrhunderts, mit Sigmund Freud, dem Psychoanalytiker [...].“²⁷⁷

²⁷¹ Henri Hatfield, *Thomas Mann*, Norfolk, Connecticut, New Directions Books, 1951, (p.91). In : Lore Hergershausen, *Au sujet de Mario und der Zauberer* de Thomas Mann : Cesare Gabrielli : prototype de Cipolla?, *Études germaniques*, 1968, Paris, Didier Erudition, (p.274).

²⁷² Lore Hergershausen, op.cit., (p.274).

²⁷³ Thomas Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, op.cit., (pp.6-7).

²⁷⁴ Thomas Mann, *Leiden und Größe der Meister*, op.cit., (S.720).

²⁷⁵ Thomas Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, op.cit., (p.9). Si veda anche: Hermann Kurzke, *Thomas Mann Epoche-Werk-Wirkung*, op.cit., (S.235).

²⁷⁶ Thomas Mann, *Leiden und Größe der Meister*, op.cit., (S.721).

²⁷⁷ Thomas Mann, *Leiden und Größe der Meister*, op.cit., (S.723).

L'altro elemento che emerge in Wagner è invece quello mitologico che Mann ritiene sia senza eguali, in quanto Wagner a parer suo non ha eguali nella capacità di vivificare e rievocare il mito.²⁷⁸

Arrivati a questo punto è lecito chiedersi allora se Mann fosse pro o contro Wagner, ma a ciò non si può dare una risposta univoca e il suo atteggiamento nei confronti del compositore tedesco non si può che esemplificare ricorrendo a citazioni testuali del saggio. Di certo possiamo dire che Mann ammirò Wagner, ma non senza allo stesso tempo avere qualche sospetto nei confronti di quell'arte. Thomas Mann fa emergere ciò quando afferma che la passione per l'opera incantatrice di Wagner ha sempre accompagnato la sua vita da quando ne venne a conoscenza. Mann ammette di aver provato sempre curiosità nei confronti di quell'opera e che, anche se ci furono dubbi, essi non intaccarono per nulla quell'arte.²⁷⁹

„[...] Die Passion für Wagners zaubervolles Werk begleitet mein Leben, seit ich seiner zuerst gewahr wurde und es mir zu erobern [...] begann. Meine Neugier nach ihr ist nie ermüdet; ich bin nicht satt geworden, sie zu belauschen, zu bewundern, zu überwachen- nicht ohne Mißtrauen, ich gebe es zu; aber die Zweifel, Einwände, Beanstandungen taten ihr so wenig Abbruch [...]“²⁸⁰

Emerge quindi come nonostante qualche diffidenza quell'arte sia stata veramente importante per Thomas Mann. Ciò che però Mann non concepisce è la teoria wagneriana, ovvero l'idea del *Gesamtkunstwerk* di cui abbiamo parlato sopra. Thomas Mann ritiene che tutte le manifestazioni dell'arte siano perfette già da sé e che non ci sia la necessità di sommarle per arrivare alla perfezione²⁸¹ come invece teorizzava Wagner nei suoi scritti teorici. Se però Mann vede con sospetto l'opera d'arte totale, egli afferma tuttavia che quel *Gesamtkunstwerk*, che da un lato è dilettantesco, sarebbe stato dilettantistico se non fosse stato impiegato da un genio espressivo.²⁸² Qui quindi può derivarne un giudizio non del tutto negativo su l'opera di Wagner.

„[...] Was ich beanstandete [...] war Wagners Theorie [...] Die Kunst ist ganz und vollkommen in jeder ihrer Erscheinungsformen; man braucht nicht ihre Gattungen zu summieren, um sie vollkommen zu machen. [...] Die Vereinigungsidee der Künste selbst hat etwas Dilettantisches und wäre ohne die mit höchster Kraft vollzogene Unterwerfung ihrer aller unter sein ungeheureres Ausdrucks-genie im Delettantischen steckengeblieben. [...]“²⁸³

La musica da sola o la poesia da sola darebbe come risultato qualcosa di mediocre in Wagner e infatti Mann dà poco credito a Wagner come scrittore affermando che ogni strofetta buttata giù

²⁷⁸ Thomas Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, op.cit., (p.10).

²⁷⁹ Thomas Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, op.cit., (p.11).

²⁸⁰ Thomas Mann, *Leiden und Größe der Meister*, op.cit., (S.726).

²⁸¹ Thomas Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, op.cit., (p.12).

²⁸² Thomas Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, op.cit., (p.13).

²⁸³ Thomas Mann, *Leiden und Größe der Meister*, op.cit., (S.726-729).

occasionalmente da Goethe è tanto oro in confronto a quelle (di Wagner) miseroie verbali, a quelle banalità rimate:²⁸⁴

„[...] Jedes hingeworfene Gelegenheitsreimchen Goethe's ist goldschwere Dichtung und hohe Literatur gegen diese Sprachphilistereien und versifizierten Männerscherze, bei denen die Verehrung nur etwas mühsam zu lächeln vermag. [...]“²⁸⁵

L'opinione di Mann nei confronti di Wagner si rivela però contraddittoria quando dice che il genio di Wagner è fatto dei suoi dilettantismi, perché tale affermazione viene contraddetta dalla proposizione successiva in cui Mann afferma che la musica di Wagner è una musica tale da convertire alla musica anche chi è amusicale, come per esempio avvenne con Baudelaire:²⁸⁶

„[...] Nun denn, das Genie Richard Wagners setzt sich aus lauter Dilettantismen zusammen. Aber was für welchen! Er ist ein Musiker der Art, daß er auch die Unmusikalischen zur Musik überredet. [...] Für Baudelaire war die Begegnung mit Wagner einfach die mit der Musik.[...]“²⁸⁷

Mann nel suo discorso rievoca quella che è la doppia ottica²⁸⁸ a cui fa riferimento l'arte di Wagner, concetto già utilizzato da Nietzsche per indicare come l'opera del musicista tedesco sia rivolta sia agli ascoltatori più grossolani che ai più eletti.²⁸⁹

Mann è d'accordo con la definizione che Nietzsche dà del wagnerismo, ovvero di un'epidemia di sensualità inconscia, ed è appunto ciò secondo Mann che può indurre a tenersi in disparte da questa popolarità wagneriana.²⁹⁰ Qui vediamo quindi un atteggiamento di sospetto da parte di Mann che vede in relazione con l'inconscio la prepotenza di un artista che vuole imporre la propria volontà. Ciò è ravvisabile nella seguente citazione in cui scrive che nell'arte di Wagner sono contenuti elementi imperialistici e prepotenti, veementi, dispotici, sconcertanti, sovversivi e demagogici.²⁹¹

„[...] Imperialistisch-weltunterwerfende, gewaltig agaçante, despotische, aufwiegeln-demagogische Elemente sind enthalten in dieser Kunst des Theaters und der Massenerschütterungen, die auf Ehrgeiz, ungeheuren cäsarischen Machtwillen als auf ihr eigentliches Agens schließen lassen könnten[...]“²⁹²

²⁸⁴ Thomas Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, op.cit., (p.15).

²⁸⁵ Thomas Mann, *Leiden und Größe der Meister*, op.cit., (S.731).

²⁸⁶ Thomas Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, op.cit., (p.18).

²⁸⁷ Thomas Mann, *Leiden und Größe der Meister*, op.cit., (S.734).

²⁸⁸ Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden* (KSA), Hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, New York, Berlin, München, 1988, Band 12, (S.436).

²⁸⁹ Thomas Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, op.cit., (p.37).

²⁹⁰ Thomas Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, op.cit., (p.39).

²⁹¹ Thomas Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, op.cit., (p.46).

²⁹² Thomas Mann, *Leiden und Größe der Meister*, op.cit., (S.767).

Tuttavia l'autore di Lubecca fa notare che gli atteggiamenti di Wagner sembrano voler imporre la propria volontà, anche se inizialmente in Wagner non vi era alcuna ambizione.²⁹³

Molto importante è un passaggio di questo saggio in cui Mann nega qualsiasi lettura dell'arte wagneriana in chiave nazista, passaggio che è interessante, in quanto in altre occasioni Mann si esprimerà in maniera contraria, come avremo occasione di vedere in seguito. Qui Mann sostiene che non è assolutamente lecito conferire ai gesti e alle apostrofi nazionaliste di Wagner un significato odierno (contemporaneo a Thomas Mann), poiché ciò vorrebbe dire falsificarle ed abusarne contaminandone la purezza romantica.²⁹⁴

„[...] *Es ist durch und durch unerlaubt, Wagners nationalistischen Gesten und Anreden den heutigen Sinn zu unterlegen – denjenigen, den sie heute hätten. Das heißt sie verfälschen und mißbrauchen, ihre romantische Reinheit beflecken[...]*“.²⁹⁵

Come sostiene infatti Hermann Kurzke, Thomas Mann, in *Dolore e Grandezza di Richard Wagner*, aveva rappresentato Wagner come socialista e non come servitore del radicalismo di destra.²⁹⁶

Mann afferma in questo saggio che l'opera di Wagner è stata un'opera che ha presentato elementi di tipo democratico ed europeo, un'arte che se anche per certi aspetti può essere percepita come tedesca è anche cosmopolita.²⁹⁷

Hermann Kurzke ci fa inoltre notare che in questo saggio tramite Wagner vengono esemplificati i problemi dell'esteta che lo stesso Mann aveva. Nella misura in cui il discorso è una critica a Wagner allora è anche una critica a Thomas Mann stesso, e il *Vortrag* tenuto a Monaco da cui è derivato poi il saggio metterebbe al centro Wagner come decadente internazionale.²⁹⁸

Nell'edizione italiana di cui mi sono avvalsa per comprendere meglio il rapporto di Thomas Mann con l'artista Wagner vi sono altri saggi che si occupano del tema Mann-Wagner. Un altro saggio che è utile ricordare è il seguente: *Über die Kunst Richard Wagners (Sull'arte di Richard Wagner)*.²⁹⁹ Il saggio è stato pubblicato inizialmente con il titolo *Auseinandersetzung mit Wagner (Confronto con Wagner)* ed è molto interessante perché Thomas Mann riconosce l'importanza che Wagner ha ricoperto nella sua vita:

²⁹³ Thomas Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, op.cit., (p.47).

²⁹⁴ Thomas Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, op.cit., (p.48).

²⁹⁵ Thomas Mann, *Leiden und Größe der Meister*, op.cit., (S.770).

²⁹⁶ Hermann Kurzke, *Thomas Mann Epoche-Werk-Wirkung*, op.cit., (S.235).

²⁹⁷ Thomas Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, (pp.51-52).

²⁹⁸ Hermann Kurzke, op.cit., (S.235).

²⁹⁹ Thomas Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, op.cit., (p.57).

„[...] Was ich Richard Wagner an Kunstglück und Kunsterkenntnis verdanke, kann ich nie vergessen und sollte ich mich noch so weit im Geiste von ihm entfernen. [...]“³⁰⁰ [GKFA 14.1, 301]

Si può forse meglio capire la contraddittorietà dell’atteggiamento di Thomas Mann nei confronti di questo artista attraverso la seguente citazione che fa emergere come egli abbia trovato Wagner sospetto dal punto di vista spirituale e umano, ma irresistibile dal punto di vista artistico, e come la sua giovinezza non si fosse mai concessa a lui con la fidente dedizione con la quale si era affidata ai grandi poeti e scrittori.

„[...] Als Geist, als Charakter schien er mir suspekt, als Künstler unwiderstehlich, wenn auch tief fragwürdig in Bezug auf den Adel, die Reinheit und Gesundheit seiner Mittel und nie hat meine Jugend sich ihm mit jener vertrauensvollen Hingabe überlassen, mit der sie den großen Dichtern und Schriftstellern anhing [...]“³⁰¹ [GKFA 14.1, 302]

In questo passaggio vi è da chiedersi se quel anche se, più che avere un valore concessivo, non sia da vedere come l’elemento che in qualche modo potrebbe mostrare come la relazione tra l’irresistibilità e la discutibilità circa i mezzi utilizzati da Wagner sia da vedere come un rapporto di causa effetto. Vi è da domandarsi dunque se non sia proprio la mancanza o la possibile mancanza di purezza dei mezzi di quest’arte a renderla irresistibile, ma la questione rimane aperta.

Thomas Mann, in questo scritto, fa emergere ancora come egli non creda più che la grandezza di un’opera d’arte consista nell’insuperabilità dei mezzi di creare il grande effetto, e pensa che la stella di Wagner nel cielo dello spirito tedesco stia per calare. Più avanti però egli non può che rivelarci come basti una frase, un suono di Wagner per farlo “spaurire” di gioia.

„[...] Heute jedoch glaube ich nicht mehr, wenn ich es jemals glaubte, daß die Höhe eines Kunstwerkes in der Unüberbietbarkeit seiner Wirkungsmittel bestehe. Und ich meine zu wissen, daß Wagners Stern am Himmel des deutschen Geistes im Sinken begriffen ist. [...] Aber noch immer, wenn unverhofft ein Klang, eine beziehungsvolle Wendung aus Wagners Werk mein Ohr trifft, erschrecke ich vor Freude, eine Art Heim- und Jugendweh kommt mich an, und wieder, wie einstmals, unterliegt mein Geist dem alten klugen und sinnigen, sehnsüchtigen und abgefeimten Zauber. [...]“³⁰² [GKFA 14.1, 302-304]

In un altro scritto dal titolo *Richard Wagner und Der Ring des Nibelungen*, risultato della conferenza tenuta all’università di Zurigo il 16 novembre 1937 e la cui versione italiana (*Richard Wagner e l’Anello del Nibelungo*) è stata curata da B. Arzeni³⁰³, Mann fa emergere ancora una volta un’immagine di Wagner come incantatore di masse quando descrive il compositore come colui che

³⁰⁰ Thomas Mann, *Essays 1 1893-1914* von Heinrich Detering unter Mitarbeit von Stephan Stachorski in: *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe: Werke, Briefe, Tagebücher*. ©2002; Frankfurt am Main: S. Fischer (S.301).

³⁰¹ Thomas Mann, *Essays 1 1893-1914*, op.cit., (S.302).

³⁰² Thomas Mann, *Essays 1 1893-1914*, op.cit., (S.302-304).

³⁰³ Thomas Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, op.cit., (p.61).

sapeva trascinare le masse, l'eroe dell'orchestra che si appellò sempre alla folla e della quale ebbe bisogno per attuare la sua missione.³⁰⁴

„[...] Das sagt der große Theatraliker und Massenerschütterer, der Orchesterheros, der immer auf eine hohe Art an die Menge appellierte und sie zur Erfüllung seiner Sendung brauchte. [...]“.³⁰⁵

Se in precedenza abbiamo parlato di Wagner come precursore di Freud, possiamo notare come in questo scritto tale idea ritorni quando l'autore di Lubeca afferma che nulla è più wagneriano della mescolanza di mitica primitività e di psicologia, di moderna psicanalisi³⁰⁶. Mann ritiene anche che Wagner sia un grande rivelatore della natura psichica, dell'eterno cuore dell'uomo.³⁰⁷

„[...] Nichts kann wagnerischer sein als diese Mischung aus mythischer Urtümlichkeit und psychologischer, ja psychoanalytischer Modernität. [...]. Er ist auch ein großer Kündler seelischer Natur, des ewigen Menschenherzens [...]“.³⁰⁸

Dopo il saggio sul dolore e la grandezza di Wagner vi è stata una violenta protesta accompagnata dalle firme di un gran numero di persone importanti di Monaco e diffusa tramite le *Münchener Neueste Nachrichten* e radio Monaco. Mann risponde a tale protesta con uno scritto del 19 aprile 1933 che ha come titolo originario *Erwiderung auf den Protest der Richard-Wagner-Stadt München (Risposta alla Protesta di Monaco città wagneriana)*.³⁰⁹ Mann fa notare in questo scritto che il testo che lo offende non prende in considerazione il saggio relativo a Wagner nella sua integrità. In questa protesta i firmatari sostenevano che Thomas Mann avesse fatto una serie di conferenze fuori dalla Germania nelle quali aveva calunniato il nome del maestro tedesco (Wagner) in terra straniera.³¹⁰ Mann fu indignato, in quanto erano state prese delle frasi qua e là del suo saggio per suscitare contro di lui l'indignazione nazionale. Il saggio su Wagner era stato il frutto, come spiega lo scrittore, di ciò che corrispondeva quasi integralmente al testo di una conferenza da lui tenuta in quattro occasioni nel cinquantenario della morte del maestro a Monaco, Amsterdam, Bruxelles e Parigi in cui ogni volta aveva riscontrato la partecipazione di un pubblico animato da fervore wagneriano. La protesta di Monaco città wagneriana lo accusava invece del contrario.

In un altro saggio dal titolo *Zu Wagners Verteidigung. Brief an den Herausgeber des Common Sense (In difesa di Wagner)*³¹¹, Mann esprime un atteggiamento nei confronti di Wagner che può sembrare ancora più ambiguo. In questa lettera ringrazia il direttore del giornale per l'invio del numero di

³⁰⁴ Thomas Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, op.cit., (p.64).

³⁰⁵ Thomas Mann, *Leiden und Größe der Meister*, op.cit., (S.782).

³⁰⁶ Thomas Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, op.cit., (p.82).

³⁰⁷ Thomas Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, op.cit., (p.83).

³⁰⁸ Thomas Mann, *Leiden und Größe der Meister*, op.cit., (S.802).

³⁰⁹ Thomas Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, op.cit., (p.95).

³¹⁰ Thomas Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, op.cit., (pp.95-96).

³¹¹ Thomas Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, op.cit., (p.99).

novembre in cui ha letto l'articolo di Peter Viereck *Hitler e Richard Wagner*, articolo in cui si creava un parallelismo tra Hitler e Wagner, e afferma che, nonostante sia stato un ammiratore di Wagner, non intende protestare contro quell'articolo e confutare la tesi di Viereck.³¹² Mann spiega che in *Dolore e grandezza di Richard Wagner* ha sottaciuto i legami di Wagner con qualcosa di nazionalsocialista per delicatezza e perché si trattava di un discorso celebrativo che gli era stato richiesto da associazioni culturali straniere, ma che Viereck ha ignorato che il discorso risaliva proprio al 1933 ed era stato l'elemento determinante per la sua emigrazione o per il suo mancato ritorno in Germania.³¹³

„[...] Aber Herr Viereck vergißt oder weiß nicht, daß es genau diese Festrede vom Jahre 33 war, die den Ausschlag für meine Emigration oder, richtiger gesagt, meine Nicht-Rückkehr nach Deutschland gab [...]“.³¹⁴

Se da un lato Mann riteneva che l'opera di Wagner potesse scaturire solo dallo spirito tedesco, il quale a parer suo era alieno da elementi di tipo politico, allo stesso tempo l'autore sosteneva che il Nazionalsocialismo fosse la tragica conseguenza dell'estraneità alla politica da parte di quello stesso spirito.³¹⁵

„[...]National-Sozialismus [...] ist die tragische Konsequenz der mythischen Politikfremdheit des deutschen Geistes [...]“.³¹⁶

Questa frase sembra smentire quanto detto in altri scritti dove Mann affermava che Wagner e Nazionalsocialismo non avevano nulla in comune. Qui Mann sostiene di vedere l'elemento nazista nell'opera d'arte di Wagner, la quale come l'Hitlerismo ha avuto le proprie origini proprio dall'epoca borghese.

„[...] Ich finde das nazistische Element nicht nur in Wagners fragwürdiger „Literatur“, ich finde es auch in seiner „Musik“, [...] in seinem fragwürdigen Werk [...] daß dieses Werk [...] aus der bürgerlich-humanistischen Epoche auf dieselbe Art und Weise heraustritt wie der Hitlerismus; [...] daß es mit seinem Appell an eine klassenlose Volklichkeit, seinem mythisch-reaktionären Revolutionarismus die genaue geistige Vorform der „metapolitischen“ Bewegung ist, die heute den Schrecken der Welt bildet, und die geschlagen werden muß [...]“.³¹⁷

Quest'affinità tra Wagner e Hitler, inteso come retroterra wagneriano che avrebbe prefigurato il movimento nazista, emerge chiaramente in una lettera scritta da Thomas Mann in California il 6 dicembre 1949: *Wagner und kein Ende. An Emil Preetorius*.³¹⁸ In questa lettera l'autore di Lubeca

³¹² Thomas Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, op.cit., (p.99).

³¹³ Thomas Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, op.cit., (pp.101-102).

³¹⁴ Thomas Mann, *Leiden und Größe der Meister*, op.cit., (S.818).

³¹⁵ Thomas Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, op.cit., (p.104).

³¹⁶ Thomas Mann, *Leiden und Größe der Meister*, op.cit., (S.821).

³¹⁷ Thomas Mann, *Leiden und Größe der Meister*, op.cit., (S.821-822).

³¹⁸ Thomas Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, op.cit., (p.107).

sostiene che nel continuo parlare di Wagner, nel voler essere lui solo a parlare e nella sua presunzione vi sia una prefigurazione di Hitler.³¹⁹

„[...] *Es ist da, in Wagners Bramarbasieren, ewigem Perorieren, Allein-reden-Wollen, über alles Mitreden-Wollen eine namenlose Unbescheidenheit, die Hitler Vorbildet, - gewiß, es ist viel „Hitler“ in Wagner, und das haben Sie ausgelassen, mußten es natürlich auslassen, - wie sollten Sie das Werk, dem Sie dienen, mit Hitler in Verbindung bringen! Es hat lange genug mit ihm in Verbindung gestanden. [...]*“³²⁰

In un altro saggio dal titolo *Briefe Richard Wagners. The Burrell Collection*, Mann fa ancora emergere la natura d'attore di Wagner e si rifà ad una citazione di Gottfried Keller che definiva Wagner “*parrucchiere e ciarlatano*”.³²¹

„[...] *Wagner [...] der namenlos unbescheidene, nur von sich erfüllte, ewig monologisierende, rodomontierende, die Welt über alles behelrende Propagandist und Schauspieler seiner selbst, der theatromantische Kostümfex, „Friseur und Charlatan“, wie Gottfried Keller ihn nannte [...]*“³²²

Ciarlatano è un termine molto importante che rappresenta il modo demagogico di fare arte di Wagner e che si collega con il discorso che si cercherà di fare più avanti su un libro interessante di Grete De Francesco e di cui è uscita nel settembre 2021 la traduzione italiana: *Il potere del ciarlatano* (titolo dell'opera tedesca: *Die Macht des Charlatans*).

In queste lettere della collezione Burrell emerge ancora questo collegamento tra Wagner e Hitler, quando Mann afferma che in Wagner vi è “*troppo di Hitler, troppo nazismo latente*”.³²³

„[...] *Wir haben diesen Wagner wieder vor Augen, und da ist zuviel Abstoßendes, zuviel „Hitler“, wirklich zuviel latentes und alsbald auch manifestes Nazismus, als daß rechtes Vertrauen, Verehrung mit gutem Gewissen, eine Liebe möglich erschiene, die sich ihrer nicht zu schämen braucht [...]*“³²⁴

Dopo tutto questo tentativo di capire l'atteggiamento e la ricezione da parte di Thomas Mann nei confronti di Wagner, che risultano tra l'altro problematici, non si può far altro che ricondurre la figura di Wagner a una parola chiave: demagogia. In riferimento a ciò è degna di interesse l'opera di Paolo Panizzo dal titolo *Ästhetizismus und Demagogie*³²⁵, opera in cui l'autore, dopo aver fatto una chiara presentazione del dilettantismo e del contesto di decadenza in cui troviamo l'arte wagneriana, descrive la figura del dilettante nell'opera giovanile di Thomas Mann. Già nell'introduzione al libro

³¹⁹ Thomas Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, op.cit., (p.108).

³²⁰ Thomas Mann, *Leiden und Größe der Meister*, op.cit., (S.824-825).

³²¹ Thomas Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, op.cit., (p.119).

³²² Thomas Mann, *Leiden und Größe der Meister*, op.cit., (S.833).

³²³ Thomas Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, op.cit., (p.119).

³²⁴ Thomas Mann, *Leiden und Größe der Meister*, op.cit., (S.833).

³²⁵ Paolo Panizzo, *Ästhetizismus und Demagogie- Der Dilettant in Thomas Manns Frühwerk*, Würzburg, Königshausen u. Neumann, 2007.

vediamo una citazione che ancora una volta ci rimanda all'influenza che Wagner ebbe per Thomas Mann con il riferimento ad una lettera di Thomas Mann a Hermann Hesse, lettera in cui Mann definisce l'arte di Wagner come un'arte demagogica che lo influenzò molto se non addirittura lo corruppe:³²⁶

„[...] diese ebenso exklusive wie demagogische Kunst, die mein Ideal, meine Bedürfnisse vielleicht auf immer beeinflusst, um nicht zu sagen: korrumpiert hat [...]“.

Come abbiamo già visto in precedenza con la critica di Nietzsche a Wagner, Wagner è il miglior rappresentante dell'arte decadente, ma, come sottolinea Panizzo, ciò che viene spesso trascurato negli studi è che il moderno artista³²⁷ non è solo un esteta, ma rappresenta anche un demagogo aggressivo. Vi è l'idea quindi che l'artista faccia tutto il possibile per soddisfare i desideri e le aspettative del pubblico con l'obiettivo di imporsi e quindi metta al centro la *Wirkung*.³²⁸ Ne deriva quindi che il moderno artista punta molto sull'effetto della sua arte per conquistare il pubblico e il pubblico lo ricompensa con fama e successo. Già Nietzsche, che in *Il caso Wagner* definisce Wagner come Cagliostro (noto ciarlatano della seconda metà del Settecento) della modernità e descrive la sua arte come una forma di demagogia, paragona Wagner al sacerdote cristiano che utilizza l'ideale ascetico come strumento di potere (*Werkzeug der Macht*); quindi il moderno artista si presenta come salvatore delle sofferenze del mondo terreno e riesce con ciò ad imporsi in società e a diventare signore della massa.³²⁹ Di questo si parlerà però meglio più avanti.

Paolo Panizzo espone quindi una tesi importantissima che ci permette di vedere come l'artista può essere anche demagogo. Il voler superare la decadenza da parte di Thomas Mann, tramite le sue opere, significherebbe quindi andare contro quell'arte seduttoria, superare quella separazione tra vita e arte e creare un'arte che metta assieme le due componenti di arte e spirito, tentativo che egli cerca di raggiungere nell'opera di cui si è accennato all'inizio: *Geist und Kunst*.³³⁰

³²⁶ Paolo Panizzo, op.cit., (S.11).

³²⁷ Panizzo parla di dilettante, ma per le considerazioni fatte sopra che ci hanno fatto comprendere come Wagner non sia da intendere come dilettante inetto parleremo in genere dell'artista moderno, ovvero dell'artista decadente.

³²⁸ Paolo Panizzo, op.cit., (S.15).

³²⁹ Vgl. Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, (KSA 3,557). In: Paolo Panizzo, op.cit., (S.16).

³³⁰ Paolo Panizzo, op.cit., (S.17).

2.4 *Geist und Kunst* e altri saggi relativi alla tematica spirito-arte.

A partire dal febbraio 1909 fino al gennaio 1910, dopo aver terminato il romanzo *Königliche Hoheit*, Thomas Mann ha lavorato ad un saggio letterario in cui si proponeva di interessarsi a questioni che già in saggi precedenti, per esempio *Bilse und ich* (1906) o *Versuch über das Theater* (1909), così come nel dialogo sull'arte tra Tonio e Lisaweta in *Tonio Kröger*, aveva affrontato, ma che erano rimaste irrisolte. Il 25 marzo 1909 Thomas Mann scriveva al fratello Heinrich che per lui era iniziato un periodo di novità sia per quanto riguardava la vita privata, sia dal punto di vista letterario.³³¹

„[...] Ich bereite Mehreres vor: einen Essay, der allerhand Zeitkritisches enthalten soll, [...]“. [TM/HM 138]

L'entusiasmo di Thomas Mann nei confronti della nuova fase non dura però a lungo, in quanto il saggio pianificato, che avrebbe dovuto contenere una critica del tempo, una riflessione sulla posizione dello scrittore nel contesto sociale e culturale della Germania dell'epoca, e che avrebbe dovuto avere come titolo *Geist und Kunst*, si dimostra fin da subito difficile, come emerge dallo stato di frustrazione con cui Mann si rivolge in una lettera del 26 agosto 1909 a Walter Opitz:³³²

„[...] Mein Kopf ist so müde und kaput [...] Ich habe mich da auf eine Sache eingelassen, etwas Kritisches, eine Abhandlung, und daran zermürbe ich mir jeden Vormittag die Nerven so sehr [...]“ [GKFA 21, 427].

Il saggio non verrà mai portato a termine e rimarranno solo un insieme di appunti nel materiale legato al lascito zurighese che Mann aveva conservato con il titolo: *Zum Literatur-Essay*. Il titolo *Geist und Kunst* è stato ricavato da: un'intervista fatta a Mann nel 1909 alla Saale-Zeitung di Halle in cui egli parlava di un saggio su *Spirito e arte*; una lettera del 7 marzo 1910, scritta in risposta a degli argomenti di letteratura, in cui Mann utilizzava le note del progettato saggio letterario dicendo che i fatti di cui si stava occupando avrebbero meritato un'analisi molto più particolareggiata dal titolo *Spirito e arte*; infine un passaggio di *Der Tod in Venedig* in cui tra le opere attribuite al protagonista dell'opera, Gustav von Aschenbach, ricorre anche il saggio *Spirito e arte* che era stato affiancato da molti al saggio di Schiller sulla poesia ingenua e sentimentale.³³³

Ciò che invece venne dato alle stampe fu il saggio *Der Literat* che venne sviluppato dagli appunti su *Geist und Kunst* e venne pubblicato nella rivista *März* del gennaio 1913 con scritto:

³³¹ Paolo Panizzo, op.cit., (S.23).

³³² Paolo Panizzo, op.cit., (S.24).

³³³ Thomas Mann, *Spirito e arte: Saggio sulla letteratura*; a cura di Maurizio Pirro, Bari, Palomar, 1997, (p.7).

„Eine große Abhandlung über Geist und Kunst [...] Zivilisation und Kultur [...] wurde vor Jahren erträumt und entworfen [...] die essayistische Disziplin des Verfassers reichte nicht aus, ihn zu komponieren. So blieb der Plan als amorphe Notizenmasse liegen“. [GKFA 14.1, 354]³³⁴

Gli appunti completi di Mann con delle note esplicative verranno pubblicati invece per la prima volta nel 1967 da Hans Wysling.³³⁵ Lo sforzo da parte di Mann nel redigere gli appunti di *Geist und Kunst* non fu tuttavia inutile, in quanto molti scritti teorici che Thomas Mann scrisse dopo il 1910 tra cui *Goethe's Laufbahn als Schriftsteller* (1933), *Schopenhauer* (1938), *Leiden und Größe Richard Wagners* (1933) e *Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung* (1947) hanno in qualche modo a che fare con gli appunti del 1909 e li sviluppano ulteriormente. Si può quindi affermare quanto detto da Hans Wysling, ovvero che i temi principali del saggio abbozzato sono questioni di cui Mann si è occupato per tutta la sua vita.³³⁶ Prima di passare ad analizzare il discorso relativo alla dialettica di spirito e arte, è interessante notare come anche negli appunti che abbiamo del saggio Mann affronti l'argomento Wagner. *Spirito e arte*, come detto in precedenza, rappresenta un insieme di appunti che hanno costituito un materiale importante anche per opere successive relative all'atteggiamento di Mann nei confronti di Wagner, ed è abbastanza sicuro che Mann abbia ripreso le sue annotazioni quando scrisse l'*Auseinandersetzung mit Wagner* (1911), in quanto vi sono singole parti del saggio che si accordano perfettamente con certi appunti del *Literatur-Essay*.³³⁷ Alla raccolta di appunti appartiene anche un insieme di paragrafi di giornali e opuscoli che Thomas Mann ha avvolto in un cartoncino marrone con la scritta *Abhandlung über das Litterarische*, al cui interno si trova un cartoncino di colore bianco che porta il titolo *Wagner u. Modernität*. La maggior parte dei paragrafi risalgono agli anni 1909/1910, mentre due articoli su Wagner portano le date 1916 e 1924, cosa che ci fa notare come Thomas Mann dunque non ritenesse dopo il piccolo saggio del 1911 il suo confronto con Wagner ancora chiuso, fatto che viene dimostrato dall'opera in cui Mann si confronta di più con Wagner, ovvero *Dolore e grandezza di Richard Wagner* (1933).³³⁸

Geist und Kunst è un'opera che si sviluppa sulla base di cinque tematiche principali³³⁹: 1) il complesso Reinhardt-Wagner che si rifà al sospetto di Nietzsche che riteneva che l'artista fosse un commediante; 2) in un capitolo dal titolo *Volkstümlichkeit* si sarebbe dovuto sottolineare la popolarità di Wagner, la

³³⁴ Paolo Panizzo, op.cit., (S. 24-25).

³³⁵ Thomas Mann, *Spirito e arte: Saggio sulla letteratura*, op.cit., (p.8).

³³⁶ Paolo Panizzo, op.cit., (S.25).

³³⁷ Paul Scherer, Hans Wysling: *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns, (Geist und Kunst Thomas Manns Notizen zu einem Literatur-Essay von Hans Wysling)*, c1967; Bern: München: Francke (S.125).

³³⁸ Paul Scherer, Hans Wysling, op.cit., (S.125-126).

³³⁹ Per le tematiche principali su cui si basa *Geist und Kunst* che citerò nei seguenti 5 punti si veda: Paul Scherer, Hans Wysling: op.cit., (S.126).

sua ricerca demagogica di *Wirkung* che egli ottenne attraverso la „*wechselnde Optik*“³⁴⁰ e che gli permise di attrarre tanto i grossolani quanto i più raffinati. 3) All’artista ciarlatano („*Künstler-Scharlatan*“) Mann pensava di opporre il letterato („*Literat*“) che consapevolmente e responsabilmente viveva nel suo tempo e che era più di aiuto in quell’epoca di quanto fosse quel „*Dichter*“ che rimpiangeva gli ideali di tempi passati. Per mezzo del suo intelletto, il „*Literat*“ era secondo Thomas Mann da definire critico e moralista e uno degli obiettivi più importanti per Mann era quello di distinguere il „*Literat*“, nella sua purezza e dignità e nella sua severità ascetica, dal „*Künstlerkind*“ e dal ciarlatano. 4) Dall’altra parte Mann si trovò quindi a distinguere il „*Literat*“ dal „*naiv Künstler*“ e cercò di trovare una soluzione alla questione ricorrendo ai concetti schilleriani di „*naiv*“ e di „*sentimentalisch*“. 5) Mann si occupò anche della cosiddetta „*Regeneration*“ con la nuova generazione di *Dichter*, i quali avrebbero forse potuto avere di nuovo una pura intensità di sentire. Come fa notare Wysling, quindi, la pianificata teoria della letteratura, come si può vedere dagli appunti, si sarebbe allargata ad una critica dell’arte e ad una critica della moderna civilizzazione.³⁴¹

Thomas Mann non si occupò solo dell’arte del tempio di Bayreuth, ma anche di ciò che si era delineato a Monaco a causa del teatro di Bayreuth. Fu per questo che Mann si scagliò soprattutto contro Georg Fuchs, direttore del *Künstlertheater*, ai cui tentativi falliti paragona l’arte di Reinhardt.³⁴²

Il saggio diede a Mann la possibilità di dimostrare che la letteratura significava per lui più del teatro, cosa che contrastava pienamente con quanto pensava Wagner che aveva messo il teatro al centro. È proprio sulla base di questo assunto che Hans Wysling ritenne che il *Literatur-Essay* fosse stato pensato da Mann come una sorta di scritto antiwagneriano.³⁴³ Di seguito verranno riportati alcuni degli appunti che ci permetteranno di comprendere meglio la critica a Wagner e il rapporto tra spirito e arte.

Nell’appunto 8 Mann afferma che sarebbe da andare su tutte le furie quando Wagner parla di „*lirica-letteratura*“ o definisce l’Epos „*misera ombra mortale*“.³⁴⁴

8. „*Wenn Wagner von „Literatur-Lyrik“ spricht oder vom Epos, das er den „dürftigen Todesschatten etc“ nennt, so möchte man an den Wänden hochgehen [...]“*.³⁴⁵

³⁴⁰ [KSA 12, 436].

³⁴¹ Paul Scherer, Hans Wysling, op.cit., (S.126).

³⁴² Paul Scherer, Hans Wysling, op.cit., (S.127).

³⁴³ Paul Scherer, Hans Wysling, op.cit., (S.128).

³⁴⁴ Thomas Mann, *Spirito e arte: Saggio sulla letteratura*, op.cit., (p.14).

³⁴⁵ Paul Scherer, Hans Wysling, op.cit., (S.155).

Questo giudizio fa riferimento ad un altro emerso nell'opera *Versuch über das Theater* dello stesso Mann, dove lo scrittore di Lubeca definiva una grande ingratitudine da parte del vecchio mago di Bayreuth definire l'opera d'arte narrativa come "misera ombra mortale" per dare maggiore spazio all'arte drammatica.³⁴⁶

Molto interessante per il nostro discorso è l'appunto 10, annotazione in cui Mann definisce ancora una volta Wagner come demagogo. L'autore sostiene che nessun artista ha mai strizzato l'occhio al popolo come fece per esempio Wagner in *I maestri cantori di Norimberga* e a Wagner vengono contrapposti Goethe e Schiller.³⁴⁷ Thomas Mann vede in Wagner il fondatore di quel movimento della *Literaturfeindlichkeit* che dominava la Germania a lui contemporanea³⁴⁸ e in altri appunti l'autore di Lubeca annota che l'avversione nei confronti della letteratura, che è connaturata ai tedeschi, porta ad una brama nei confronti del "sovraletterario" che non ha eguali in altri Paesi, se non in Italia dove è presente quello che è lo scimmiotto di Wagner, ovvero D'Annunzio, quel poeta che Mann andrà a criticare anche nelle *Betrachtungen eines Unpolitischen*.³⁴⁹

10. „Die Litteraturfeindschaft den Deutschen gewissermaßen eingeboren. [...] Wagner sehr deutsch in seiner Litteraturfeindlichkeit. [...] Wagner freilich kein Snob, sondern ein Demagoge. Nie hat ein Künstler mit dem Volke geliebäugelt, wie W. es in den Meistersingern thut. Goethe, Schiller, haben nicht mit dem Volke „gar unbelehrt“, sondern mit den strengsten Kunstidealen geliebäugelt [...]“.³⁵⁰

Il sovra-letterario rimanda a Wagner e con una punta di derisione Mann si domanda se ciò che fa Wagner sia sopra o sotto-letteratura, cosa non facile a dirsi.³⁵¹

14. „Überlitterarisch: Wagners Gedichte!! (Unter oder über? Zweifelhafte Fall!“).³⁵²

È risaputo che Mann non guardasse con positività al *Gesamtkunstwerk* e mal accettava il fatto che Wagner avesse liquidato la *Dichtung* come *Literatur-Dichtung*.³⁵³

76. „Literaturdichtung“, der Gegensatz zu was? Zu einer „eigentlichen“ Dichtung? Von Wagner unverschämter Weise erfunden und von ihm u. [s] den Schülern seines Denkens unredlich gehandhabt. [...]“.³⁵⁴

Nell'appunto 17 emerge ancora un giudizio di mediocrità circa l'opera di Wagner che aveva un'ambizione al popolare; in questo caso Mann scrive che il popolo, della musica di Wagner, sente e

³⁴⁶ Vedi nota all'appunto 8 (p.77) di: Thomas Mann, *Spirito e arte: Saggio sulla letteratura*, op.cit.

³⁴⁷ Thomas Mann, *Spirito e arte: Saggio sulla letteratura*, op.cit., (p.15).

³⁴⁸ Paul Scherer, Hans Wysling, op.cit., (S.134).

³⁴⁹ Thomas Mann, *Spirito e arte: Saggio sulla letteratura*, op.cit., (p.15).

³⁵⁰ Paul Scherer, Hans Wysling, op.cit., (S.157).

³⁵¹ Thomas Mann, *Spirito e arte: Saggio sulla letteratura*, op.cit., (p.16).

³⁵² Paul Scherer, Hans Wysling, op.cit., (S.160).

³⁵³ Paul Scherer, Hans Wysling, op.cit., (S.134-135).

³⁵⁴ Paul Scherer, Hans Wysling, op.cit., (S.191).

conosce solo ciò che viene suonato all'osteria dalle bande e che Wagner non è assolutamente paragonabile ad altri veri musicisti.³⁵⁵

17. „[...]Moderne Ambition zum Volkstümlichen [...]. Das Volk kennt von W. Tannhäuser u. Lohengrin (Einiges). Was es sonst noch etwa auf dem Keller von Musikkapellen hört, sind ihm Fanfaren. Kein Vergleich mit Verdi, Puccini, Weber [...]“.³⁵⁶

Wagner è soprattutto per Mann un pessimo artista letterario, tanto che in un'annotazione sostiene che Wagner fa poesia in maniera orrenda.³⁵⁷ Thomas Mann si riferisce a Wagner anche dove rammenta che oggi l'esteta ambisce solo a possedere influenza nazionale e popolarità.³⁵⁸

45. „[...] Der letzte Aestheten-Ehrgeiz ist heute nationale Wirkung und Volkstümlichkeit“.³⁵⁹

Nell'appunto 48 emerge ancora come *I maestri cantori* di Wagner siano espressione della demagogia d'artista e ad essi viene contrapposto il *Coriolanus* di Shakespeare. Mann si lamenta della mancanza di carattere, della perversione e del soggiogamento delle masse da parte di un artista come Wagner.³⁶⁰

48. „'Coriolan' als Gegenstück zu den „Meistersingern“. Künstler-Aristokratismus und Künstler-Demagogie. Stolz und Ehrgeiz. Wagner, [...]. Wieviel Charakterlosigkeit, Perversität, Verrat liegt in der Popularitätssehnsucht, dem Demagogismus, dem Volksschmeichlertum eines Künstlers!“.³⁶¹

Paolo Isotta fa notare che se Wagner è stato considerato per certi versi una bandiera del Nazismo, tra tutte le sue opere, *I maestri cantori* è l'opera che il Nazionalsocialismo poteva considerare in termini politici più propria.³⁶²

La critica alla demagogia di Wagner dà l'opportunità a Thomas Mann di mettere in luce anche gli aspetti demagogici della sua arte, in quanto lo stesso scrittore ricorda in una lettera ad Hermann Hesse del 1910 che la sua arte non è rivolta soltanto ad un gruppo di spiriti eletti ma anche agli stupidi, a tutti: „[...]Mich verlangt auch nach den Dummen [...]“.³⁶³ Di Wagner Thomas Mann annota anche che come poeta era musicista e come musicista poeta. Qui vi è la volontà da parte di Mann di dire che Wagner non era grande né come scrittore, né come musicista.³⁶⁴

³⁵⁵ Thomas Mann, *Spirito e arte: Saggio sulla letteratura*, op.cit., (p.17).

³⁵⁶ Paul Scherer, Hans Wysling, op.cit., (S.161).

³⁵⁷ Thomas Mann, *Spirito e arte: Saggio sulla letteratura*, op.cit., (p.19).

³⁵⁸ Thomas Mann, *Spirito e arte: Saggio sulla letteratura*, op.cit., (p.26).

³⁵⁹ Paul Scherer, Hans Wysling, op.cit., (S.174).

³⁶⁰ Thomas Mann, *Spirito e arte: Saggio sulla letteratura*, op.cit. (pp.26-27).

³⁶¹ Paul Scherer, Hans Wysling, op.cit., (S.175).

³⁶² Paolo Isotta, op.cit. (pp.79-80)

³⁶³ Brief an Hermann Hesse vom 1. April 1910. In: Thomas Mann, *Briefe: 1889-1913*; ausgewählt und herausgegeben von Thomas Sprecher, Hans R. Vaget und Cornelia Bernini, (S.448). In: *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe: Werke, Briefe, Tagebücher*, ©2002; Frankfurt am Main: S. Fischer [GKFA 21, 448].

³⁶⁴ Thomas Mann, *Spirito e arte: Saggio sulla letteratura*, op.cit., (p.28).

Una frase chiave è rappresentata dall'appunto 53 dove Mann pensa che Wagner sia ancora tremendamente attuale, il problema della modernità stessa.³⁶⁵

53. „[...] ist Wagner noch immer etwas brennend Aktuelles, ein Problem, das Problem der Modernität selber[...]“.³⁶⁶

La critica maggiore al modo di concepire l'arte da parte di Wagner emerge quando Thomas Mann nell'appunto 76 sostiene che il talento incantatorio di Wagner sia in grado di retrocedere sino alla culla delle arti, situazione in cui musica e poesia erano una sola cosa. Mann afferma che esse non lo sono più e che non ha alcun senso tentare di riunirle, che il poeta non è più musicista, il musicista non è più poeta e che le arti si sono separate e specializzate.

76. „[...] Wagners Zauberer-Talent war imstande, [...] an die Wiege der Künste zurückzugehen, wo Musik und Poesie Eines sind. Sie sind es nicht mehr, und vielleicht ist es fortan ein vergebliches Unterfangen, sie zu verschmelzen. [...] Dichter und Musiker sind Brüder, redende Künstler beide, aber in verschiedenen Sprachen [...]“.³⁶⁷

Questa critica emerge anche quando Thomas Mann rammenta che il dramma letterario è il dramma vero, mentre il dramma musicale ne costituisce un settore.³⁶⁸ Il giudizio negativo su Wagner appare poi nell'appunto successivo, dove si parla del dilettantismo demagogico nel campo del festival popolare diffuso da Wagner:

„[...] z.B. entschiedene Worte gegen den demagogischen Dilettantismus auf den Gebiet des populären Festspiels, den Wagner (natürlich!) propagierte[...]“.³⁶⁹

Inoltre Mann sostiene che il grande stile non fa il grande artista, tanto che si domanda come sarebbe stato giudicato Wagner da Goethe.³⁷⁰ Per quanto riguarda Goethe e Wagner è anche da rammentare una lettera a Julius Bab in cui Mann si domanda se i tedeschi siano consapevoli del fatto che Goethe è una guida nazionale ed è incomparabilmente più degno di fiducia del tabacoso gnomo sassone dal genio prodigioso e dal carattere meschino.³⁷¹

„[...] Sollte nicht doch vielleicht jeder Deutsche im Grunde seines Herzens wissen, daß Goethe ein unvergleichlich verehrungs- und vertrauenswürdiger Führer und Nationalheld ist, als dieser schnupfende Gnom aus Sachsen mit dem Bombentalent und dem schäbigen Charakter? [...]“.³⁷² [GKFA 21, 479]

³⁶⁵ Thomas Mann, *Spirito e arte: Saggio sulla letteratura*, op.cit., (p.30).

³⁶⁶ Paul Scherer, Hans Wysling, op.cit., (S.178).

³⁶⁷ Paul Scherer, Hans Wysling, op.cit., (S.192).

³⁶⁸ Thomas Mann, *Spirito e arte: Saggio sulla letteratura*, op.cit., (p.47).

³⁶⁹ Paul Scherer, Hans Wysling, op.cit., (S.198).

³⁷⁰ Thomas Mann, *Spirito e arte: Saggio sulla letteratura*, op.cit., (pp.49-50).

³⁷¹ Vedi lettera a Julius Bab nella nota esplicativa a p. 157 di: *Spirito e arte: Saggio sulla letteratura*.

³⁷² Thomas Mann, *Briefe 1889-1913*; ausgewählt und herausgegeben von Thomas Sprecher, Hans R. Vaget und Cornelia Bernini, c2002; Frankfurt am Main, Fisher Verlag (S.479).

Sullo sfondo vi era qui il pensiero che il successo nei confronti del pubblico non fosse assolutamente il metro con cui si misurava la qualità di un'opera d'arte, come già Nietzsche aveva osservato.³⁷³

La critica a Wagner si estende anche a coloro che in qualche modo sembrano fare un tipo di arte che ha come conseguenze dei risultati simili all'arte di Wagner: Georg Fuchs e Max Reinhardt, due importanti registi teatrali e drammaturghi. Thomas Mann sembra però scagliarsi più contro Fuchs che contro Reinhardt, in quanto nel parlare di Reinhardt lo scrittore esprime lo stesso atteggiamento ambiguo che abbiamo visto nei confronti di Wagner. Pur criticando l'arte di Reinhardt, Thomas Mann sembra anche apprezzarne alcuni aspetti. Questo emerge per esempio nel *Gedenkrede auf Max Reinhardt* del 1944 in cui Thomas Mann parla di un modo di fare teatro nuovo basato sulla parodia. In questa occasione Thomas Mann rammenta di aver assistito alla rappresentazione della parodia del *Don Carlos* di Schiller e di non aver creduto a quel tempo che da una performance che lo aveva fatto ridere per una notte intera sarebbe scaturito uno dei più bei capitoli della storia del teatro.³⁷⁴

In *Geist und Kunst* vi sono una serie di appunti in cui Mann si scaglia contro l'arte monacense e una serie di annotazioni in cui fa un'invettiva contro il *Künstlertheater* e quindi contro Georg Fuchs. In altri appunti Mann però critica anche Reinhardt come emerge nell'annotazione 59; qui lo scrittore di Lubeca, in riferimento all'esaltazione del varietà da parte di Fuchs, afferma che il talento degli artisti per il varietà appartiene a “quella vocazione scimmiesca che forse ovunque, e non solo nell'attore, costituisce il fondamento spirituale dell'artista, un incrocio tra Lucifero e clown”. Questa citazione è molto interessante perché ci fa pensare sia all'aspetto buffonesco che all'aspetto demonico (Lucifero) incarnati nel personaggio di Cipolla. Mann inoltre afferma che il parodico è la radice primaria non soltanto nel circolo di Reinhardt, ma in ogni artista.

59. „[...] Das Variété Talent der Künstler zu jener äffischen (Affen-) Begabung gehörig, die vielleicht nicht nur beim Schauspieler, sondern überall, die seelische Grundlage des Künstlers ist, dieser unbändig interessanten, nie genug zu kritisierenden, die Erkenntnis immerfort reizenden Kreuzung von Lucifer und Clown. Das Parodische ist die Wurzel, nicht nur bei den Reinhardt-Leuten, sondern bei jedem Künstler [...]“.³⁷⁵

Thomas Mann aveva riconosciuto in Reinhardt un artista molto affine a Wagner, soprattutto per quanto riguarda la ricerca di *Wirkung*, così che quando Mann vedeva le messe in scena del regista Reinhardt rivedeva il demagogismo e l'adulazione del popolo di Wagner. Nell'appunto 102 Thomas Mann delinea la modernità di Reinhardt paragonandola a quella di Wagner e molto di ciò che egli scrive su Reinhardt ricorda ciò che Nietzsche diceva sullo stile decadente e sul miniaturismo di

³⁷³ Paolo Panizzo, op.cit., (S.41).

³⁷⁴ Thomas Mann, *Spirito e arte: Saggio sulla letteratura*, op.cit., (pp.122-123).

³⁷⁵ Paul Scherer, Hans Wysling, op.cit., (S.182).

Wagner.³⁷⁶ Come fa notare Maurizio Pirro, Mann rimprovera a Reinhardt la sovraesposizione del dettaglio ai danni della totalità umanistica dell'opera d'arte, caratteristiche che rendono il teatro di Reinhardt una manifestazione esemplare della cultura decadente.³⁷⁷

102. „Der Fall Reinhardt: für mich ein künstlerisches Erlebnis hohen Ranges. [...] [Als G] Dabei sehr kritisierbar, sehr angreifbar, in seiner Modernität. Lauter grell herausgearbeitetes Détail, eins nach dem andern, „Addition, nicht Composition“. Thatsache bleibt, daß dieser Styl für moderne Nerven das einzig Fesselnde ist. [...] Anzumerken noch: die starken Wirkungsmittel innerhalb der modernen Kleinheit. [...] [Je] Kurz, jene Aufdringlichkeit des Détails, die Wagner „Deutlichkeit“ nannte. Und ich zweifle nicht, daß Reinhardt [,] einen Wagner-Regisseur ersten Ranges abgeben würde.- [...]“.³⁷⁸

Mann critica anche Georg Fuchs che nella sua idea di teatro metteva al centro elementi di tipo non verbale (es. la danza) a discapito di ciò che era letterario. Ciò ha, secondo Mann, come conseguenza un'avversione per la letteratura che egli, contrapponendosi a Fuchs e a Reinhardt, cerca di sanare attraverso una riaffermazione del dramma come *Werk* romantico-ottocentesco.³⁷⁹

In *Spirito e arte*, come è stato precedentemente fatto notare, emergono una serie di questioni, ma prima di comprendere il tentativo di fare un'arte morale da parte di Thomas Mann dobbiamo partire da un altro assunto che Mann ricavò da Nietzsche. Nietzsche nella sua filosofia, già con l'opera *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*, aveva notato come l'arte fosse un forte eccitante per la vita e il suo effettivo obiettivo fosse proprio quello di dare una giustificazione alla vita.³⁸⁰ Nietzsche aveva constatato come ormai arte e vita si sovrapponevano e non fossero più da separare l'una con l'altra.³⁸¹ Per Thomas Mann era quindi necessario ripensare e ridefinire il ruolo dell'arte e dell'artista e il tentativo che egli fece con *Geist und Kunst* non poteva quindi rinunciare alla filosofia nietzschiana e di conseguenza alla critica a Wagner di Nietzsche, come abbiamo visto in precedenza.³⁸²

Vediamo allora quali sono gli appunti che sono fondamentali per comprendere meglio questo tentativo di trattare questi due poli unitariamente:

Il primo appunto degno di nota è il numero 2, appunto in cui Thomas Mann afferma che ciò che conta davvero è scrivere bene.³⁸³

³⁷⁶ Paul Scherer, Hans Wysling, op.cit., (S.131).

³⁷⁷ Thomas Mann, *Spirito e arte: Saggio sulla letteratura*, op.cit., (pp.215-216).

³⁷⁸ Paul Scherer, Hans Wysling, op.cit., (S.206).

³⁷⁹ Thomas Mann, *Spirito e arte: Saggio sulla letteratura*, op.cit., (p.216).

³⁸⁰ Paolo Panizzo, op.cit., (S.26).

³⁸¹ Vgl. „L'art pour l'art“ betitelten Aphorismus aus der *Götzen-Dämmerung*. In: Paolo Panizzo, op.cit., (S.27).

³⁸² Paolo Panizzo, op.cit., (S.27-28).

³⁸³ Thomas Mann, *Spirito e arte: Saggio sulla letteratura*, op.cit., (p.13).

2. „[...]Es kommt darauf an, gut zu schreiben. Nur wer am besten schreibt, hat das Recht auf die vornehmsten Gegenstände [...]“.³⁸⁴

Questa annotazione rimanda ad un aforisma di *Umano, troppo umano* in cui Nietzsche afferma che chi scrive meglio è anche chi pensa meglio.³⁸⁵

Nel già menzionato saggio *Der Literat*, Thomas Mann amplifica poi il ben scrivere e il ben pensare legandolo al buon agire.³⁸⁶

„[...] Schön schreiben heißt beinahe schön denken, und von da ist nicht weit mehr zum schönen Handeln [...]“.³⁸⁷ [GKFA 14.1, 356]

Anche in una lettera al fratello Heinrich del 18 febbraio 1905 Thomas Mann dimostra di essere consapevole dell'importanza teorica che la questione di spirito e arte aveva già fin dal Tonio Kröger, opera in cui si era posto proprio la questione di come dovesse essere l'arte.³⁸⁸

„[...] Schon seit dem „Tonio Kröger“ waren mir die Begriffe „Geist“ und „Kunst“ zu sehr in einander gelaufen. [...]“.³⁸⁹ [GKFA 21,315]

Un altro appunto interessante dell'opera *Spirito e arte* è rappresentato dall'appunto 5 nel quale il letterato viene definito come santo³⁹⁰:

5. „[...] Der Litterat als Heiliger (höchster Typus): Kunstgespräch im Tonio Kröger“.³⁹¹

Ciò si collega con il confronto che Mann delinea tra *Literat* e *Künstler* in *Der Literat* dove il letterato viene descritto come il „*Künstler der Erkenntnis*“ [GKFA 14.1, 335], mentre il *Künstler* come “*indifferente alla morale, irresponsabile e innocente come la natura di cui è il vero figlio*” [GKFA 14.1, 359 f.].³⁹²

Con una passione illuministica Thomas Mann stesso parla dell'effetto spinoziano della letteratura, della liberazione delle passioni per mezzo della loro analisi come emerge dall'appunto 20. In questo appunto si delinea ancora una volta la necessità di una letteratura in Germania che sia moralizzazione, raffinamento e progresso.

³⁸⁴ Paul Scherer, Hans Wysling, op.cit., (S.152).

³⁸⁵ Paolo Panizzo, op.cit., (S.28).

³⁸⁶ Ibidem.

³⁸⁷ *Der Literat* (S.356) in: Thomas Mann, *Essays 1893-1914*, op.cit.

³⁸⁸ Paolo Panizzo, op.cit., (S.29).

³⁸⁹ Brief an Heinrich Mann vom 18. Februar 1905, (S.315). In: Thomas Mann, *Briefe: 1889-1913*; ausgewählt und herausgegeben von Thomas Sprecher, Hans R. Vaget und Cornelia Bernini. In: *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe: Werke, Briefe, Tagebücher*, ©2002; Frankfurt am Main: S. Fischer.

³⁹⁰ Thomas Mann, *Spirito e arte: Saggio sulla letteratura*, op.cit., (p.14).

³⁹¹ Paul Scherer, Hans Wysling, op.cit., (S.154).

³⁹² Paolo Panizzo, op.cit., (S.29).

20. „Notwendigkeit der „Literatur“ zumal bei uns: Erweckung des Verständnisses für alles Menschliche*), Sittigung, Veredelung, Besserung. [...] Psychologisierung [...] Sponozistische <Spinozistische> Wirkung der Literatur. Erlösung der Leidenschaften durch ihre Analyse. [...]“.³⁹³

La mancanza di spirito nell'arte è per Thomas Mann una questione che riguarda la Germania a lui contemporanea e in particolare l'arte monacense. In una lettera di Thomas Mann dal titolo *Ein Brief zur Situation des deutschen Schriftstellers um 1910*,³⁹⁴ lettera in cui emerge lo sfregio nei confronti della figura dello scrittore diffusasi per colpa di Wagner in Germania, l'autore afferma che i tedeschi sono estranei o comunque provano un sentimento di avversione nei confronti della letteratura. Tale situazione non la si può percepire meglio che a Monaco, “una città la cui cultura spirituale è pari a quella di uno sgattero di birreria, una città in cui il letterato, inteso come artista della conoscenza, viene accolto con diffidenza e freddezza”³⁹⁵.

„[...] Eine gewisse Litteratur-Fremdheit, ja, -Feindschaft ist den Deutschen ohne Zweifel eingeboren, was niemand besser spürt, als wer in München lebt, einer Stadt, deren Sinnen- und Festkultur den Norddeutschen entzückt, deren geistige Kultur aber die eines Bräuknechtes ist [...] Hier ist es, wo der Litterat, dieser Künstler der Erkenntnis, [...] der scheuesten Befremdung, dem tiefsten Mißtrauen begegnet [...]“.³⁹⁶

Nell'annotazione 30 egli fa emergere questa situazione di mancanza dello spirituale quando dice che la situazione è irritante, tanto che in questo modo si è spinti nel ruolo del maestro di scuola che protesta contro il militarismo nel nome dello “spirituale”.³⁹⁷

30. „Das Alles ist ärgerlich [...] daß man dadurch in die Rolle des einjährig dienenden Volksschullehrers gedrängt wird, der in jeder Kaserne zu finden ist und gegen den ganzen Militarismus im Namen des „Geistigen“ protestiert“.³⁹⁸

In un altro appunto l'autore di Lubeca afferma che la nausea per la letteratura non si addice a spiriti che letteratura e spirito non sanno quasi cosa siano e scrive ciò riferendosi agli spiriti monacensi.³⁹⁹

35. „[...] Literatur-Ekel kommt [dem] nicht Geistern zu, die so wenig wissen, was überhaupt Literatur und Geist ist. Münchenerischen Geistern!“⁴⁰⁰

³⁹³ Paul Scherer, Hans Wysling, op.cit., (S.164-165).

³⁹⁴ Thomas Mann, *Il ruolo sociale dello scrittore in Germania* in: Thomas Mann, *Spirito e arte: Saggio sulla letteratura*, op.cit., (p.181).

³⁹⁵ Thomas Mann, *Il ruolo sociale dello scrittore in Germania*, op.cit., (pp.181-182).

³⁹⁶ Hans Wysling, *Dokumente und Untersuchungen: Beiträge zur Thomas-Mann-Forschung*, Dritter Band, Francke Verlag, Bern und München, 1974, (S.9).

³⁹⁷ Thomas Mann, *Spirito e arte: Saggio sulla letteratura*, op.cit., (p.21).

³⁹⁸ Paul Scherer, Hans Wysling, op.cit., (S.168).

³⁹⁹ Thomas Mann, *Spirito e arte: Saggio sulla letteratura*, op.cit., (pp.21-22).

⁴⁰⁰ Paul Scherer, Hans Wysling, op.cit., (S.169).

In *Geist und Kunst*, Mann legittima anche il ruolo dello scrittore facendoci notare come vi sia un legame tra lo scrivere, l'agire e il pensare bene, concetto già emerso nel saggio *Der Literat*, e come tutto ciò che è morale discenda dallo spirito della letteratura.⁴⁰¹

41. „[...] *Philantropie und Schreibkunst als dominierende Passionen einer Seele. [...] Schön schreiben heißt beinahe schön denken, und davon ist nicht weit zum schönen Handeln. Alle Sittigung, sittliche Veredelung und Steigerung entstammt dem Geiste der Literatur [...]*“.⁴⁰²

Arrivati a questo punto non si può quindi non citare un passo delle *Betrachtungen eines Unpolitischen* dove Mann sostiene che l'artista, il cui modo di fare arte non manca mai di un tocco di ciarlataneria, ha bisogno della verga della letteratura e della critica per non degenerare nel suo spirito.⁴⁰³

„[...] *Aber ein Künstlertum ohne jeden Einschlag von Scharlatanerie, jede Neigung zu femininer Lüge hat es vielleicht nie gegeben, und der Künstler überhaupt, dieser „über alle Maßen sinnliche und eitle Affe“, wie Nietzsche ihn genannt hat, wird die Zuchtrute der Literatur, der Kritik, der boshafte und selbst infamen Erkenntnis immer vortrefflich brauchen können, um nicht geistig zu entarten und den Glanz und die Ehren, mit denen die Welt seinem Talente dankt, schließlich mit verdummtem Gewissen entgegenzunehmen. [...]*“.⁴⁰⁴ [GW XII, 197]

Un altro assunto importante che emerge dal saggio relativo al ruolo sociale dello scrittore in Germania è che lo spirito letterario appare come la manifestazione più nobile e più elevata dello spirito umano.⁴⁰⁴

„[...] *Der litterarische Geist [...] ist die vornehmste, die höchste Offenbarung des Menschengestes überhaupt. Er ist es, der das Verständnis für alles Menschliche weckt, der Sittigung, Veredelung, Bildung verbreitet, der die Schwächung dummer Überzeugungen und Werturteile betreibt und, während er die Sittlichkeit verfeinert und reizbar macht, zugleich doch zum Zweifel, zur Gerechtigkeit und Güte erzieht. [...]*“.⁴⁰⁵

Nell'appunto 62 di *Geist und Kunst* Mann definisce l'artista moderno come lontano dal compiere azioni criminali, ma curioso di attingere con le sue antenne ad entrambe le sfere.⁴⁰⁶

62. „[...] *Eine Zwischen-Spezies entsteht, der Artist, von der Criminalität der That [...] abgetrennt, aber mit seinen Fühlhörnen in beide Sphären neugierig hineingreifend [...]*“.⁴⁰⁷

Se *Spirito e arte* ci fa vedere il letterato come psicologo e moralista, non deve però essere trascurato che Thomas Mann non ha rinunciato anche al pensiero di Tonio Kröger, ovvero alla posizione

⁴⁰¹ Thomas Mann, *Spirito e arte: Saggio sulla letteratura*, op.cit., (p.23).

⁴⁰² Paul Scherer, Hans Wysling, op.cit., (S.171).

⁴⁰³ Thomas Mann, *Spirito e arte: Saggio sulla letteratura*, op.cit., (p.112).

⁴⁰⁴ Thomas Mann, *Spirito e arte: Saggio sulla letteratura*, op.cit., (p.187).

⁴⁰⁵ Hans Wysling, *Dokumente und Untersuchungen Beiträge zur Thomas-Mann-Forschung*, op.cit., (S.11-12).

⁴⁰⁶ Thomas Mann, *Spirito e arte: Saggio sulla letteratura*, op.cit., (p.33).

⁴⁰⁷ Paul Scherer, Hans Wysling, op.cit., (S.184).

libertina del letterato, ed è per questo motivo che lo inserisce in quella „*Zwischen-Spezies*“ di cui già Nietzsche aveva parlato in *Willen zur Macht*.⁴⁰⁸

Nel saggio manniano rimasto incompiuto le componenti di spirito e arte sono necessarie come emerge anche nel saggio *Der Literat e Der Künstler und der Literat*, quando Mann afferma che chi desiderasse sollevare la questione circa quale sia l'impulso principale dell'artista (artistico o morale) correrebbe il rischio di porre il problema stesso dell'arte.

„[...] *Wer aber die Frage aufwerfen wollte, welcher Trieb der artistische oder der moralistische in diesem merkwürdigen Typ wenn nicht der vorherrschende, so doch der primäre und ursprüngliche sei [...] der täte es auf die Gefahr, das Problem der Kunst selbst aufs Tapet zu bringen [...]*“.⁴⁰⁹ [GKFA 14.1, 355]

Questo assunto si delinea anche quando Mann in risposta ad un modo monacense di concepire l'arte affermerà nelle *Betrachtungen eines Unpolitischen* che la cosa più importante è sottolineare che il mondo dell'arte nasce dal mondo della borghesia e rimane impigliato in esso.⁴¹⁰

„[...] *Diese Stadt ist völlig unliterarisch, die Literatur hat hier gar keinen Boden. [...] Frank Wedekind sagte einmal, der Münchener Bürger sei selbst ein Künstler, denn er wolle seine Ruh' und er wolle sich amüsieren, was nun freilich eine überaus münchenerische Bestimmung des Künstlertums bleibt [...]. Das Wichtigste aber ist, daß wirklich Künstlertum hier aufalte, echte Weise aus dem Bürgertum erwächst und mit ihm verwachsen bleibt [...]*“ [GW XII, S.141]

Inoltre, in un'altra annotazione Thomas Mann fa notare come la realtà abbia bisogno di correggersi mediante la letteratura, così come la letteratura mediante la realtà. Qui inoltre Mann lamenta la precaria condizione del letterato a fronte della sua sacerdotale indispensabilità.⁴¹¹

113. „*Die Wirklichkeit hat es nötig, sich durch Litteratur zu korrigieren, wie die Litteratur durch Wirklichkeit. Armsel. <ige> soziale Stellung des Litteraten und doch seine priesterliche Unentbehrlichkeit.*“⁴¹²

Sicuramente possiamo dire che vi è da parte di Thomas Mann quindi un tentativo di vedere arte e spirito o morale come elementi fondamentali e di creare quindi un'arte morale.

Questa concezione emerge anche in altri saggi manniani come in un intervento da parte di Mann nell'ambito dell'inchiesta sullo stato della critica promossa dalla rivista *Kritik der Kritik* del 1905, dove egli afferma che se mai spirito e arte dovessero dichiararsi guerra l'un l'altro, cosa che sarebbe comunque meglio non succedesse, lui starebbe dalla parte dello spirito.⁴¹³

⁴⁰⁸ Paul Scherer, Hans Wysling, op.cit., (S.147).

⁴⁰⁹ Thomas Mann, *Essays 1 1893-1914*, op.cit., (S.355).

⁴¹⁰ Thomas Mann, *Spirito e arte: Saggio sulla letteratura*, op.cit., (p.57).

⁴¹¹ Thomas Mann, *Spirito e arte: Saggio sulla letteratura*, op.cit., (p.58).

⁴¹² Paul Scherer, Hans Wysling, op.cit., (S.212).

⁴¹³ Thomas Mann, *Sulla critica* in: Thomas Mann, *Spirito e arte: Saggio sulla letteratura*, op.cit., (p.178).

„[...]Der Geist aber ist das Letzte und Höchste. Und wenn, was freilich besser nicht geschähe, Geist und Kunst einander in die Haare geraten, so bin ich imstande und nehme Partei für den Geist. [...]“⁴¹⁴ [GW XIII, 246]

Thomas Mann stesso in altri scritti come le *Betrachtungen* fa notare che la separazione tra *Geist und Kunst* è più sfumata, in quanto egli dimostra che spirito e arte guardati dalla prospettiva di Nietzsche non costituiscono alcuna polarità e che entrambi i concetti rientrano all'interno della filosofia nietzschiana sotto la stessa categoria, ovvero quella dell'apollineo.⁴¹⁵ Sia spirito che arte sembrerebbero quindi da vedere non come elementi in contrasto, ma come elementi necessari in egual misura per superare lo „*Schrecken und Entsetzlichen*“ dell'esistenza [KSA 1,35].⁴¹⁶

Questo tentativo di conciliare spirito e arte emerge soprattutto nel saggio *Zu Fiorenza* apparso nel 1912 in *Blättern des Deutschen Theaters* dove, rifacendosi a Nietzsche, Thomas Mann non sottolinea più la differenza tra spirito e arte, bensì delinea la riconciliazione dei due poli che avviene nel poeta. Qui Thomas Mann definisce il poeta come la sintesi stessa delle due realtà, colui che rappresenta la „*Versöhnung*“ tra spirito e arte, conoscenza e creazione, intellettualismo e ingenuità, ragione e ciò che è demonico, ascesi e bellezza, ovvero il terzo regno:⁴¹⁷

„[...] die Versöhnung von Geist und Kunst, von Erkenntnis und Schöpfertum, Intellektualismus und Einfalt, Vernunft und Dämonie, Askese und Schönheit- das dritte Reich“. [GKFA 14.1, 348 f.]

Con questo saggio Thomas Mann credeva quindi di poter superare la frattura tra scrittore (*Schriftsteller*) e poeta (*Dichter*) e di aver risposto alla questione dei confini tra spirito e arte, elemento che dimostra la rilevanza della tematica e che permette di mettere in luce il contesto storico di separazione tra arte e spirito dal quale proviene il decadente di fine secolo.

2.5 Arte della decadenza e arte come *Machtinstrument*.

La cultura della *décadence* è la cultura della modernità, modernità che come aveva osservato Nietzsche si caratterizzava per una separazione tra arte e vita, componenti che nelle culture vitali erano inseparabili e che si rispecchiavano nell'unità dello stile artistico.⁴¹⁸ Nella modernità il borghese (cioè la persona produttiva) si era separato dall'artista e pretendeva che quest'ultimo gli fornisse sempre nuovi prodotti artistici di cui godere nel suo tempo non occupato dal lavoro. Vi era

⁴¹⁴ Thomas Mann, Bd. 13: *Nachträge*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1990 (S.246).

⁴¹⁵ Paolo Panizzo, op.cit., (S.29).

⁴¹⁶ Paolo Panizzo, op.cit., (S.30).

⁴¹⁷ S.30, ibidem.

⁴¹⁸ Paolo Panizzo, op.cit., (S.34).

quindi il tempo del lavoro e il tempo restante, il tempo dell'ozio, in cui poter godere dell'arte come emerge da un aforisma di *Umano, troppo umano* di Nietzsche⁴¹⁹:

„Wir haben das Gewissen eines arbeitsamen Zeitalters [...] wir weihen ihr (der Kunst) die Reste unserer Zeit, unserer Kräfte“. [KSA 2, 623].

Ne derivò quindi una diminuzione del valore dell'arte e di conseguenza anche il modo di fare arte non era più teso a fare una grande arte. Per Nietzsche era iniziato un processo che aveva corrotto sia l'artista che il pubblico; dato che il pubblico vedeva nell'arte solo un passatempo, ecco quindi che l'artista tipico di quel periodo era colui che faceva un tipo di arte che aveva come obiettivo solo quello di trovare successo presso il pubblico, cosa che andava a discapito del valore dell'arte.⁴²⁰

L'arte nella modernità perde quindi il suo valore e diventa una forma di demolatria, fatto che vediamo con il massimo artista decadente: Richard Wagner. Hans Wysling, che come è stato detto in precedenza ha ipotizzato che il saggio manniano rimasto incompiuto fosse stato concepito in chiave antiwagneriana, ha messo in luce come, dalla critica a Wagner di Nietzsche, Thomas Mann avesse ripreso il sospetto che Wagner fosse diventato un attore calcolatore che illudeva le persone e le anestetizzava per arrivare al trionfo sulle masse:

„Aus Nietzsches Wagner-Kritik übernimmt Thomas Mann den Verdacht, daß Wagner aus Mangel an künstlerischer Kraft den parodischen „Stil der *décadence*“ entwickelt habe, daß er als berechnender Schauspieler die Menschen illusioniere und betäube [...] zu einem Triumph über die Massen, zu kommen [...]“.⁴²¹

Wagner è in questo caso come il ciarlatano Cipolla, è l'„*unvergleiche[r] Histrio, der grösste Mime* [...] [KSA 6, 30], *der Verführer* [KSA 6, 39], *Cagliostro der Modernität* [KSA 6, 23]“.⁴²² Nietzsche ha chiaramente notato che la fama e il successo di Wagner si basavano proprio sulla separazione di spirito e arte, separazione tra artista e borghese che fu una condizione sine qua non per la popolarità di Wagner e che spiegherebbe quindi il perché *Spirito e arte* che si propone di arrivare ad una riconciliazione delle due sfere sia da leggere in chiave antiwagneriana.

Se l'arte di massa wagneriana aveva statuito la separazione tra *Publikum* e *Cönakel* separando la massa dei consumatori di arte dai raffinati esteti e esperti di arte, Wagner, sulla base di una doppia ottica, era riuscito a soddisfare il bisogno di prodotti artistici sia dell'uno che dell'altro, sancendo così

⁴¹⁹ S.34, ibidem.

⁴²⁰ Paolo Panizzo, op.cit., (S.35).

⁴²¹ Hans Wysling: *Geist und Kunst. Thomas Manns Notizen zu einem Literatur-Essay*, (S.128). In Paolo Panizzo, op.cit., (S.37-38).

⁴²² Paolo Panizzo, op.cit., (S.38-39).

sia il carattere demagogico che quello più decadente della cultura della modernità, come emerge in questa citazione nietzschiana⁴²³:

„[...]große Charlatenerie Victor Hugo's und R. Wagners, aber gepaart mit so viel ächtem Virtuosenhum, daß sie auch den Raffiniertesten im Sinne der Kunst selbst genug thäten. [...]“ [KSA 12, 436].

La relazione dell'artista moderno nei confronti del pubblico che sta al centro della critica a Wagner di Nietzsche costituì quindi una delle più importanti questioni di cui dovette occuparsi uno scrittore di successo come Thomas Mann, ed è infatti molto interessante notare come in questo senso Hans Wysling abbia sottolineato la consapevolezza di Thomas Mann circa le sue possibilità di *Wirkung* che potevano essere paragonate a quelle di Wagner.⁴²⁴

Il rischio di decadenza insito nel secolo è qualcosa che può intaccare anche il modo di fare arte di Thomas Mann, il quale si dedica all'arte come il borghese si dedica alla sua professione, cosa che gli permette quantomeno in via teorica di scacciare tale pericolo. In *Betrachtungen eines Unpolitischen* infatti Mann dichiara di appartenere a quella generazione di scrittori che provenendo dalla decadenza cercano di superarla:

„[...] ich gehöre geistig jenem über ganz Europa verbreiteten Geschlecht von Schriftstellern an, die, aus der *décadence* kommend, zu Chronisten und Analytikern der *décadence* bestellt, gleichzeitig den emanzipatorischen Willen zur Absage an sie, – sagen wir pessimistisch: die Velleität dieser Absage im Herzen tragen und mit der Überwindung von Dekadenz und Nihilismus wenigstens experimentieren [...]“.⁴²⁵

Come sostiene Paolo Panizzo è chiaro che per i fratelli Mann, cresciuti in una famiglia borghese di commercianti e solo successivamente allontanatisi da tale realtà, i valori della tradizione costituiscono il rifugio più sicuro, una risposta decisiva alle tendenze decadenti dell'epoca.⁴²⁶

Se l'arte della decadenza è un'arte demagogica e seduttrice come abbiamo più volte constatato in questo capitolo, va ricordato che anche Hermann Bahr, che ha avuto un ruolo importante nel portare le tendenze decadenti francesi in area tedesca, nella sua raccolta di saggi *Die Überwindung des Naturalismus* (1891), vede l'artista come colui che fa arte con l'obiettivo di ottenere il maggiore successo presso il pubblico.⁴²⁷ In questa volontà di successo possiamo notare come l'arte diventi uno strumento per esercitare il proprio dominio, l'arte come *Machtinstrument*. Ogni volta che un artista ottiene successo egli crea attorno a sé un'aura di prestigio, concetto che vedremo nel capitolo

⁴²³ Paolo Panizzo, op.cit., (S.41).

⁴²⁴ Paolo Panizzo, op.cit., (S.42).

⁴²⁵ *Gegen Recht und Wahrheit* [GKFA 13.1, 220].

⁴²⁶ Paolo Panizzo, op.cit., (S.68).

⁴²⁷ Paolo Panizzo, op.cit., (S.75).

successivo, che crea una sorta di fascino nei suoi confronti e che gli consente di divenire importante e quindi di influenzare il pubblico e di esercitare potere.

Questo concetto di arte come strumento per esercitare il proprio dominio compare anche in Nietzsche, anche se il filosofo tedesco prende in considerazione il prete ascetico e la religione. Nella terza parte di *Zur Genealogie der Moral*, intitolata *Was bedeuten asketische Ideale?*, Nietzsche spiega gli ideali del sacerdote ascetico che da un lato permettono al decadente di sentirsi parte del mondo e dall'altro legittimano la sua presa di potere.⁴²⁸ È utile spiegare meglio chi è il sacerdote ascetico, perché tale figura ci permetterà di capire anche quanto vedremo nel capitolo successivo sul rapporto pubblico-massa e il riferimento alla metafora del gregge già emersa anche in *Nietzsche contra Wagner*. Il Priester ascetico è per Nietzsche un uomo malato che esercita il suo dominio su un gregge di persone malate. Egli non deve essere sano come non lo devono essere i sofferenti che compongono il suo regno, ma deve essere allo stesso tempo forte per lottare contro l'anarchia e l'autodissoluzione che potrebbero generarsi all'interno del gregge.

*„Der asketische Priester muss uns als der vorherbestimmte Heiland, Hirt und Anwalt der kranken Heerde gelten: damit erst verstehen wir seine ungeheure historische Mission. Die Herrschaft über Leidende ist sein Reich, auf sie weist ihn sein Instinkt an, in ihr hat er seine eigenste Kunst, seine Meisterschaft, seine Art von Glück. Er muss selber krank sein, er muss den Kranken und Schlechtweggekommenen von Grund aus verwandt sein, um sie zu verstehen, - um sich mit ihnen zu verstehen; aber er muss auch stark sein, mehr Herr noch über sich als über Andere, unversehrt namentlich in seinem Willen zur Macht, damit er das Vertrauen und die Furcht der Kranken hat, damit er ihnen Halt, Widerstand, Stütze, Zwang, Zuchtmeister, Tyrann, Gott sein kann. Er hat sie zu vertheidigen, seine Heerde – gegen wen? Gegen die Gesunden, es ist kein Zweifel, auch gegen den Neid auf die Gesunden; er muss der natürliche Widersacher und Verräther aller rohen, stürmischen, zügellosen, harten, gewalthätig-raubtierhaften Gesundheit und Mächtigkeit sein.⁴²⁹ [...] er kämpft klug, hart und heimlich mit der Anarchie und der jederzeit beginnenden Selbstaflösung innerhalb der Heerde, in welcher jener gefährlichste Spreng- und Explosivstoff, das Ressentiment, sich beständig häuft und häuft“.*⁴³⁰

Le persone malate del gregge cercano la causa, l'origine o l'autore della propria sofferenza e provano del risentimento. Il sacerdote ascetico viene definito come il modificatore di direzione del *Ressentiment*, in quanto egli dice ai malati che compongono il suo regno che la colpa della malattia è da attribuire a loro stessi. Di conseguenza indirizza il risentimento dei sofferenti verso sé stessi e in qualche modo li tiene a bada.

⁴²⁸ Paolo Panizzo, op.cit., (S.53-54).

⁴²⁹ Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse, Zur Genealogie der Moral*, - Kritische Studienausgabe, herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München, Berlin, New York: Deutscher Taschenbuch Verlag: de Gruyter 1988, Band 5, (S.372).

⁴³⁰ Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral*, op. cit., (S.373).

„[...] Der Priester ist der R i c h t u n g s- V e r ä n d e r e r des Ressentiment. Jeder Leidende nämlich sucht instinktiv zu seinem Leid eine Ursache; genauer noch, einen Thäter, noch bestimmter, einen für Leid empfänglichen, s c h u l d i g e n Thäter, - kurz, irgend etwas Lebendiges, an dem er seine Affekte thätlich oder in effigie auf irgend einen Vorwand hin entladen kann: denn die Affekt-Entladung ist der grösste Erleichterungs- nämlich B e t ä u b u n g s- Versuch des Leidenden, sein unwillkürlich beehrtes Narcoticum gegen Qual irgend welcher Art. [...] Aber sein Hirt, der asketische Priester, sagt zu ihm: [...] aber du selbst bist dieser Irgend-Wer, du selbst bist daran allein schuld,- d u s e l b s t b i s t a n d i r a l l e i n s c h u l d !“... Das ist kühn genug, falsch genug: aber Eins ist damit wenigstens erreicht, damit ist, wie gesagt, die Richtung des Ressentiment- v e r ä n d e r t. [...] und die schlechten Instinkte aller Leidenden dergestalt zum Zweck der Selbstdisciplinierung, Selbstüberwachung, Selbstüberwindung a u s z u n ü t z e n“.⁴³¹

Egli allevia in parte la sofferenza di questi uomini dando loro una piccola gioia che si basa sull'amore per il prossimo. Evocando l'idea di comunità e di amore reciproco, tale sacerdote educa il gregge. Nietzsche afferma un assunto importante, ovvero che tutti i malati tendono istintivamente a causa della loro debolezza ad una organizzazione da armento e il prete ascetico promuove questa organizzazione degli uomini. Queste caratteristiche saranno presenti anche nel capitolo successivo, dove vedremo come il dominio dell'irrazionalità possa portare le folle a riunirsi sotto ad un capo.

„Ein noch geschätzteres Mittel im Kampf mit der Depression ist die Ordinirung einer k l e i n e n F r e u d e, [...]. Die häufigste Form, in der die Freude dergestalt als Kurmittel ordinirt wird, ist die Freude des Freude-M a c h e n s (als Wohlthun, Beschenken, Erleichtern, Helfen, Zureden, Trösten, Loben, Auszeichnen); der asketische Priester verordnet damit, dass er „Nächstenliebe“ verordnet, im Grunde eine Erregung des stärksten, lebenbejahendsten Triebes, wenn auch in der vorsichtigsten Dosirung, - des W i l l e n s z u r M a c h t. [...] In einem dergestalt hervorgerufenen „Willen zu Gegenseitigkeit“, zur Heerdenbildung, zur „Gemeinde“, zum „Cönakel“ muss nun wiederum jener damit, wenn auch im Kleinsten, erregte Wille zur Macht, zu einem neuen und viel volleren Ausbruch kommen: die H e e r d e n b i l d u n g ist im Kampf mit der Depression ein wesentlicher Schritt und Sieg. [...] Alle Kranken, Krankhaften streben instinktiv, aus einem Verlangen nach Abschüttelung der dumpfen Unlust und des Schwächegefühls, nach einer Heerden-Organisation: der asketische Priester erräth diesen Instinkt und fördert ihn; wo es Heerden giebt, ist es der Schwäche-Instinkt, der die Heerde gewollt hat, und die Priester-Klugheit, die sie organisirt hat [...] die Starken streben ebenso naturnothwendig a u s e i n a n d e r, als die Schwachen zu einander;“⁴³²

Il sacerdote ascetico fa in modo che il sofferente si senta responsabile del proprio male e la conseguenza è che il malato, a causa del senso di colpa, diventa peccatore. In un certo senso potremmo dunque dire che il sacerdote è un decadente che sfruttando la debolezza degli altri fa della loro debolezza lo strumento per imporre il proprio potere ed affermare il proprio regno. Il sacerdote lungi dal guarire i propri adepti rende i sofferenti del gregge ancora più malati. Il regno che lui ha creato è un sistema in cui l'uomo è addomesticato e indebolito („gezähmt, geschwächt, entmüthigt, raffinirt, verzärtlicht, entmannt. (also beinahe so viel als geschädigt“⁴³³). Inoltre Nietzsche ci dice che l'ideale

⁴³¹ Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral*, op. cit., (S.373-375).

⁴³² Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral*, op. cit., (S.383-384).

⁴³³ Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral*, op. cit., (S.391).

ascetico ha una meta, tutto va interpretato in funzione di essa e in vista di quest'unica meta, motivo per cui non viene considerata valida alcuna altra interpretazione. L'ideale ascetico infatti rigetta, nega, afferma e conferma unicamente il proprio obiettivo, non si assoggetta ad alcuna potenza e crede invece al proprio primato su ogni potenza. Questa intolleranza sarà quella che vedremo anche nel capitolo successivo nella figura di Cipolla e in generale in riferimento ai regimi dittatoriali.

„[...] *Das asketische Ideal hat ein Ziel, - dasselbe ist allgemein genug, dass alle Interessen des menschlichen Daseins sonst, an ihm gemessen, kleinlich und eng erscheinen; es legt sich Zeiten, Völker, Menschen unerbittlich auf dieses Eine Ziel hin aus, es lässt keine andere Auslegung, kein andres Ziel gelten, es verwirft, verneint, bejaht, bestätigt allein im Sinne seiner Interpretation [...] es unterwirft sich keiner Macht, es glaubt vielmehr an sein Vorrecht vor jeder Macht [...]*“⁴³⁴

La figura del sacerdote ascetico, nel momento in cui spostiamo tale ideale dal dominio religioso a quello estetico, è ravvisabile anche in Richard Wagner che, come sostiene Manfred Dierks, crea musica isterica per una comunità isterica sulla quale può poi esercitare il proprio potere.

„[...] *Wagner [...] Er macht Hysterikermusik für eine Hysterikergemeinde, über die er dann als Opernpriester herrschen kann [...]*“⁴³⁵

Wagner è malato come il prete ascetico, il suo pubblico è malato (ricordiamo quanto dice Nietzsche sul fatto che l'arte di Wagner è malata e assoggetta sia forti che deboli). Inoltre Nietzsche sostiene che l'arte della più estrema passionalità, che caratterizza l'epoca della decadenza, accresce in realtà l'esaurimento e attira la massa dei deboli e degli esauriti („*Schwachen und Erschöpften*“).⁴³⁶ Di conseguenza potremmo vedere nella figura di Wagner una sorta di *asketischer Priester* in ambito artistico che seduce ed esercita la propria volontà di potenza. Nell'arte del Decadentismo è quindi ravvisabile per certi aspetti un rapporto tra artista/leader e pubblico/massa, in quanto l'artista come il leader politico è malato, rende con la sua arte/politica gli altri malati e questi ultimi tendono ad organizzarsi in una massa e ad essere soggiogati. Tutto ciò ci permette di fare un collegamento con il capitolo tre dove si cercherà di analizzare la novella dal punto di vista politico e della psicologia di massa.

In questo capitolo si è cercato di analizzare il contesto di decadenza in cui si staglia la produzione letteraria di Thomas Mann che recepisce l'arte di Wagner e la sua critica da parte di Nietzsche. Thomas Mann è consapevole di come l'arte decadente possa essere anche un'arte demagogica e come

⁴³⁴ Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral*, op. cit., (S.395-396).

⁴³⁵ Manfred Dierks, *Buddenbrooks als europäischer Nervenroman*, a.a. O., (S. 139). In: Paolo Panizzo, op.cit., (S.54).

⁴³⁶ Paolo Panizzo, op.cit., (S.81).

egli stesso corra il rischio di fare un'arte wagneriana; nel suo saggio rimasto incompiuto e in altri saggi egli cerca di conciliare le due componenti di arte e spirito per creare un'arte morale e antiwagneriana, un'arte che non ha bisogno della massa per essere tale, ma un'arte che vede nella letteratura la possibilità di creare qualcosa di spirituale. In questo capitolo è emersa anche l'arte da mago, la seduzione e l'assoggettamento delle folle del dramma wagneriano che ci introducono al rapporto tra leader e massa e che sono portavoce di quella relazione corrotta tra l'artista demagogo e il pubblico malato e assuefatto, un rapporto che contraddistingue l'arte malata della modernità e da cui solo alcuni immuni riescono a non essere contagiati.

Va ricordato inoltre che il carattere incompiuto del saggio *Geist und Kunst* è sintomatico della difficoltà di conciliare arte e spirito, problema con cui Thomas Mann si confronterà anche negli anni successivi della sua produzione letteraria.

3. Arte malata e Fascismo: lettura politica della novella.

Nel precedente capitolo è stato mostrato come la polarità arte e spirito sia importante nell'opera manniana e come Thomas Mann guardi con ammirazione, ma soprattutto con sospetto, ad un tipo di artista che trova il suo prototipo per eccellenza in Richard Wagner. Abbiamo infatti visto come l'arte della decadenza possa diventare un'arte demagogica volta ad attirare il grande pubblico. Questo rapporto tra artista incantatore delle folle e pubblico massa si collega molto chiaramente all'estetizzazione della politica che si viene ad accentuare soprattutto a partire dagli anni Venti del Novecento e che porta a vedere nel rapporto artista-pubblico una prefigurazione di quel rapporto leader-massa tipico dei regimi dittatoriali che hanno caratterizzato l'Europa di quegli anni. L'artista che come un ciarlatano seduce le coscienze presenta delle caratteristiche che lo assimilano al leader politico, o meglio le stesse logiche ciarlatanesche verranno utilizzate dal capo politico per assoggettare la massa di individui. Nel capitolo precedente abbiamo considerato Richard Wagner come artista e la sua arte come un'arte seduttrice, ammaliante e pericolosa. C'è da domandarsi cosa abbia a che fare Wagner con i totalitarismi e la seduzione di massa dei regimi totalitari, dato che egli morì molto prima dello sviluppo di tali realtà dominate dall'irrazionalità e dall'isteria collettiva. Il collegamento tra le due realtà è dato però dal fatto che tale compagine fascista non è stata causata da un invasore barbaro, ma è sorta dal cuore dell'alta cultura europea⁴³⁷ e proprio la stessa cultura che ammirava Wagner fu anche quella in cui si produssero fenomeni come il Fascismo e il Nazismo. Tuttavia, come abbiamo visto nel secondo capitolo, Thomas Mann ha sottolineato come sia inammissibile falsificare Wagner legandolo al Nazismo.⁴³⁸ Nonostante ciò, Thomas Mann ritrae il XX° secolo come un periodo di crisi della cultura e ci mostra che le donne e gli uomini moderni, senza radici e disorientati, sono indifesi contro "l'arte dispotica" di Wagner⁴³⁹ e di conseguenza corrono il rischio di essere ammaliati da qualsiasi politico ciarlatano. Come accennato in precedenza, a inizio Novecento la politica viene estetizzata, ovvero la politica si appropria della retorica dell'arte, fenomeno che possiamo vedere in qualsiasi realtà politica che si basa sulla propaganda, sia essa di destra o di sinistra, come fa notare anche Susan Sontag:

*"In both fascist and communist politics, the will is staged publicly, in the drama of the leader and the chorus. What is interesting about the relation between politics and art under National Socialism is not that art was subordinated to political needs, for this is true of dictatorships both of the right and of the left, but that politics appropriated the rhetoric of art- art in its late romantic phase".*⁴⁴⁰

⁴³⁷ George Steiner, *Bluebeard's Castle: Some Notes Towards the Redefinition of Culture*, New Haven, Yale University Press, 1971. In: Nachum Schoffman, op. cit., (p.515).

⁴³⁸ Nachum Schoffman, op.cit., (p.515).

⁴³⁹ Nachum Schoffman, op.cit., (p.516).

⁴⁴⁰ Susan Sontag, *Fascinating Fascism*. In: *Under the Sign of Saturn*, New York, Farrar, 1980 (S.92).

Se nel primo capitolo si è cercato di sottolineare come la novella sia stata soggetta a delle letture di carattere differente, la linea a cui si farà riferimento in questo capitolo sarà quella politica, ovvero quella di Georg Lukács che fu uno dei primi ad interpretare il racconto non solo come monito nei confronti del Fascismo italiano, ma anche nei confronti di quello tedesco.⁴⁴¹ Quando parliamo di Fascismo, infatti, non dobbiamo pensare semplicemente all'Italia, ma dobbiamo pensare alla definizione che ne dà Wilhelm Reich del Fascismo come fenomeno internazionale:

„Der Faschismus ist eine internationale Erscheinung, die sämtliche Körperschaften der menschlichen Gesellschaft aller Nationen durchsetzt [...]“.⁴⁴²

L'obiettivo di questo capitolo è quello di dimostrare, attraverso l'analisi di opere fondamentali relative alla psicologia di massa, come quella di Le Bon e quella di Freud, come le stesse logiche individuate da questi grandi studiosi e intellettuali relative al rapporto leader e massa siano le stesse logiche ravvisabili nella spiaggia di Torre di Venere e nel rapporto che si viene a creare durante la performance del mago Cipolla tra quest'ultimo e il suo pubblico, un rapporto che fa di Cipolla un leader ciarlatano e del suo pubblico un gregge di individui privi di coscienza. Si cercherà poi di capire se all'interno di questo pubblico di spettatori vi sia qualche immune e come si collocano da un lato il narratore e dall'altro Mario, colui che pone fine al "regime" di Cipolla causando lo smarrimento della folla.

Già nel primo capitolo è stato evidenziato come l'opera di Le Bon e quella di Freud abbiano avuto un ruolo importante in quegli anni e come siano state direttamente o indirettamente una fonte per la concezione di molti aspetti relativi alla suggestione delle masse e l'annientamento dell'io dell'individuo in *Mario e il mago*. Quando parliamo del rapporto tra massa e leader nell'opera di Thomas Mann lo facciamo in relazione alla sua concezione di artista, perché, come è stato ricordato in precedenza, Thomas Mann non può fare a meno anche del pubblico di massa; in questo caso si cercherà tuttavia di dare una spiegazione sulla base della psicologia di massa che ci consente di comprendere l'interpretazione politica della novella. Dapprima cercherò di analizzare gli aspetti generali delle masse e poi cercherò di dimostrare come queste caratteristiche possano ritrovarsi nella novella, in particolar modo rifacendomi allo studio di Regine Zeller *Cipolla und die Masse- Zu Thomas Manns Novelle Mario und der Zauberer*.⁴⁴³

⁴⁴¹ Hans Rudolf Vaget, *Die Erzählungen*. In: *Thomas-Mann Handbuch*. Hg. v. Helmut Koopmann, Stuttgart, Kröner, 1990 (S.597).

⁴⁴² Wilhelm Reich, *Die Massenpsychologie des Faschismus*, Kiepenheuer & Witsch, Köln, c1986, (S.13).

⁴⁴³ Regine Zeller, *Cipolla und die Masse- Zu Thomas Manns Novelle Mario und der Zauberer*, Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft, herausgegeben von Jochen Hörisch und Reiner Wild (Band 40), Röhrig Universitätsverlag, St. Ingbert, 2006.

3.1 *Psychologie des foules* di Gustave Le Bon.⁴⁴⁴

Psicologia delle folle è un'opera del medico e studioso francese Gustave Le Bon pubblicata a Parigi nel 1895⁴⁴⁵, opera che ha sottolineato l'importanza delle folle e che ne ha indagato le caratteristiche fondamentali. Ciò che Le Bon aveva portato alla coscienza dell'opinione pubblica, nonostante la sua opera sia stata criticata per una metodologia non troppo accurata, era l'importanza che le folle soprattutto a partire da eventi come la Rivoluzione francese avevano iniziato ad acquisire. Secondo Le Bon, infatti, l'epoca che sarebbe iniziata sarebbe stata l'età delle folle.⁴⁴⁶ In effetti, se teniamo conto di quelli che furono gli anni a seguire, non possiamo negare l'importanza che queste masse ebbero nella storia e di conseguenza non possiamo neppure ignorarne la psicologia. L'opera di Le Bon ebbe un'ampia ricezione e, non solo fu tradotta nel corso degli anni in molte lingue, ma addirittura destò l'interesse, accanto a quello di psicologi e sociologi, anche di molti uomini politici tra i quali Mussolini, che affermò di averla letta parecchie volte,⁴⁴⁷ e di Hitler. Quest'ultimo avrebbe utilizzato le idee di *Psicologia delle folle* come fondamento per *Mein Kampf*.⁴⁴⁸ Non possiamo infatti dimenticare come lo stesso Le Bon abbia affermato nel suo libro che la conoscenza della psicologia delle folle costituisce la grande risorsa dell'uomo di Stato che voglia governarle o quantomeno non essere governato da esse.⁴⁴⁹

Nell'opera, Le Bon definisce le caratteristiche delle folle e la legge psicologica della loro unità mentale⁴⁵⁰ sottolineando come la folla psicologica non sia il semplice risultato della somma di individui riuniti in un luogo. La folla dal punto di vista psicologico è data da particolari circostanze in cui si crea un'anima collettiva, svaniscono la personalità cosciente e le capacità critiche degli individui che la compongono, gli individui vengono uniformati (uomo colto e uomo ignorante nella folla non sono più distinguibili), si crea una psiche di massa, e i singoli vengono portati ad assumere caratteristiche nuove e diverse da quelle che avrebbero se non facessero parte della folla.

“La personnalité consciente s'évanouit, les sentiments et les idées de toutes les unités sont orientés dans une même direction. Il se forme une âme collective, transitoire sans doute, mais présentant des caractères très nets. La collectivité

⁴⁴⁴ Per l'edizione originale in lingua francese mi sono servita di questa versione disponibile in formato elettronico: Gustave Le Bon, *Psychologie des foules* (1895). Disponibile su: <https://fliphtml5.com/jwmq/zvll/basic>
L'edizione italiana di cui mi sono servita è invece: Gustave Le Bon, *Psicologia delle folle: Un'analisi del comportamento delle masse*; traduzione di Lisa Morpurgo; prefazione di Piero Melograni, Milano, TEA, 2018.

⁴⁴⁵ Gustave Le Bon, ed. italiana, (p.5).

⁴⁴⁶ Gustave Le Bon, ed. italiana, (p.33).

⁴⁴⁷ Gustave Le Bon, ed. italiana, (pp.22-23).

⁴⁴⁸ Bernd Widdig, *Männerbünde und Massen: zur Krise männlicher Identität in der Literatur der Moderne*, c 1992; Opladen: Westdeutscher Verlag, 5. Kapitel-Thomas Manns Mario und der Zauberer aus massenpsychologischer Sicht (S.105).

⁴⁴⁹ Gustave Le Bon, ed. italiana, (p.38).

⁴⁵⁰ Gustave Le Bon, ed. italiana (Caratteristiche generali delle folle. Legge psicologica della loro unità mentale) (pp.45-55).

*devient alors ce que, faute d'une expression meilleure, j'appellerai une foule organisée, ou, si l'on préfère, une foule psychologique. Elle forme un seul être et se trouve soumise à la loi de l'unité mentale des foules.⁴⁵¹ [...] quels que soient les individus qui la composent, quelque semblables ou dissemblables que puissent être leur genre de vie, leurs occupations, leur caractère ou leur intelligence, le seul fait qu'ils sont transformés en foule les dote d'une sorte d'âme collective. Cette âme les fait sentir, penser et agir d'une façon tout à fait différente de celle dont sentirait, penserait et agirait chacun d'eux isolément”.*⁴⁵²

Nella folla, che è una creatura provvisoria, la presenza di quest'anima collettiva porta al predominio dell'irrazionalità e degli aspetti inconsci, gli individui sacrificano i loro interessi personali in nome dell'interesse collettivo. L'individuo all'interno di questa collettività è come un ipnotizzato nelle mani di un ipnotizzatore, come un automa, e di conseguenza la personalità cosciente, il discernimento e la volontà individuale svaniscono. Già l'italiano Scipio Sighele aveva spiegato le strutture psicologiche della massa con l'aiuto del campo di ricerca scientifico che ai suoi tempi (seconda metà dell'Ottocento) era ancora poco conosciuto, ovvero quello dell'ipnosi. Egli riteneva che una certa suggestione, al di là del fatto che essa provenisse da un Führer o da un componente della massa, venisse trasmessa agli altri e l'individuo non fosse più in grado di avere un comportamento autodeterminato, tesi che ebbe un ruolo importante anche in Le Bon e soprattutto in Freud.⁴⁵³ Secondo Le Bon, nella folla gli individui sono istintivi e barbari, perché il fatto di essere in tanti fa diminuire il senso di responsabilità, inibisce i freni e porta anche i pochi immuni che cercano di opporre la propria resistenza contro quest'anima collettiva ad essere ben presto contagiati.⁴⁵⁴ Dato che i comportamenti della massa secondo Le Bon non escono dal cervello ma dal midollo spinale, la massa diventa burattino di ogni stimolo esterno, le folle sono irritabili, impulsive, mutevoli, femminili, suggestionabili per contagio, credulone.⁴⁵⁵ Le folle vengono inoltre descritte da Le Bon come autoritarie e intolleranti, pronte all'azione, e conservatrici. Molto importante è anche il fatto che, poiché la folla è impressionata soltanto da sentimenti impetuosi, l'oratore che vuole sedurla deve fare uso di dichiarazioni violente, esagerare, affermare, ripetere e mai tentare di dimostrare qualcosa con il ragionamento.⁴⁵⁶

*“La foule n'étant impressionnée que par des sentiments excessifs, l'orateur qui veut la séduire doit abuser des affirmations violentes. Exagérer, affirmer, répéter, et ne jamais tenter de rien démontrer par un raisonnement [...]”.*⁴⁵⁷

⁴⁵¹ Gustave Le Bon, edizione francese, (p.16).

⁴⁵² Gustave Le Bon, edizione francese, (p.18).

⁴⁵³ Regine Zeller, op.cit., (p.24).

⁴⁵⁴ Gustave Le Bon, ed. italiana (pp.53-55).

⁴⁵⁵ Gustave Le Bon, ed. italiana, (Sentimenti e moralità delle folle), (pp.58-75).

⁴⁵⁶ Gustave Le Bon, ed. italiana, (p.76).

⁴⁵⁷ Gustave Le Bon, ed. francese, (p.29).

Questi sono espedienti familiari agli oratori e abbiamo visto nel capitolo precedente come questo sia anche il modo di agire dell'arte di Wagner. È quindi soprattutto nell'individuo immerso nella folla che si può agire affermando con insistenza una politica conservatrice e invocando sentimenti di gloria, di onore, di religione o di patria.⁴⁵⁸

Le Bon si occupa nel suo studio anche di analizzare il fatto che la folla prima o poi cade sotto il dominio di un capo, leader o trascinatore di folle.

*“Dès qu'un certain nombre d'êtres vivants sont réunis, qu'il s'agisse d'un troupeau d'animaux ou d'une foule d'hommes, ils se placent d'instinct sous l'autorité d'un chef, c'est-à-dire d'un meneur [...]”.*⁴⁵⁹

Le Bon paragona la folla ad un gregge che non può fare a meno di un padrone, essa ha sete di obbedienza e ciò la spinge a sottomettersi per istinto a chi se ne dichiara padrone. Il medico francese sostiene che i capi delle folle siano il più delle volte degli uomini d'azione, reclutati soprattutto tra quei nevrotici, agitati, semi-alienati che vivono al limite della follia, caratteristiche che non ci possono non far pensare a Hitler. Questi capi sono dispotici e suggestionano le folle non tramite la logica e il ragionamento, ma tramite quelle tecniche irrazionali viste in precedenza che fanno soccombere la folla. Le Bon fa notare anche che, se in seguito ad un qualsiasi incidente, il capo viene meno e non è immediatamente sostituito, la folla ridiventa una collettività senza coesione e senza forza di resistenza.⁴⁶⁰ Le opinioni e le fedi che creano i capi si propagano per mezzo del contagio, quasi mai del ragionamento, e le opinioni diffuse per mezzo dell'affermazione, della ripetizione e del contagio hanno un grande potere, perché finiscono con l'acquistare la virtù misteriosa del prestigio.⁴⁶¹ Il prestigio è la forza motrice di ogni potere che Le Bon definisce come:

*“[...] une sorte de fascination qu'exerce sur notre esprit un individu, une œuvre ou une doctrine. Cette fascination paralyse toutes nos facultés critiques et remplit notre âme d'étonnement et de respect. Les sentiments alors provoqués sont inexplicables, comme tous les sentiments, mais probablement du même ordre que la suggestion subie par un sujet magnétisé. Le prestige est le plus puissant ressort de toute domination. Les dieux, les rois et les femmes n'auraient jamais régné sans lui [...]”.*⁴⁶²

Il capo deve quindi possedere prestigio, ma un prestigio particolare. Le Bon distingue tra il prestigio acquisito e quello personale. Il primo è quello che deriva dallo status, dal nome, dalla fortuna, dalla reputazione (es. la toga di un magistrato, un titolo nobiliare) ed è indipendente dal prestigio personale.

⁴⁵⁸ Gustave Le Bon, ed. italiana, (pp.81-83).

⁴⁵⁹ Gustave Le Bon, ed. francese, (p.63).

⁴⁶⁰ Gustave Le Bon, ed. italiana, (pp.152-155).

⁴⁶¹ Gustave Le Bon, ed. italiana, (p.164).

⁴⁶² Gustave Le Bon, ed. francese, (p.69).

Quest'ultimo invece è quello che serve al leader; le persone che lo possiedono esercitano un vero fascino magnetico su chi le circonda, compresi i loro pari.⁴⁶³

Questo concetto emerge anche nell'opera di Wilhelm Reich che in riferimento a Hitler sostiene l'importanza della percezione che il leader deve creare nelle masse:

„ [...] Daher kommt das, was an Hitler soziologisch wichtig ist, nicht aus seiner Persönlichkeit, sondern aus der Bedeutung, die er von den Massen bekommt [...]“.⁴⁶⁴

Come è stato ricordato in precedenza, la folla non può essere sedotta con un ragionamento logico e Le Bon ha constatato che essa si lascia facilmente impressionare dalle parole e dalle immagini. Queste immagini possono essere richiamate per mezzo dell'abile utilizzo di parole e locuzioni dove i concetti astratti e difficili da definire ottengono spesso i migliori effetti, dato che evocano in coloro che fanno parte della folla grandi e indefinite immagini.⁴⁶⁵

“La puissance des mots est liée aux images qu'ils évoquent et tout à fait indépendante de leur signification réelle. Ceux dont le sens est le plus mal défini possèdent parfois le plus d'action. Tels, par exemple, les termes : démocratie, socialisme, égalité, liberté, etc., dont le sens est si vague que de gros volumes ne suffisent pas à les préciser. Et pourtant une puissance vraiment magique s'attache à leurs brèves syllabes [...]”.⁴⁶⁶

Fondamentale è la ripetizione, in quanto l'affermazione del leader acquista una reale influenza soltanto se viene ripetuta di continuo. La cosa ripetuta finisce con l'incrostarsi nelle regioni profonde dell'inconscio, quelle in cui si elaborano i moventi delle nostre azioni. Il risultato è che la folla arriva ad accettare tale affermazione come verità, dimentica chi è l'autore di quella asserzione e finisce col crederci.⁴⁶⁷ Accanto alle parole e alle immagini, le masse hanno bisogno anche di illusioni che promettano loro fortuna o la prospettiva di un mondo migliore, cosa che emergerà anche in riferimento al modo di agire del ciarlatano. Un leader che vuole ottenere successo nella conduzione della massa non può mettere a confronto la massa con la talvolta sconcertante realtà: chi sa illudere le masse diventerà facilmente il suo signore, chi cerca di informarle diventerà sempre la sua vittima.⁴⁶⁸ Le dinamiche finora viste cercheremo più tardi di analizzarle in riferimento alla novella oggetto di questo studio.

Ciò che manca nello studio di Le Bon, che considera la massa da una prospettiva macro, è una spiegazione della psicologia dell'individuo, in quanto ciò che succede al singolo sotto l'influsso della

⁴⁶³ Gustave Le Bon, ed. italiana, (p.168).

⁴⁶⁴ Wilhelm Reich, op.cit., (S.57).

⁴⁶⁵ Gustave Le Bon, ed. italiana, (pp.135-140).

⁴⁶⁶ Gustave Le Bon, ed. francese, (p.56).

⁴⁶⁷ Gustave Le Bon, ed. italiana, (pp.159-160).

⁴⁶⁸ Gustave Le Bon, ed. italiana, (pp.142-144).

suggestione non è del tutto chiaro. Queste risposte verranno date da un'altra opera che è quella di Freud *Massenpsychologie und Ich-Analyse* che, dopo aver letto l'opera del predecessore francese ed essersi rifatto ad essa, ricerca la micro-prospettiva della massa, e quindi anche il rapporto dei singoli individui della massa nei confronti della figura del leader.⁴⁶⁹

3.2 *Massenpsychologie und Ich-Analyse* di Sigmund Freud.⁴⁷⁰

L'opera di Freud che si occupa altrettanto di psicologia di massa venne data alle stampe nell'agosto 1921. Freud riprende alcuni elementi che troviamo già in Le Bon, ma non guarda alla psicologia collettiva come qualcosa di autonomo e indipendente da quella individuale, anzi ritiene che le manifestazioni sociali vadano indagate avvalendosi delle stesse acquisizioni della psicologia individuale. È per questo che lo psicanalista austriaco mette assieme i concetti delle categorie libidiche che governano la psicologia dell'Io ai legami di dipendenza e identificazione che caratterizzano la psicologia delle masse.⁴⁷¹ La tesi di Freud si basa sull'idea che l'impulso sociale non sia originario, bensì che le cause di ciò siano da ricercare nella psiche dei singoli. Il legame misterioso che tiene assieme i singoli individui nella massa trova, secondo Freud, la sua spiegazione nel desiderio dell'individuo di liberare impulsi primari e ciò significa libidinosi.⁴⁷²

Freud elogia ma allo stesso tempo critica alcuni aspetti degli studi di Le Bon. In primis, Le Bon è stato criticato per non aver indicato chiaramente in che cosa consiste quell'elemento collante che lega gli individui in un'unità.⁴⁷³ Per Le Bon le caratteristiche della massa sono nuove rispetto a quelle degli individui presi singolarmente. Freud ritiene invece che non si tratti di elementi nuovi, ma di stimoli inconsci degli individui che nella vita normale sono rimossi e che emergono invece nella massa. Nella massa si verificano infatti delle condizioni che permettono all'individuo di liberarsi delle repressioni delle sue pulsioni inconscie⁴⁷⁴: „[...] die Verdrängungen seiner unbewußten Triebregungen abzuwerfen“. (SA IX,69).

Le Bon inoltre aveva compreso che nella massa il contagio e l'ipnosi provenivano da una fonte di cui però non dava spiegazione. Un ulteriore punto critico che è strettamente legato con il precedente si

⁴⁶⁹ Regine Zeller, op.cit., (S.18-19).

⁴⁷⁰ Per l'edizione italiana dell'opera di Freud mi sono avvalsa di: Sigmund Freud, *Psicologia delle masse e analisi dell'io*, (1921), Torino, Boringhieri, Quinta impressione gennaio 1988.

Per l'edizione in tedesco si veda: Sigmund Freud, Studienausgabe. (SA) Hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, 11 Bde. Sonderausgabe. Frankfurt/Main: Fischer 2000.

⁴⁷¹ Sigmund Freud, ed. italiana, (pp.7-9).

⁴⁷² Regine Zeller, op.cit., (S.37).

⁴⁷³ Regine Zeller, op.cit., (S.38).

⁴⁷⁴ Regine Zeller, op.cit., (S.39).

riferisce al ruolo della personalità del capo/leader nel concetto di Le Bon. Secondo Freud, Le Bon nel suo studio aveva trascurato il ruolo del Führer, dato che non si aveva l'impressione che la parte attribuita al capo e il rilievo accordato al prestigio si armonizzassero perfettamente con la descrizione dell'anima delle masse.⁴⁷⁵

„[...] Man gewinnt nicht den Eindruck, daß bei Le Bon die Rolle der Führer und die Betonung des Prestiges in richtigen Einklang mit der so glänzend vorgetragenen Schilderung der Massenseele gebracht worden ist“. (SA IX, 76).

Freud sostiene che i motivi del cambiamento del singolo siano da ricercare nella sua libido e che le relazioni amorose costituiscano anche la natura dell'anima delle masse.⁴⁷⁶ Lo psicanalista austriaco ritiene da un lato che il collante che lega assieme gli individui in una massa sia da ricondurre all'Eros e dall'altro che la rinuncia dell'interesse personale del singolo in nome dell'interesse collettivo sia da ricondurre al bisogno del singolo di stare in armonia con gli altri anziché contrapporsi ad essi.⁴⁷⁷

Freud, a differenza di Le Bon che si è occupato di masse non durature, ricava le sue nozioni sulla psicologia di massa studiando due masse artificiali: la Chiesa e l'esercito. In entrambi i casi esiste un capo che nella Chiesa è Cristo e nell'esercito il comandante. Questo capo ama in maniera uguale tutti i singoli componenti della massa e questa illusione deve continuare ad essere alimentata, altrimenti la massa si disgregherebbe. Fondamentale è il fatto che il legame che unisce ogni singolo a Cristo è anche la causa del legame che unisce ogni singolo individuo agli altri. Di conseguenza, in entrambe queste masse artificiali, ogni singolo individuo è legato in maniera libidica da un lato al capo (il Cristo o il comandante) e dall'altro agli altri individui che compongono la massa. In ogni individuo vi è quindi un sentimento vincolante in due direzioni.⁴⁷⁸ Il fatto che la coesione della massa sia legata ad aspetti libidici ci permette anche di studiare il fenomeno del panico che si verifica quando viene meno il leader. In questo caso, venendo a mancare il legame che lega il singolo al leader, viene meno anche il legame che lega i singoli individui tra di loro, la massa si sgretola e ciò che scaturisce è il panico, perché non si dà più retta ad alcun ordine superiore e ogni individuo si preoccupa soltanto di sé.⁴⁷⁹

„[...]Der Verlust des Führers in irgendeinem Sinne [...] bringt die Panik [...] zum Ausbruch; mit der Bindung an den Führer schwinden- in der Regel- auch die gegenseitigen Bindungen der Massenindividuen. Die Masse zerstiebt wie ein Bologneser Fläschchen, dem man die Spitze abgebrochen hat [...]“. (SA IX, 92)

⁴⁷⁵ Sigmund Freud, ed. italiana, (p.24).

⁴⁷⁶ Regine Zeller, op.cit., (S.40).

⁴⁷⁷ Sigmund Freud, ed. italiana, (p.37).

⁴⁷⁸ Sigmund Freud, ed. italiana, (pp.39-41).

⁴⁷⁹ Ivi (pp.41-42).

Dalla psicanalisi, oltre alla limitazione del narcisismo che porta gli individui a stare in armonia nella massa, apprendiamo che esistono anche altri meccanismi che danno luogo ad un legame emotivo, le cosiddette identificazioni.⁴⁸⁰

Il legame reciproco tra gli individui componenti la massa ha infatti la natura dell'identificazione. L'identificazione può essere definita come un processo psichico mediante il quale un soggetto acquisisce una qualità, un tratto, una funzione che appartengono ad un'altra persona trasformando sé stesso, totalmente o parzialmente, sul modello di quest'ultima.⁴⁸¹ Identificazione significa ciò che si aspira ad essere come persona, l'ideale a cui si tende, e si distingue dalla scelta oggettuale che indica invece ciò che si vorrebbe avere volentieri.⁴⁸² L'esempio classico è quello del bambino che vorrebbe divenire come il padre, ovvero che assume il padre come ideale, e ha un investimento oggettuale sessuale verso la madre.⁴⁸³ Il bambino quindi si identifica con il padre e ha come scelta oggettuale la madre. Freud afferma che laddove esistono rimozione e predominio dei meccanismi dell'inconscio (es. nella massa o in situazioni d'isteria) capita spesso che la scelta oggettuale ridiventi identificazione, dunque che l'Io assuma su di sé le caratteristiche dell'oggetto. Qui Freud porta come esempio quello di Dora. Dora si identifica con la madre e ha come scelta oggettuale il padre, ma, nel frammento di un'analisi d'isteria, Dora imita la tosse del padre.⁴⁸⁴ Dora quindi s'identifica con il padre che rappresentava la sua scelta oggettuale. Freud parla però anche di un terzo caso in cui l'identificazione va al di là del rapporto oggettuale con la persona copiata,⁴⁸⁵ si origina quindi per mezzo di una percepita comunanza con una persona che non è oggetto dell'istinto sessuale. Questo caso viene ben esemplificato dall'esempio a cui fa riferimento anche Regine Zeller, ovvero dall'amore entusiastico di giovani ragazze nei confronti di un personaggio dello spettacolo. In questo caso ogni individuo ama la star, le diverse persone che amano la star sanno che questo amore non può essere ricambiato e non si arriva a rivalità. Ciò che emerge è che tutti i fans tifano insieme per questa persona e si incoraggiano a vicenda nei loro sentimenti arrivando a identificarsi gli uni con gli altri. Questo tipo di identificazione domina anche nella massa e la comunione di individui che ne è la causa consiste nel legame con il leader. L'identificazione è anche il motivo per cui con lo sparire del leader il senso di comunità della massa sparisce e ciascuno si comporta di nuovo egoisticamente.⁴⁸⁶ Freud

⁴⁸⁰ Ivi (p.50).

⁴⁸¹ <https://www.spiweb.it/la-ricerca/ricerca/identificazione/>

⁴⁸² Regine Zeller, op.cit., (S.40).

⁴⁸³ Sigmund Freud, ed. italiana, (p.51).

⁴⁸⁴ Sigmund Freud, ed. italiana, (p.53).

⁴⁸⁵ Ivi (p.53).

⁴⁸⁶ Regine Zeller, op.cit., (S.40-41).

fa quindi notare che i fans, originariamente rivali, hanno potuto per mezzo del medesimo amore per lo stesso oggetto identificarsi gli uni con gli altri.⁴⁸⁷

Abbiamo visto quindi che nella concezione di Freud vi è un capo e che questo capo deve amare e trattare tutti allo stesso modo al fine di creare quel legame che rende possibile il terzo caso di identificazione vista. Freud critica chi ha associato la massa a un gregge e la accomuna invece ad un'orda primordiale, dove vi sono tanti individui uguali e un unico padre (Urvater) capo superiore. All'interno di quest'orda gli impulsi sessuali diretti della massa non possono essere soddisfatti e vengono sostituiti dal legame di sentimento tra i singoli. L'Urvater è l'unico individuo che è libero e non soggetto a legami, è narcisista, ovvero non ama nessuno al di fuori di sé, e ama gli altri solo nella misura in cui essi servono ai suoi bisogni. Quando muore il capo, in genere subentra uno dei suoi figli che fino ad allora era stato un membro dell'orda pari agli altri e come gli altri non aveva potuto soddisfare i propri istinti sessuali diretti. Solo nel momento in cui uno dei figli subentra al padre alla sua morte viene svincolato dalla psicologia di massa ed ha la possibilità di soddisfare i propri istinti sessuali come in precedenza poteva fare il padre.⁴⁸⁸

L'inibizione sessuale degli individui della massa la troviamo in qualsiasi ideologia fascista. Come sostiene Wilhelm Reich in *Die Massenpsychologie des Faschismus*, è proprio tramite l'inibizione sessuale che avviene già nella famiglia che si prepara l'uomo alla sottomissione ad un'autorità e l'inibizione morale della sessualità del bambino, che avviene nella famiglia autoritaria, rende quest'ultimo pauroso, timido, timoroso dell'autorità, buono ed educabile in senso autoritario, poiché tale inibizione paralizza anche le capacità critiche.⁴⁸⁹

*„Die Verknüpfung der sozialökonomischen und der sexuellen Struktur der Gesellschaft und die strukturelle Reproduktion der Gesellschaft erfolgen in den ersten vier bis fünf Lebensjahren und in der autoritären Familie. [...] So gewinnt der autoritäre Staat sein ungeheures Interesse an der autoritären Familie: Sie ist seine Struktur- und Ideologiefabrik geworden. [...] Die moralische Hemmung der natürlichen Geschlechtlichkeit des Kindes [...] macht ängstlich, scheu, autoritätsfürchtig, gehorsam, im autoritären Sinne „brav“ und „erziehbar“; sie [...] setzt durch das sexuelle Denkverbot eine allgemeine Denkhemmung und Kritikunfähigkeit; kurz, ihr Ziel ist die Herstellung des [...] Untertans. Als Vorstufe dazu durchläuft das Kind den autoritären Miniaturstaat der Familie, an deren Struktur sich das Kind zunächst anpassen muß, um später dem allgemeinen gesellschaftlichen Rahmen einordnungsfähig zu sein [...]“.*⁴⁹⁰

⁴⁸⁷ Sigmund Freud, ed. italiana, (p.69).

⁴⁸⁸ Ivi (pp.71-74).

⁴⁸⁹ Wilhelm Reich, *Psicologia di massa del fascismo*, Sugar editore, Milano, 1971 (pp.62-63).

⁴⁹⁰ Wilhelm Reich, op.cit. edizione tedesca, (S.48-49).

Il precedente discorso ci consente di notare che, se la massa si caratterizza per l'astinenza sessuale degli individui, l'innamoramento si oppone alla formazione di massa. Il desiderio di stare con l'amato non è compatibile con l'aspetto pubblico della massa. Freud spiega ciò dicendo⁴⁹¹:

„Die beiden zum Zweck der Sexualbefriedigung aufeinander angewiesenen Personen demonstrieren gegen den Herdentrieb, das Massengefühl, indem sie die Einsamkeit aufsuchen. [...] Die äußerst heftigen Gefühlsregungen der Eifersucht werden aufgeboten, um die sexuelle Objektwahl gegen die Beeinträchtigung durch die Massenbindung zu schützen“. (SA IX, 130f.)

Fondamentale a questo punto è indagare il discorso relativo all'ipnosi e all'innamoramento. L'innamoramento è contraddistinto dal fenomeno della sopravvalutazione sessuale, per cui l'oggetto amato gode di una certa libertà dalla critica e tutte le sue qualità vengono viste in maniera positiva. In sostanza, l'innamoramento è responsabile della cosiddetta idealizzazione dell'oggetto. Di conseguenza, l'oggetto amato viene trattato altrettanto come lo stesso Io e la narcisistica libido si riversa sull'oggetto. In casi particolari, soprattutto quelli di un amore non corrisposto, ogni amor proprio può essere trasmesso all'oggetto; l'oggetto consuma completamente l'Io e si arriva fino all'auto-danneggiamento. Questo è in particolar modo il caso in cui l'oggetto serve a sostituire un proprio ideale dell'Io (Ichideal) non raggiungibile. Si ama tale oggetto a causa della perfezione a cui si è anelato per il proprio Io e che si vorrebbe procurarsi per la soddisfazione del proprio narcisismo. Ne deriva quindi che l'oggetto ha preso il posto dell'ideale dell'Io.⁴⁹² Un fenomeno del tutto simile in riferimento alla psiche è l'ipnosi, in quanto, se nell'innamoramento l'oggetto può andare a sostituire il proprio ideale dell'Io, durante l'ipnosi l'ipnotizzatore subentra altrettanto al posto dell'ideale dell'Io.⁴⁹³

„[...]Die Übereinstimmungen beider sind augenfällig. Dieselbe demütige Unterwerfung, Gefügigkeit, Kritiklosigkeit gegen den Hypnotiseur wie gegen das geliebte Objekt. [...] der Hypnotiseur ist an die Stelle des Ichideals getreten“. (SA IX,107)

La relazione tra ipnotizzatore (leader della massa) e ipnotizzato (individuo della massa) consiste in una dedizione totale dell'ipnotizzato nei confronti dell'ipnotizzatore. Ciò significa che nella massa ogni singolo individuo si trova in uno stato ipnotico e perciò mette un oggetto, il leader, al posto del suo ideale dell'Io. Ne deriva che tutto ciò che il leader fa e dice appare corretto e degno di approvazione, poiché l'istanza di controllo è caduta assieme a ciò che era da controllare. La critica diventa impossibile come quando si è innamorati e si pensa che la persona amata sia perfetta. Da questa relazione ipnotica si crea una massa con molti individui che hanno messo uno e lo stesso

⁴⁹¹ Regine Zeller, op.cit., (S.43).

⁴⁹² Sigmund Freud, ed. italiana, (pp.58-61).

⁴⁹³ Sigmund Freud, ed. italiana, (p.61).

oggetto (il leader) al posto del proprio ideale dell'Io e perciò possono identificarsi con altri membri della massa.⁴⁹⁴ Il singolo rinuncia al proprio ideale dell'Io e lo sostituisce con l'ideale collettivo incarnato nel capo.⁴⁹⁵

Questa spiegazione è molto interessante perché si collega al carattere fascista dove l'ideale dell'Io viene sostituito da un Io di massa:

*„[...] Die Ersetzung des Ichideals durch ein „Masse-Ich“ ist genau das, was beim faschistischen Charakter geschieht. Solche Menschen entwickeln kein unabhängiges, autonomes Gewissen und ersetzen es durch die Identifizierung mit einer kollektiven Autorität, die so irrational ist, wie Freud sie beschrieb [...]. Dies Phänomen drückt adäquat die nazistische Formel aus, daß gut ist, was dem deutschen Volke nützt [...]“.*⁴⁹⁶

Arrivati a questo punto qualcuno si domanderà perché si è cercato di insistere su dei fenomeni di massa tipici dei regimi dittatoriali se nella novella non vediamo la presenza di governi di tale tipo. In realtà, la lettura politica e dal punto di vista della psicologia di massa ci porta a constatare come nella novella siano presenti una serie di aspetti riconducibili ai fenomeni che abbiamo qui sopra indagato. Si cercherà quindi in seguito di analizzare più in dettaglio la novella tenendo conto di quanto abbiamo appena spiegato.

3.3 Analisi della novella dal punto di vista politico e della psicologia di massa.

Come abbiamo visto nel capitolo 1, una delle letture a cui è stato sottoposto questo racconto manniano è quella di chi vede in tale novella un avvertimento da parte di Thomas Mann nei confronti del Fascismo; vi è dunque chi interpreterebbe Cipolla come leader fascista e la morte del mago come un sovvertimento di tale regime. Ecco quindi perché la fine della performance di Cipolla verrebbe vista sì come spaventosa, ma allo stesso tempo liberatoria. È stato ricordato come lo stesso autore abbia cercato di sviare la lettura della novella da interpretazioni di tipo politico per arrivare però ad un certo punto a non negare nemmeno che un tale tipo di lettura sia possibile. È chiaro però che se Thomas Mann decise di non inviare subito il racconto alla traduttrice italiana Lavinia Mazzucchetti è perché lui stesso era consapevole di come questa novella potesse essere sovversiva e non funzionale all'ideologia fascista italiana. Se già in *On Myself* aveva riconosciuto nella sua novella la presenza di una realtà dittatoriale che alla fine veniva annientata, nel 1948, nell'edizione americana dei romanzi

⁴⁹⁴ Regine Zeller, op.cit., (S.44-45).

⁴⁹⁵ Sigmund Freud, ed. italiana, (p.78).

⁴⁹⁶ Theodor W. Adorno, *Die Freudsche Theorie und die Struktur der faschistischen Propaganda*. In: ders.: *Kritik. Kleine Schriften zur Gesellschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1971, (S.44).

della tetralogia biblica relativa a Giuseppe e ai suoi fratelli, Thomas Mann parlò di *Mario e il mago* come di una storia fortemente politica che si era occupata della psicologia del Fascismo:⁴⁹⁷

„[...] einer stark ins Politische hinterspielenden Geschichte, die mit der Psychologie des Faschismus- und derjenigen der „ Freiheit“, ihrer Willensleere, die sie gegen den robusten Willen des Gegners so sehr in Nachteil setzt, innerlich beschäftigt ist“.⁴⁹⁸

Condivido pienamente la lettura politica, ma ritengo tuttavia che Cipolla non sia da identificare in toto con Mussolini, Hitler, o Goebbels. Penso che Cipolla sia da legare all'idea generale di leader di fronte ad una massa, e credo che il contesto di irrazionalità presente sia nella spiaggia di Torre di Venere che durante la performance del mago sia da ricondurre a quei rapporti massa- trascinatore di folle che sono stati indagati da Le Bon e Freud e che abbiamo anche visto nella critica all'artista Richard Wagner. Pur non vedendo in Cipolla esplicitamente un leader specifico è chiaro però che la psicologia di massa presente nella novella è di stampo fascista. Come abbiamo già constatato, non sappiamo se Thomas Mann abbia acquisito tali nozioni di psicologia di massa direttamente o indirettamente dalle opere viste, ma sicuramente non possiamo non ricordare l'importanza che ebbe Freud per l'autore di *Lubecca*, così come sarebbe sbagliato dimenticare come in quegli anni Thomas Mann s'impegnò per la difesa della democrazia contro la barbarie del Fascismo, sia esso di stampo italiano o tedesco.

Nel giugno del 1923, solo alcuni mesi prima della marcia di Hitler sulla Loggia dei Marescialli, Thomas Mann scrive nella terza delle sue sei *German letters* che appaiono tra il 1922 e 1926 nella rivista americana *The Dial* che Monaco è la città di Hitler, del Duce fascista tedesco, la città della croce uncinata.⁴⁹⁹

Tuttavia Thomas Mann in questo periodo non credeva ancora che il Fascismo si sarebbe potuto imporre in Germania, come emerge in questa intervista ad *ABC* a Madrid in cui egli sostiene che la Repubblica si sta rafforzando progressivamente e che non è minacciata da alcun serio pericolo.⁵⁰⁰

“Was die deutsche Innenpolitik betrifft, glaube ich, daß die Republik sich allmählich festigt und von keiner ernstlichen Gefahr bedroht wird [...]“.⁵⁰¹

⁴⁹⁷ Klaus Müller-Salget, *Der Tod in Torre di Venere- Spiegelung und Deutung des italienischen Faschismus in Thomas Manns Mario und der Zauberer*, Arcadia, Jan 1, 1983, (p.52).

⁴⁹⁸ Thomas Mann, *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1990 [GW XI, 672].

⁴⁹⁹ Thomas Mann, *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe: Werke, Briefe, Tagebücher*, ©2002; Frankfurt am Main: S. Fischer, [GKFA 15.1, 694].

⁵⁰⁰ Regine Zeller, op.cit., (S.52).

⁵⁰¹ Zit. nach Jürgen Kolbe: *Heller Zauber. Thomas Mann in München 1894-1933*. Berlin: Siedler 1987, (S.348).

Nel marzo 1926, alcuni mesi prima del viaggio a Forte dei Marmi, Thomas Mann definisce, in risposta ad una intervista, quel modo di pensare da cui deriva l'approvazione della pena di morte come istituzione un modo di pensare che non è inopportuno definire fascista, un colpo europeo contro il liberalismo, e proclama la necessità di farsi strada attraverso una più pura e definitiva umanità.⁵⁰²

„[...] einer Gesinnung mit Beil und Ruten, sozusagen, die man also nicht unpassend als „fascistisch“ bezeichnet. Es kommt aber in allen Stücken und in aller Welt darauf an, aus dem Faschismus, diesem europäischen Rückschlag gegen den Liberalismus von Anno dazumal- statt, wie das Mussolini-Italien, kindlicherweise darin zu schwelgen- zu einer reineren, endgültigeren Menschlichkeit sich hindurchzufinden“.⁵⁰³ [GW X, 880].

Nei vari discorsi tenuti da Mann per difendere la democrazia e contrastare il dominio dell'irrazionalità come *Rede über Lessing*, *Zu Lessings Gedächtnis*, *Die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte* (1929) e *Deutsche Ansprache. Ein Appell an die Vernunft* (1930) emerge come il comune denominatore che accomuna ogni ideologia fascista è il *Rückschlag*, la ricaduta nella barbarie. Nel discorso *Die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte*, che venne tenuto per la prima volta il 16 maggio 1929 a Monaco, Mann polemizza contro una tendenza antirazionale e anti-illuministica nella filosofia e nella politica che soprattutto in Germania è di casa.⁵⁰⁴ Dopo la caduta del regime fascista Mann dirà:

„Es ist aus mit der kinngewaltigen Herrschaftsgrimasse, dem heroischen Marinetti-Unfug, der D'Annunzio Prahlerei, dem ganzen Schwindel sich jung und zukünftig gebärdender Rückfälligkeit [...]“ . [GW XI, 1079].

Vedremo come quest'idea di regressione sia presente nella massa fascista di Torre di Venere e nella performance di Cipolla.

Thomas Mann credeva che nonostante l'irrazionalità presente in Germania un Fascismo tedesco non potesse attecchire e divenire fenomeno nazionale, e il fallimento del Putsch di Monaco, e anche la scarsa influenza dei nazisti nei primi anni, sembravano dare ragione a ciò. Tuttavia la crescente crisi a partire dal 1928 diede al partito nazista un nuovo impulso per affermarsi e quando il governo prussiano nel settembre del 1928, dopo i cattivi risultati delle elezioni, annullò il divieto di parola a Hitler, Hitler tenne una conferenza pubblica nella quale si riunirono 16000 persone nel palazzo dello sport di Berlino.⁵⁰⁵ Già qui vediamo una situazione di massa con un leader e un vasto pubblico che porterà Hitler a prendere effettivamente il potere nel 1933.

⁵⁰² Klaus Müller-Salget, op.cit., (S.53).

⁵⁰³ Ivi (S.53).

⁵⁰⁴ [GW X, 267f.]

⁵⁰⁵ Regine Zeller, op.cit., (S.52).

Thomas Mann stesso ha dichiarato che vi è una corrispondenza tra quelli che sono i suoi lavori narrativi e quanto trattato nei suoi saggi:

„[...] *Gewohnheitsmäßig werden meine erzählenden Arbeiten von essayistischen Ablegern begleitet, die sogar oft nur von außen angeregt und gefordert sein mögen, aber im Grunde keinen anderen Zweck haben, als mich in jenen zu bestärken*“.⁵⁰⁶

Premesso quindi che negli anni che precedono la novella vi fu un impegno fervente da parte dell'autore contro il Fascismo internazionale, non ci resta che analizzare la novella nella sua interezza. Vedremo come questa novella che all'apparenza sembra di semplice lettura alluda a molti aspetti degni di un'analisi accurata.

3.3.1 Torre di Venere e la massa di turisti italiani.

Iniziamo dapprima con delle considerazioni preliminari sulla località in cui si svolge la novella e dove emerge la prima massa o folla psicologica del racconto. C'è da domandarsi che rapporto vi sia tra l'esperienza reale di Thomas Mann con la sua famiglia a Forte dei Marmi e Torre di Venere, località che solo per il nome e per come viene descritta ha portato a innumerevoli letture.

Torre di Venere è la località fittizia in cui è ambientata la novella, una località che come spiega il narratore ha la torre solo nel nome, in quanto della torre nella città non è rimasto nulla. Torre di Venere o *Turm der Venus* si rifà alla *Venusturm* o meglio al *Venustempel*⁵⁰⁷ presente nel romanzo del fratello Heinrich Mann, *Die kleine Stadt* (1909), torre che in tale romanzo simboleggia un culto nei confronti di Venere.⁵⁰⁸ La presenza anche solo nel nome della dea Venere, dea dell'amore, dà quindi la possibilità di trattare il tema dell'amore e di alludere alla sfera sessuale come farà Cipolla.⁵⁰⁹ In questo senso si può notare anche il collegamento con il nome con cui Cipolla identifica il primo giovanotto che ha osato sfidarlo, ovvero "*torregiano di Venere*". Torre di Venere viene descritta come un luogo in cui dominano un clima atmosferico (pensiamo al caldo africano) e un clima generale soffocanti e sgradevoli a causa dell'alta stagione italiana e di un patriottismo teso a difendere l'italianità portato all'estremo. Il caldo africano ci fa notare come nel racconto si evocò spesso

⁵⁰⁶ [GW XI, 672].

⁵⁰⁷ Helmut Koopmann, op.cit., (S.160).

⁵⁰⁸ Egon Schwarz, *Faschismus und Gesellschaft. Bemerkungen zu Thomas Manns Novelle Mario und der Zauberer*, (1983), (S.214 f.). In: ders.: *Dichtung, Kritik, Geschichte. Essays zur Literatur 1900-1930*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1983; Si veda anche: Hans Rudolf Veget, *Thomas Mann Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, München, Winkler, 1984, (S.228f); Si veda anche: Friederike Eigler, *Die ästhetische Inszenierung von Macht. Thomas Manns Novelle Mario und der Zauberer*. In: *Heinrich Mann-Jahrbuch* 2, 1984, (S.172-183).

⁵⁰⁹ Veget, *Kommentar* (2021), op.cit., (S.121).

l’Africa e quindi la società matriarcale originaria che, secondo la teoria di Bachofen, si estendeva dall’Asia Minore al Nordafrica. Il matriarcato primitivo si lega al primitivismo della realtà fascista, ma dobbiamo stare attenti a non considerare la forte componente femminile come elemento del Fascismo. Il Fascismo condivide con il concetto di matriarcato a mio parere solo l’idea che anche Thomas Mann ha di tale realtà politica, ovvero quella di un ritorno ad una fase precedente dell’umanità e quindi l’immagine di uno stadio pre-culturale in cui non si è ancora sviluppata la civiltà. Due esempi di matriarcato sono rappresentati non a caso dalle Amazzoni e dalle Lemnie, società di donne crudeli ed efferate simbolo per eccellenza della barbarie⁵¹⁰. Ma il Fascismo non è assolutamente caratterizzato da un dominio femminile, anzi ciò che lo contraddistingue è la sottomissione della donna che, come vedremo in seguito, ha la sola funzione di procreare. Si può dunque pensare che Thomas Mann utilizzi, come emergerà dopo, la forte presenza di donne nella spiaggia come strumento per dire che nella località marittima si sta vivendo una fase di ritorno ad uno stadio di inciviltà. A Torre di Venere regna dunque un’atmosfera, che, sia sul piano meteorologico, sia su quello culturale, richiama l’Africa del precedente stadio evolutivo dell’umanità, e sottolinea ancora di più il clima politico e culturale regressivo di quel contesto.⁵¹¹ L’Africa rappresenta per Thomas Mann qualcosa di negativo come emerge in altri scritti come per esempio nelle sue opinioni su Ischia, dove portò la famiglia in vacanza nel 1925, che gli apparve un’Africa quasi completa.

Del soggiorno a Forte dei Marmi del 1926 Mann aveva parlato anche in una lettera a Ernst Bertram in cui diceva che in tale località i suoi figli erano felici, ma lui no, perché faceva un gran caldo e doveva scrivere.⁵¹² Tuttavia, dato che i figli di Mann amavano il mare, li aveva portati l’anno precedente anche ad Ischia con la speranza che sul Tirreno l’Africa apparisse meno vicina.⁵¹³ Nonostante l’Africa e quindi il sud venga visto negativamente da Mann, l’autore si colloca spesso a metà tra quella che è la realtà settentrionale e quella latina, anche se molto spesso contrappone al sud l’anima nordica che più lo rappresenta e che tra l’altro lo differenzia dal fratello Heinrich.⁵¹⁴ Per Thomas Mann infatti il sud ha un significato demoniaco e in molte delle suo opere ciò che ha a che fare con la morte, la putrefazione e la malattia è collegato con il sud.

⁵¹⁰ https://www.treccani.it/enciclopedia/matriarcato_%28Enciclopedia-delle-scienze-sociali%29/

⁵¹¹ Elisabeth Galvan, Simone Costagli, op.cit., (p.14).

⁵¹² Lettera del 15 settembre 1926 a Ernst Bertram in: Thomas Mann, *Thomas Mann an Ernst Bertram: Briefe aus den Jahren 1910-1955*, [Nachwort versehen von Inge Jens], Pfullingen, Neske, 1960, (S.152).

⁵¹³ Elisabeth Galvan, Simone Costagli, op.cit., (p. 46, 48). Vedi lettera del 21 settembre 1925 a Ernst Bertram in cui Thomas Mann si riferisce a Ischia dicendo: „[...] nehmen Sie denn einen vorläufigen Gruß [...] aus diesem Süden, der nun wirklich schon fast komplettes „Afrika“ ist in seiner Bläue, Weiße, Grelle, staubigen Schärfe der Gerüche. [...] Tag für Tag Klarheit und Glut.“ In: Thomas Mann, *Thomas Mann an Ernst Bertram: Briefe aus den Jahren 1910-1955*, op.cit., (S.145).

⁵¹⁴ Elisabeth Galvan, *Bellezza und Satana: Italien und Italiener bei Thomas Mann, Thomas Mann Jahrbuch*, 1995, Vol. 8, (S. 116, 138). Disponibile su: <https://www.jstor.org/stable/24743637>

Per la descrizione di Torre di Venere è molto probabile che Thomas Mann si sia servito della località di Forte dei Marmi. Lui stesso, infatti, in una lettera dice che Forte dei Marmi è identica a Torre di Venere:

„[...] in Forte dei Marmi, das mit dem Torre di Venere der Novelle identisch ist [...]“.⁵¹⁵

L'hotel in cui soggiorna la famiglia del narratore così come l'intera località balneare di Torre di Venere sono nelle mani di una certa classe aristocratica da identificare con quella romana e fiorentina e Forte dei Marmi, all'epoca in cui vi soggiornò Mann, anche se non c'era ancora il turismo moderno, era già una spiaggia famosa dove si sentivano padroni e sovrani i fiorentini.⁵¹⁶

Si può addirittura pensare che Thomas Mann per creare il nome di Torre di Venere abbia fatto riferimento a due località vicine a Forte dei Marmi: da una parte Porto Venere e dall'altra Torre del Lago.⁵¹⁷ Torre del Lago è stata ribattezzata a partire dal 1925 Torre del Lago Puccini dal nome del compositore italiano Giacomo Puccini che lì vi abitò ed oggi è sepolto, notizia che non è da trascurare se si conoscono i legami di Puccini con il Fascismo.⁵¹⁸ Si può inoltre pensare che quando il narratore parla della Fiat rombante che va a coprire la fascia di allori e di oleandri di polvere il riferimento sia ancora a Puccini, alla sua passione per le auto e al progresso tecnologico che come sostiene Egon Schwarz deturpa il territorio.⁵¹⁹

„[...] und dank den hin und her sausenden Fiat-Wagen ist das Lorbeer-und Oleandergebüsch am Saum der verbindenden Landstraße von weißem Staube zolldick verschneit- ein merkwürdiger, aber abstoßender Anblick“.⁵²⁰

Il danneggiamento e soprattutto l'inquinamento del paesaggio in quei tempi è anche confermato dalla dichiarazione di un consigliere comunale di Forte dei Marmi che nel 1923 chiede al sindaco se non sia forse il caso di pulire le strade, dato che le donne si coprono addirittura la bocca con un fazzoletto quando passano le automobili.⁵²¹ Teniamo presente la questione del deturpamento perché è un elemento fondamentale che ritroveremo anche in altri passaggi.

È utile in questo senso fare qualche altra osservazione sull'utilizzo del termine Fiat. Il riferimento alla Fiat potrebbe essere dovuto al fatto che tale casa automobilistica aveva un ruolo importante in

⁵¹⁵ Helmut Koopmann, op.cit., (S.153).

⁵¹⁶ Elisabeth Galvan, Simone Costagli, op.cit., (p.50).

⁵¹⁷ Richard Brütting (Herborn), *Gli a-mori di Mario. L'universo onomastico e lo scenario del primo fascismo nella novella Mario e il mago di Thomas Mann* (p.241). In: *Il Nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria*, VIII, 2006 [22. Internationaler Kongress für Namenforschung, Pisa, 28.8.- 4.9.2005]. Disponibile su: <https://innt.it/innt/article/download/114/107>

⁵¹⁸ Richard Brütting, op.cit., (p.241).

⁵¹⁹ Egon Schwarz, *Fascism and Society: Remarks on Thomas Mann's Novella Mario and the Magician*, Michigan Germanic Studies, 2, 1976, (p.52). In: Richard Brütting, op.cit., (pp.241-242).

⁵²⁰ Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op. cit., (S.12-13).

⁵²¹ Giorgio Giannelli, *La Bibbia del Forte dei Marmi* (1970), Querceta, Versilia oggi, 2001, (p.310).

Italia, dato che aveva dato lavoro a molti italiani. Vi è anche però l'opinione di Egon Schwarz che ha ritenuto che Mann con il vocabolo Fiat non volesse rimandare solo alla fabbrica delle automobili di Torino i cui proprietari, la famiglia Agnelli, risiedevano nel periodo estivo a Forte dei Marmi, ma anche all'imperativo latino fiat (letteralmente sia fatto, si compia) che rimanda ad una forma dittatoriale di governo.⁵²² Il termine si ritrova anche in un discorso di Gabriele D'Annunzio che il 4 maggio 1915 a Genova esortava gli italiani a partecipare alla Prima Guerra mondiale⁵²³ e sappiamo che D'Annunzio fu un profascista.

Richard Brütting nel suo studio fa notare come gli anagrammi della parola Torre, ovvero Ter(r)or e Retro, rimandano al clima retrogrado e sciovinista italiano che è esemplificato dalla frase che il narratore utilizza per riferirsi all'abbassamento morale degli italiani e alla loro pruderie di fronte al corpo nudo di una bambina.⁵²⁴ Tuttavia, a mio parere, potrebbe trattarsi soltanto di un caso e non di una volontà particolare di Thomas Mann di cercare un nome che possa rimandare all'idea di terrore.

Torre di Venere fa pensare anche al *Venusberg* e alla leggenda di Tannhäuser, musicata da Wagner. Monte di Venere, che rimanda inoltre all'apparato genitale femminile, luogo dei piaceri venerei ma anche delle malattie veneree, e l'aggettivo „*venerisch*“, il cui anagramma ci porta al francese *énervé* (infastidito, agitato), si collegano con aspetti sordidi della sessualità. Tutti questi aspetti negativi sarebbero quindi, secondo alcuni critici, riconducibili alla malattia e al ritorno nella barbarie del Fascismo.⁵²⁵

Altri nomi di luogo inventati sono Portoclemente, la località marittima vicina a Torre di Venere di cui sappiamo solo che è più in voga e più famosa, e Marina Petriera, altro nome fittizio che secondo Schwarz alluderebbe ad un ritorno all'inciviltà, se non addirittura all'età della pietra⁵²⁶ e quindi ancora a quel *Rückschlag* visto in precedenza.

„[...] von Portoclemente, [...] dem mondänen, die neunzeitliche Zivilisation vertretenden Modebad, führt der Weg der Unzufrieden über die Wiedererweckung der versunkenen Vergangenheit (Torre di Venere) in die nicht mehr bewohnbare steinige Welt des Nichtzivilisierten, Unzivilisierten, vielleicht in die Steinzeit selbst“.⁵²⁷

Sempre secondo Schwarz, Portoclemente rimanderebbe a Viareggio, mentre Marina Petriera alluderebbe a Marina di Pietrasanta.⁵²⁸

⁵²² Egon Schwarz (1976), op.cit., (p.52). In: Richard Brütting, op.cit., (p.242).

⁵²³ Richard Brütting, op.cit., (p.242).

⁵²⁴ Richard Brütting, op.cit., (p.245).

⁵²⁵ Ivi (p.245).

⁵²⁶ Egon Schwarz (1983), op.cit., (S.218). In: Vaget, *Kommentar* (2021), op.cit., (S.122).

⁵²⁷ Schwarz (1983), op.cit., (S.218).

⁵²⁸ Egon Schwarz (1976), op.cit., (pp.50-52). In: Richard Brütting, op.cit., (pp. 240-241).

Questa digressione su Torre di Venere ci ha permesso di notare come sia stata fondamentale l'esperienza biografica di Thomas Mann a Forte dei Marmi e come una serie di elementi siano già da ricondurre al Fascismo.

A Torre di Venere avviene il primo incontro del narratore con la massa. Ricordiamo che il narratore a inizio racconto spiega che Torre di Venere negli ultimi tempi è diventata una meta molto frequentata dai turisti, e quindi da grandi masse di persone quasi come la vicina Portoclemente. Torre di Venere non è più quindi il luogo dell'idillio per pochi, ma è diventata una località turistica gettonata, tanto che il narratore ci fa notare come essa brulichi di gente:

„[...] die Besitzer und Mieter der Sommerhäuser und Pineta-Gärten oberhalb des Meeres sind am Strande keineswegs mehr ungestört; im Juli, August unterscheidet das Bild sich dort in nichts mehr von dem in Portoclemente: es wimmelt von zeterndem, zankendem, jauchzendem Badevolk, [...] Boote, von Kindern bemannt, [...], und über die Gliedmaßen der Lagernden tretend bieten die Verkäufer [...], auch sie mit der belegten offenen Stimme des Südens, ihre Ware an“.⁵²⁹

Il narratore si trova a Torre di Venere nel periodo dell'alta stagione italiana, il clima creato dai turisti italiani è nazionalistico, gli hotel sono in mano all'aristocrazia romana e fiorentina, dappertutto domina la ressa, i bar sono pieni, e la spiaggia è caratterizzata da voci cacofoniche, quelle delle donne italiane. Ma non è soltanto la quantità di turisti che appare disturbante, bensì il fatto che i turisti italiani costituiscano una massa che viene tenuta assieme per mezzo di convinzioni nazionalistiche. Ciò che viene rappresentato è un clima di deturpamento (*Verhuzung*).⁵³⁰

Se pensiamo a quanto detto da Gustave Le Bon sulla massa, possiamo notare che fin da subito il narratore si confronta non con dei singoli italiani ma con parti di una massa che non parlano solo per loro, bensì a nome della comunità. Vedremo infatti più avanti come i primi personaggi con cui viene a contatto il narratore sono privi di individualità; in alcuni casi non conosciamo il nome esatto della persona o sappiamo solo la professione che essa esercita (es: principessa, manager dell'hotel ecc....).

Una serie di elementi ci fanno comprendere quello che è il contesto fascista italiano che già Thomas Mann aveva conosciuto durante i suoi viaggi in Italia e che qui è esemplificato dall'incontro del narratore con bambini patriottici e modi di dire volti a rivendicare la grandezza e la dignità della patria italiana. Non vediamo Mussolini, il quale viene nominato solo una volta durante la performance di Cipolla, ma il patriottismo, la xenofobia e lo sciovinismo dei turisti italiani sono tipicamente fascisti. Nei bambini patriottici vi è per esempio una chiara allusione ai Balilla fascisti.⁵³¹ Nella prima parte emerge quindi una contrapposizione tra la famiglia del narratore che è straniera, quindi un ospite di

⁵²⁹ Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op.cit., (S.11-12).

⁵³⁰ Regine Zeller, op.cit., (S.56).

⁵³¹ Elisabetta Mazzetti, *Thomas Manns Mario und der Zauberer- der italienische Hintergrund und die Rezeption in Italien* (S.106). In: Holger Pils/Christina Ulrich (Hg.), *Thomas Manns Mario und der Zauberer*, Lübeck, 2010.

secondaria importanza, e gli italiani che emergono come massa. Il culto dell'italianità ha fatto in modo che gli italiani non possano più emergere come singoli con le loro emozioni; la conseguenza che ne deriva è che gli italiani, non potendo vendicarsi della loro condizione repressa contro la società, compensano la loro frustrazione attaccando chi non fa parte della massa e di conseguenza il narratore e la sua famiglia.⁵³² Abbiamo visto infatti con *Le Bon* che le masse sono intolleranti.

Il primo esempio che ci spiega come il narratore sia escluso dalla massa italiana, perché è straniero, è rappresentato da ciò che avviene al Grand Hotel. Qui il narratore percepisce di non fare parte dei clienti della struttura e ciò lo indigna:

*„[...] und wir bekundeten einfach den Entschluß, unsere Mahlzeiten lieber in der Veranda einzunehmen- eine Äußerung der Unwissenheit, [...], denn wir wurden mit etwas verlegener Höflichkeit bedeutet, daß jener anheimelnde Aufenthalt „unserer Kundschaft“, „ai nostri clienti“, vorbehalten sei. Unseren Klienten? Aber das waren wir. [...]. Wir unterließen es übrigens, auf der Klarstellung des Unterschiedes zwischen unsersgleichen und jener Klientele, die bei rot glühenden Lämpchen speisen durfte, [...]“.*⁵³³

Qui vediamo una caratteristica della massa, in questo caso la massa degli italiani, che viene analizzata da Freud in riferimento alla religione. Freud ci dice che anche la religione che si proclama la religione dell'amore è di norma intollerante verso coloro che non abbracciano le stesse credenze che di conseguenza esclude. Ne deriva quindi che se al posto della religione mettiamo un legame collettivo diverso si verificherà la medesima intolleranza verificatasi al tempo delle guerre di religione.⁵³⁴ A questo proposito va ricordato anche come la stessa ideologia fascista si basava sulla stessa intolleranza, tanto che Mussolini diceva che si era fascisti o antifascisti e chi non era con loro allora era contro di loro.

„[...] Im Grunde ist ja jede Religion eine solche Religion der Liebe [wie das Christentum] für alle, die sie umfaßt, und jeder liegt Grausamkeit und Intoleranz gegen die Nichtdazugehörigen nahe. [...] dieselbe Intoleranz gegen die Außenstehenden erg[ibt] wie im Zeitalter der Religionskämpfe“. (SA IX,93).

La stessa intolleranza è quella a cui va incontro il narratore, in quanto la direzione dell'hotel sembra quasi non preoccuparsi di un'eventuale cattiva pubblicità da parte della famiglia straniera. Ciò che è importante è essere solidale nei confronti di coloro che fanno parte dello stesso gruppo e quindi in questo caso l'aristocrazia fiorentina e romana.

Questo passaggio di *Mario e il Mago* è molto interessante, perché Bernd Widdig, nel suo studio, ha analizzato la dimensione dei corpi a Torre di Venere e ha constatato che la richiesta del narratore di

⁵³² Ronald C. Speirs, *Some Psychological Observations on Domination, Acquiescence and Revolt in Thomas Mann's Mario und der Zauberer*, *Forum for Modern Language Studies* 16 (Oct 1, 1980), (p.321).

⁵³³ Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op. cit., (S.14).

⁵³⁴ Sigmund Freud, ed. italiana, (pp. 44-45).

poter pranzare sulla veranda non sarebbe stata solo dovuta ad una migliore vista mare e all'entusiasmo dei bambini per i lumini rossi, bensì alla volontà del narratore di essere visto. Il narratore, non potendo pranzare nella veranda, deve quindi riconoscere che la sua stessa figura è di minor valore di quello che lui stesso pensa, in quanto un posto sulla terrazza corrisponderebbe alla consapevolezza alto borghese della famiglia del narratore che qui viene negata.⁵³⁵ Questo è già un primo elemento che ci dà le coordinate che ci permettono di comprendere come il narratore sia un borghese.

Il secondo inconveniente in cui si imbatte il narratore è dovuto ai resti di una pertosse che il figlio minore aveva contratto e che disturbano il sonno del figlio del Principe X. Nonostante venga chiamato un medico che rappresenta la scienza e che sostiene che la pertosse è scongiurata e non costituisce più alcun pericolo di contagio, la direzione dell'hotel cede alla credenza superstiziosa della Principessa che la pertosse possa essere contratta acusticamente e invita la famiglia del narratore a spostarsi nella *dépendance*.

*„[...] Der Doktor kommt [...]. Er untersucht den Kleinen, erklärt das Übel für abgelaufen und verneint jede Bedenklichkeit. Schon glauben wir uns berechtigt, den Zwischenfall für beigelegt zu halten: da erklärt der Manager, daß wir die Zimmer räumen und in der Dependance Wohnung nähmen, bleibe auch nach den Feststellungen des Arztes geboten. Dieser Byzantinismus empörte uns“.*⁵³⁶

Se consideriamo ciò dal punto di vista della psicologia di massa, emerge come il manager dell'hotel abbia la possibilità di aderire all'opinione della moglie del Principe X, che crede che la pertosse possa contagiare qualcuno per via acustica, o a quella del dottore. In queste due persone troviamo quindi due potenziali leader dell'opinione. Mentre però il Principe X e di conseguenza anche la moglie come componenti dell'alta nobiltà dispongono di molto prestigio (quello acquisito), il dottore cerca di convincere per mezzo di ragionamenti logici e di conseguenza fallisce, perché ricordiamo che Le Bon aveva affermato che le masse non possono mai essere sedotte da ragionamenti di tale tipo.⁵³⁷

La Principessa è una donna dell'aristocrazia romana che viene chiamata Principessa, poiché è la moglie di colui che il narratore chiama Principe X. La Principessa che appare come gli altri elementi della massa priva di individualità (non sappiamo come si chiama) illustrerebbe secondo Elsasche la forte discrepanza tra l'imponenza femminile e la condizione pietosa delle figure maschili nella novella. Lo studioso attribuisce questa concezione direttamente o indirettamente alle teorie di Bachofen⁵³⁸ che come sappiamo dal primo capitolo hanno costituito un elemento importante anche

⁵³⁵ Bernd Widdig, op.cit., (S.129).

⁵³⁶ Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op. cit., (S.16-17).

⁵³⁷ Regine Zeller, op.cit., (S.59).

⁵³⁸ Yahya Elsasche, *Die Principe[ssa] X. und diese Frauen –!:* Zur Bachofen-Rezeption in *Mario und der Zauberer*, *Thomas Mann Jahrbuch*, Vol. 22 (2009), (S.179). Disponibile su: <https://www.jstor.org/stable/24745296>

per altre opere manniane. La Principessa rappresenterebbe secondo Elsäghe, che fa riferimento alla ginecocrazia⁵³⁹ di Bachofen, una vera e propria ginecocrata, poiché non solo le è permesso di insistere sulla sua presunta superstizione che è anche una superstizione diffusa, ma ha anche il potere di imporre le conseguenze della sua opinione irrazionale su coloro che la circondano, anche contro il medico che rappresenta la scienza moderna.⁵⁴⁰ Oltre a compiere un'ingiustizia nei confronti della famiglia tedesca, la donna esercita anche nel vero senso della parola un "diritto di madre" (*Mutterrecht*).⁵⁴¹ A segnalare la forte presenza delle madri sono anche le loro voci quando gridano i nomi dei loro figli, tanto che viene da chiedersi dove siano i padri.⁵⁴² Ci sono solo madri dominanti che esercitano il loro potere, uno scenario che si rifà ancora una volta al matriarcato di Bachofen e dunque secondo la sua filosofia della storia ad un tipo di società ormai superato.⁵⁴³ Questa sorta di realtà matriarcale che emerge dunque nella spiaggia italiana non va vista come fascista nella sua volontà di imporre il proprio volere. Il Fascismo va ricercato invece nella concezione di Bachofen che vedeva il matriarcato come uno stadio culturale precedente al patriarcato e che ci riporta all'idea di *Rückschlag* che, come fa notare Elsäghe rifacendosi allo studioso svizzero, rappresenta un ritorno ad uno stadio iniziale che in questo caso assume completamente un valore negativo.

*„Der Begriff „Rückschlag“, den er sich hier eigens unterstrich, bezeichnet bei Bachofen exakt den zyklisch-kataklytischen Übergang zu einer primitiven Vor- und Unkultur, an dem die „menschlichen Dinge“ zu ihrem „Beginn“ zurückkehren“.*⁵⁴⁴

Inoltre possiamo vedere nel fastidio causato alla Principessa non tanto una preoccupazione di madre, bensì un atteggiamento di snobismo xenofobo⁵⁴⁵ che si riscontra in genere in quella classe media italiana che si crede padrona della spiaggia.

Va poi ricordato che l'idea superstiziosa del contagio per via acustica della pertosse, che a noi sembra incomprensibile e retrograda, può essere ricondotta alla superstizione secondo la quale il Fascismo si diffonde acusticamente, tramite la propaganda politica e gli inni.⁵⁴⁶

Importante in questo conflitto è l'atteggiamento servile del manager dell'hotel che indigna il narratore, anche se vediamo in quest'ultimo una simile servilità quando si affretta a liberare da ogni colpa la Principessa.⁵⁴⁷ In seguito la famiglia del narratore continuerà a frequentare ancora il Grand

⁵³⁹ Per la definizione di ginecocrazia si veda: <https://www.treccani.it/enciclopedia/ginecocrazia/>

⁵⁴⁰ Yahya Elsäghe, op.cit., (S.192-193).

⁵⁴¹ Ivi, (S.193).

⁵⁴² Elisabeth Galvan, Simone Costagli, op. cit., (p.12).

⁵⁴³ Ivi (p.12).

⁵⁴⁴ Yahya Elsäghe, op.cit., (S.189).

⁵⁴⁵ Ronald C. Speirs, op.cit., (p.320).

⁵⁴⁶ Eva Geulen, *Resistance and Representation. A Case Study of Thomas Mann's Mario and the Magician*, New German Critique No. 68, 1996, (p.26), Duke University Press. Disponibile su: <https://www.jstor.org/stable/3108662>

⁵⁴⁷ Bernd Widdig, op.cit., (S.130).

Hotel, ma al bambino del narratore verrà proibito anche solo di schiarirsi la gola. Questo dimostra un atteggiamento di sottomissione anche da parte del narratore. Ciò che bisogna ricordare è però il fatto che non si decide sul corpo del bambino secondo le conoscenze della medicina, bensì il corpo diventa oggetto di una superstizione irrazionale. Già il titolo che viene attribuito al dottore („*Diener der Wissenschaft*“, servitore della scienza) ci dice quanto poco peso viene dato alla medicina. Come sostiene Widdig la novella si fa portavoce del fatto che razionalità e ragione non riescono a porre freno alla superstizione, situazione che lo stesso Thomas Mann aveva constatato in quegli anni, l'idea di un Illuminismo impietrito nella paura della verità che non riesce a liberarsi dalla superstizione.⁵⁴⁸

Il manager dell'hotel, la Principessa e il marito appaiono come individualità alienate facenti parti di una massa e ad essi invece si contrappone la signora Angiolieri che ospita il narratore, dopo che quest'ultimo ha deciso di spostarsi dal Grand Hotel alla Pensione Eleonora. Ci sono una serie di elementi che ci fanno capire che la signora Angiolieri e il marito non fanno parte della massa, in quanto hanno un nome, una personalità, e sono amichevoli nei confronti degli stranieri. Nella pensione tutti sono trattati allo stesso modo, non vi è alcun atteggiamento xenofobo e nessun comportamento servile nei confronti degli italiani, anzi vi sono anche degli ospiti internazionali.⁵⁴⁹

Analizziamo un attimo nel dettaglio il personaggio signora Angiolieri cercando di vedere come è stato interpretato dai critici e se vi siano dei legami con l'esperienza biografica di Thomas Mann a Forte dei Marmi.

Sofronia Angiolieri (il nome lo si scoprirà solo nella seconda parte della novella) viene descritta dal narratore come una donna toscana sulla soglia dei trent'anni con gli occhi scuri e la carnagione pallido avorio delle meridionali. Lei e suo marito hanno anche una casa più grande per stranieri a Firenze e solo dall'estate fino all'inizio dell'autunno dirigono la Pensione Eleonora di Torre di Venere. Il narratore è contento di essersi trasferito in questo stabilimento dove il servizio e il vitto sono ottimi. Sofronia ha un passato legato ad un'attrice, in quanto prima di sposarsi con il signor Angiolieri è stata dama di compagnia, guardarobiera e confidente della famosa attrice italiana Eleonora Duse. Questo passato è ricordato con molto piacere dalla signora Angiolieri che parla spesso ai suoi clienti di ciò e che non a caso ha chiamato la Pensione Eleonora. Il cognome Angiolieri potrebbe essere ricondotto alla stessa novella boccacciana da cui può essere tratto, come vedremo in seguito, anche il nome di Cipolla: Frate Cipolla. In questa novella il frate imbrogliatore vuole ingannare i fedeli con la penna dell'arcangelo Gabriele che in realtà è una piuma di pappagallo ed è interessante notare come vi sia

⁵⁴⁸ Bernd Widdig, op.cit., (S.130-131).

⁵⁴⁹ Regine Zeller, op.cit., (S.59-60).

nel cognome Angiolieri un richiamo all'angelo o arcangelo menzionato qui sopra.⁵⁵⁰ Il nome però rimanda più chiaramente a Cecco Angiolieri, poeta e scrittore contemporaneo di Dante Alighieri,⁵⁵¹ che, se vogliamo restare in temi boccacceschi, appare tramite Cecco di Messer Angiolieri nella novella 4 del nono giorno del Decamerone.⁵⁵² Anche il nome di Sofronia appare in una novella di Boccaccio, ovvero la novella 8 del decimo giorno.⁵⁵³ Il nome Sofronia che in greco antico rimanda alla sapiente sensibilità femminile viene capovolto nella novella del Boccaccio, perché la donna in questo caso è una donna che non si intende molto di questioni amorose e che viene ingannata sia da Gisippo, il suo promesso sposo, sia da Tito, colui che vuole averla anche se lei è promessa ad un altro.⁵⁵⁴ Se la Sofronia boccaccesca è vittima inconsapevole dell'inganno, si può fare un parallelismo con quanto vediamo nella novella di Thomas Mann dove, come vedremo, la donna sarà vittima dell'ipnosi di Cipolla.

Il nome della Pensione in cui alloggiò effettivamente Thomas Mann con la sua famiglia nel 1926 non era Eleonora, bensì Pensione Regina.⁵⁵⁵ In riferimento a ciò vi è una lettera del 27 novembre del 1930 a Gerard Hopkins della *Oxford University Press*. Thomas Mann scrive che il nome dell'ostessa era Angela Querci che lui ha trasformato nella novella in Angiolieri; questa donna aveva sentito parlare della novella, ma Mann dice di aver preferito usare una scusa per non inviarle il libro.⁵⁵⁶ Il nome Eleonora sembra infatti essere stato scelto da Thomas Mann per camuffare il nome Regina.⁵⁵⁷ Forse però il cognome Angiolieri potrebbe essere stato ricavato dal nome dell'ostessa: Angela. Il nome Eleonora, con riferimento alla Duse, potrebbe essere stato utilizzato da Mann per creare il legame con D'Annunzio, che, anche se non appare, viene in qualche modo richiamato nella frase con cui il racconto presenta per la prima volta Cipolla („*Zu diesem Zeitpunkt also zeigte Cipolla sich an*“). E così con il verbo *sich anzeigen*, ovvero annunziarsi, vediamo chiaramente il riferimento a D'Annunzio: „*Fu dunque a questo punto che Cipolla si annunziò.*”⁵⁵⁸

Anche se la situazione nella Pensione Eleonora sembra migliorare, in realtà, il narratore dovrà ancora confrontarsi con la massa della spiaggia ed affrontare ancora un disagio legato alla dimensione corpo. Questo inconveniente viene preceduto da elementi disturbanti come il caldo insopportabile, la

⁵⁵⁰ Richard Brütting, op.cit., (p.247).

⁵⁵¹ https://it.wikipedia.org/wiki/Cecco_Angiolieri

⁵⁵² Richard Brütting, op. cit., (p.247).

⁵⁵³ Ivi (p.248).

⁵⁵⁴ Ivi (p.248).

⁵⁵⁵ Thomas Mann, *Cane e padrone; Disordine e dolore precoce; Mario e il mago*, op. cit., (pagine X-XV).

⁵⁵⁶ Valet, *Kommentar* (2021), op. cit., (S.123).

⁵⁵⁷ Richard Brütting, op. cit., (p.250).

⁵⁵⁸ Elisabeth Galvan, Simone Costagli (p.16).

spiaggia che è ancora nelle mani della classe media italiana, i bambini patriottici. La spiaggia non è quindi un luogo in cui le singole persone si rilassano e possono essere interamente persone private, bensì è una sorta di luogo di riunione della massa.⁵⁵⁹

Ciò che è strano, come è già stato evidenziato, è soprattutto la presenza dei bambini che esaltano la patria. Secondo Freud, nel naturale sviluppo del bambino, il bambino trova in un genitore un primo oggetto d'amore su cui convergono tutte le sue pulsioni sessuali, oggetto che qui viene sostituito dall'idea di nazionalità.⁵⁶⁰

*„Die Objektbesetzung der Kinder der Novelle betrifft ein anderes Objekt- das der Nationalität als die in der Masse vorherrschende Idee“.*⁵⁶¹

Ciò ci fa notare come già i bambini sostituiscano il proprio Ichideal con un oggetto che, sia esso il leader o l'idea di nazionalità, non li differenzia dagli adulti. Questo ci permette ancora di più di scorgere come nella massa non solo si annullano le differenze tra ignoranti e colti, ma addirittura quelle tra bambini, che di norma sono innocenti, e adulti.

È proprio in questo momento che un bambino pestifero di nome Fuggiero appare, un bambino che incarna quegli elementi negativi visti finora. Il ragazzino, dopo essere stato morso da un paguro, viene trasportato con una barella, come se fosse quasi morto, davanti alla folla degli astanti che viene attirata da ogni parte, nonostante la razionalità dello stesso servitore della scienza visto in precedenza (il dottore) confermi che non è successo nulla di grave.

*„Eines Tages nämlich hatte ihn im Wasser ein Taschenkrebs in die Zehe gezwickt, und das antikische Heldenjammergeschrei, das er ob dieser winzigen Unannehmlichkeit erhob, war markerschütternd und rief den Eindruck eines schrecklichen Unglücksfalls hervor. Offenbar glaubte er sich aufs giftigste verletzt. [...], wälzte er sich in scheinbar unerträglichen Qualen umher, brüllte Ohi! und Oimé! [...]. Die Szene hatte Zulauf von allen Seiten. Ein Arzt wurde herbeigeholt, es war derselbe, der unseren Keuchhusten so nüchtern beurteilt hatte, und wieder bewährte sich sein wissenschaftlicher Geradsinn. Gutmütig tröstend erklärte er den Fall für null und nichtig [...]. Statt dessen aber wurde Fuggiero, [...], auf einer improvisierten Bahre mit großem Gefolge vom Strande getragen [...].“*⁵⁶²

Stephen Garrin in riferimento a questa scena paragona Fuggiero a Cipolla, in quanto anche se il giovane Fuggiero e il mago Cipolla sono fisicamente repulsivi, il giovane a causa delle sue scottature e il prestigiatore per la sua figura deforme, entrambi trionfano e sono seguiti con devozione dal loro pubblico.⁵⁶³ Regine Zeller inoltre nota come Fuggiero abbia anche un'inclinazione al recitare, la

⁵⁵⁹ Regine Zeller, op.cit., (S.60).

⁵⁶⁰ Regine Zeller, op.cit., (S.61).

⁵⁶¹ Ivi (S.61).

⁵⁶² Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op. cit., (S.23-24).

⁵⁶³ Stephen Garrin, op.cit., (p.95).

spiaggia diventa il suo teatro quando fa il grido degli eroi antichi per il semplice morso di un paguro che non è sicuramente mortale. Siamo di fronte ad una massa dove domina l'irrazionalità e anche qui il parere del medico esperto non può convincere, il suo consiglio viene nuovamente ignorato.⁵⁶⁴

Vi è anche chi ha analizzato il nome di Fuggiero e lo ha associato al *Don Giovanni* di Mozart, cosa che si lega ancora con la dimensione teatrale di Fuggiero in spiaggia e poi di Cipolla. Il nome Fuggiero suggerisce il verbo fuggire e con ciò un *Feigling* (vigliacco).⁵⁶⁵ Il nome Fuggiero sarebbe secondo Brütting un nome che si rifarebbe al *Don Giovanni* di Mozart e alla scena in cui Donna Anna respinge Ottavio intonando un “*fuggi, fuggi*”, così come alla scena in cui Donna Elvira tenta di fermare Don Giovanni esclamando: “*Ah fuggi il traditor*”.⁵⁶⁶ Il “*Rispondi almeno*” pronunciato dalla madre di Fuggiero con il suono *sp* alla tedesca, pronuncia tipica dell'Italia centro-meridionale, rimanderebbe al “*rispondimi*” con cui il Commendatore invita il Don Giovanni a cenare con lui e il riferimento alla musica è ancor più comprensibile quando il narratore dice che si stenta a credere di trovarsi nella patria del bel canto. Inoltre l'esclamazione “*oimè*” emessa da Fuggiero è la stessa di Don Giovanni tra le fiamme che lo conducono all'Inferno. Tutti questi elementi permetterebbero di ricondurre Fuggiero al modello del Don Giovanni.⁵⁶⁷ Alcune interpretazioni possono talvolta sembrare forzate, ma mi è sembrato utile riportarle perché ci fanno notare come la novella abbia spinto i critici ad una serie di letture differenti.

Un altro inconveniente però accade poco dopo e fa ancora più notare la presenza della massa italiana. La nudità della bambina del narratore che è andata a sciacquare il costume sporco sulla spiaggia suscita lo scandalo dei vacanzieri. Sembra quasi che sia stato messo a repentaglio l'onore dell'Italia e un signore, anche questo senza nome, decisamente non vestito da bagnante (indossa un frac), interviene come rappresentante della massa. L'obiettivo di questo signore è quello di ristabilire la dignità dell'Italia che è stata pubblicamente offesa e la famiglia viene dunque multata. Questo cittadino italiano che agisce in nome della patria ci fa notare come nella massa l'individuo acquisisca una forza, che gli viene data dal fatto di essere parte di una collettività, che da solo non avrebbe, come abbiamo visto in riferimento alla psicologia delle folle studiata da Le Bon.⁵⁶⁸ Da solo infatti non sarebbe mai intervenuto.

⁵⁶⁴ Regine Zeller, op.cit., (S.62).

⁵⁶⁵ Vaget, *Kommentar* (2021), op.cit., (S.124).

⁵⁶⁶ Richard Brütting, op.cit., (p.244).

⁵⁶⁷ Ivi (p.244).

⁵⁶⁸ Regine Zeller, op.cit., (S.63).

Il narratore scopre nel comportamento dei bagnanti una ricaduta nel pudore e spiega ai lettori che di fatto nel mondo intero il rapporto con il corpo e la sua nudità nell'ultimo secolo sono sostanzialmente cambiati.

*„Hätten wir die Welle von Hohn, Anstoß, Widerspruch voraussehen müssen, die ihr Benehmen, unser Benehmen also, erregte? Ich halte Ihnen keinen Vortrag, aber in der ganzen Welt hat das Verhalten zum Körper und seiner Nacktheit sich während der letzten Jahrzehnte grundsätzlich und das Gefühl bestimmend gewandelt. [...] Sie wurde jedoch hierorts als Herausforderung empfunden [...]“.*⁵⁶⁹

Widdig porta però alla luce il fatto che al narratore sfugge che l'altra parte di questa presunta pruderie sta in una costante carica del corpo come oggetto sessuale.

*„Das überall durchscheinende totalitäre System hat es auf den Körper als Träger von Bedeutung abgesehen [...]. Die Nacktheit des kleinen Mädchens wird reduziert auf die nackte Offensichtlichkeit ihres Geschlechts. Die empfindliche Reaktion der Strandgäste auf die Regelverletzung verdeutlicht, wie wichtig der Körper als Objekt sexuell-politischen Begehrens geworden ist. Die Nacktheit des kleinen deutschen Mädchens wird als eine Beleidigung der Ehre und nationalen Würde Italiens aufgefaßt“.*⁵⁷⁰

Comprendiamo meglio ciò se ripensiamo a quanto dice Freud sul padre e l'orda primordiale che corrisponde anche a quanto si vede nel rapporto tra leader e massa.⁵⁷¹

„[...] Der Urvater hatte seine Söhne an der Befriedigung ihrer direkten sexuellen Strebungen verhindert; er zwang sie zur Abstinenz und infolgedessen zu den Gefühlsbindungen an ihn und aneinander, die aus den Strebungen mit gehemmten Sexualziel hervorgehen konnten. Er zwang sie sozusagen in die Massenpsychologie“. (SA IX, 116).

Come abbiamo visto anche in riferimento alla psicologia di massa, l'inibizione sessuale è fondamentale per l'esistenza della massa. L'unico che è libero è il leader, mentre gli altri devono essere solo legati a lui e tra di loro in nome del comune capo. Gli individui della massa non possono essere soddisfatti sessualmente e anche solo la minima provocazione erotica, come la nudità della bambina, minaccia l'esistenza della massa⁵⁷² e quindi quella struttura soggiogata soggetta all'autorità che troviamo tipicamente nell'ideologia fascista.

Il narratore a questo punto si rende conto che il soggiorno in questa località italiana è stato caratterizzato dalla presenza di molti aspetti negativi, ma decide di rimanere. Si ritornerà più tardi sulla figura del narratore per comprendere se il motivo per cui non se ne va da Torre di Venere sia dovuto alla curiosità di vedere come andrà a finire questa vacanza iniziata con una serie di fatti strani,

⁵⁶⁹ Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op.cit., (S.26).

⁵⁷⁰ Bernd Widdig, op.cit., (S.132).

⁵⁷¹ Regine Zeller, op.cit., (S.64).

⁵⁷² Ivi (S.64).

o se la sua inerzia sia dovuta al fatto che pian piano anche lui sta diventando parte della massa e non è più capace di opporre resistenza.

Il giorno dopo l'umiliazione della famiglia per aver lasciato andare nuda la propria bambina e per aver offeso la morale pubblica termina l'alta stagione italiana, la spiaggia si denazionalizza, cambia anche il tempo, ma il narratore mette ancora in dubbio il fatto di trovarsi effettivamente bene.

„[...] die Nachsaison einsetzte [...]. Jener Gestrenge im steifen Hut, unser Angeber, war nicht der einzige Gast, der das Bad jetzt verließ; es gab große Abreise [...]. Der Strand entnationalisierte sich, das Leben in Torre [...] wurde sowohl intimer wie europäischer; [...] wir befanden uns am Tische der Signora Angiolieri vollkommen wohl, – das Wort Wohlbefinden in der Abschattung zu verstehen, die der Ortsdämon ihm zuteil werden ließ. Gleichzeitig aber mit dieser als wohltätig empfundenen Veränderung schlug auch das Wetter um [...]. Der Himmel bedeckte sich, [...] wich einer stickigen Sciroccoschwüle, und ein schwächlicher Regen netzte von Zeit zu Zeit den samtenen Schauplatz unserer Vormittage [...]“.⁵⁷³

Ciò che abbiamo visto nella prima parte è quindi la massa di turisti italiani, una massa quotidiana che si è formata prima che il narratore e la sua famiglia arrivassero a Torre e che anche dopo la loro partenza non si dovrebbe sfaldare. Va inoltre sottolineato che il fatto che questa massa si trovi in una località marittima non è un caso. Il mare infatti è simbolo di *Vereinigung* e può essere quindi utilizzato come metafora della massa se pensiamo per esempio al fatto che molto spesso in senso figurato si parla di una marea di gente, un'ondata di persone.⁵⁷⁴ Widdig riporta in un altro suo studio una citazione di Elias Canetti tratta da *Masse und Macht* dove il mare appare infatti come simbolo di massa.

„Der dichte Zusammenhang der Wellen drückt etwas aus, das auch die Menschen in einer Masse sehr wohl fühlen: eine Nachgiebigkeit gegen die anderen, als wäre man sie, als wäre man nicht mehr abgegrenzt für sich, eine Abhängigkeit, aus der es kein Entrinnen gibt, und ein Kraftgefühl, einen Schwung, den sie einem eben dadurch aber gemeinsam geben... Das massenhafte Leben, von dem es erfüllt ist, gehört zum Meere [...]“.⁵⁷⁵

La seconda massa che analizzeremo a breve è invece formata da un insieme di individui, tra cui anche degli stranieri, che non costituiscono di per sé una massa, ma che lo diventeranno per mezzo dell'arte seduttrice di Cipolla.⁵⁷⁶ Cipolla dopo aver sedotto l'intero pubblico ed essersi imposto come leader commetterà l'errore di entrare troppo a fondo nella sfera privata di Mario che è innamorato. Vedremo meglio più avanti come l'innamoramento non sia funzionale alla psicologia di massa e come quindi

⁵⁷³ Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op. cit., (S.31).

⁵⁷⁴ Bernd Widdig, *Mann unter Männern: Männerbünde und die Angst vor der Masse in der Rede Von deutscher Republik*, *The German Quarterly*, Vol. 66, No. 4, From Goethe to Thomas Mann and Beyond (Autumn, 1993), pp. 532-533, Wiley on behalf of the American Association of Teachers of German. Disponibile su: <https://www.jstor.org/stable/407767>

⁵⁷⁵ Elias Canetti, *Masse und Macht*, Fischer, Frankfurt, 1983 (pp.88-89). In Bernd Widdig, op. cit. (pp.532-533).

⁵⁷⁶ Regine Zeller, op.cit., (S.66).

solo Mario possa opporsi alla figura del leader Cipolla. Si evidenzierà quindi nei paragrafi successivi la figura del mago Cipolla e la seconda massa presente nella novella.

Müller-Salget suddivide la novella in due parti e legge la novella in senso politico pur non tenendo conto della massa. Nella prima parte egli vede la rappresentazione di un Fascismo quotidiano, mentre nella seconda parte della novella la crescita, la vittoria, la caduta del totalitarismo. Egli sostiene che l'opera sia stata concepita per lettori tedeschi che vivono ancora in una società prefascista, ma che, come abbiamo visto dalle stesse preoccupazioni dell'autore di Lubeca sul dominio dell'irrazionalità, presenta già le caratteristiche per diventare come quella italiana.

„[...] Der zweite Teil dagegen stellt sozusagen die Uhr zurück und versinnbildlicht in der abendfüllenden Karriere des Hypnotiseurs Aufstieg, Sieg und Sturz des Totalitarismus. [...] Kurz vor Cipollas Veranstaltung entnationalisiert sich der Strand [...]. Der Grund für diesen Kunstgriff liegt darin, daß die Erzählung ja nicht für italienische, sondern für deutsche Leser bestimmt war und daß diese in einer noch präfaschistischen Gesellschaft lebten. [...] der zweite Teil aber, der präfaschistische deutsche Verhältnisse in die italienische Gegenwart hineinkopiert, beharrt auf einem „tua res agitur“, betont diesen appellativen Charakter in den wiederholten Reflexionen des Erzählers auf sein eigenes Fehlverhalten und in seinem eindeutigen Urteil am Schluß. [...]. Bei aller Komplexität und aller Vermitteltheit wirft die Erzählung ein helles Licht auf den labilen Geisteszustand der Zeitgenossen [...]“.⁵⁷⁷

Regine Zeller sostiene però che non si possa ignorare la massa che ha un ruolo importante nella novella e io sono d'accordo con la sua posizione.

3.3.2 Mago Cipolla.

Prima di analizzare la performance di Cipolla e vedere come nel corso della sua esibizione si crei una nuova massa, è utile introdurre la figura di Cipolla che, come vedremo meglio, ha spinto i critici ad una serie di ipotesi. C'è chi ha visto in lui il leader fascista, chi lo ha interpretato in generale come l'esempio di un'arte seduttrice e ingannatrice, e chi si è spinto ad indagare le origini di Cipolla in riferimento a Boccaccio, alle opere di E.T.A. Hoffmann o al romanzo *Die kleine Stadt* del fratello dell'autore Heinrich Mann.

Cipolla si annuncia proprio nel momento in cui finisce l'alta stagione e il narratore andrà con la sua famiglia alla performance di questo mago illusionista. Cipolla si fa chiamare Cavaliere e nei manifesti che annunciano il suo arrivo si presenta come forzatore, illusionista e prestigiatore, titoli che

⁵⁷⁷ Müller-Salget, op.cit., (S.64-65).

sembrano rifarsi a quelli di Comandante, Immaginario e Vate che si dava il profascista D'Annunzio.⁵⁷⁸ D'Annunzio era stato anche insignito dal re d'Italia del titolo di Principe di Montenevoso nel 1924 per il passaggio all'Italia di Fiume e alcuni avrebbero visto nel Principe X un chiaro riferimento a D'Annunzio.⁵⁷⁹ Il fatto che Cipolla si faccia chiamare Cavaliere ci fa inoltre pensare al Duce Benito Mussolini che nel 1924 era stato nominato Cavaliere dell'Ordine della Santissima Annunziata. Ciò serve forse a ridicolizzarlo come avviene poi con un altro esempio di messa in ridicolo del titolo di Cavaliere, quando Cipolla definisce Mario „*Ritter der Serviette*“, ovvero „*Cavaliere del tovagliolo*“.⁵⁸⁰ In generale si può quindi presumere che la ripresa di queste denominazioni sia una critica alla mania di darsi dei titoli come erano soliti fare Mussolini e Gabriele D'Annunzio, ma non dobbiamo escludere che lo stesso mago Gabrielli di cui parleremo meglio in seguito si faceva chiamare Cavaliere.⁵⁸¹

Cipolla si definisce come un uomo di qualche amor proprio („*ein Mann von einiger Eigenliebe*“) e ciò sottolinea il suo narcisismo, l'amore che lui prova per sé stesso, elemento che come ricorda Widdig fa emergere come Freud, e quindi anche la sua opera celebre sulla psicologia di massa, sia presente,⁵⁸² ma di questo si parlerà nel dettaglio successivamente. Il mago viene descritto come un uomo di cui non si comprende l'età, anche se si capisce che non è più giovane, è brutto e con un handicap fisico: una gobba sul basso che gli impedisce quasi di camminare e gli conferisce un che di grottesco.

„[...] Irgend etwas war mit seiner Figur nicht in Ordnung, vorn nicht und hinten nicht, -später wurde das deutlicher. [...]“⁵⁸³ *Mein Beruf ist schwer und meine Gesundheit nicht die robusteste; ich habe einen kleinen Leibschaden zu beklagen, der mich außerstand gesetzt hat, am Kriege für die Größe des Vaterlandes teilzunehmen. [...]“*⁵⁸⁴ *Der „kleine Leibschaden“, von dem er vorbeugend gesprochen hatte, war jetzt nur allzu deutlich sichtbar, wenn auch immer noch nicht ganz klar nach seiner Beschaffenheit: die Brust war zu hoch, wie gewohnt in solchen Fällen, aber der Verdruss im Rücken schien nicht an der gewohnten Stelle, zwischen den Schultern, zu sitzen, sondern tiefer, als eine Art Hüft- und Gesäßbuckel, der den Gang zwar nicht behinderte, aber ihn grotesk und bei jedem Schritt sonderbar ausladend gestaltete“.*⁵⁸⁵

Cipolla, con la sua gobba che fa pensare all'iconografia cristiana del diavolo come essere deforme, è un essere demoniaco. Il mago ha il viso sciupato e i denti lunghi e guasti, simbolo di decadenza spesso presente in molti personaggi delle opere di Thomas Mann. Egli ha le mani giallastre, porta un anello

⁵⁷⁸ Richard Brütting, op.cit., (p.251).

⁵⁷⁹ Ivi, (p.251).

⁵⁸⁰ Ivi, (p.251).

⁵⁸¹ Elisabeth Galvan, Simone Costagli, op.cit., (pp.34-36).

⁵⁸² Bernd Widdig, op.cit., (S.134).

⁵⁸³ Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op.cit., (S.40).

⁵⁸⁴ Ivi (S.47).

⁵⁸⁵ Ivi (S.50-51).

con lapislazzulo, ha pochi capelli orribili, le borse sotto gli occhi e i baffetti neri incerrettati. Successivamente il narratore parla di baffi da direttore da circo e anche questo aspetto ci fa pensare ai baffi di Hitler.⁵⁸⁶ Cipolla viene interpretato da Siegfried Mandel come una figura di Zeus bisessuale dal potere autoritario, cosa che emerge dal lapislazzulo dell'anello. Si tratterebbe infatti di una pietra celeste o "Giove puro", pietra associata anche a Ishtar-Venere, la dea dell'amore o della lussuria,⁵⁸⁷ dea che tra l'altro è richiamata dal nome della località. Questo ci consente ancora di vedere la sfera della sessualità che gioca un ruolo importante nell'ideologia fascista.

Come sappiamo, Cipolla ha con sé un frustino che viene definito dall'autore come „*Stab der Kirke*“, ovvero bastone di Circe. Al di là del fatto che il bastone dà un'idea di staticità che si allontana dal frustino, il riferimento alla maga Circe rimanda ancora una volta a temi cari a Bachofen.⁵⁸⁸ Kirke indicherebbe la madre di tutte le donne facenti parte di una ginecocrazia, stadio della società primitiva definita da Bachofen in cui la donna avrebbe goduto di un assoluto predominio nella vita sociale e politica della comunità.⁵⁸⁹ L'idea di un ritorno ad uno stadio pregresso viene confermata dal fatto che nell'Odissea di Omero Circe è la maga che con una bacchetta trasforma i compagni di Odisseo in maiali, cioè in uno stadio di pre-civiltà.⁵⁹⁰

Müller-Salget vede in questo bastone un riferimento a Tirso⁵⁹¹, quel bastone legato al dio Dioniso e quindi ai culti bacchici e orgiastici. Il legame quindi del frustino inteso come bastone che ha un valore fallico e quindi sessuale trova un collegamento stretto con il Fascismo se pensiamo a quanto afferma Thomas Mann in *Deutsche Ansprache*:

„[...] Von dieser Naturreligiosität, die ihrem Wesen nach zum Orgiastischen, zur bacchischen Ausschweifung neigt, ist viel eingegangen in den Neo-Nationalismus unserer Tage [...]“.⁵⁹²

Un discorso simile emerge anche in *Achtung, Europa!*:

„[...]Das dionysische Erlebnis [...] finden wir erniedrigt wieder im kollektivistischen Rausch [...]“.⁵⁹³

Il frustino ci fa subito pensare alle immagini di Hitler durante i primi anni del movimento.⁵⁹⁴ Anche il Fascismo tedesco è infatti chiamato in causa quando Cipolla con un gesto di adescamento richiama

⁵⁸⁶ Allan J. McIntyre, *From Travemünde to Torre di Venere: Mannian Leitmotifs in political transition*, Germanic Review, Winter 1984, 59, (p.29).

⁵⁸⁷ Siegfried Mandel, *Mann's Mario and the magician, or who is Silvestra?*, Modern Fiction Studies, Vol. 25, No. 4 (Winter 1979-80), (p.601), The Johns Hopkins University Press. Disponibile su: <https://www.jstor.org/stable/26282326>

⁵⁸⁸ Yahya Elsayge, op.cit., (S.185-186).

⁵⁸⁹ Per la definizione di ginecocrazia si veda la nota 539.

⁵⁹⁰ Valet, *Kommentar* (2021), op.cit., (S.132).

⁵⁹¹ Klaus Müller Salget, op.cit., (S.61).

⁵⁹² *Deutsche Ansprache* [GW XI, 877].

⁵⁹³ *Achtung, Europa!* [GW XII, 769].

⁵⁹⁴ Valet, *Kommentar* (2021), op.cit., (S.126).

Mario e lo attira sul palco. Il narratore ci dice che Cipolla chiama Mario curvando l'indice „zum Haken“, il simbolo della svastica nazista o *Hakenkreuz*,⁵⁹⁵ cosa che non è assolutamente da ignorare se pensiamo a quanto detto precedentemente da Thomas Mann su Monaco come città della croce uncinata. Harry Matter vede in Cipolla non tanto la figura di Mussolini o Hitler, bensì l'incarnazione dello spirito malefico del Fascismo e addirittura un'anticipazione di Goebbels,⁵⁹⁶ il Ministro della Propaganda del Terzo Reich. Hans Mayer vi vede i tratti del Fascismo e per lui il destino di Cipolla sarebbe la prefigurazione della fine del Fascismo e di quella di Mussolini.

*„Hier hat ein Dichter am Schicksal des Zauberers Cipolla das Ende eines Systems und das Ende jenes anderen „Zauberers“ vorausgestaltet, der dann im April 1945 gleichfalls unter den Kugeln italienischer Männer sein Ende finden sollte: ein „fatales“, aber befreiendes Ende...“.*⁵⁹⁷

Anche Hatfield vede altrettanto un legame interessante tra la morte di Cipolla e quella del dittatore italiano:

*“Cipolla lies on the platform, “a huddled heap of clothing” and one cannot help thinking of the corpse of Mussolini lying in the square of Milan”.*⁵⁹⁸

Quanto affermato da questi ultimi tre studiosi è a mio parere percorribile e ci fa notare come Cipolla sia equiparabile ad un leader fascista. È chiaro che Thomas Mann non poteva nel 1929 prevedere la venuta di Goebbels o la morte di Mussolini e la sua esposizione a piazzale Loreto, ma Cipolla rappresenterebbe l'incarnazione di una malattia che in Italia era presente e che di lì a poco sarebbe stata inevitabile anche in Germania.

Non si sa a quale ceto sociale appartenga Cipolla e il suo modo di vestirsi potrebbe essere un mezzo per nascondere i propri difetti e le proprie debolezze personali. Cipolla si esibisce e mentre lo fa fuma e beve del cognac in continuazione. Il continuo bere di Cipolla fa pensare a Cesare Gabrielli, il mago che si faceva altrettanto chiamare Cavaliere e che si sarebbe esibito durante lo spettacolo a cui assistette la famiglia Mann a Forte dei Marmi. Gabrielli avrebbe costituito il modello per la descrizione di Cipolla. Cesare Gabrielli era infatti noto per essere un alcolista⁵⁹⁹ e anche un fumatore accanito. Dino Buzzati scriveva infatti di lui:

⁵⁹⁵ Siegfried Mandel, op.cit., (S.596).

⁵⁹⁶ Harry Matter, *Mario und der Zauberer- Die Bedeutung der Novelle im Schaffen Thomas Manns*. In: Weimarer Beiträge: Studien und Mitteilungen zur Theorie und Geschichte der deutschen Literatur, H. Böhlau Nachfolger, Weimar, vol. 6 (III), (p.584).

⁵⁹⁷ Hans Mayer, *Thomas Mann*, Berlin, Verlag Volk und Welt, 1950, (S.192). In : Lore Hergershausen : *Au sujet de Mario und der Zauberer de Thomas Mann : Cesare Gabrielli- Prototyp de Cipolla ?* In : *Études Germaniques*, 23e année, n°90 avril-juin 1968, (p.269).

⁵⁹⁸ Henri Hatfield, op.cit. (p.94). In: Lore Hergershausen, op.cit., (S.269).

⁵⁹⁹ Lore Hergershausen, op.cit., (p.273).

*“Prima di salire sul palcoscenico doveva bersi mezza bottiglia di liquore. Così è finito malamente. Come paga una bottiglia di cognac e cento sigarette, sigarette e cognac se li faceva fuori la sera stessa...”*⁶⁰⁰

Lo stesso Buzzati ci dice che anche Gabrielli utilizzava un frustino.⁶⁰¹ La descrizione che Dino Buzzati fa di Gabrielli ci permette di vedere molte somiglianze con Cipolla. Buzzati parla infatti di un mago vecchio, con problemi alla spina dorsale⁶⁰² e qualsiasi lettore della novella non può non pensare al fatto che Cipolla era effettivamente vecchio, anche se di età difficile da stimare, e aveva una gobba. Buzzati aggiunge anche ciò:

*Con il gesso ha scritto qualcosa su una lavagna che era coperta da un panno nero, poi mi ha detto: “Pensi a un numero di quattro cifre. [...] – L’ha pensato?” – “Sì, l’ho pensato”. Allora lui ha sollevato il panno e sulla lavagna stava scritto proprio il numero che avevo pensato [...].”*⁶⁰³

Nella descrizione di Buzzati si fa riferimento anche ad un episodio in cui Gabrielli aveva ipnotizzato gli spettatori e faceva credere loro di essere una donna.⁶⁰⁴ Una situazione simile è quella che vediamo quando Cipolla fa credere a Mario di essere Silvestra.

Per le informazioni su Cipolla Buzzati si era servito anche di alcuni testimoni come Giannessi dell’Università Bocconi di Milano, Pettinelli, proprietario di un negozio d’alimenti a Pontedera (città natale di Gabrielli) e giornalista, e infine il vecchio Masi, pensionato dell’ospizio della stessa città. Giannessi raccontò di una volta in cui aveva partecipato alla performance di Gabrielli. Il mago toscano, nella prima parte dello spettacolo, aveva ordinato agli spettatori di alzare le braccia e incrociare le dita, poi li aveva invitati a scioglierle e la maggior parte di essi non vi era riuscita a farlo. Giannessi si era mostrato incredulo e Gabrielli aveva preso da parte l’uomo e gli aveva proposto di mostrargli una prova del suo potere. Scarabocchiando qualcosa su una lavagna nera coperta da una tela lo invitò a pensare ad un numero di quattro cifre, poi tolse la tela dalla lavagna e il giovane uomo vi vide tracciato in anticipo il numero al quale aveva pensato. Il professor Giannessi menzionò anche altri “trucchi di magia” di Gabrielli, per esempio quello in cui aveva suggerito ad un gruppo di spettatori di immaginare di trovarsi su un treno che avanzava a grande velocità. Aveva poi detto loro che un altro treno arrivando in senso contrario li avrebbe tamponati. Gli spettatori erano talmente presi dalla situazione che si misero ad urlare dalla paura. Sempre Giannessi disse che Gabrielli era un po’ sbilenco e aveva la spina dorsale rotta a causa di un incidente avvenuto durante una serata di magia: una sera a Torino si era lasciato guidare da uno spettatore (Gabrielli era bendato) ed era caduto.

⁶⁰⁰ Elisabeth Galvan, Simone Costagli, op.cit., (pp.34-36).

⁶⁰¹ Dino Buzzati, *Gabrielli, vecchio fantasma*, Corriere della sera, 3 settembre 1965. In: Elisabeth Galvan, Simone Costagli, op.cit., (pp.42-44).

⁶⁰² Ivi (pp.42-44).

⁶⁰³ Ivi (pp.42-44).

⁶⁰⁴ Ivi (pp.42-44).

Anche in questo caso vediamo un finale tragico, ma ovviamente non tragico come quello della morte di Cipolla. Il signor Pettinelli ricordò invece che Gabrielli era bravo a far cadere le persone in stato di catalessi. Inoltre se vediamo che nella novella Cipolla insulta gli spettatori, dalle testimonianze ricaviamo che Gabrielli diceva parolacce. Sappiamo anche che Cipolla si elogia per i suoi successi, mentre Gabrielli ebbe successo in varie città d'Italia e all'estero e D'Annunzio lo chiamò l'uomo dell'avvenire.⁶⁰⁵

Ci sono altri aspetti che fanno pensare che Mann abbia preso spunto da Gabrielli per la realizzazione del personaggio di Cipolla, come emerge da una descrizione di Gabrielli di Gian Carlo Fusco: *“Il dito lungo [...] si puntava inesorabilmente contro il soggetto. [...]”*.⁶⁰⁶ Questo ci fa pensare a quando Cipolla chiama con il dito Mario per attirarlo a sé sul palco. Gabrielli diceva inoltre *“A me gli occhi”* e la vittima veniva ipnotizzata. Fusco asserisce anche:

“Quando il soggetto era cotto, sprofondato nella sua dimensione di “trance”, Cesare Gabrielli poteva fare di lui ciò che voleva: un corridore ciclista, un’odalisca, un comiziante politico. Poteva ordinargli di svestirsi, di far capriole, di confessare ad alta voce i suoi affari più gelosi, più intimi”.

Anche queste sono caratteristiche che vedremo nella performance di Cipolla, come per esempio con la donna in stato di trance che pensa di star facendo un viaggio in India e le persone che sotto l'effetto dell'ipnosi iniziano ad eseguire una danza orgiastica. Un altro elemento che ci fa pensare al legame Gabrielli-Cipolla è dato dal fatto che mentre il pubblico rideva, Gabrielli come Cipolla non rideva mai. Gabrielli voleva sempre avere ragione e Fusco ricorda come una sera il mago italiano si fosse arrabbiato con Guglielmo Marconi e lo avesse lasciato incollato alla sedia con le mani incrociate sulla testa.⁶⁰⁷ Una situazione molto simile è quella che vediamo durante lo spettacolo dell'ipnotizzatore Cipolla quando un giovane ragazzo cade in uno stato di catalessi.

Un incontro effettivo tra Thomas Mann e il mago Gabrielli è anche comprovato dal fatto che Gabrielli era originario di Pontedera, un luogo non lontano dalla Versilia, e dalla descrizione del tragitto che il narratore fa per arrivare alla sala dove si esibisce Cipolla. Secondo un esperto di elementi locali, Giorgio Giannelli, leggendo la descrizione di Mann circa il tragitto per arrivare alla sala dove avviene la performance di Cipolla, si può ipotizzare che Mann abbia fatto riferimento al teatrino della Società di Mutuo Soccorso di Forte dei Marmi, teatro utilizzato sia come sala da cinema, sia per spettacoli di

⁶⁰⁵ Lore Hergershausen, op.cit., (pp.271-273).

⁶⁰⁶ Tutte le informazioni sulla descrizione di Gabrielli di Gian Carlo Fusco si trovano in: Gian Carlo Fusco, *Un mago fuori stagione*, Il Giorno, 5 aprile 1959. In: Elisabeth Galvan, Simone Costagli, op.cit., (pp.40-42).

⁶⁰⁷ Ivi (pp. 40-42).

genere vario.⁶⁰⁸ E si può quindi pensare che Mann abbia preso spunto da alcuni numeri dello spettacolo di Gabrielli per la serata di Cipolla.

Come sappiamo, Cipolla si dà forza tramite un bicchierino di cognac e la sigaretta. Il continuo fumare di Cipolla sembrerebbe secondo altri non tanto rimandare a Gabrielli, bensì servirebbe a rappresentare la dannosità dell'atmosfera del luogo⁶⁰⁹ che abbiamo già conosciuto nella prima parte. A mio parere sono accettabili sia le letture che tengono conto dell'esperienza biografica di Thomas Mann, sia quelle che vedono in Cipolla un'incarnazione della situazione malsana del luogo. Penso che sicuramente Thomas Mann si sia ispirato al mago Gabrielli, ma che lo abbia fatto proprio per far notare quell'atmosfera dominata dall'irrazionalità che era presente in Italia e che lui ha voluto presentare nella novella come avvertimento nei confronti del dominio dell'irrazionalità tipica del Fascismo.

Ci si può domandare il perché Thomas Mann che ha effettivamente assistito allo spettacolo di un mago durante il soggiorno con la famiglia a Forte dei Marmi abbia deciso di dare come nome al mago Cipolla. Quanto al nome Cipolla, Mann, rispondendo ai quesiti di Charles Duffy, professore dell'università di Akron negli USA, precisa che non vi è alcun significato simbolico nel nome e dice di credere che Cipolla sia ricordato in Boccaccio.⁶¹⁰ Cipolla è infatti il frate protagonista di una novella del Decamerone di Boccaccio (giorno 6 novella 10)⁶¹¹ ed è un frate imbroglione che mostra delle reliquie false al popolo. Ma perché Mann avrebbe deciso di dare ad un mago il nome di un frate presente in una novella di Boccaccio? Si potrebbe pensare che forse ciò che accomuna frate Cipolla e il mago Cipolla sia l'abilità nel parlare e nell'usare espressioni capaci di persuadere il pubblico. Fra' Cipolla è infatti un ciarlatano astuto ed è bravo nel volgere l'imbroglione dei furfanti che cercano di smascherarlo a proprio vantaggio, mentre il suo omonimo nella storia di Mann è bravo nel trasformare il pubblico in massa. Va però detto che anche se entrambi utilizzano la loro eloquenza per raggiungere i loro fini, in un caso si tratta di una sfacciata menzogna, mentre nell'altro caso l'abilità oratoria è accompagnata da vari trucchi e dall'ipnosi. Inoltre il Cipolla di Mann è un personaggio molto più complesso e problematico che il fra' Cipolla di Boccaccio. Infine la prima storia è stata evidentemente scritta per puro divertimento, e, anche se dal punto di vista morale il comportamento di Fra' Cipolla è sbagliato, tendiamo a sorridere dopo la lettura della novella boccacciana. La novella manniana invece manca di questo elemento di umorismo.⁶¹²

⁶⁰⁸ Elisabeth Galvan, Simone Costagli, op.cit., (p.40).

⁶⁰⁹ Vaget, *Kommentar* (2021), op.cit., (S,126).

⁶¹⁰ Thomas Mann, *Cane e padrone; Disordine e dolore precoce; Mario e il mago*, op. cit., (pagine X-XV).

⁶¹¹ Vaget, *Kommentar* (2021), op.cit., (S.121).

⁶¹² Percy Matenko, *The Prototype of Cipolla in Mario und der Zauberer*, Italica, Vol. 31, No. 3 (Sep.1954), (pp.133-135), American Association of Teachers of Italian. Disponibile su : <https://www.jstor.org/stable/476837>

Vi è anche chi vede un riferimento a Boccaccio non soltanto per il frate Cipolla, ma anche per il genere della novella. Dal Decamerone di Boccaccio sappiamo che la novella è stata considerata un genere "femminile" all'interno della prosa, è rivolta infatti alle donne. Secondo Liebrand, la ripresa del genere novella avverrebbe qui in maniera sovversiva. La novella narra normalmente di vicende private, mentre qui vediamo la presenza della sfera pubblica e la novella può essere infatti letta come un'allegoria politica del Fascismo.⁶¹³

Charles Duffy, che come Don Keister aveva utilizzato *Mario und der Zauberer* nelle sue lezioni di inglese, aveva ipotizzato che Cipolla fosse legato alla leggenda del monaco medievale Cipolus di cui si parlava in una nota su una poesia di Henry Vaughan.⁶¹⁴ Nella lettera a Mann, Duffy aveva chiesto tuttavia solo delle generiche spiegazioni circa il nome del mago, e Thomas Mann aveva semplicemente detto che Cipolla era forse ricordato in Boccaccio, ma che Cipolla era un semplice nome italiano come Rampolla.⁶¹⁵ Mann assicura infatti:

*"I herewith want to state for all eternity that I did not have the slightest symbolical intention when naming the magician Cipolla".*⁶¹⁶

Vi è chi come Würffel associa per assonanza Cipolla a Coppola, il demoniaco commerciante di barometri del racconto *Der Sandmann* (1816) di E.T.A. Hoffmann.⁶¹⁷ Cipolla si fa riconoscere ancor prima dei suoi trucchi veri e propri per il suo sguardo penetrante, come nella scena in cui fissa gli occhi sul giovanotto prima di schiacciare il frustino e fargli tirare fuori la lingua. Questo è quello che riporta il narratore:

*„[...] Er sah ihn an, wobei seine stechenden Augen tiefer in die Höhlen zu sinken schienen [...]"*⁶¹⁸

L'effetto inquietante degli occhi pungenti qui descritto riprende il Leitmotiv degli occhi di Sandmann di E.T.A. Hoffmann.⁶¹⁹ Nel racconto hoffmanniano Nathanael vede inoltre la somiglianza tra il professor Spallanzani e Cagliostro, famoso ciarlatano a cui, come vedremo parlando di ciarlataneria, potrebbe essere ricondotto lo stesso Cipolla.

⁶¹³ Andreas Blödorn, Friedhelm Marx, op.cit., (S.369).

⁶¹⁴ Thomas Mann, Charles Duffy and Don A. Keister, *Two letters by Thomas Mann*, Monatshefte, Vol. 51, No. 4 (Apr. - May, 1959), (pp.190-192), University of Wisconsin Press. Disponibile su: <http://www.jstor.org/stable/30159047>

⁶¹⁵ Ivi (pp.190-192).

⁶¹⁶ Ivi (pp.190-192).

⁶¹⁷ Stefan Bodo Würffel, *Die Macht zu verführen. Mario und der Zauberer und Verwandtes*, (S.205). In: *Liebe und Tod in Venedig und anderswo*. Die Davoser Literaturtage 2004. Hg. Von Thomas Sprecher. Frankfurt/Main 2005. In: *Vaget, Kommentar* (2021), op.cit., (S.121).

⁶¹⁸ Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op. cit., (S.44).

⁶¹⁹ Friedhelm Marx, *Bürgerliche Phantastik? Thomas Manns Novelle Mario und der Zauberer*, *Thomas Mann Jahrbuch*, Vol. 24 (2011), (S.141) Disponibile su: <https://www.jstor.org/stable/24744914>

„Dieser Professor ist ein wunderlicher Kauz. –Ein kleiner rundlicher Mann, das Gesicht mit [...] kleinen stechenden Augen. Doch besser als in jeder Beschreibung siehst du ihn, wenn Du den Cagliostro, wie er von Chodowiecki in irgendeinem berlinischen Taschenkalender steht, anschauest“.⁶²⁰

Una situazione per certi versi simile al racconto hoffmanniano va avanti fino alla catastrofe finale, quando Cipolla attira Mario sul palco e il cameriere, ingannato da Cipolla, crede di percepire l'amata, ma non c'è nessuna Olimpia, nessun automa come in Hoffmann, ma solo il brutto mago stesso.⁶²¹

Forse se pensiamo alle fonti lette da Mann sul magnetismo e alla figura di Cipolla che sfrutta molte di quelle tecniche sarebbe più probabile pensare ad un altro racconto di E.T.A. Hoffmann, ovvero *Der Magnetiseur*, dove il protagonista è Dr. Alban, dottore altrettanto demoniaco che per mezzo del magnetismo elimina il libero arbitrio.⁶²² E.T.A. Hoffmann aveva assistito all'occupazione napoleonica di Dresda e sulla base di ciò ha scritto un racconto politico ma che presenta i tratti tipici del fantastico. Anche in questo racconto vi è una vittima dell'arte ipnotica di Alban, dottore che non ha alcun intento di guarire i propri pazienti. Questa *Verzauberung* ricorda quella della Signora Angiolieri nella novella di Thomas Mann. Colei che invece viene sedotta nel racconto hoffmanniano è la giovane Baronessa Marie, il cui fidanzato Ippolito è in guerra contro Napoleone. La Baronessa, lontana dal fidanzato, si ammala improvvisamente e Alban la sottopone ad un trattamento psicologico che, invece di guarirla, porta Marie a riconoscere Alban come suo padrone e ad allontanarla dal fidanzato. Alla fine si scopre che è stato lo stesso Alban a provocare la malattia alla baronessa con lo scopo di porla sotto il suo controllo e di entrare nella sua sfera privata, così come vediamo farà anche Cipolla.⁶²³

L'ipnotizzatore Cipolla potrebbe anche essere semplicemente ricondotto all'idea di Mann di artista come millantatore e bohémien profondamente sospetto ad ogni borghese e non libero da ciò che è demoniaco.⁶²⁴ In riferimento al fenomeno dell'ipnosi Thomas Mann potrebbe avere attinto dal libro di Forel sull'ipnotismo, ma anche dalla metafisica della volontà di Schopenhauer della quale Thomas Mann fin da giovane si è interessato.

Non va inoltre trascurato che Thomas Mann può aver fatto riferimento per Cipolla all'opera del fratello Heinrich Mann *Die kleine Stadt*, romanzo all'interno del quale vi è una famiglia nobiliare

⁶²⁰ E.T.A. Hoffmann, *Der Sandmann*. In: Werke in fünf Bänden, I, hrsg. von Gisela Spiekerkrötter, Zürich, Stauffacher Verlag, 1965, (S.305).

⁶²¹ Friedhelm Marx, op.cit., (S.141).

⁶²² Maria M. Tatar, *Spellbound. Studies on Mesmerism and Literature*, Princeton 1978 (p.130;135). In: Vaget, *Kommentar* (2021), op.cit., (S.121).

⁶²³ Elisabeth Galvan, Simone Costagli, op.cit., (p.18).

⁶²⁴ Vaget, *Kommentar* (2021), op.cit., (S.122).

caduta in rovina che ha questo nome e una principessa Cipolla che abita a Roma.⁶²⁵ Dei riferimenti con la storia di Cipolla si possono anche ravvisare nella novella *Kobes* di Heinrich Mann, pubblicata nel 1925, novella in cui vi è un'allegoria politica e dove il tema è la „*Verführung*“ (seduzione). Anche qui emerge il nazionalismo nella sua crudeltà.⁶²⁶

In *Die kleine Stadt* che è ambientata a Palestrina vi è invece un processo di riscatto del popolo ed è proprio nella mentalità gretta della piccola borghesia che si viene a creare la democrazia, anche se con i propri aspetti tragico-umoristici.⁶²⁷ Anche se le due opere presentano aspetti in comune come il mondo del teatro, questa fiducia illuministica nel progresso che vi è in Heinrich Mann non vi è invece in Thomas Mann.⁶²⁸ Vi è chi come Egon Schwarz sostiene che *Mario e il Mago* rappresenterebbe una „*Kontrafaktur*“ di *Die kleine Stadt*.⁶²⁹

Vi è anche chi ha ipotizzato che Mann si sia ispirato ad altre fonti come a Fortunato e Brasi Cipolla, figure dei *Malavoglia* di Verga o vi è anche la possibilità che il riferimento sia geografico, ovvero che Cipolla si rifaccia alla Galleria del Cipollaio, strada provinciale versiliese.⁶³⁰

Cipolla è un uomo arrogante e superbo, elogia sé stesso dicendo di aver avuto tra i suoi spettatori il fratello del Duce e di essere stato apprezzato dai maggiori giornali come il *Corriere della Sera*. È cinico e si prende gioco di Torre di Venere e dei suoi abitanti, per esempio come quando si scandalizza di fronte ai due giovani che dichiarano di non saper scrivere. Il mago sostiene indignato che la grandezza della patria italiana non permette l'ignoranza e l'oscurantismo e dicendo ciò secondo Mazzetti sembrerebbe alludere all'obiettivo della Riforma Gentile, ovvero un'ampia riforma della scuola varata dal ministro Giovanni Gentile nel 1923.⁶³¹ Si tratta di una riforma che venne emanata dunque nel periodo fascista e che innalzò gli anni di obbligo scolastico al fine di risolvere problemi all'epoca molto presenti come l'analfabetismo.

Il punto di forza del mago consiste nell'utilizzo di un linguaggio suggestivo, espressioni facciali, gesti (per esempio quando schiocca il frustino) e una lingua elevata, talvolta di difficile comprensione, allusiva e persuasiva nei confronti degli spettatori. Grazie a ciò, Cipolla riesce pian piano ad acquisire la fiducia del pubblico e ad imporsi come leader di fronte ad un gregge di marionette che lui può muovere come delle pedine a proprio piacimento. Le donne sono le prime a cedere al potere di Cipolla. Ricordiamo che Le Bon aveva affermato che le masse sono femminili, ovvero secondo lui

⁶²⁵ Ivi (S.122). Si veda anche: Helmut Koopmann, op.cit., (S.160).

⁶²⁶ Helmut Koopmann, op.cit., (S.160-161).

⁶²⁷ Ivi (S.160-161).

⁶²⁸ Ivi (S.160-161).

⁶²⁹ Egon Schwarz (1976), op.cit., (S.49 f.).

⁶³⁰ Richard Brütting, op.cit., (p.247).

⁶³¹ Elisabetta Mazzetti, op.cit., (S.110).

più facilmente suggestionabili: ne deriva quindi che se le masse hanno caratteristiche femminili è più facile trasformare le donne, e quindi coloro che sulla base di uno stereotipo sono più volubili, in individui di massa. Questo spiegherebbe quindi perché Cipolla si concentra soprattutto sugli uomini, ovvero coloro che, stando alle considerazioni di Le Bon, sono meno facilmente plasmabili e su cui bisogna insistere. È per questo che Cipolla si concentra sugli uomini riuscendo progressivamente ad imporre il proprio dominio su tutte le classi.⁶³²

Pian piano Cipolla riesce a legare gli individui in un'unica massa dove gli spettatori si sono uniti in un unicum in cui non esistono più legami sociali e singole identità.

Dopo questa lunga digressione sulla figura di Cipolla che ci ha portato anche già ad anticipare alcuni punti della sua esibizione si cercherà di andare più a fondo sulla performance dell'illusionista Cipolla.

3.3.3 Lo spettacolo di Cipolla.

Come sappiamo, lo spettacolo di Cipolla viene pubblicizzato da una serie di manifesti affissi dappertutto, addirittura nella sala da pranzo della Pensione Eleonora. I bambini del narratore, per come li descrive egli stesso, sono talmente curiosi che convincono i genitori ad acquistare i biglietti per l'evento. Così tanto convincimento non è però necessario, in quanto il narratore mette subito in chiaro che anche lui spera di rilassarsi dopo gli inconvenienti subiti con quella che sarà la serata di un mago. L'intera famiglia si reca nel luogo dove si terrà la performance. La sala si trova in un'area popolare della località e quindi non nelle cerchie aristocratiche o dell'alta borghesia. Ciò è importante se pensiamo agli studi dei teorici di massa che sostengono che la maggioranza delle masse proviene dal semplice popolo e che, anche se nel mezzo della folla si trovano persone che ricoprono una posizione alta o che appartengono alla cerchia di intellettuali, la massa è sempre principalmente qualcosa di popolare.⁶³³ Anche Bernd Widdig sostiene che non sia un caso che la rappresentazione avvenga in una sala popolare, soprattutto se pensiamo all'importanza che Le Bon aveva accordato alle rappresentazioni teatrali sottolineando come pane e giochi costituissero l'ideale di felicità della plebe romana.⁶³⁴ Pane e giochi fa riferimento alla locuzione latina *panem et circenses*, espressione utilizzata dal poeta latino Giovenale nelle sue Satire in riferimento agli strumenti che servivano all'Impero per tenere a freno il popolo. Tale espressione viene ancora oggi utilizzata in tono polemico

⁶³² Andreas Wieland, *Mario und der Zauberer - Interpretation aus massenpsychologischer Sicht*, Otto-von-Guericke-University Magdeburg, 2000, (S.2). Disponibile su: <https://www.grin.com/document/99109>

⁶³³ Regine Zeller, op.cit., (S.67).

⁶³⁴ Bernd Widdig, op.cit. (S.112-113).

in riferimento ad atteggiamenti demagogici.⁶³⁵ Di conseguenza possiamo vedere come già nell'antica Roma il teatro potesse essere uno strumento per mantenere ed esercitare il potere. Non vi è poi da trascurare il fatto che la sala in cui si esibisce l'ipnotizzatore Cipolla è stata utilizzata anche come sala da cinema. Il cinema nel '900 ebbe un valore importante come strumento di massa e si credeva che esso avesse degli effetti ipnotici. Inoltre il motivo del ciarlatano ipnotizzatore era molto presente nei film muti della Repubblica di Weimar.⁶³⁶ Thomas Mann non era ignaro di queste possibilità di suggestione del cinema e in un articolo intitolato *Das Kino* (1927) aveva descritto il cinema come una forma di divertimento popolare che coinvolgeva direttamente l'inconscio. Inoltre lo scrittore di Lubeca, in *Über den Film*, descrive il cinema come uno strumento che usando delle suggestioni psicologiche eserciterebbe un potere ipnotico sullo spettatore.⁶³⁷ Queste informazioni ci permettono dunque di dire che lo spettacolo di massa che farà Cipolla non sia anticipato solo dalla situazione di irrequietezza pubblica presente a Torre di Venere ma anche dal tragitto verso un'area popolare e l'arrivo in una sala da cinema, e quindi potenzialmente ipnotica. L'arrivo alla sala da cinema potrebbe inoltre essere letto in senso temporale: l'arrivo in un'area popolare potrebbe rappresentare l'uscita dall'Illuminismo provocata dalla cultura di massa che dall'America si è diffusa in Europa.⁶³⁸ In realtà però non dobbiamo pensare ad una cultura di massa specificatamente americana, in quanto essa in generale era anche europea.

La sala viene ben presto riempita e l'unica distinzione di classe che emerge è quella tra coloro che sono seduti e coloro che sono in piedi. A stare in piedi sono soprattutto i pescatori e gli artigiani, mentre l'alta borghesia di norma è seduta. Alla performance partecipano anche la signora Angiolieri, il marito, e il cameriere Mario. Proprio perché l'alta stagione italiana è finita il pubblico è internazionale e non vediamo più quindi la massa fascista della spiaggia. Tuttavia il pericolo dell'alienazione degli individui e del loro progressivo trasformarsi in un gregge non è scampato.

Si constata fin da subito che Cipolla è in ritardo e il pubblico è impaziente. Quando Cipolla arriva, si apre il sipario e si vede il palco.

Ricordiamo come Le Bon avesse fatto una distinzione tra prestigio personale e prestigio acquisito, avesse dimostrato come i due tipi di prestigio siano slegati tra di loro e come sia soprattutto quello personale ad essere necessario al leader. Cipolla come abbiamo visto possiede il prestigio acquisito (si fa chiamare con il titolo di cavaliere) ma è soprattutto un bravo oratore e quindi ha quel prestigio

⁶³⁵ <https://www.treccani.it/vocabolario/panem-et-circenses/>

⁶³⁶ Michael Cowan, *Spectacle de masse et modernité hystérique dans Mario und der Zauberer*. In: *Études germaniques*, 59 (2004) (p.92).

⁶³⁷ [GW X, 900]. In: Michael Cowan, op.cit., (S.93).

⁶³⁸ Michael Cowan, op.cit., (S.92).

personale che gli permetterà di assoggettare il pubblico. Cipolla non solo si fa chiamare con un titolo nobiliare, ma addirittura indossa una sciarpa di più colori e un bel vestito, elementi che sembrerebbero confermare il distintivo del cavalierato ma che per il narratore sono segni di ciarlatanismo. Non dobbiamo inoltre dimenticare cosa dice Le Bon sul prestigio personale (fascino magnetico) che rappresenta effettivamente il fascino che Cipolla eserciterà sui suoi soggetti anche e soprattutto tramite l'ipnosi, una violenza indiretta che emerge ogni volta che fa schioccare il suo frustino.

Alcuni hanno visto un legame di Cipolla con Hitler non solo nell'utilizzo del frustino, ma anche nel ritardato orario di inizio della performance. Hitler infatti avrebbe iniziato più tardi i propri comizi pubblici con l'obiettivo di ridurre la capacità di concentrazione e di resistenza del pubblico.⁶³⁹

Ci si può aspettare che un mago entri in ritardo per fare il buffone, ma l'inizio della performance di Cipolla è inusuale. Si mette a fumare e guarda il pubblico, mentre il pubblico guarda lui. Ad un certo punto un giovane ragazzo interviene augurando al mago una buona sera. Costui sarà proprio il primo ragazzo ad essere vittima dello spettacolo magnetico di Cipolla.

Il ragazzo è un giovane altrettanto senza nome che porta una camicia di cotone, indossa una giacca sulla spalla ed ha capelli neri, lunghi, ricci e in disordine. Il modo di tenere i capelli si rifarebbe a quella che il narratore definisce l'acconciatura di moda nella patria risorta, cosa che lo fa assomigliare ad un africano.

„[...] *Er trug sein schwarzes, starres Kraushaar hoch und wild, die Modefrisur des erweckten Vaterlandes, die ihn etwas entstellte und afrikanisch anmutete*“.⁶⁴⁰

La pettinatura africana ovvero nubiana del ragazzo era diventata alla moda durante il periodo della dittatura di Mussolini e come dice Mazzetti si collega alla volontà del regime di avere delle colonie in Nordafrica, aspirazione già presente in Italia da inizio secolo e poi adottata dal Fascismo.⁶⁴¹ Inoltre con questo esempio viene ripresa l'immagine del caldo africano e ancora una volta il complesso Africa. Tale tipo di acconciatura viene anche definita più sotto una „*Kriegsfrisur*“, un'acconciatura di guerra.⁶⁴² In riferimento a questa pettinatura e al suo legame con il Fascismo vi è una lettera di Mann del 1949 in cui egli stesso la definisce una „*fascist haircut*“.⁶⁴³

Dopo che il giovanotto avrà dichiarato di essere stato lui a dire buonasera, Cipolla inizierà a punzecchiarlo e a prenderlo di mira sia tramite il linguaggio verbale, sia costringendolo a fare ciò che

⁶³⁹ Maria M. Tatar, op.cit., (S.266).

⁶⁴⁰ Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op. cit., (S.43).

⁶⁴¹ Elisabetta Mazzetti, op.cit., (S.107).

⁶⁴² Vaget, *Kommentar* (2021), op.cit., (S.127).

⁶⁴³ Düd II, op.cit., (S.373).

il ragazzo non vuole. In primis il mago lo invita a tirare fuori la lingua e, nonostante il ragazzo non voglia, perché sa che non è buona educazione farlo, quando Cipolla fa schioccare il frustino il ragazzo non riesce ad opporre completamente resistenza e tira fuori la lingua.

*„„Uno“, sagte er und ließ seine Reitpeitsche, [...], einmal kurz durch die Luft pfeifen. Der Bursche machte Front gegen das Publikum und streckte die Zunge so angestrengt-überlang heraus, daß man sah, es war das Äußerste, was er an Zungenlänge nur irgend zu bieten hatte“.*⁶⁴⁴

Questo è il primo esempio del fatto che la distinzione tra *Tun* (fare) e *Wollen* (volere) cade, perché ad assumere il movimento dei fili delle marionette della massa sarà Cipolla. Tutto ciò si lega ancora una volta a quanto abbiamo visto sulla psicologia di massa di Freud. La distinzione tra volere e fare/agire è uguale a quella della psiche in Ichideal (ideale dell'io) e Ich. L'Ich è la parte esecutiva, mentre l'Ichideal è l'istanza di controllo che assume il volere. È importante ricordare come nella massa l'Ichideal venga sostituito dal leader che assume il controllo dell'Ich della persona. Così Cipolla può dettare le direttive al giovanotto all'interno di quello che lui chiama sistema americano in cui il giovanotto ha perso il controllo delle proprie azioni. In questo caso ci troviamo di fronte a quello che è un pubblico che non è ancora massa ed è quindi chiaro che non è il giovanotto che sostituisce il suo Ichideal volontariamente, bensì è Cipolla che costringe il giovane a farlo.⁶⁴⁵ Dobbiamo anche soffermarci sul fatto che Cipolla parla di sistema americano. Secondo Cowan Cipolla sarebbe la rappresentazione del Seelenzustand che ha caratterizzato la Repubblica di Weimar, un'epoca contraddistinta dal dominio dell'irrazionale che secondo Thomas Mann sarebbe dipesa dall'arrivo della cultura di massa in Germania e si sarebbe manifestata in fenomeni specificatamente americani.⁶⁴⁶

*„[...] vermischt sich die Bewegung, die man aktuell unter dem Namen des Nationalsozialismus zusammenfaßt und die eine so gewaltige Werbekraft bewiesen hat, vermischt sich, sage ich, diese Bewegung mit der Riesenwelle exzentrischer Barbarei und primitiv-massendemokratischer Jahrmarkstroheit, die über die Welt geht, als ein Produkt wilder, verwirrender und zugleich nervös stimulierender, berauscher Eindrücke, die auf die Menschheit einstürmen. Die abenteuerliche Entwicklung der Technik mit ihren Triumphen und Katastrophen, Lärm und Sensation des Sportrekordes, Überschätzung und wilde Überbezahlung des Massen anziehenden Stars, Box-Meetings mit Millionen-Honoraren vor Schaumengen in Riesenzahl: dies und dergleichen bestimmt das Bild der Zeit zusammen mit dem Niedergang, dem Abhandenkommen von sittigenden und strengen Begriffen wie Kultur, Geist, Kunst, Idee“.*⁶⁴⁷

La cultura di massa avrebbe dunque creato il terreno per il diffondersi dell'irrazionalità e di conseguenza avrebbe favorito l'ascesa del Fascismo e dei politici ciarlatani.

⁶⁴⁴ Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op.cit., (S.44-45).

⁶⁴⁵ Regine Zeller, op.cit., (S.72-73).

⁶⁴⁶ Michael Cowan, op.cit., (S.89).

⁶⁴⁷ Thomas Mann, *Deutsche Ansprache: Ein Appell an die Vernunft*, [GW XI, 878-879].

Lasciando il pubblico alle proprie impressioni, Cipolla prende un bicchierino di cognac per darsi un po' di carica, uno dei tanti bicchierini che berrà durante la rappresentazione.

Come abbiamo già visto, Cipolla è narcisista e corrisponde quasi in tutto alla descrizione dell'Urvater di Freud.

„[...] der Führer [...] braucht niemand anderen zu lieben, er darf von Herrenatur sein, absolut narzißtisch, aber selbstsicher und selbstständig“. (SA IX, 115).

Cipolla, tuttavia, a differenza dell'Urvater, non può soddisfare le sue pulsioni sessuali a causa della sua malformazione fisica e questo lo porta ad esporre al pubblico ludibrio il giovanotto che deride per il successo che egli ha con le donne.⁶⁴⁸

*„[...] dieser hoffnungsvolle junge Linguist (questo linguista di belle speranze) [...] dieser Liebling der Mädchen von Torre di Venere [...]. Jetzt hatte wieder der Bursche die Zeche zu zahlen, den Cipolla nicht müde wurde in der Rolle des donnaiuolo und ländlichen Hahnes im Korbe vorzuführen [...]. Aber es sprach aus seinen Spitzen doch auch echte Gehässigkeit, über deren menschlichen Sinn ein Blick auf die Körperlichkeit beider belehrt haben würde, auch wenn der Verwachsene nicht beständig auf das ohne weiteres vorausgesetzte Glück des hübschen Jungen bei den Frauen angespielt hätte“.*⁶⁴⁹

Quello che vediamo in Cipolla è un meccanismo compensatorio. Cipolla cerca di compensare la mancata soddisfazione dei propri istinti che gli è causata dalla sua deformità fisica trovando una sorta di compensazione a questa lacuna mediante lo sfruttamento degli altri.

*„[...] Dies ist eine wichtige Veränderung der Theorie Freuds, denn sie identifiziert einen Minderwertigkeitskomplex als zentrales Motiv für das Streben nach Herrschaft und macht deutlich, dass Cipolla in der Ausübung von Gewalt eine narzisstische Ersatzbefriedigung erfährt [...]“.*⁶⁵⁰

Abbiamo già menzionato il fatto che, oltre ad avere una gobba, Cipolla è brutto e ha i denti marci che, come abbiamo già ricordato, sono simbolo di decadenza. Come sostiene Hermann Kurzke, il seduttore Cipolla sarebbe una figura d'artista che come Spinell (l'artista decadente di *Tristan*) non può competere con gli altri, in questo caso a livello di corporatura, e pertanto sostiene di essere lui a soffrire e non le vittime che egli sottopone ai suoi trucchi di magia.

*„Er ist ein dekadenter Künstler, körperlich verfallen und mit schlechten Zähnen, der die Willensanspannung seines Geistes nur mit Hilfe von Narkotika aufrechterhalten kann [...]. Er ist wie Aschenbach ein Leistungsethiker, der narzißtisch wie Thomas Mann, davon ausgeht, daß nur er leidet (weil er vom Leben ausgeschlossen ist), nicht seine „Opfer“, daß diese vielmehr die Lust erhalten, die ihm versagt ist“.*⁶⁵¹

⁶⁴⁸ Regine Zeller, op.cit., (S.73).

⁶⁴⁹ Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op. cit., (S.46-48).

⁶⁵⁰ Regine Zeller, op.cit., (S.73).

⁶⁵¹ Hermann Kurzke, op.cit., (S.230).

Dopo aver umiliato il giovane ragazzo, Cipolla inizia fare dei trucchi che hanno a che fare con l'aritmetica; anche in questo caso si tratta di qualcosa che non ci si aspetterebbe dalla performance di un prestigiatore. Il mago cercherà progressivamente di annullare la distanza tra palco e platea e anche tramite gli esercizi matematici riuscirà ad imporre la propria volontà e a spersonalizzare progressivamente ogni individuo.

*„[...] daß er also Vertreter des Publikums auf die Bühne nötigte und seinerseits über die hölzernen Stufen, die dort hinaufführten, herunterkam, um persönliche Berührung mit seinen Gästen zu suchen [...]“*⁶⁵²

Cipolla inizia a scrivere alla lavagna e nasconde ciò che ha scritto con un foglio di carta. Egli chiama poi due giovani come assistenti per scrivere le cifre che il pubblico dirà. È interessante notare a questo punto come Cipolla loda i due giovani per le loro qualità fisiche, la solidità delle loro membra e la grossezza delle loro mani. Questo da un lato ci fa pensare a quella dimensione corporale che è stata analizzata soprattutto nello studio di Widdig e ci rammenta inoltre anche l'importanza che costituivano l'educazione e la pratica sportiva durante il Fascismo.

Cipolla parla in continuazione e qui fa anche delle considerazioni patriottiche.⁶⁵³ L'ipnotizzatore è indignato nel sapere che questi due ragazzi non sanno scrivere e critica Torre di Venere come paese abitato da persone ignoranti. Egli si dimostra come un leader fascista che è contento che il proprio popolo abbia delle buone qualità fisiche, ma che è deluso nel sapere che l'ignoranza di esso non costituirà una buona pubblicità per la patria. Anche questa volta il giovanotto che aveva gridato Buonasera interviene. Egli non è ancora stato del tutto assoggettato dal leader Cipolla, perché altrimenti non sarebbe insorto. Al giovane non piace che la località venga così screditata, ma Cipolla lo umilia ancora portandolo a piegarsi come in preda a delle coliche.

*„[...] Du bist nicht zu Scherzen aufgelegt, mein Sohn, sagte er. [...] Schon deine Zunge, deren Reinheit zu wünschen übrigließ, deutete auf akute Unordnung des gastrischen Systems. [...] Jetzt hast du die Kolik, daß du dich krümmen möchtest vor Schmerzen. Tu's nur ungescheut! [...] „Krümme dich!“ wiederholte Cipolla. Was bleibt dir anderes übrig? Bei solcher Kolik muß man sich krümmen. [...] Der junge Mann hob langsam die Unterarme, und während er sie anpressend über dem Leibe kreuzte, verborg sich sein Körper, wandte sich seitlich vorüber, tiefer und tiefer, ging bei verstellten Füßen und gegeneinandergekehrten Knien in die Beuge, so daß er endlich, ein Bild verrenkter Pein, beinahe am Boden hockte. So ließ Cipolla ihn einige Sekunden stehen, tat dann mit der Reitpeitsche einen kurzen Hieb durch die Luft und kehrte ausladend zum Rundtischen zurück [...]“*⁶⁵⁴

Come nota Stephen Garrin, Cipolla dimostra la sua totale abilità di confondere e disarmare i suoi avversari utilizzando essenzialmente le tattiche di un demagogo. Con la sua affermazione sostiene

⁶⁵² Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op.cit., (S.52).

⁶⁵³ Regine Zeller, op.cit., (S.75).

⁶⁵⁴ Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op.cit., (S.58-60).

che il ragazzo ha una colica e il potere di suggestione è così forte che il ragazzo si piega per alleviare il dolore immaginato. La diagnosi di Cipolla non può essere contestata dal ragazzo che deve fare affidamento alle parole del mago come ogni bambino che deve accettare il consiglio dei genitori, ruolo che il mago ha a partire dal momento in cui lo chiama dicendo „*mein Sohn*“.⁶⁵⁵ Anche qui Cipolla come ogni leader si propone come padre autoritario della patria e soprattutto come buon padre di famiglia.

In riferimento alla lettura politica della novella che si sta cercando di delineare bisogna anche constatare come il piegarsi a causa dei crampi del giovanotto sia molto attinente ad una delle torture perpetrate dai fascisti nei confronti degli oppositori. I crampi descrivono infatti la reazione naturale di coloro che erano costretti ad ingurgitare l'olio di ricino. Non sappiamo però con assoluta certezza se Thomas Mann quando scrisse la novella fosse a conoscenza di questa tortura. Tuttavia questa opinione non è assolutamente da scartare se pensiamo al commento nei confronti del regime fascista che l'autore di Lubeca fece nella sua emissione radio del 27 luglio 1943⁶⁵⁶:

„Der italienische Faschismus ist tot [...]. Der Führer und seine Bande sind in Gewahrsam, auch jener Herr Scorza, der Squadristi-Häuptling mit der Rizinusflasche, einer der schlimmsten Schinderknechte und Killer“. [GW XI, 1077f.]

Carlo Scorza era già dalla parte di Mussolini a partire dalla marcia su Roma del 1922 e nel 1943 divenne segretario del Partito Nazionale Fascista. In precedenza, dalla metà degli anni '20, era stato segretario federale del partito della provincia di Lucca alla quale appartiene anche Forte dei Marmi.⁶⁵⁷ Tali informazioni non sono quindi da trascurare, anche se non ci dicono con certezza che Mann a fine anni '20 conoscesse già l'utilizzo dell'olio di ricino come strumento di tortura.

Dopo questa interruzione da parte del giovanotto il gioco matematico deve essere ripreso da capo, Cipolla chiama un altro ragazzo italiano a scrivere alla lavagna e va nel pubblico per farsi dare dei numeri che il ragazzo dovrà scrivere. I numeri che vengono proferiti fanno riferimento a date memorabili della storia italiana.

*„Einige nannten Zahlen, die große Jahre aus der italienischen Geschichte bezeichneten. Cipolla erfaßte sie sofort und knüpfte im Weitergehen patriotische Betrachtungen daran“.*⁶⁵⁸

È chiaro in questo primo esempio e anche nel trucco di magia successivo, ovvero quando Cipolla fa indovinare al pubblico dei numeri da lui scritti alla lavagna, che il successo di Cipolla con i suoi esperimenti è il risultato della sua volontà. Ogni volta che Cipolla muove il frustino è come se la

⁶⁵⁵ Stephen Garrin, op.cit., (p.99).

⁶⁵⁶ Vaget, *Kommentar* (2021), op.cit., (S.129).

⁶⁵⁷ Mazzetti, op.cit., (S.110,118).

⁶⁵⁸ Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op. cit., (S.62).

volontà di Cipolla andasse a sostituirsi alla volontà dei singoli individui che lui ha scelto, cosa che abbiamo già visto in riferimento alla sostituzione dell'Ichideal. Questi spettatori sono quindi indotti ad indicare le cifre volute da Cipolla e non sono più in grado di scegliere secondo il proprio volere. Cipolla ottiene successo e il suo successo diventa maggiore quanto più gli spettatori cercano di contrapporsi a lui senza riuscirci.⁶⁵⁹ Le Bon ha sottolineato infatti l'importanza della combinazione di prestigio e successo nel leader.

*“On voit par ce qui précède que bien des facteurs peuvent entrer dans la genèse du prestige : un des plus importants fut toujours le succès. L'homme qui réussit, l'idée qui s'impose, cessent par ce fait même d'être contestés. Le prestige disparaît toujours avec l'insuccès”.*⁶⁶⁰

Cipolla passa successivamente ad un esperimento con le carte. Sceglie delle carte che non fa vedere al pubblico da un mazzo e fa poi scegliere agli spettatori delle carte che quasi sempre sono le stesse che lui ha scelto. Anche in questo caso è ovvio che il frustino porta gli spettatori coinvolti a scegliere quello che vuole Cipolla. Nonostante ciò, il pubblico non è ancora diventato completamente massa e un ragazzo dichiara di voler scegliere le carte senza essere influenzato, ma è chiaro che non riuscirà ad opporre la resistenza sperata. Cipolla glielo fa capire quando dice:

*„Sie sind frei, zu ziehen oder nicht zu ziehen. Ziehen Sie aber, so werden Sie richtig ziehen,-desto sicherer, je eigensinniger Sie zu handeln versuchen“.*⁶⁶¹

Ad ottenere successo è sempre Cipolla, tanto che il narratore riconosce le sue doti naturali e alcuni spettatori del pubblico dicono che lavora bene. In questi primi esperimenti Cipolla non ha ammalato solo il pubblico italiano, ma si può notare come non abbia disturbato molto i turisti stranieri presenti allo spettacolo. A questo proposito Bernt Richter ha notato che Cipolla si è cercato esclusivamente gente di bassa estrazione sociale, in quanto questi per mezzo della lingua possono essere più facilmente abbindolati. È vero che negli esperimenti matematici vengono chiamati molti più italiani di bassa estrazione sociale rispetto agli stranieri, ma secondo Regine Zeller non tenere conto del ruolo che hanno anche gli stranieri sarebbe sbagliato.⁶⁶² E infatti vedremo che anch'essi diventeranno parte della massa tanto come gli italiani.

Nei trucchi successivi si va verso il progressivo annientamento delle personalità degli individui tramite la creazione di una volontà di massa da parte di Cipolla. Cipolla afferma di essere diretto da una segreta volontà e di essere solo l'esecutore dei desideri dei suoi spettatori. Il magnetizzatore inizia

⁶⁵⁹ Regine Zeller, op.cit., (S.76).

⁶⁶⁰ Gustave Le Bon, ed. francese, (p.73).

⁶⁶¹ Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op. cit., (S.67).

⁶⁶² Regine Zeller, op.cit., (S.78).

a fare leva su dei concetti importanti circa il comandare e l'obbedire, elementi fondamentali di ogni ideologia fascista e che evidenziano il rapporto leader-massa.

*„Der leidende, empfangende, der ausführende Teil, dessen Wille ausgeschaltet war, und der einen stummen in der Luft liegenden Gemeinschaftswillen vollführte, war nun er, der solange gewollt und befohlen hatte; aber er betonte, daß es auf eins hinauslaufe. Die Fähigkeit, sagte er, sich seiner selbst zu entäußern, zum Werkzeug zu werden, im unbedingtesten und vollkommensten Sinne zu gehorchen, sei nur die Kehrseite jener anderen, zu wollen und zu befehlen; es sei ein und dieselbe Fähigkeit; Befehlen und Gehorchen, sie bildeten zusammen nur ein Prinzip, eine unauflösliche Einheit; wer zu gehorchen wisse, der wisse auch zu befehlen, und ebenso umgekehrt; der eine Gedanke sei in dem anderen einbegriffen, wie Volk und Führer ineinander einbegriffen seien, aber die Leistung, [...], sei jedenfalls seine, des Führers und Veranstalters, in welchem der Wille Gehorsam, der Gehorsam Wille werde, dessen Person die Geburtsstätte beider sei, und der es also schwer habe“.*⁶⁶³

In riferimento ai termini di „Volk“ e „Führer“ che appaiono nella citazione è sufficiente pensare allo slogan nazista „ein Reich, ein Volk, ein Führer“ della marcia di Hitler su Monaco del 1923, slogan che Thomas Mann probabilmente conosceva.⁶⁶⁴

Questo discorso altisonante di Cipolla ci ricorda sicuramente quanto detto da Le Bon sulla potenza del linguaggio ermetico del leader che non deve convincere con argomenti di tipo logico, ma anzi deve usare parole forti e concetti molto spesso difficili, creare dei discorsi talvolta senza senso ma che siano capaci di impressionare. Inoltre il comandare e obbedire rimanda a quei motti fascisti come “vincere e vinceremo”, “credere, obbedire, combattere”. Lo stesso Wilhelm Reich nella sua psicologia del Fascismo evidenzia queste caratteristiche:

*„Die nationalsozialistischen Versammlungsreden zeichneten sich entsprechend dieser Charakteristik durch sehr geschickte Maßnahmen aus, mit den Gefühlen der Massenindividuen zu operieren und sachliche Argumentation tunlichst zu vermeiden. Hitler betonte an verschiedenen Stellen seines Buches Mein Kampf, daß die richtige massenpsychologische Taktik auf Argumentation verzichten und nur das „große Endziel“ unausgesetzt den Massen vorführen müsse [...]“.*⁶⁶⁵

Cipolla, dopo aver girovagato per la sala ed essersi probabilmente servito delle tecniche del magnetismo, trova una spilla con una pietra nella scarpa di una donna inglese e la porge alla signora Angiolieri inginocchiandosi e addirittura proferendo delle parole in francese. Il prestigiatore inizia poi ad indovinare degli aspetti privati della signora Angiolieri. Indovina che la signora Angiolieri è stata legata alla famosa attrice Eleonora Duse che, come sappiamo, è stata una delle donne più importanti di Gabriele D'Annunzio. Ragionando razionalmente possiamo dire che chiunque poteva sapere che la signora Angiolieri era legata alla famosa attrice italiana, dato che la sua pensione aveva

⁶⁶³ Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op. cit., (S.71).

⁶⁶⁴ Valet, *Kommentar* (2021), op.cit., (S.131).

⁶⁶⁵ Wilhelm Reich, op.cit., (S.52).

proprio il nome di Eleonora e dato che lei stessa raccontava ai propri ospiti di quel passato glorioso. Il pubblico che progressivamente sta sperimentando il predominio dell'irrazionale, invece, rimane esterrefatto, sembra quasi che Cipolla possa penetrare nel pensiero dei singoli individui. L'applauso del pubblico assomiglia ad una manifestazione nazionale e anche qui il legame con il Fascismo e le grandi manifestazioni di massa è innegabile.

„Der Applaus glich einer nationalen Kundgebung“.⁶⁶⁶

La menzione della Duse (Pensione Eleonora) sorprende se pensiamo che Thomas Mann altrimenti evita nomi di noti contemporanei italiani, a parte il riferimento al fratello del Duce. C'è da domandarsi in che misura Thomas Mann conoscesse l'attrice Eleonora Duse e possiamo ipotizzare che l'autore tedesco, probabilmente, vide la famosa attrice italiana diverse volte durante le sue apparizioni a Monaco. Tuttavia, poiché i diari di Mann del periodo in cui *Mario und der Zauberer* fu scritto non sono sopravvissuti, le lettere non contengono nulla per rispondere a questa domanda ed Eleonora Duse non è quasi mai menzionata per nome nelle opere o nelle lettere di Mann, possiamo solo supporre che Mann avesse letto la prima biografia tedesca di Eleonora Duse (1928) che tra l'altro era stata pubblicata dalla casa editrice Fischer. Vi è inoltre una lettera di Thomas Mann a Felice D'Autbourg Wohlmüt del 10 aprile 1942 in cui scrive di aver molto apprezzato tra le varie opere i libri su Eleonora Duse e Christian Grawe sostiene che il libro possa essere servito a Thomas Mann come ispirazione per la ripresa della Duse in *Mario e il mago*.⁶⁶⁷

Cipolla sta creando la massa da un pubblico di persone che inizialmente era formato da italiani e stranieri, uomini e donne, bambini e bambine, pescatori, artigiani, borghesi. Tutte queste distinzioni vengono pian piano dissolte. A questo punto vi è una pausa, il narratore resta con la famiglia allo spettacolo ma appare confuso, non si capisce se sia lui a voler restare o se siano i bambini ad insistere per non andarsene. Sulla posizione del narratore si ritornerà più tardi, ma per ora dobbiamo constatare che il narratore resta e che è costretto a riconoscere la potenza di quel mago.

„Cipolla hat es geschafft, aus dem Publikum eine Masse zu machen und durch seinen Erfolg zu beeindrucken. Es ist zum „Gebiet“ über das Publikum geworden, und in der Pause verlässt niemand den Saal“.⁶⁶⁸

Come vedremo, la seconda metà della performance sarà caratterizzata dalla sottrazione definitiva della volontà degli individui.

⁶⁶⁶ Ivi (S.75).

⁶⁶⁷ Christian Grawe, *Que diable la Duse allait-elle faire dans cette galère ? Eine Marginalie zu Mario und der Zauberer, Thomas Mann Jahrbuch*, Vol. 24 (2011), (pp.231-232), Vittorio Klostermann GmbH. Disponibile su: <https://www.jstor.org/stable/24744920>

⁶⁶⁸ Regine Zeller, op.cit., (S.76).

„[...] die zweite Hälfte seines Programms nun war ganz offen und ausschließlich auf den Spezialversuch, die Demonstration der Willensentziehung und –aufnötigung, gestellt, wenn auch rein rednerisch immer noch die Umschreibung herrschte“.⁶⁶⁹

L'anima di massa diventa evidente nel momento in cui il narratore sostiene che il pubblico era in balia di una personalità sicura di sé, sebbene non mancasse di provare sentimenti di ribellione contro Cipolla. Secondo Böhme, l'ambivalente atteggiamento del pubblico nei confronti del mago trova la propria spiegazione nel conflitto tra resistenze critiche della razionalità e l'inconscia voglia di sottomissione masochista ad un'autorità, e quindi anche in questo caso la psicologia di massa di Freud ci viene in aiuto, in quanto il conflitto che si delinea risiede anche nel rapporto contraddittorio dell'orda nei confronti dell'Urvater.

„Die Polarisierung von Führer und Masse (Cipolla und Publikum) ist also aus den libidinös-masochistischen Verhältnissen onto- und phylogenetisch früher Autoritätsstrukturen herzuleiten. Die ambivalente Einstellung des Publikums erklärt sich aus dem Widerstreit zwischen „kritischen Widerständen“ der Rationalität und der unbewußten Aktualität masochistischer Unterwerfungslust unter eine „mythische“ Superautorität. [...] Das hier angelegte Konfliktpotential ist an den latenten Haß der Urhorde auf den Urvater, des Sohnes auf den Vater anzuschließen [...]“.⁶⁷⁰

Cipolla nel frattempo continua a rafforzare il proprio predominio tramite il cognac con cui si dà forza e il frustino. Abbiamo ricordato che Cesare Gabrielli era esperto nel far cadere le persone in stato di catalessi ed è proprio a questo punto che un ragazzo viene ridotto in tale stato. Il fatto che il ragazzo cada in questo stato „durch Striche und Anhauch“ fa notare come Cipolla pratici un processo obsoleto del mesmerismo che si basa sull'idea della presenza di un fluido che avrebbe un effetto ipnotico.⁶⁷¹ In questo caso vediamo come il ragazzo sia completamente assoggettato e non provi neppure a opporre una minima resistenza.

„[...] als er, auf dem Höhepunkt seiner Experimente, einen jungen Menschen, der sich ihm zur Verfügung gestellt und sich längst als besonders empfängliches Objekt dieser Einflüsse erwiesen, durch Striche und Anhauch vollkommen kataleptisch gemacht hatte, dergestalt, daß er den in Tiefschlaf Gebannten nicht nur mit Nacken und Füßen auf die Lehnen zweier Stühle legen, sondern sich ihm auch auf den Leib setzen konnte, ohne daß der brettstarre Körper nachgab“.⁶⁷²

Il narratore sembra non ricordare più le cose in ordine, ma rammenta che una donna poco dopo è entrata in uno stato di trance che le ha fatto credere di trovarsi in viaggio per l'India. Sia nel caso del giovane in stato catalettico che nel caso della signora appena vista non vediamo opporre alcuna resistenza, o quantomeno il narratore non ce lo dice. Vedremo però che non sarà sempre così e che vi

⁶⁶⁹ Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op.cit., (S.80).

⁶⁷⁰ Hartmut Böhme, *Thomas Mann: Mario und der Zauberer- Position des Erzählers und Psychologie der Herrschaft*, Literaturwissenschaftliches Seminar, Orbis Litterarum (1975), 30, (S. 310-311).

⁶⁷¹ Valet, *Kommentar* (2021), op.cit., (S.131).

⁶⁷² Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op. cit., (S.82).

sarà chi cercherà di difendersi dall'assoggettamento del mago, anche se invano. Questo è il caso del signore alto, il colonnello, che non riesce più ad alzare il braccio soltanto perché Cipolla glielo ha ordinato e ha fatto schioccare il frustino. Qui il narratore ci fa notare come l'uomo abbia cercato di stringere i denti per opporsi ma non sia riuscito effettivamente a resistere.

*„Er schien zu wollen und nicht zu können; aber er konnte wohl nun nicht wollen, und es waltete da jene die Freiheit lähmende Verstrickung des Willens in sich selbst, die unser Bändiger vorhin schon dem römischen Herrn höhnisch vorausgesagt hatte“.*⁶⁷³

Successivamente il narratore ricorda come il mago abbia ipnotizzato la signora Angiolieri. È sorprendente notare come lei, che inizialmente non aveva nulla a che fare con la massa di Torre di Venere, diventi parte di questa seconda massa. La signora Angiolieri diventa completamente incapace di agire se non sotto l'influsso del mago. Dopo che la donna è stata ipnotizzata, il marito la chiama e per la prima volta veniamo a sapere che si chiama Sofronia. Il tentativo di svegliare la moglie dallo stato ipnotico è però inutile perché Cipolla usa il frustino. Parlando in termini freudiani possiamo dire che la signora ha completamente messo la volontà del leader al posto del suo Ichideal. Il marito si spaventa, la donna è completamente sotto il dominio del mago e il narratore ci dice che durante lo spettacolo si aveva l'impressione che essa avrebbe inseguito il padrone (Cipolla) fino in capo al mondo. Alla fine Cipolla risveglia la donna dallo stato di ipnosi e la riconsegna al marito affermando una frase molto importante:

*„[...] daß es Mächte gibt, die stärker als Vernunft und Tugend und nur ausnahmsweise mit der Hochherzigkeit der Entsagung gepaart sind!“.*⁶⁷⁴

Questo fatto relativo all'ipnosi della signora Angiolieri ci porta di nuovo a riflettere su questioni legate alla psicologia di massa. Ipnotizzando la proprietaria della Pensione Eleonora, Cipolla ha dimostrato come ci troviamo effettivamente di fronte ad una massa dove le individualità e lo status sociale di ogni singolo sono venuti meno. In questo caso vediamo infatti che nemmeno le unioni matrimoniali possono costituire un baluardo sicuro contro la potenza del ciarlatano Cipolla. In questa scena si dimostra quindi come l'Urvater esautori il diritto alla sfera borghese privata di cui ognuno dovrebbe poter disporre. Il pubblico e il privato vengono dunque messi sullo stesso piano come a Torre all'epoca dell'alta stagione.

*„Doch hat Cipolla dokumentiert, daß in seinem Herrschaftsprozess das Recht auf bürgerliche Privatsphäre nicht gilt“.*⁶⁷⁵

⁶⁷³ Ivi (S.84).

⁶⁷⁴ Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op. cit., (S.87).

⁶⁷⁵ Hartmut Böhme, (S.302).

Ciò che avviene con la signora Angiolieri è simile all'esperimento con una Frau von Porta nel libro di Auguste Forel *Der Hypnotismus*. La signora von Porta lasciò infatti marito e bambino per seguire il suo ipnotizzatore fino in Africa.⁶⁷⁶

In riferimento alla signora Angiolieri e all'ipnosi dobbiamo ritornare a parlare del suo legame con Eleonora Duse. Pochi critici si sono occupati del ruolo della Duse tra cui Sautermeister e Eigler. Sautermeister ha constatato un'opposizione tra la venerazione della signora Angiolieri per la Duse e la sua devozione sonnambula nei confronti di Cipolla e l'ha interpretata come il più violento contrasto tra l'apparizione quotidiana di una persona e la sua trasformazione ipnotica, la contrapposizione tra un'umanità coltivata nel passato e il presente disumano.⁶⁷⁷ Eigler invece vede dei paralleli tra Cipolla e la signora Angiolieri. Mentre la signora Angiolieri trae la sua autostima e il suo successo professionale dal culto della Duse, Cipolla si mette al servizio della patria e cerca di conquistare il pubblico sottolineando il suo successo con il fratello del Duce. Questa scena rappresenterebbe l'unione tra il culto della star da un lato e quello del Führer dall'altro.

*„Die Zuschauer reagieren auf diese Szene, die die Vereinigung von Star- und Führerkult repräsentiert, mit einem Applaus, der einer „nationalen Kundgebung“ [...] gleicht“.*⁶⁷⁸

Mentre Sautermeister lega la doppia venerazione della Angiolieri (Duse e Cipolla) solo al rispettivo individuo, Eigler sottolinea il contesto sociale della doppia venerazione legando quindi ciò all'atmosfera nazionalista dell'Italia fascista. L'applauso che emerge dopo che Cipolla ha citato il nome della Duse è infatti quello di un raduno nazionale. Dato che la Duse era già un mito nazionale durante la sua vita, essa si adattava perfettamente a questo concetto di grandezza dell'Italia contemporanea. Mussolini stesso cercò di sfruttare l'immagine nazionale della Duse per il Fascismo subito dopo essere salito al potere. Quando la salma dell'attrice fu trasferita in Italia dopo la sua morte in America il 21 aprile 1924, su ordine di Mussolini e a spese dello Stato, il viaggio del sarcofago da Napoli attraverso Roma, Firenze, Bologna e Padova fino al luogo di sepoltura ad Asolo si trasformò in un corteo trionfale che attirò folle di uomini e donne in ogni città. Cristian Grawe, invece, più che la parentela tra la signora Angiolieri e Cipolla ne vede il contrasto tra i due. Lui è un uomo manipolatore che vuole avere il dominio, mentre lei è una donna manipolata e servile. Mentre lui riesce a conquistare l'attenzione persino del fratello del Duce, lei è pronta ad adorare - prima la Duse e poi l'ipnotizzatore, anzi, tramite la Duse, l'ipnotizzatore che smaschera la sua debolezza di volontà. Sia nei confronti della Duse che nei confronti di Cipolla è pronta alla rinuncia di sé e Grawe fa quindi

⁶⁷⁶ Manfred Dierks (2010), op.cit., (S.90).

⁶⁷⁷ Gert Sautermeister: *Thomas Manns Mario und der Zauberer*, München: W. Fink 1981 (= Uni Tb 976), (S. 37).

⁶⁷⁸ Friederike Eigler, *Die ästhetische Inszenierung von Macht. Thomas Manns Novelle, Mario und der Zauberer*, in: *Heinrich Mann-Jahrbuch 2* (1984), (S.175).

notare che non è difficile immaginare la signora Angiolieri come una delle donne istericamente entusiaste che acclamavano Hitler nelle sue apparizioni pubbliche.⁶⁷⁹ L'isteria di massa è un fenomeno tipico dell'immaginario del popolo che acclama il leader politico e Cowan vede nella massa di Torre di Venere e poi nello spettacolo di Cipolla degli esempi di isteria collettiva. Egli sostiene che nello spettacolo di Cipolla vi sia una messa in scena grottesca delle sedute di Charcot, celebre neurologo francese che negli ultimi anni della sua carriera iniziò a occuparsi di ipnosi. Charcot esibiva delle crisi di isteria provocate artificialmente a delle persone per mezzo dell'ipnosi di fronte ad un pubblico di intellettuali e in qualche modo anche Cipolla sembra fare lo stesso. Ciò sarebbe comprovato dalla presenza del gong con il quale Cipolla annuncia la sua entrata sulla scena, in quanto anche Charcot e i suoi assistenti si servivano spesso di un gong per indurre lo stato ipnotico.⁶⁸⁰

Dopo l'effetto ottenuto grazie all'ipnosi della signora Angiolieri, Cipolla ha ottenuto ancora più successo, tanto che il pubblico inizia a ballare.

*„[...] war seine Autorität auf einen Grad gestiegen, daß er sein Publikum tanzen lassen konnte, -ja, tanzen. [...], und es brachte eine gewisse Ausartung, [...], eine trunkene Auflösung der kritischen Widerstände mit sich, die so lange dem Wirken des unangenehmen Mannes entgegenstanden waren“.*⁶⁸¹

La danza orgiastica che Cipolla fa cominciare inizia con i passi di quel giovane che in precedenza era stato ridotto in stato catalettico e che oppone meno resistenza; infatti appena Cipolla gli ordina di danzare lui lo fa.

*„Dieser hatte eine Art, sobald ihn der Meister nur mit dem Blicke anfuhr, wie vom Blitz getroffen den Oberkörper zurückzuwerfen und, Hände an der Hosennaht, in einem Zustand von militärischem Somnambulismus zu verfallen, [...]; denn immer wieder bot er sich als Versuchsobjekt an und setzte sichtlich seine Ehre darein, ein Musterbeispiel prompter Entseelung und Willenlosigkeit zu bieten [...]“.*⁶⁸²

Dopo di lui lo seguono nella danza altri due ragazzi. C'è però un ultimo ostacolo che Cipolla deve affrontare ed è rappresentato dal signore romano che in maniera contraddittoria chiede al Cavaliere di insegnargli la danza anche se non è quello che vuole.

„Cipolla, nachdem er ein Gläschen genommen und sich eine frische Zigarette angezündet, stellte den Römer irgendwo im Mittelgang auf, das Gesicht der Ausgangstür zugewandt, nahm selbst in einiger Entfernung hinter ihm Aufstellung und ließ seine Peitsche pfeifen, indem er befahl: „Balla!“ Sein Gegner rührte sich nicht. “Balla!” wiederholte der Cavaliere mit Bestimmtheit und schnippte. [...] Niemand verkannte, daß hier ein vorgefaßter Entschluß zum entschiedenen Widerstande, eine heroische Hartnäckigkeit zu besiegen waren; dieser Brave wollte die Ehre des Menschengeschlechtes heraushauen, [...]. Verstand ich den Vorgang recht, so unterlag dieser Herr der Negativität seiner

⁶⁷⁹ Christian Grawe, op.cit., (pp.234-236).

⁶⁸⁰ Max Nordau, *Degeneration*, New York, 1895 (p.211). In: Michael Cowan, op.cit., (p.95).

⁶⁸¹ Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op. cit., (S.87).

⁶⁸² Ivi (S.88).

*Kampfposition. Wahrscheinlich kann man vom Nichtwollen seelisch nicht leben; eine Sache nicht tun wollen, das ist auf die Dauer kein Lebensinhalt; etwas nicht wollen und überhaupt nicht mehr wollen, also das Geforderte dennoch tun, das liegt vielleicht zu benachbart, als daß nicht die Freiheitsidee dazwischen ins Gedränge geraten müßte, [...]“.*⁶⁸³

Alla fine, dopo tanta resistenza e dopo le frasi insistenti del mago, il romano inizia a muovere gli arti, la testa e i piedi fino a sciogliersi completamente e danzare. Anche qui dobbiamo fare delle riflessioni in termini freudiani. Come abbiamo visto, il leader così come l'ipnotizzatore possono sostituirsi all'Ideale dell'Io di una vittima. In questo caso vediamo come il romano cerchi di imporre la propria libertà come baluardo contro l'assoggettamento, ma la libertà non è un oggetto che potrebbe sostituirsi all'Ichideal e quindi proteggerlo dall'ipnotizzatore. L'unica possibilità menzionata da Freud che protegge dalla massa è l'essere innamorati, situazione in cui l'oggetto amato viene messo al posto dell'Ichideal. Il giovane romano non ha nulla da poter opporre alle forze di Cipolla e quindi alla fine deve soccombere.⁶⁸⁴

L'azione del gentiluomo borghese da Roma che cerca di resistere invano alla seduzione di Cipolla è stata paragonata alla mancanza di forza di resistenza del narratore liberale nei confronti di Cipolla. L'interpretazione che ne hanno dato due distinti critici marxisti, Lukács e Mayer, è quella della debolezza dell'antifascismo borghese liberale.⁶⁸⁵ I borghesi come il signore romano, e come vedremo anche il narratore, avrebbero dovuto opporsi alla compagine fascista ma hanno fallito nel loro intento.

Ora Cipolla ha tutti gli spettatori sotto il suo controllo, o almeno tutti, in quanto faremo poi delle considerazioni su Mario e sul narratore. Anche gli stranieri fanno parte della massa e ne è la dimostrazione una donna inglese che balla la tarantella, danza popolare che ci fa pensare ancora una volta alla cultura popolare e quindi di massa, ma soprattutto al ritorno ad uno stadio atavico e di regressione.⁶⁸⁶

La danza rappresenta un altro elemento che ci fa notare, come sostiene Bernd Widdig, che il potere di Cipolla si manifesta quindi nel dominio sui corpi degli spettatori. Mentre lui pian piano rompe la resistenza di ogni singolo, gli spettatori divengono progressivamente un corpo, tanto che Mann sottolinea sempre di più la voglia di sottomissione masochistica che nello „*Stab der Kirke*“ di Cipolla trova il suo corrispondente simbolo fallico e sadistico.⁶⁸⁷ Questa stessa opinione è condivisa da Böhme che vede nel frustino („*Stab der Kirke*“) uno strumento del rituale di sottomissione, il quale indicherebbe i desideri sadici di Cipolla e allo stesso tempo i desideri masochisti dei sottomessi. I

⁶⁸³ Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op. cit., (S. 89-91).

⁶⁸⁴ Regine Zeller, op.cit. (S.80).

⁶⁸⁵ Eugene Lunn, *Tales of liberal disquiet: Thomas Mann's Mario and the Magician and Interpretations of Fascism*, Literature and History, Spring 1985; 11, 1; ProQuest (p.88).

⁶⁸⁶ Michael Cowan, op.cit., (S.101-102).

⁶⁸⁷ Bernd Widdig, op.cit., (S.135).

desideri sessuali sadici di Cipolla sono in gioco sia nella seduzione della signora Angiolieri, sia come vedremo poi con Mario. Questo sadismo è causato dal fatto che al personaggio stigmatizzato di Cipolla sono negati soddisfacimenti narcisisti e quando parla dei suoi successi va a compensare l'impoverimento narcisistico, il nascosto odio di sé e del suo difetto fisico. Böhme quindi aggiunge:

*„[...] Als sadistischer Alleinherrscher, wenn Cipolla das Ich des Gegenspielers ausgelöscht und das Publikum gleichgeschaltet hat, ist er schließlich der einzige, der narzisstische Befriedigung erfährt [...]“*⁶⁸⁸

Widdig sottolinea che quando i corpi di tutti i componenti della massa si fondono in un corpo allora non ci possono essere distinzioni sociali all'interno della massa. Di conseguenza, la storia non mostra solo il fondersi di classi sociali che originariamente erano divise, bensì anche la dissoluzione della struttura familiare, ovvero della coppia matrimoniale, come abbiamo per esempio visto con la signora Angiolieri. Il narratore stesso cerca con varie scuse di occultare il fatto che la sua autorità di padre sui bambini durante la rappresentazione è fallita, perché lui stesso si è privato del suo ruolo di padre di famiglia,⁶⁸⁹ ma di questo se ne parlerà dopo.

Cipolla ha dunque dimostrato di essere un leader. Come l'Urvater è l'unico che può avere una soddisfazione narcisistica, mentre i suoi spettatori sono alienati e legati gli uni agli altri per mezzo del legame che li tiene uniti a lui. Questo rapporto che trova spiegazione nella psicologia di massa è chiaramente un rapporto che troviamo in ogni realtà autoritaria.

Per riassumere la figura di Cipolla possiamo riportare la descrizione che ne fa Eugen Imhof, il quale vede in tutta la performance un chiaro riferimento al Fascismo.

„Cipolla ist der [...] Verführer der Nation, ein Scharlatan mit absolut gemeinen, aber unweigerlich bannenden Methoden, deren Zweck der scheußlichste Missbrauch einer persönlichen Macht ist. [...] Er verachtet im Grunde die Masse [...]. Willensentziehung und -aufnötigung, [...]Entwürdigung und Entmenschlichung [...]Mittel der Diktatur zur Bezwingung des Volkes, um mit ihm nach reiner Willkür zu verfahren, es zu den würdelosesten und widernatürlichsten Handlungen zu nötigen, die Puppen tanzen zu lassen und dafür noch tosenden überzeugten Beifall zu kassieren und eine willenslose Gefolgschaft zu bekommen. [...] Widerspruch wird mit allen Mitteln ausgeschaltet: durch Lächerlichkeit, Aufstachelung des Selbstgefühls, Spiel mit der eigenen Überlegenheit, hetzerische Rhetorik [...]. Der Zauberer hütet sich, den vornehmeren Teil des Publikums zu belästigen (auch das ist ein historischer Zug des Faschismus), bis auch dieser der Massensuggestion hemmungslos unterliegt, [...]. Dann betört der Zauberer auch die Ausländer[...]. Die Willensfreiheit wird dialektisch negiert [...]. Man muss das politisch deuten; so wird eine geschichtliche Lektion daraus. Durch die Teilnahme und das Gebanntsein der Kinder wird das Rattenfängerische des Zauberers erst recht gemeingefährlich. So begegnen auf Schritt und Tritt Anspielungen auf den Faschismus, die in ihrer Schärfe gar nicht zu übersehen sind. Die

⁶⁸⁸ Hartmut Böhme, op.cit., (S.306-307).

⁶⁸⁹ Bernd Widdig, (S.135-136).

*Frage des Widerstandes gegen den seelischen Terror wird erst am Schluss geklärt: dass nämlich gegen die Gewalt nur die Gewalt zu setzen sei. Passiver Widerstand (,die Negativität der Kampfposition') ist sinnlos“.*⁶⁹⁰

Freud vede nell'essere innamorati l'unica condizione per potere evitare una sostituzione del proprio Ichideal con quello del leader, e questo ci consente di analizzare la figura di Mario che avrà un ruolo molto importante per il finale.

3.3.4 Mario e la fine tragica ma liberatoria.

Mario è il personaggio che determina la fine liberatoria che chiude il racconto. Prima di vedere la parte finale della novella, vediamo un po' più da vicino il personaggio di Mario.

Mario è il cameriere del bar Esquisito che serve cioccolata e biscotti alla famiglia del narratore. Tale figura viene recuperata dall'esperienza stessa vissuta dai Mann, anche se, come sappiamo, in quel caso il cameriere, che dopo il bacio al mago era scappato pieno di vergogna, il giorno dopo ci aveva riso sopra, mentre nella novella Mario si macchia dell'uccisione di Cipolla. Mario viene descritto dal narratore come un giovane di 20 anni con i capelli a spazzola, la fronte bassa, le palpebre pesanti e gli occhi grigi con sfumature giallo-verdi. Il giovane ha il naso schiacciato ricoperto di lentiggini, labbra grosse e denti salivosi. Ciò che colpisce sono le sue mani nobili che sono state viste come un segno di femminilità.⁶⁹¹ Mario viene descritto come un uomo dal viso malinconico e con fare trasognato. Secondo alcuni critici, la descrizione della fisionomia di Mario porta dei tratti negroidi e africani che lo associano al tipo del nobile selvaggio e al complesso Africa che abbiamo visto comparire varie volte nella novella.⁶⁹²

Il narratore sa solo che il padre di Mario era scrivano in Municipio e la madre lavandaia. Quando lavora Mario indossa la giacca bianca da cameriere, mentre la sera in cui partecipa allo spettacolo di Cipolla porta un abito scolorito a righe e un fazzoletto intorno al collo. Dato che, come vedremo, quando il cameriere risponde alla domanda di Cipolla dicendo che si chiama Mario, il mago gli dice che è un nome antico, uno di quelli che mantengono vive le eroiche tradizioni della patria, è utile soffermarsi sul nome di Mario.

⁶⁹⁰ Eugen Imhof, *Thomas Mann: Mario und der Zauberer*, Der Deutschunterricht 4 (1952) H. 6, (S. 66f.).

⁶⁹¹ George Bridges, op.cit., (p.511).

⁶⁹² Ronald Speirs, *Mann: Mario und der Zauberer*, London, Grant & Cutler, Critical Guides to German Texts, Nr.11, 1990, (S.65). In: Vaget, *Kommentar* (2021), op.cit., (S.133).
Si veda anche: Eva Geulen (1996), op.cit., (S.22).

Il nome Mario è il nome di un generale romano, Caio Mario, generale capace e guerriero che liberò l'Italia da Giugurta e quindi, in un certo senso, dall'Africa⁶⁹³. Lo stesso saluto romano con cui Cipolla saluta Mario non solo si collega al saluto effettivamente utilizzato dai nazisti e dai fascisti, ma si rifà anche alla volontà tipica del Fascismo di ritornare alla grandezza imperiale romana. Il saluto romano era stato adottato da Gabriele D'Annunzio per le sue camicie nere e divenne poi elemento di riconoscimento del Fascismo italiano. Anche il saluto di Hitler che nel 1930 era già da tempo in uso è un'imitazione del saluto romano.⁶⁹⁴ Mario rimanda anche al mare e al concetto di Mare Nostrum sempre ripreso dai fascisti.⁶⁹⁵

Mario viene definito da Cipolla un Ganimede. Ganimede era un principe troiano di bellezza straordinaria, il quale, desiderato da Zeus e rapito da un'aquila, era divenuto coppiere e amante del sovrano degli dei.⁶⁹⁶ Il magnifico Zeus diventa in questa novella l'orribile Cipolla, mentre il giovane Ganimede, eroticamente seducente, diventa un Mario tutt'altro che attraente che segnala inconsciamente il suo stato di eccitazione sessuale per Silvestra con la salivazione (il narratore ci dice che ha i denti salivosi).⁶⁹⁷

Mario non è del tutto innocuo e il fatto che la sera dello spettacolo abbia una pistola con sé potrebbe essere spiegato dal fatto che vuole vendicarsi nei confronti del suo rivale, il giovanotto che è stato chiamato torregiano di Venere da Cipolla.⁶⁹⁸ Mario tuttavia non spara al giovanotto rivale, ma a Cipolla e questo potrebbe rappresentare un tentativo da parte sua di voler ristabilire quell'ordine morale che l'artista malato e ciarlatano ha fatto venire meno.⁶⁹⁹ Lo stesso Mann spiega al Professor Duffy che il motivo per cui Mario che è un semplice cameriere ha con sé una pistola:

*"[...] lies rather in the circumstance that he is in love, and obviously unhappily in love, as it is quite clear from the story that his sweetheart prefers a more robust and handsome rival to him. The shot, or shots, were originally intended for somebody else".*⁷⁰⁰

Mario che sembra aver fino alla fine una scarsa rilevanza è invece un personaggio molto importante, perché è colui che guarda da fuori senza la volontà di partecipare allo spettacolo. Il titolo non a caso

⁶⁹³ Egon Schwarz, *Thomas Manns Mario und der Zauberer*, in: Italo Michele Battafarano (Hrsg.): *Italienische Reise, Reisen nach Italien*, Gardolo di Trento: Reverdito 1988, (S. 351 f.) In: Yahya Elzaghe (2009), op.cit., (S.184).

⁶⁹⁴ Veget, *Kommentar* (2021), op.cit., (S.134).

⁶⁹⁵ Richard Brütting, op.cit., (p.249).

⁶⁹⁶ Ivi (S.134).

⁶⁹⁷ Siegfried Mandel, op.cit., (p. 604).

⁶⁹⁸ Veget, *Kommentar* (2021), op.cit., (S.135).

⁶⁹⁹ A.F. Bance, *The narrator in Thomas Mann's Mario und der Zauberer*, *The Modern Language Review*, Vol. 82, No. 2 (Apr., 1987), (p.396). Disponibile su: <https://www.jstor.org/stable/3728432>

⁷⁰⁰ Thomas Mann, Charles Duffy and Don A. Keister, op.cit., (p.192).

ha Mario al primo posto, perché Mario è il solo personaggio del racconto che fino ad un certo punto esercita la libertà di volontà e che con la fine liberatoria pone fine alla tirannia esercitata da Cipolla.⁷⁰¹

Silvestra, la ragazza che Mario ama, è un nome che Mann potrebbe altrettanto aver ripreso sempre da Boccaccio. Silvestra, che non è molto dissimile dal nome di Silvestra, è la protagonista della novella 8 del quarto giorno del Decamerone.⁷⁰² Sebbene Silvestra nella novella oggetto del nostro studio non appaia in scena, bisogna sottolineare come Cipolla a un certo punto dica a Mario che Silvestra gli (a Mario) fa fermare il cuore quando lava. Sofferamoci su questo lava, in quanto, come fa notare Siegfried Mandel, si era detto in precedenza che la madre di Mario era una lavandaia. Questo fatto non è da trascurare, poiché, se associamo Silvestra alla madre lavandaia, Mario prova vergogna non tanto perché la gente ha scoperto il nome della ragazza di cui è invaghito, quanto piuttosto per l'allusione edipica, ovvero all'idea di incesto madre-figlio. La fantasia d'incesto di Mario verrebbe quindi scoperta, ed egli si troverebbe in preda all'orrore e al terrore come Edipo.⁷⁰³ Al di là della questione edipica che ci riporta di nuovo a Freud, vorrei leggere la questione non tanto in termini di incesto, quanto piuttosto in termini generali di violazione della personalità intima che è necessaria affinché anche Mario diventi un individuo depersonalizzato all'interno della massa.

Il nome Silvestra allude alle *sylvaticas*, donne selvagge che tormentano i loro amanti, diffuse nella credenza di Greci e Romani, e alle silvestri o demoni della foresta che apparivano anche nei sogni di natura sessuale.⁷⁰⁴ Alcuni critici hanno visto in Silvestra un collegamento con il nome da nubile della madre di Mann, Julia Da Silva-Bruhns, cosa possibile dato il collegamento dei nomi che spesso troviamo nelle opere di Thomas Mann.⁷⁰⁵

È necessario poi sottolineare come il rapporto edipico emerga anche in quel „*mein Erwählter*“ che Cipolla utilizza per rivolgersi a Mario facendogli credere di essere Silvestra. Il termine verrà ripreso poi da Mann in *Der Erwählte (L'eletto)*, romanzo che Mann scrive circa una ventina di anni dopo e che usa la stessa parola come eufemismo edipico per Gregorius, il figlio di un duca medievale che si sposa con la madre vedova dopo aver ucciso il corteggiatore di lei; alla scoperta inevitabile del suo peccato, si pente asceticamente e sale al trono papale.⁷⁰⁶

Ritengo che le opinioni delineate dai critici siano tutte percorribili, ma sono dell'idea che Mario non si ribelli per la rivelazione di una relazione omosessuale o di una relazione incestuosa con allusione

⁷⁰¹ Stephen H. Garrin, op. cit., (p. 102).

⁷⁰² Richard Brütting, op.cit., (p.247).

⁷⁰³ Siegfried Mandel, op.cit, (p.607).

⁷⁰⁴ Ivi (p.607).

⁷⁰⁵ Ivi (p.608).

⁷⁰⁶ Ivi (p.608).

alla madre; credo che la lettura dell'atto finale sia piuttosto da ricondurre ad un tentativo da parte del giovane di ristabilire l'ordine morale che il predominio del mago ciarlatano con la sua performance dispotica e il dominio dell'irrazionalità, irrazionalità che caratterizzava il periodo della genesi della novella e che è da attribuire al Fascismo, hanno fatto venire meno. L'analisi di questa fine dal punto di vista della psicologia di massa ci farà notare ancora una volta come l'innamoramento di Mario e la protezione della propria sfera privata servano a distruggere quel rapporto leader-massa su cui si basano i regimi totalitari. Di conseguenza l'atto di Mario può essere letto in chiave politica come la volontà di ristabilire la sfera privata e le individualità dei singoli, cosa che è possibile solo tramite l'uccisione del leader dispotico.

Dopo aver analizzato la figura di Mario e quella di Silvestra, tenendo conto delle implicazioni che gli stessi nomi possono avere, dobbiamo ritornare alla parte della novella in cui eravamo rimasti.

Mario viene chiamato sul palco da Cipolla proprio nel momento in cui quest'ultimo ha raggiunto l'apice del potere e gli altri spettatori danzano. Dalla descrizione che il narratore ci fa di Mario comprendiamo che il ragazzo non è ancora sotto il dominio del mago ed è proprio forse per questo che Cipolla lo sceglie.

„Er hatte während des Abends mit verschränkten Armen oder die Hände in den Taschen seiner Jacke im Seitengange an einem Holzpfeifer gelehnt, [...] und war den Darbietungen, soviel wir gesehen hatten, aufmerksam, aber ohne viel Heiterkeit und Gott weiß mit wieviel Verständnis gefolgt.“⁷⁰⁷

Abbiamo già ricordato come Freud delinei un rapporto leader-massa che si basa sull'astinenza sessuale della massa e sul libero godimento sessuale dell'Urvater/leader. Mario è innamorato di Silvestra e Freud sostiene che le tendenze sessuali dirette siano sfavorevoli alla formazione collettiva. Nel caso dell'innamoramento il proprio Ichideal irraggiungibile viene sostituito non più dal leader, ma dall'oggetto d'amore, anche quando l'amore non è ricambiato, e si rompe quindi quel principio su cui si basa l'esistenza della massa.

„Freud hatte darauf verwiesen, dass besonders bei der „schwärmerischen“ sowie bei „unglücklicher, unerfüllbarer Liebe“ das geliebte Objekt an die Stelle des Ichideals gesetzt wird und dass dies dazu dient, ein „eigenes, nichterreichtes Ichideal zu ersetzen.“⁷⁰⁸

Mario non vuole che la parte della sua psiche che è occupata dall'oggetto d'amore (Silvestra) venga sostituita da Cipolla e, a differenza del signore da Roma che non può mettere la libertà al posto

⁷⁰⁷ Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op.cit., (S.94).

⁷⁰⁸ Regine Zeller, op.cit., (S.81).

dell'Ichideal, perché la libertà non è un oggetto, Mario non soccombe perché ha qualcosa di positivo da opporre.

Mario obbedisce alla chiamata del Cavaliere e questo viene spiegato dal narratore che dice:

*„Dennoch war es nur zu begreiflich, daß er dem Winken folgte. Das lag schon in seinem Beruf; und außerdem war es wohl eine seelische Unmöglichkeit, daß ein schlichter Bursche wie er dem Zeichen eines so im Erfolg thronenden Mannes, wie Cipolla es zu dieser Stunde war, hätte den Gehorsam verweigern sollen“.*⁷⁰⁹

Cipolla, dopo aver scoperto il nome di Mario e avergli fatto il saluto romano, dice al giovane che il fazzoletto che porta gli farà avere successo con le ragazze di Torre di Venere. Anche qui possiamo notare forse ancora una volta il senso di insoddisfazione da parte di Cipolla che sa che a causa della sua deformità fisica non potrà avere altrettanto successo nelle questioni amorose. Dopo questa affermazione, il giovanotto che è stato umiliato per primo, il soprannominato torregiano di Venere, si mette a ridere. Mario fa finta di niente e Cipolla inizia ad indagare sulla vita privata e intima di Mario, così come aveva fatto con la Signora Angiolieri. Cipolla crede che il giovane lavori in un negozio di chincaglierie, ma in realtà il servitore dell'Esquisito lo corregge dicendo che è un cameriere. Anche in questo caso Cipolla esclama *“Salvietta”*, termine che i critici hanno di nuovo ricondotto alla sfera fascista perché rimanderebbe a salve e quindi ad un saluto antico. Mario però fa notare che Cipolla non ha del tutto sbagliato, perché in effetti in precedenza lavorava in una bottega di Portoclemente. Cipolla cerca quindi di scavare più a fondo e penetrare ancora di più nella sfera intima di Mario. Cipolla insiste sul fatto che Mario ha dei dispiaceri amorosi e, mentre Mario sta per scappare, Cipolla viene a sapere grazie al giovanotto dall'acconciatura africana che il nome della ragazza è Silvestra. L'ipnotizzatore insiste sul fatto che questa ragazza gli dà delle pene e fa in modo di aggraziarsi Mario dicendo che se lui fosse stato Silvestra non avrebbe avuto dubbi nel sceglierlo. Facendo così Mario crede sempre di più di trovarsi davanti a Silvestra e quando il mago gli dice di baciare Mario lo fa. Vediamo come viene descritto Mario dal narratore in questa scena in cui Cipolla, con le sue abilità retoriche, si spaccia per Silvestra.

*„Mario starrte ihn mit vorgeschobenem Kopfe an. Er schien seine Lage und das Publikum vergessen zu haben. Die roten Flecken um seine Augen hatten sich vergrößert und wirkten wie aufgemalt. [...] Seine dicken Lippen standen getrennt. [...] „Mario, mein Liebster... Sage, wer bin ich?“ „Silvestra!“ hauchte er überwältigt, aus tiefster Brust. „Küsse mich!“ sagte der Bucklige. [...] und er wies mit der Spitze des Zeigefingers, Hand, Arm und kleinen Finger wegspreizend, an seine Wange, nahe dem Mund. Und Mario neigte sich und küßte ihn“.*⁷¹⁰

⁷⁰⁹ Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op. cit., (S.94-95).

⁷¹⁰ Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op. cit., (S.102-105).

Il narratore descrive la scena come qualcosa di negativo e fa notare come tutti gli spettatori restino in silenzio, silenzio che viene interrotto dalla risata del giovanotto dai tratti nubiani. Cipolla schiocca il frustino liberando così dallo stato ipnotico Mario. Mario si sente disonorato e spara al mago. Quando Cipolla cade a terra la reazione che emerge è quella del panico.

„Der Tumult war grenzenlos. Damen verbargen in Zuckungen das Gesicht an der Brust ihrer Begleiter. Man rief nach einem Arzt, nach der Polizei. Man stürmte das Podium. Man warfsich im Gedränge auf Mario, um ihn zu entwaffnen“.⁷¹¹

Russell Berman ha visto nel rapporto Cipolla-Mario la dialettica signore-servo di Hegel. Mario è infatti un *Diener* e rappresenterebbe secondo lo studioso l'antitesi del gentiluomo da Roma. Mario non ha una libertà in quanto cameriere e questo status di servitù che nega la libertà può portare all'autonegazione che, se confrontata con il puro dominio del padrone, porta alla negazione dell'oppressione o liberazione.⁷¹²

La fine liberatoria in cui l'„*Herr des Abends*“ viene ucciso ci deve far riflettere. Abbiamo già visto che la dimensione privata degli individui viene meno in nome di quella pubblica e questa scena finale ne è l'ennesima dimostrazione. Come sostiene Hartmut Böhme, l'andare a scavare nell'intimità di Mario da parte di Cipolla mette in rilievo il dominio di Cipolla in un punto centrale: la trasformazione della sfera privata in ciò che è pubblico. La seduzione di Mario rappresenta quindi il venir meno della sfera privata dell'uomo.⁷¹³ Anche Mario è diventato parte della massa finché non si ribella contro Cipolla. Con l'episodio finale vi è non solo una semplice allusione alla seduzione, bensì la sua attuazione. Cipolla, che a causa del suo handicap non poteva essere soddisfatto sessualmente, passa in trionfo sessuale, perverte i più segreti impulsi di Mario e li esibisce alla sfera pubblica.⁷¹⁴ Widdig sottolinea, sempre rifacendosi a Freud, che non solo la devozione inibita da parte degli individui nei confronti dell'ipnotizzatore sembra essere un prerequisito per l'esistenza della massa, bensì anche l'esclusione di una diretta azione sessuale da parte dell'ipnotizzatore nei confronti dell'oggetto. Con la pretesa di un bacio Cipolla distrugge la distanza che è un prerequisito per la sopravvivenza della massa.⁷¹⁵

Sulla base di quanto afferma Freud il venire meno della massa non è solo dovuto all'infrazione di questa barriera ma anche ad un altro aspetto visto in precedenza. Abbiamo detto che l'identificazione è possibile solo se viene nutrita l'illusione che un'autorità ama tutti i singoli della massa con lo stesso

⁷¹¹ Ivi (S.107).

⁷¹² Russell A. Berman, *The Rise of the Modern German Novel. Crisis and Charisma*, Cambridge, Harvard University Press, 1986, (p.267). In Bernd Widdig, op.cit., (S.131).

⁷¹³ Hartmut Böhme, op.cit., (S.300).

⁷¹⁴ Ivi (S.302).

⁷¹⁵ Bernd Widdig, op.cit., (S.138-139).

amore. In questo caso, preferendo a causa del suo desiderio Mario rispetto agli altri componenti della massa, Cipolla distrugge un altro principio su cui essa si poggia.

Le conclusioni che ne possiamo trarre sono quindi che la massa si basa sulla sfera pubblica e la negazione di tutto ciò che è privato, che lo spingersi troppo all'interno della sfera privata può far venire meno quell'impalcatura che soggiace alla formazione di massa e che Cipolla esercita il proprio dominio come compensazione.

Ecco che quindi possiamo ricollegare la figura di Cipolla con quanto abbiamo visto nel capitolo precedente. Cipolla come l', „asketischer Priester“ è malato e decadente: ha i denti putridi, una deformità fisica e appare come un alcolizzato. Cipolla qui appare altrettanto un malato che come il prete ascetico non può che essere il naturale avversario di tutti i sani. Cipolla come il sacerdote ascetico trova una compensazione alle proprie privazioni tramite il dominio sugli altri, dominio che anche il decadente esercita tramite la sua arte. Questo discorso basato sulla psicologia di massa e sull'arte come strumento di compensazione e di esercizio del potere può essere trasposto anche alla figura del leader fascista.

*„Der durch „Leibesschaden“ stigmatisierte Cipolla entwickelt Techniken einer öffentlichen Identitätsorganisation, die vor allem darauf abzielt, sich die Anerkennung zu erzwingen, die die Gesellschaft dem Stigmatisierten gewöhnlich versagt. Habitus, Kleidung, Sprachverhalten, Requisiten (wie das Herrschaftssymbol der Peitsche) sind sämtlich Inszenierungsmittel der außerbürgerlichen Rolle des „Zauberers“, unter deren Tarnung er sein einziges Interesse verfolgt: in der Macht über sein Publikum die Kompensation seiner Deprivationen zu erlangen. [...] Die durch Herrschaft erzwungene Anerkennung- und dies charakterisiert auch den faschistischen Führertyp- muß von genau der Gesellschaft geleistet werden, die eine bürgerliche Sozialisation dem Stigmatisierten kaum erlaubt. Das verheimlichte, weil versagte Ideal der Männer wie Cipolla ist bürgerliche Integration. Er ist nicht der Nietzscheanische Übermensch (mit dem er nur Einzelzüge teilt), sondern der pervertierte Rächer seiner Leiden, die die Gesellschaft im Stigmatisierungsprozeß ihm zufügt. Auch dieser latente Haß auf Gesellschaft verweist ihn auf diese: Cipolla verändert nicht das Publikum, sondern formiert es zum Medium seiner unterdrückten Triebansprüche“.*⁷¹⁶

In riferimento a Mario, Widdig ha anche visto la descrizione di un uomo che viene femminilizzato (es. le mani di Mario che sembrano delle mani da donna, Mario che preme con le mani sulle labbra abusate a causa del bacio del mago). Questa femminilizzazione andrebbe di pari passo con l'idea di folla dove gli individui sono depersonalizzati. Le Bon aveva detto infatti che le folle sono femminili e questo ci fa in qualche modo pensare che la femminilizzazione del cameriere vada nella direzione della perdita dell'individualità personale. Mario, con l'atto finale, ristabilirebbe quindi la propria mascolinità e di conseguenza la propria individualità contro l'abuso di Cipolla.⁷¹⁷

⁷¹⁶ Hartmut Böhme, op.cit., (S.305).

⁷¹⁷ Bernd Widdig, op.cit., (S.143).

Con l'uccisione del leader Cipolla la massa si dissolve e si annullano tutte le caratteristiche del rapporto di leader e massa. Freud però non ha previsto nella sua psicologia di massa un atto di ribellione che uccida il leader. Lo studio del famoso psicanalista si basa sull'idea che alla morte dell'Urvater esso venga sostituito con un ex componente della massa che esce dalla psicologia di massa per ricoprire la funzione di padre primigenio.⁷¹⁸

Qui però non vediamo alcuna sostituzione del leader, il quale viene semplicemente ucciso. Questa situazione scatena il panico. Questo panico trova altrettanto una spiegazione in Freud, in quanto venendo meno il legame con il leader si distrugge anche quel legame che teneva uniti gli individui in maniera coesa all'interno della massa.⁷¹⁹

„Der Verlust des Führers in irgendeinem Sinne, das Irrewerden an ihm bringt die Panik [...] zum Ausbruch; mit der Bindung an den Führer schwinden- in der Regel- auch die gegenseitigen Bindungen der Massenindividuen. Die Masse zerstiebt [...]“. (SA IX, 92).

Quello che vediamo alla fine è la distruzione della massa che ha come conseguenza il ripristino delle individualità che erano state cancellate. Il narratore può portare a casa i propri bimbi, e, dato che la novella termina e non possiamo saperlo, immaginiamo che tutti possano ritornare a recuperare sé stessi, la propria professione, la propria identità sociale. Abbiamo visto come Cipolla durante la performance crei una massa e come tutti gli spettatori, compreso anche Mario, soccombano. L'idea della violenza per il ripristino di una realtà spirituale che è venuta meno a causa del dominio dell'irrazionale è vista da Mann come una necessità, in nome del suo umanesimo militante, come ci fa notare Harry Matter in questa citazione manniana riferita a Goethe:

*„[...] eine äußere und rationale Ordnung, die der erreichten Stufe des Menschengestes gemäß ist, muß geschaffen sein oder sich schlimmen Falles durch gewaltsame Umwälzung hergestellt haben [...]“.*⁷²⁰

Mario alla fine si ribella con un atto violento, ma non abbiamo ancora analizzato la figura del narratore che ha riportato la sua esperienza e si è varie volte giustificato.

3.3.5 Il narratore: individuo della massa o individuo borghese e padre di famiglia?

La storia inizia senza preamboli, senza introduzioni che ci spieghino chi sia o cosa faccia il narratore. Il narratore non ha un nome, ma sappiamo che ha una moglie e due figli con cui è in vacanza. Dal primo scontro con la massa di Torre di Venere capiamo che il narratore non fa parte del culto

⁷¹⁸ Sigmund Freud, ed. Italiana, (pp.73-74).

⁷¹⁹ Regine Zeller, op.cit., (S.86).

⁷²⁰ Gesammelte Werke, op.cit., [GW IX, 331-332].

dell'italianità e che è escluso da esso perché è straniero. Lui stesso infatti ci dice che il periodo in cui è arrivato non è il migliore per uno straniero. Come sostiene Regine Zeller, la formazione classica del narratore che emerge in alcune citazioni (es. sole di Omero) e le buone conoscenze della lingua ci fanno pensare ad un appartenente alla borghesia colta, ad un individuo sicuro dal punto di vista finanziario che non ha problemi a soggiornare al Grand hotel e poi alla Pensione Eleonora.⁷²¹ Il narratore, come abbiamo già visto quando abbiamo parlato della massa di Torre di Venere, si considera appartenente al ceto alto come diviene comprensibile dalla sua indignazione per il trattamento ricevuto dalla direzione dell'hotel.

Vi è chi come Harry Matter ha visto nel narratore lo stesso Thomas Mann,⁷²² cosa che in parte è possibile se pensiamo alle varie esperienze vissute da Thomas Mann a Forte dei Marmi nella spiaggia e probabilmente durante la performance di Gabrielli; tuttavia sono del parere che ci sia una volontà più alta da parte dell'autore che va al di là del semplice riportare un'esperienza autobiografica non molto piacevole. Lo stesso Thomas Mann ha affermato infatti che la novella ha un importante contenuto etico e non ha negato più tardi nemmeno una lettura politica della stessa.

Ciò che emerge fin da subito è che il narratore si giustifica in continuazione, e la prima impressione che si ha è che questo sia dovuto all'incapacità che egli ha avuto nel proteggere i bambini da un evento che per certi aspetti si configura come demoniaco. Secondo Zeller, tuttavia, il narratore ha anche un altro motivo per giustificarsi e questo sarebbe dovuto al fatto che egli stesso presenta quelle caratteristiche che ha criticato nella massa di italiani. Così come lui viene emarginato dalla massa italiana, egli cerca da parte sua di svignarsela da questa massa sottolineando la sua appartenenza ad una razza di uomini nordica e affermandone in un certo senso la superiorità.⁷²³ Questo potrebbe alludere al conflitto nord-sud che è caratteristico dell'opera di Thomas Mann così come al complesso Europa-Africa.

*„[...] aber ohne daß man sich anfangs Rechenschaft davon gäbe, läßt sie tiefere, uneinfachere Bedürfnisse der nordischen Seele auf verödende Weise unbefriedigt und flößt auf die Dauer etwas wie Verachtung ein [...]“.*⁷²⁴

Secondo Bance il nazionalismo del narratore è chiaramente presentato dall'autore come una perdita di senso di proporzione che ha come obiettivo quello di rappresentare un cittadino del mondo, che è anche un tedesco, catturato nell'atmosfera minacciosa degli anni '20. Ciò servirebbe a problematizzare alcuni aspetti dell'esperienza personale di Thomas Mann come artista, artista che come abbiamo visto

⁷²¹ Regine Zeller, op.cit., (S.86-87).

⁷²² Harry Matter, op.cit. (S.591).

⁷²³ Regine Zeller, op.cit., (S.88).

⁷²⁴ Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op.cit., (S.21).

vuole fare un'arte morale ma che allo stesso tempo cade anche nella tentazione di fare un'arte che seduce tutti.

*"[...] These two aspects are brought together and subtly related at a juncture in European history when, through the notorious 'aestheticizing of politics', the aesthetic was impinging upon the life of the ordinary citizen in a novel and sinister way, and one not at all welcome to the artist, despite (or because of) his recognition of his own affinity to the phenomenon [...]"*⁷²⁵

Va inoltre ricordato che il narratore sul piano dello svolgimento è turista passivo, mentre nel riportare quanto accaduto si rivolge ripetutamente e attivamente nei confronti del lettore cercando come sostiene Böhme di indirizzare il lettore verso una determinata direzione.

*„Freilich wie Cipolla das Publikum gleichschaltet, so versucht seinerseits der Erzähler den Leser unter Kontrolle zu bringen. Das zeigen die fiktive Erzähler-Leser Kommunikation und die darin eingespielten Rezeptionsstrukturen [...]"*⁷²⁶

Ci si domanderà quindi più tardi meglio se non solo Cipolla, ma anche Thomas Mann seduca i propri lettori con la sua novella.

Il nazionalismo del narratore che emerge con l'affermazione della superiorità dell'anima nordica e il giudizio negativo sulle voci delle persone in quella che dovrebbe essere la patria del bel canto, così come il suo atteggiamento negativo nei confronti della classe media italiana sono una serie di elementi che dimostrano come lui non si discosti tanto dalla massa per una serie di caratteristiche. Come gli individui della massa è senza nome, senza professione, è in parte xenofobo e intollerante. Come la massa il narratore è servile: ciò emerge quando impedisce al figlio di tossire per non creare ulteriori problemi con la moglie del Principe X. Ciò che qualsiasi lettore si domanda è come mai, nonostante tutti gli inconvenienti, la famiglia non abbia deciso di andarsene da Torre di Venere. Il narratore si giustifica dicendo:

*„[...] Soll man „abreisen“, wenn das Leben sich ein bißchen unheimlich, nicht ganz geheuer oder etwas peinlich und kränkend anläßt? Nein doch, man soll bleiben, soll sich das ansehen und sich dem aussetzen, gerade dabei gibt es vielleicht etwas zu lernen [...]"*⁷²⁷

Da questa affermazione da parte del narratore sembra quasi che vi sia una certa curiosità unita ad un pizzico di sfida e ad un atteggiamento maturo nel voler affrontare un viaggio che è iniziato male, ma che forse volgerà verso il meglio. Vedremo invece successivamente come già questo sia un segnale di inerzia da parte del narratore che diventerà lui stesso parte della massa. Il fatto che la famiglia del narratore non se ne vada subito, il fatto che lui decida di stare nonostante tutto, o meglio il fatto che

⁷²⁵ A.F. Bance, op.cit., (p.383).

⁷²⁶ Hartmut Böhme, op.cit., (S.303).

⁷²⁷ Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op.cit., (S.30).

egli decida di non andarsene, sarebbe secondo Leneaux già una prima indicazione dell'indecisione del narratore o della mancanza della sua volontà di agire.⁷²⁸ Questo si vede già in precedenza quando il narratore ammette che il non essersi opposto all'espulsione dal Grand Hotel della famiglia è colpa della sua „*Lässigkeit*“. Quello che però ci fa più notare la sua inerzia è quando, dopo l'incidente con la figlia più piccola, il narratore dà la colpa alla propria „*Trägheit*“ (fiacchezza/inerzia).⁷²⁹ Ne deriva quindi che la decisione negativa (ovvero il decidere di non andarsene) lo porterà allo stesso destino del signore da Roma che nel corso della performance di Cipolla soccombe alla negatività della sua posizione di lotta. Va ricordato che il motivo per cui la famiglia del narratore va allo spettacolo di Cipolla è da attribuire a una forza contagiosa che sembra quasi presagire come nemmeno il narratore rimarrà immune dalla forza magnetica e suggestiva del Cavalier Cipolla. Progressivamente vedremo come questa debole volontà di agire lo porterà a non avere più nulla di positivo da opporre, e vedremo come anche lui sostituirà come gli altri soggetti della massa il proprio ideale dell'Io con la volontà del leader. Regine Zeller ha analizzato il progressivo annientamento della volontà del narratore che diventa massa concentrandosi sugli elementi lessicali con cui il narratore si riferisce al mago. Inizialmente il narratore è ancora in possesso delle proprie capacità critiche e questo gli permette di riconoscere nella figura del Cavaliere i tratti di un ciarlatano. Tuttavia già alla fine della prima parte dello spettacolo di Cipolla il narratore utilizza il termine „*unser Gebieter*“ che dimostra come sia già in parte in balia dei poteri dell'ipnotizzatore. Dopo la pausa vediamo da parte del narratore, come abbiamo visto in riferimento al pubblico, una serie di espressioni che esprimono riconoscenza assieme ad altre che sottolineano il carattere negativo di Cipolla, a dimostrare da una parte il tentativo del narratore di resistere e dall'altro il fascino a cui non riesce ad opporsi.⁷³⁰

Nel corso della performance è possibile notare nel narratore un assoggettamento progressivo fin dal momento in cui Cipolla fa scoccare il frustino per la prima volta, per far tirare fuori la lingua al giovanotto, e il narratore imita con le labbra lo scocco della frusta.

„[...] und ich erinnere mich, daß ich unwillkürlich mit den Lippen leise das Geräusch nachahmte, mit dem Cipolla seine Reitpeitsche hatte durch die Luft fahren lassen [...]“.⁷³¹

⁷²⁸ Grant F. Leneaux, *Mario und der Zauberer: The Narration of Seduction or the Seduction of Narration?*, University of Nevada/Reno, Reno, Nevada, U.S.A., Orbis Litterarum, 1985, 40, (pp.332-333).

⁷²⁹ Ivi (p.333).

⁷³⁰ Regine Zeller, op.cit., (S.92).

⁷³¹ Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op.cit., (S.45).

Il narratore subisce dunque ciò che spaventava la principessa nella prima parte del racconto: un contagio per via acustica. Si può quindi constatare come anche il narratore non sia immune contro la magia del mago, come emerge dopo la pausa.⁷³²

*„Die Gedanken der Menschen zu lesen, ist meistens nicht schwer, und hier ist es nicht. Unfehlbar werden Sie mich fragen, warum wir nicht endlich weggegangen seien, -und ich muß Ihnen die Antwort schuldig bleiben. Ich verstehe es nicht und weiß mich tatsächlich nicht zu verantworten [...]“.*⁷³³

Il narratore che finora ha seguito la serata come se fosse un soggetto esterno alla massa ha iniziato a perdere il controllo quantomeno su una parte delle sue azioni. In lui però vi è ancora la preoccupazione per i figli, cosa che ci fa notare come abbia ancora mantenuto il suo ruolo di padre. Se pensiamo al fatto che l'unica arma contro una realtà dispotica e seduttrice è l'innamoramento, come abbiamo visto con Mario, allora possiamo allargare le stesse considerazioni alla figura del narratore. Il narratore ama i propri figli e l'attenzione e la cura che esprime nei loro confronti non solo ci dicono che è un padre protettivo e che ha ancora un'identità personale, ma ci fanno notare come anche l'amore paterno sia una forma di amore che impedisce almeno in un primo momento l'identificazione con il leader e la trasformazione del narratore in individuo facente parte della massa. In realtà, però, non appena i bambini, svegliati dai genitori, insistono per rimanere allo spettacolo, la famiglia non se ne va. Il narratore non sa dare una ragione certa per cui abbiano deciso di rimanere e anche qui è meglio riportare le sue parole.

*„Zu entschuldigen ist es nicht, daß wir blieben, und es zu erklären fast ebenso schwer. Glaubten wir B sagen zu müssen, nachdem wir A gesagt und irrtümlicherweise die Kinder überhaupt hierher gebracht hatten? Ich finde das ungenügend. Unterhielten wir selbst uns denn? Ja und nein, unsere Gefühle für Cavaliere Cipolla waren höchst gemischter Natur, aber das waren, wenn ich nicht irre, die Gefühle des ganzen Saales, und dennoch ging niemand weg. Unterlagen wir einer Faszination, die von diesem auf so sonderbare Weise sein Brot verdienenden Manne auch neben dem Programm, auch zwischen den Kunststücken ausging und unsere Entschlüsse lähmte? Ebensogut mag die bloße Neugier in Rechnung zu stellen sein. [...]; und da wir im großen nicht „abgereist“ waren, wäre es unlogisch gewesen, es sozusagen im kleinen zu tun. Nehmen Sie das als Erklärung unserer Seßhaftigkeit an oder nicht! Etwas Besseres weiß ich einfach nicht vorzubringen“.*⁷³⁴

Questo passaggio ci permette di comprendere come il narratore non sia sicuro di quello che racconta, perché riporta una situazione in cui era parzialmente capace d'intendere e di agire, non sa infatti spiegare se il motivo per cui sono rimasti sia da attribuire alla semplice curiosità o al fascino irresistibile. Il narratore infatti tentenna („wenn ich nicht irre“) e questo ci fa capire come sia già sotto l'effetto contagioso del mago. Il narratore copre per mezzo di tutte le scuse possibili il fatto che

⁷³² Regine Zeller, op.cit., (S.94).

⁷³³ Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op.cit., (S.76).

⁷³⁴ Ivi (S.77-79).

la sua autorità di padre sui bambini durante la rappresentazione fallisce, perché lui stesso si priva senza volerlo del suo ruolo paterno. Widdig sostiene che il narratore, a causa della potenza di Cipolla, non riesce a trovare le forze che gli permetterebbero di lasciare l'evento. Widdig è convinto che anche in questo caso, come nel caso della relazione tra la signora Angiolieri e il marito, il legame matrimoniale sia molto labile, dato che non vediamo mai uno scambio di battute tra il narratore e la moglie.⁷³⁵ Il narratore quindi progressivamente perde il suo status di marito e di padre.

Dopo la pausa siamo sicuri che il narratore è completamente sotto il dominio del mago, in quanto riconosce la vera natura di Cipolla.

*„Lassen sie mich zusammenfassen: Dieser selbstbewußte Erwachsene war der stärkste Hypnotiseur, der mir in meinem Leben vorgekommen [...]“.*⁷³⁶

Il narratore è ormai completamente parte della massa e, non riuscendo a dare una spiegazione, attribuisce ciò che è successo ad una forza contagiosa.

*„Die Kinder waren wach um diese Zeit. Ich erwähne sie mit Beschämung. Hier war nicht gut sein, für sie am wenigsten, und daß wir sie immer noch nicht fortgeschafft hatten, kann ich mir nur mit einer gewissen Ansteckung durch die allgemeine Fahrlässigkeit erklären, von der zu dieser Nachtstunde auch wir ergriffen waren“.*⁷³⁷

L'infezione ha contagiato il narratore e anche qui possiamo vedere quelle caratteristiche che abbiamo già visto in riferimento al pubblico.

*„Der Erzähler ist zu diesem Punkt auch zu einem Massenmitglied geworden, die „Ansteckung“ hat ihn ergriffen- das ist jener Vorgang, den Le Bon als „Übertragung“ und Freud als „Identifizierung“ bezeichnet. Vor dem Hintergrund dieser Erklärung wird auch deutlich, warum der Erzähler seine Kinder nicht nach Hause zu bringen vermag: In der Masse schwindet, wie Le Bon bemerkt, jedes Verantwortungsgefühl [...]“.*⁷³⁸

La trasformazione del narratore da individuo a soggetto depersonalizzato che fa parte della massa è ravvisabile anche nella struttura della narrazione. Prima della pausa la rappresentazione degli eventi è rigorosamente cronologica, mentre dopo la pausa il narratore riporta gli eventi senza riuscire a rispettare un ordine e ci dice che ci sta raccontando solo quello che gli è rimasto più impresso.

*„Ich habe vorgegriffen und die Reihenfolge ganz beiseite geworfen. Mein Kopf ist noch heute voll von Erinnerungen an des Cavaliere Duldertaten, nur weiß ich nicht mehr Ordnung darin zu halten [...]“.*⁷³⁹

⁷³⁵ Bernd Widdig, op.cit., (S.136).

⁷³⁶ Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op. cit., (S.80).

⁷³⁷ Ivi (S.93).

⁷³⁸ Regine Zeller, op.cit., (S.94-95).

⁷³⁹ Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op. cit., (S.83).

Il narratore in realtà sa raccontare tutto alla perfezione fino a quando non viene altrettanto suggestionato da Cipolla e le sue capacità critiche non sono così forti da potersi opporre. Possiamo quindi dire, come ha anche sostenuto Böhme, che Cipolla assume anche il dominio sull'estetica della novella. Questo lo si vede chiaramente con lo stile di narrazione dell'episodio di Mario dove la diffusione del presente narrativo segnala il quasi completo venir meno della figura del narratore. Lo stile è privo di riflessione e si limita semplicemente a riprodurre quanto avviene sul palco, Cipolla domina quindi anche sulla forza linguistica del narratore.⁷⁴⁰ E infatti vediamo che il narratore nell'ultima scena si fa da parte per lasciare spazio allo scambio di battute tra Cipolla e Mario. Solo alla fine, dopo che il leader e mago Cipolla è stato annientato, anche il narratore può come il resto del pubblico riprendere la propria dimensione individuale e fare dei giudizi su quella fine che lui definisce fatale ma liberatoria.

Se alcuni critici hanno visto nell'assoggettamento del narratore alle arti incantatorie di Cipolla un esempio di debolezza dell'antifascismo borghese liberale, va però presa in considerazione l'opinione di Eigler. La studiosa sostiene che il fatto che l'avvertimento nei confronti di una realtà negativa non provenga da qualcuno che si trova al di sopra della folla, ma da qualcuno che si trova in mezzo alla massa, e che ne condivide le caratteristiche, è importante.

*„Gerade in der Schwäche dieser Erklärung liegt jedoch eine Stärke dieser Novelle, da sich der Erzähler nicht über, sondern mitten in die Zuschauermenge begibt und damit seine Warnung an Eindringlichkeit gewinnt“.*⁷⁴¹

A mio parere si potrebbe quindi sostenere che una volta che il leader viene meno, e che quindi il regime viene annientato, il narratore, che è stato servile nei confronti di quel contesto fascistoide e non lo è più, possa quantomeno avvisare circa la possibilità del pericolo e invitare a non lasciarsi contagiare da quella realtà affascinante ma demoniaca. Quello che possiamo dire è che sia Mario che il narratore sono necessari per porre termine al dominio di Cipolla. In questo sono d'accordo con Ronald Speirs che sostiene che i due personaggi cooperando assieme siano in grado di annientare Cipolla. Ciò che nota lo studioso è che Mario, pur essendo colui che pone fine al regime di Cipolla, non è in grado poi di riflettere su quanto è accaduto. Per rielaborare il tutto vi è bisogno dell'abilità analitica del narratore, ma quest'ultimo senza Mario non avrebbe potuto fare nulla.⁷⁴² Si delinea quindi la necessità di cooperazione tra gli uomini, quasi una sorta di social catena leopardiana non tuttavia contro la natura ma contro la malattia del dominio dell'irrazionale da cui è sorto il Fascismo.

⁷⁴⁰ Hartmut Böhme, op.cit., (S.299).

⁷⁴¹ Friederike Eigler, op.cit., (S.174).

⁷⁴² Ronald C. Speirs, op.cit., (p.327).

Questo va di pari passo con la cooperazione tra differenti gruppi sociali e parti politiche nella lotta contro il Fascismo a cui si appellava Thomas Mann in quegli anni.

3.3.6 Altre considerazioni.

Regine Zeller ha dimostrato nel suo studio come vi siano due masse. La prima massa è esplicitamente legata al Fascismo italiano e si basa sull'idea di nazione che ha trovato come proprio leader Benito Mussolini. La seconda massa invece non è una massa di per sé fascista, ma una massa che viene declinata nella sua psicologia collettiva e che presenta le stesse caratteristiche della prima. Il narratore ci dice ad un certo punto che Cipolla rappresenta l'incarnazione dell'atmosfera malsana legata alla massa di Torre di Venere e ciò significa che il riferimento al Fascismo della prima parte viene trasportato alla seconda parte, cosa che legittima la lettura politica del testo che io condivido in toto. Le due parti sono quindi entrambe collegate direttamente al Fascismo.

*„Es wird deutlich, dass die massenpsychologische Interpretation sehr eng an die politische Bedeutung des Textes geknüpft ist. Massenpsychologie wird im „Mario und der Zauberer“ nicht um ihrer selbst willen dargestellt, sondern weil sie der Schlüssel zum Verständnis faschistischer Herrschaftsbildung ist.“*⁷⁴³

Il collegamento con l'ideologia fascista è comprensibile se pensiamo che sia il Fascismo italiano che quello tedesco si servivano di mezzi come la propaganda e i comizi pubblici, eventi che si basano esattamente su tale psicologia collettiva. In questo senso la prima parte della novella è chiaramente da leggere in maniera politica. Il Fascismo viene presentato dal narratore ai bambini come una malattia e come ogni malattia vi è quindi l'idea che prima o poi sarà superata e che in un certo senso il popolo italiano, ma questo assunto può essere applicato a qualsiasi realtà dove vi è un regime totalitario, guarirà. Nella seconda parte non vediamo un legame diretto con il Fascismo, ma Cipolla usa gli stessi metodi della psicologia di massa come il leader fascista e Eigler vede in Cipolla un sintomo della malattia che domina a Torre di Venere.⁷⁴⁴ Cipolla è infatti rappresentato come un artista che si caratterizza già nel suo aspetto fisico per i tratti della decadenza, decadenza che costituisce la fabbrica all'interno della quale viene prodotto lo stesso fenomeno del Fascismo.

*„Auch Cipolla mit seinem Leibesschaden, seinem zerrütteten Gesicht, seiner asthmatisch-metallischen Stimme, seinen schadhaf abgenutzten, spitzigen Zähnen ist krank.“*⁷⁴⁵

⁷⁴³ Regine Zeller, op.cit., (S.98).

⁷⁴⁴ Ivi (S.100).

⁷⁴⁵ Klaus Müller-Salget, op.cit., (S.60).

Regine Zeller riporta poi anche lo studio di Sontag⁷⁴⁶ sul Fascismo dove vengono delineate una serie di caratteristiche tipiche della realtà fascista che trovano riscontro nella novella oggetto di questo studio. Abbiamo già detto varie volte in riferimento allo studio di Wilhelm Reich e a quello di Freud che il rapporto tra leader e massa è possibile se gli individui della massa non soddisfano i propri istinti sessuali; Sontag fa notare come in effetti tutto ciò che è erotico e che di conseguenza è da legare alla donna rappresenti una minaccia per le realtà politiche che si basano sulla psicologia collettiva. La donna è la minaccia della società di massa fascista e la novella conferma ciò, perché è proprio il rifiuto di Mario di rinunciare al suo amore per Silvestra che conduce alla caduta di Cipolla. Ricordiamo poi anche come il corpo nudo della bambina avesse suscitato scandalo per la massa di Torre di Venere. Il ruolo della donna nel Fascismo, e ciò lo vediamo nella storia sia nel Fascismo italiano che nel Fascismo tedesco, è ridotto alla funzione di madre, di partoriente, perché ogni altra funzione sembra mettere in pericolo la stabilità del sistema.⁷⁴⁷ Questo concetto emerge infatti anche nell'importante opera di Reich.

*„Die Frau darf nicht als Sexualwesen, sondern nur als Gebälerin erscheinen. [...] Die Frau als Sexualwesen, dazu noch bejaht und anerkannt, würde den Zusammenbruch der gesamten autoritären Ideologie bedeuten. [...] Zur Stütze der autoritären Familie gehört die Ideologie vom „Segen des Kinderreichstums“; dies nicht nur im Interesse des kriegerischen Imperialismus, sondern ganz wesentlich mit der Absicht, die Sexualfunktion der Frau gegenüber ihrer Gebärfunktion in den Schatten zu stellen [...]“.*⁷⁴⁸

La società fascista è dunque una società maschile caratterizzata dal culto della forza, fatta di uomini potenti e muscolosi, dove le donne sono solo il mezzo per portare avanti la specie e, se non sono sessualmente inibite, rischiano di mettere a repentaglio la società stessa. Ecco quindi che è necessario insistere ancora una volta sul fatto che la predominanza femminile vista nel racconto è il contrario di ciò che invece si verifica nel Fascismo dove le donne hanno una posizione subalterna e di passività. Nell'epoca fascista e di conseguenza nazista le concezioni bachofeniane, che avevano visto l'affermarsi del patriarcato su uno stadio precedente dominato dal matriarcato, erano state interpretate con il fine di dimostrare un legame tra la fase più alta della civiltà virile dominata da uomini e il trionfo imperiale di Roma.⁷⁴⁹ L'unico legame che noi quindi possiamo vedere tra la forte presenza di donne nella spiaggia di Torre di Venere e il Fascismo, come è stato detto in precedenza, non ha per nulla a che fare con l'idea di una società fascista femminile. L'idea è invece che la forte presenza di donne sia usata da Thomas Mann per rappresentare la ricaduta nella barbarie dell'inciviltà da parte di

⁷⁴⁶ Susan Sontag, op. cit.

⁷⁴⁷ Regine Zeller, op.cit., (S.101).

⁷⁴⁸ Wilhelm Reich, op.cit., (S.108-109).

⁷⁴⁹ https://www.treccani.it/enciclopedia/matriarcato_%28Enciclopedia-delle-scienze-sociali%29/

una cultura che, pur essendo sorta dopo la cultura del progresso di stampo illuministico, ha in un certo senso subito un ritorno a ciò che è prerazionale e quindi irrazionale.

Per ritornare a mago Cipolla ciò che possiamo notare è che egli non è solo un leader dal punto di vista della psicologia di massa, ma è anche l'esempio di un'arte malata e l'incarnazione dell'estetizzazione della politica. Abbiamo già visto come una serie di elementi facciano coincidere il personaggio di Cipolla con il leader fascista e aggiungiamo che Ian Kershaw vede nel successo di Hitler ai comizi pubblici quella stessa compensazione che abbiamo visto quando abbiamo parlato di Cipolla.⁷⁵⁰ Sappiamo infatti che Hitler era un dilettante. Ancora una volta è chiaro quindi come artista e politico ad un certo punto vadano a coincidere per una serie di aspetti: l'uso di arti ciarlatanesche per sedurre le folle e l'assoggettamento delle folle come strumento per vendicarsi nei confronti della società da cui altrimenti sarebbero esclusi. La seconda parte della novella ci mostra quindi come anche un popolo non ancora infettato dalla malattia fascista, come quello tedesco o qualsiasi altro in Europa, dato che troviamo stranieri di varie nazionalità, possa divenire facilmente una massa quando trova il giusto ipnotizzatore.⁷⁵¹

Cipolla è una figura d'artista e la sua arte manipola nella stessa misura di quella del politico dittatore, tanto che questa manipolazione avvicina l'artista al delinquente. Tale arte è criminale perché è un'arte che non persegue quella finalità etica a cui aspira l'arte di Thomas Mann. L'artista diventa quindi manipolatore e dittatore e questo si collega con il saggio *Bruder Hitler* pubblicato da Thomas Mann nel 1939, scritto in cui è possibile constatare la complicità tra il fare arte e la delinquenza.⁷⁵²

3.4 *Bruder Hitler* (1939).

Il saggio venne scritto da Thomas Mann nell'aprile del 1938 e, dopo una serie di vicissitudini legate al pericolo di pubblicare un testo che aveva come chiaro soggetto il Führer, venne pubblicato nel *Das Neue Tage-Buch* il 25 marzo 1939.⁷⁵³

⁷⁵⁰ Regine Zeller, op.cit., (S.103).

⁷⁵¹ Ivi (S.104).

⁷⁵² Marc Andreoli, Andreas Bär, *Faschismus und Nationalsozialismus im Spiegel der Literatur – Thomas Manns Novelle Mario und der Zauberer im Kontext* (S. 319). Der Beitrag ist eine Ausarbeitung des Unterrichtsmodells, das die Autoren auf der im Rahmen des so genannten kleinen Germanistentages am 30.10.2010 gehaltenen Fortbildung zu Thomas Manns Novelle *Mario und der Zauberer* präsentierten. In: *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes*, 3/2011, Jg. 58, Göttingen, V&R unipress GmbH, 2011.

⁷⁵³ Thomas Mann, *Fratello Hitler e altri scritti sulla questione ebraica*; traduzione di Cristina Lombardo e Chiara Origlio; a cura di Anna Ruchat, Milano, Oscar Mondadori, 2005, (pp. 93-104).

In questo saggio possiamo vedere quel parallelismo artista/dittatore che ci permette di paragonare Cipolla a Hitler, due individui che cercano di sopperire alla loro mediocrit  soggiogando il pubblico, la massa. Mann delinea Hitler come un uomo *“incapace, inetto, fallito, inadatto a qualunque lavoro, artistico respinto”*. Hitler, ma potremmo dire anche Cipolla, non sa fare nulla e perfeziona quindi l’unica cosa necessaria per stabilire un legame con il popolo: *“un’eloquenza indicibilmente volgare ma efficace per influenzare le masse, uno strumento che gli permette di penetrare nelle ferite del popolo, di stordirlo con le promesse facendo della sofferenza nazionale del Volk lo strumento per esercitare un potere illimitato.”*⁷⁵⁴

*„Der Bursche ist eine Katastrophe; das ist kein Grund, ihn als Charakter und Schicksal nicht interessant zu finden. Wie die Umstände es fügen, daß das unergründliche Ressentiment, die tief schw rende Rachsucht des Untauglichen, Unmöglichen, zehnfach Gescheiterten, des extrem faulen, zu keiner Arbeit fähigen Dauer-Asylisten und abgewiesenen Viertelk nstlers, des ganz und gar Schlechtweggekommenen sich mit den (viel weniger berechtigten) Minderwertigkeitsgefühlen eines geschlagenen Volkes verbindet, welches mit seiner Niederlage das Rechte nicht anzufangen weiß und nur auf die Wiederherstellung seiner ‚Ehre‘ sinnt; wie er, der nichts gelernt hat, aus vagem und st rrischem Hochmut nie etwas hat lernen wollen, der auch rein technisch und physisch nichts kann, was Männer können, [...] eine unsäglich inferiore, aber massenwirksame Beredsamkeit, dies platt hysterisch und kom diantisch geartete Werkzeug, womit er in der Wunde des Volkes wählt, es durch die Verkündigung seiner beleidigten Größe rührt, es mit Verheißungen bet ubt und aus dem nationalen Gem tsleiden das Vehikel seiner Gr  e, seines Aufstiegs zu traumhaften H hen, zu unumschr nker Macht, zu ungeheueren Genugtuungen und  ber-Genugtuungen macht [...]“.*⁷⁵⁵

Vediamo qui quindi le caratteristiche dell’artista decadente e l’abilit  oratoria che caratterizzano sia Cipolla che Hitler. Mann dice che non si pu  fare a meno di nutrire nei confronti di questa figura una certa *“disperata ammirazione”*. Questo ci fa pensare a quello che fu l’atteggiamento dell’autore nei confronti dell’artista demagogo Richard Wagner, da un lato ammirazione e dall’altro sospetto, ma ci fa anche notare come questo atteggiamento sia lo stesso che il narratore e anche il pubblico provano nei confronti di Cipolla.

*„[...] man kann unmöglich umhin, der Erscheinung eine gewisse angewiderte Bewunderung entgegenzubringen [...]“.*⁷⁵⁶

Mann parla anche dell’abilit  paralizzante con cui Hitler si impadronisce delle anime, elemento che ci fa pensare alla critica a Wagner di Nietzsche. Il collegamento che abbiamo cercato di creare quando abbiamo parlato dell’arte malata di Wagner emerge proprio quando Mann sostiene in riferimento a Hitler che tutto   *“wagneriano sul piano del deturpamento”*. Ancora una volta vediamo quindi quel legame tra Hitler e Wagner. Sappiamo infatti che Hitler ammirava gli scritti di Wagner, ne imit  lo stile ampolloso, e port  alle logiche del Nazismo molte delle idee implicite nei saggi e drammi del

⁷⁵⁴ Thomas Mann, *Fratello Hitler e altri scritti sulla questione ebraica*, op.cit.

⁷⁵⁵ *Bruder Hitler*. In: *Gesammelte Werke*, op. cit., [GW XII, 846-847].

⁷⁵⁶ Ivi (S.847).

musicista.⁷⁵⁷ Ma soprattutto vediamo ancora il tema del deturpamento già analizzato in riferimento alla situazione italiana presente nella novella. Cipolla rappresenta un deturpamento dell'arte nel momento in cui manca la coscienza borghese che per Thomas Mann è necessaria per il vero artista al fine di controbilanciare la sua tendenza ad adorare la bellezza senza tenere conto delle conseguenze a livello morale.

„[...] Wagnerisch, auf der Stufe der Verhunzung, ist das Ganze, man hat es längst bemerkt und kennt die gut begründete, wenn auch wieder ein bißchen unerlaubte Verehrung, die der politische Wundermann dem künstlerischen Bezauberer Europas widmet, welchen noch Gottfried Keller „Friseur und Charlatan“ nannte [...]“.⁷⁵⁸

In Hitler vi è anche quella rabbia nei confronti del mondo, l'istinto rivoluzionario e il bisogno di compensazione.

„[...] Dazu das schlechte Gewissen, das Schuldgefühl, die Wut auf die Welt, der revolutionäre Instinkt, die unterbewußte Ansammlung explosiver Kompensationswünsche, das zäh arbeitende Bedürfnis, sich zu rechtfertigen, zu beweisen, der Drang zur Überwältigung, Unterwerfung, der Traum, eine in Angst, Liebe, Bewunderung, Scham vergehende Welt zu den Füßen des einst Versmähten zu sehen... [...] Aber auch die Unersättlichkeit des Kompensations- und Selbstverherrlichungstriebes ist da [...]“.⁷⁵⁹

In nome del legame con l'arte (ricordiamo che Hitler fu un pittore mediocre) Thomas Mann vede in Adolf Hitler un fratello, ma un fratello di cui vergognarsi, uno di quei parenti piuttosto scomodi. L'autore di *Lubeca* ritiene che la morale non sia compito dell'artista, ma che l'artista non possa che allontanarsi da una tale ricaduta nella primitività. Mann parla del processo di regressione a cui cede consapevolmente e volontariamente l'Europa del suo tempo. Ritroviamo quindi anche gli stessi concetti già delineati in riferimento al periodo in cui Mann iniziò il suo impegno politico negli anni Venti. Il comune denominatore è rappresentato da una ricaduta nella barbarie e dal deturpamento. Nel 1939 è emerso ciò che si voleva avvertire con *Mario e il mago*. Parti dell'Europa sono diventate masse e con la trasformazione del popolo in una massa la ragione, lo spirito e l'autodeterminazione sono state sostituite da tendenze barbariche e regressive.

„[...] Ein Bruder... Ein etwas unangenehmer und beschämender Bruder; er geht einem auf die Nerven, es ist eine reichlich peinliche Verwandtschaft. [...] und übrigens ist Moral, sofern sie die Spontaneität und Unschuld des Lebens beeinträchtigt, nicht unbedingt Sache des Künstlers. [...] –zumal bei dem Primitivisierungsprozeß, dem das Europa von heute sich wissentlich, willentlich überläßt,-wobei denn freilich das Wissen und Wollen, der dolose Affront gegen den Geist und die von ihm eigentlich erreichte Stufe einen Schweren Einwand gegen die Primitivität bildet. Unstreitig, Primitivismus in seiner frechen Selbstverherrlichung gegen Zeit und Gesittungsstufe, Primitivität als „Weltanschauung“- und sei diese Weltanschauung noch so sehr als Korrektur und Gegengewicht eines dörrenden „Intellektualismus“

⁷⁵⁷ Robert W. Gutman, op. cit., (p.15).

⁷⁵⁸ Ivi (S.848).

⁷⁵⁹ Ivi (S.848-849).

*gemeint– ist eine Schamlosigkeit, [...] und auch der Künstler als ironischer Parteigänger des Lebens kann sich von einem so dreisten und lügenhaften Rückfall nur angewidert abwenden“.*⁷⁶⁰

Thomas Mann sostiene di aver visto di recente in un film una danza sacra degli abitanti di Bali, che terminava con un'estasi e spaventose convulsioni dei giovani, e si domanda dove sia la differenza tra questi costumi e ciò che succede in un'adunanza politica in Europa. Non ve ne è nessuna o meglio una sola: *“quella tra l'esotico e ciò che è disgustoso”*. Thomas Mann si rende conto che un uomo come Hitler odia la psicanalisi e sospetta che la furia con cui Hitler condusse la marcia su una certa capitale (nel dattiloscritto originario Mann scrive a Vienna con riferimento alla cosiddetta annessione dell'Austria al Deutsches Reich nel marzo del '38⁷⁶¹) fosse rivolta contro il vecchio psicanalista (nel dattiloscritto originario *“il vecchio Freud”* che visse a Vienna fino al '38⁷⁶²) che vi abitava, contro il grande *“disincantatore”*. L'autore conclude il saggio con la speranza, o meglio la certezza, che arriverà un tempo in cui l'arte incontrollata sarà altrettanto disprezzata. L'autore conclude con la speranza che l'arte si manifesterà in futuro come una magia bianca, come mediazione tra vita e spirito.

*„[...]Neulich sah ich im Film einen Sakraltanz von Bali-Insulanern, der in vollkommener Trance und schrecklichen Zuckungen der erschöpften Jünglinge endete. Wo ist der Unterschied zwischen diesen Bräuchen und den Vorgängen in einer politischen Massenversammlung Europas? Es gibt keinen- oder vielmehr, es gibt immerhin einen: den Unterschied zwischen Exotik und Unappetitlichkeit [...] Wie muß ein Mensch wie dieser die Analyse hassen! Ich habe den stillen Verdacht, daß die Wut, mit der er den Marsch auf eine gewisse Hauptstadt betrieb, im Grunde dem alten Analytiker galt, der dort seinen Sitz hatte, seinem wahren und eigentlichen Feinde [...]. Ich glaube gern, ja ich bin dessen sicher, daß eine Zukunft im Kommen ist, die geistig unkontrollierte Kunst, Kunst als schwarze Magie und hirnlos unverantwortliche Instinktgeburt ebensosehr verachten wird, wie menschlich schwache Zeiten, gleich der unsrigen, in Bewunderung davor ersterben. [...] Deutlicher und glücklicher als bisher wird Künstlertum sich in Zukunft als einen helleren Zauber erkennen und manifestieren: als ein beflügelt-hermetisch-mondverwandtes Mittlertum zwischen Geist und Leben. Aber Mittlertum selbst ist Geist [...]“.*⁷⁶³

Qui Thomas Mann parla di un *„helleren Zauber“* che si contrappone alla *„schwarze Magie“* e questo ci consente di fare un collegamento tra fantastico/demoniaco e politica. Come abbiamo visto, Thomas Mann può aver attinto da E.T.A. Hoffmann per il personaggio di Cipolla. Mann però attinge dall'autore romantico non solo personaggi come Coppola o Dr. Alban, ma anche il concetto di fantastico/demoniaco, poiché mette al centro un mago che, in quanto incarnazione dell'arte demoniaca e ingannatrice, ci permette di vedere come la critica alla magia letteraria si leghi alla critica della magia politica. Mann rende evidenti per mezzo di quella che lui chiama *„bürgerliche*

⁷⁶⁰ Ivi (S.849-850).

⁷⁶¹ Thomas Mann, *Fratello Hitler e altri scritti sulla questione ebraica*, op.cit.

⁷⁶² Ibidem.

⁷⁶³ *Bruder Hitler*, op. cit., [GW XII, 850-852].

*Phantastik*⁷⁶⁴ ispiratagli da Hoffmann i pericoli del fantastico e della magia, soprattutto quando sono connessi alla politica.⁷⁶⁵ Nelle opere di E.T.A. Hoffmann si può fare una distinzione tra *dunkle Zauberer* und *helle Zauberer*⁷⁶⁶, ovvero maghi buoni che comunicano con gli spiriti elementari e quelli cattivi che utilizzano tecniche moderne come l'ipnosi e sono demoniaci. A quest'ultima categoria si ispira mago Cipolla. Nella novella *Mario e il mago* vediamo che ciò che è *unheimlich* (perturbante, inquietante) appare qui per la prima volta come l'incarnazione di un movimento politico precario, dell'irrazionalità che si propaga sempre di più in quegli anni. La novella *Mario e il mago* cerca di descrivere il fascino di ciò che è inquietante evidenziando allo stesso tempo la minacciosa vicinanza tra „*Anti-Vernunft und politischem Wahn*“, irrazionalità e illusione politica, che hanno i tardi anni Venti, non solo in Italia.⁷⁶⁷ In *Mario und der Zauberer* troviamo un'importante svolta nella rappresentazione del fantastico che è strettamente legata agli eventi politici che accompagnarono la nascita della novella. La possibilità di legare a livello letterario il fantastico e la politica e di spostare il baricentro da un fantastico borghese ad un fantastico politico si vede sicuramente in un altro racconto che è legato a Mario, ovvero *Il magnetizzatore (Der Magnetiseur. Eine Familienbegebenheit)* (1814) di Hoffmann.⁷⁶⁸ Il racconto di E.T.A. Hoffmann è collegato con i grandi eventi storico-politici che hanno accompagnato la sua nascita, ma, a differenza del magnetizzatore il cui potere demoniaco non viene annientato, in *Mario e il mago* Mario pone termine a quella realtà negativa con un colpo di pistola, con la parola fine che nell'ultimo paragrafo viene ripetuta cinque volte.⁷⁶⁹ Non va inoltre trascurato che il paragone tra politico e mago è un paragone che si venne già a creare nell'antichità quando i politici e gli uomini di Stato venivano già paragonati agli auguri, ai ventriloqui e agli stregoni, uomini abili nei giochi di prestigio, negli incantesimi e nei trucchi di ogni genere, persone dalle cui arti è molto difficile sfuggire.

*“An early and unfavorable comparison of the politician to the magician has been repeated across the centuries. Philo Judaeus lived at Alexandria during the first century of our era, and in a treatise on dreams classifies the art of politics along with that of magic [...] He compares politicians and statesmen to augurs, ventriloquists and sorcerers, “men skilful in juggling and in incantations and in tricks of all kinds, from whose treacherous arts it is very difficult to escape”.*⁷⁷⁰

⁷⁶⁴ Friedhelm Marx, *Bürgerliche Phantastik? Thomas Manns Novelle Mario und der Zauberer*, *Thomas Mann Jahrbuch*, Vol. 24 (2011), (S.133) Disponibile su: <https://www.jstor.org/stable/24744914>

⁷⁶⁵ Friedhelm Marx, op.cit., (S.142).

⁷⁶⁶ Vgl. hierzu Michael Rohrwasser: *Optik und Politik. Die Figur des Zauberers bei E.T.A. Hoffmann*, in: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *E. T. A. Hoffmann. Sonderband Text + Kritik*, München, 1992, (S.32-44).

⁷⁶⁷ Friedhelm Marx, op.cit., (S.142).

⁷⁶⁸ Elisabeth Galvan, *Der Kleiderschrank und seine Folgen*, *Thomas Mann Jahrbuch*, Vol. 24 (2011), (pp.129-130). Disponibile su: <https://www.jstor.org/stable/24744913>

⁷⁶⁹ Elisabeth Galvan, *Der Kleiderschrank und seine Folgen*, op.cit., (p.131).

⁷⁷⁰ Harold D. Lasswell, *Power and Personality*, New York, 1963, (p.8). In: Hans Wagener, *Mann's Cipolla and Earlier Prototypes of the Magician*, *MLN*, Vol. 84, No. 5, German Issue (Oct. 1969), (pp. 800-802), The Johns Hopkins University Press. Disponibile su: <https://www.jstor.org/stable/2908368>

Abbiamo quindi visto fin qui come vi sia un legame molto stretto tra arte, magia e politica e come tutto ciò possa anche essere ricondotto alla realtà fascista. Cipolla così come Hitler possono essere ricondotti al tipo del ciarlatano e all'arte demagogica che abbiamo già analizzato nel precedente capitolo, ma che trova una sua analisi più completa in un'opera tedesca della fine degli anni '30 del XX secolo: *Die Macht des Charlatans*.

3.5 *Die Macht des Charlatans* (1937).

L'opera *Die Macht des Charlatans* è un'opera di Margarethe Weissenstein De Francesco⁷⁷¹, nota come Grete De Francesco, scrittrice e giornalista austriaca nata a Vienna nel 1893 da una famiglia di origine ebraica. Di Grete De Francesco si sa poco, ma si sa che il suo destino è accomunato a quello di tanti ebrei morti nei campi di concentramento. Sappiamo che fu deportata nel campo di concentramento di Ravensbrück dove morì presumibilmente nel febbraio del 1945. Grete De Francesco visse in Austria, Germania, Francia, Italia e nel nostro Paese sposò l'ingegnere di Rovereto Giulio De Francesco. Negli anni '30 del '900 la scrittrice si trovava a Berlino e fu nell'odierna capitale tedesca che nel 1931 si laureò presso la *Deutsche Hochschule für Politik* con una tesi riguardante il volto del Fascismo italiano. In quegli anni Grete De Francesco lesse *Mario und der Zauberer* di Thomas Mann. Questa lettura fu per lei fondamentale e la figura di Cipolla la spinse a scrivere un libro sul tipo del ciarlatano che venne pubblicato nel 1937 presso l'editore svizzero *Schwabe*, un libro che ha l'obiettivo di dimostrare come ogni epoca sia stata caratterizzata dalla presenza di ciarlatani. Attraverso la lettura di questa monografia possiamo ricavare l'idea che le tecniche di seduzione e l'abilità oratoria del ciarlatano siano le stesse che certi tipi di politici possono utilizzare, anche se l'autrice ha cercato di evitare qualsiasi riferimento esplicito alla realtà politica a lei contemporanea nella speranza che il suo libro potesse circolare anche in Germania, magari come libro di storia della medicina. Questa monografia descrive portando degli esempi concreti le diverse figure di ciarlatani che si sono sviluppate in epoche differenti a partire da coloro che sostenevano di essere in grado di produrre l'oro, passando per coloro che vendevano nelle piazze elisir di lunga vita, fino ad arrivare ai ciarlatani che sfruttavano il moderno sviluppo della tecnica per produrre automi parlanti.

Ho voluto portare come esempio quest'opera non solo perché, come vedremo, Cipolla presenta molte delle caratteristiche che Grete De Francesco attribuisce al tipo del ciarlatano, ma anche perché alla

⁷⁷¹ Per le informazioni su Grete De Francesco mi sono servita della prima e della quarta di copertina, così come dell'introduzione al libro che ne fa Marco Di Serio nella traduzione italiana: Grete De Francesco, *Il potere del ciarlatano*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2021.

base dell'opera vi sono degli elementi su cui abbiamo cercato di insistere varie volte in questa tesi: l'infezione e la malattia che si diffondono per suggestione e che intaccano tutti coloro che non hanno abbastanza mezzi per poter essere immuni e non essere soggiogati dalle arti ciarlatanesche. L'autrice ci fa notare come il pericolo di essere ammalati da un ciarlatano sia un pericolo insito in ogni epoca, in quanto neppure l'Illuminismo ha saputo costituire un baluardo forte contro il diffondersi di queste figure ed è a queste figure che vogliamo ricondurre il personaggio di Cipolla.

Grete De Francesco rimase affascinata dallo scenario descritto in *Mario und der Zauberer*. Dopo la stesura del suo libro, in una lettera del 16 ottobre 1937,⁷⁷² presentò la propria opera a Thomas Mann e chiese all'autore di Lubeca una recensione della monografia. A Thomas Mann il libro piacque, come emerge da ciò che egli disse al direttore editoriale della *Yale University Press* per l'uscita della traduzione inglese dell'opera:

*"I learn with pleasure that you are publishing a translation of Grete De Francesco's Charlatan which I know and appreciate as a fine piece of work".*⁷⁷³

Ma vediamo ora alcuni passaggi del libro che ci permetteranno di vedere come Cipolla sia un ciarlatano a tutti gli effetti.

Se il termine ciarlatano, come riporta Grete De Francesco facendo riferimento al Vocabolario della Crusca, indicava inizialmente chi per le piazze vendeva unguenti e medicine, estraeva denti e faceva giochi di prestigio, va sottolineato come il termine sia da subito stato utilizzato anche in senso figurato. Ciarlatano in senso lato indica colui che con abbondanza di parole artificiose cerca di spacciare il falso per il vero approfittando della credulità altrui. Già il termine ciarlare fa riferimento al parlare molto, talvolta a vanvera, sovente con l'obiettivo di confondere gli altri.

*„[...] daß „ciarlatano“ bald in übertragenem Sinne angewendet wurde und jene Menschen bezeichnete, die „mit einem Übermaß an gekünstelten (artificiöse) Worten, mit Betrügerei und Prahlerei trachten, das Falsche als echt feilzubieten und aus der Leichtgläubigkeit ihrer Mitmenschen Vorteil zu ziehen“.*⁷⁷⁴

Il diffondersi della ciarlataneria è legato alla presenza di una forte componente di irrazionalità, ed è quindi ovvio che nel momento in cui gli uomini si trovano in situazioni di vita precarie dovute a periodi storici difficili ci si aggrappa a chi sostiene di poter migliorare le condizioni di vita degli esseri umani e a chi promette loro un cambiamento radicale. Parlare di irrazionalità è importante, perché abbiamo visto che essa è una caratteristica delle masse e la vediamo fin da subito quando i personaggi

⁷⁷² Grete De Francesco an Thomas Mann, Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich, coll. Briefe an Thomas Mann, B-II-FRAG-1.

⁷⁷³ Vedi nota 34 a p. 301 di: *Il potere del ciarlatano*, op.cit.

⁷⁷⁴ Grete De Francesco, *Die Macht des Charlatans*, Berlin, Die Andere Bibliothek, 2021, (S.9).

del racconto manniano oggetto di questo studio non prestano attenzione a ciò che dice il dottore sia nel caso della pertosse che dopo l'incidente di Fuggiero. Grete De Francesco ci dice infatti quello che abbiamo già visto con Le Bon:

*„Die klare Beweisführung der Ärzte mußte gegen Charlatane erfolglos bleiben. Die wenigen Gefreiten bedurften ihrer nicht, denn sie sahen von selbst und ohne die Ermahnungen des wissenden Fachmannes hinter des Charlatans Maske“.*⁷⁷⁵

La massa italiana presente sulla spiaggia di Torre di Venere non è immune (anche se in questo caso non vediamo un ciarlatano, ma dobbiamo ipotizzare la presenza dell'ideologia fascista e di un clima sciovinista creatosi con Mussolini) e solo il narratore, che nella prima parte della novella non è ancora stato soggiogato, fa parte di coloro che si rendono conto dell'assurdità della situazione.

Per vedere come Cipolla corrisponda all'immagine del ciarlatano delineata dall'autrice dobbiamo ancora una volta ricorrere alla descrizione che il narratore fa di Cipolla. Il narratore ci dice che nel momento in cui termina la stagione italiana Cipolla si annuncia con dei volantini dove si fa chiamare con una serie di titoli prestigiosi: *“forzatore, illusionista e prestigiatore”*. Grete De Francesco nel suo libro ci dice altrettanto, ovvero che i ciarlatani di norma si sono sempre manifestati con quelli che oggi noi definiremmo volantini pubblicitari:

*„So ließen sie manchmal Tage, oft auch nur einige Stunden vor ihrem Auftreten Reklamezettel verteilen, die sowohl das Vertrauen zu ihren Künsten wie auch die Neugier auf ihre Darbietungen wachrufen sollten“.*⁷⁷⁶

L'autrice scrive anche che i ciarlatani erano soliti crearsi delle origini importanti e misteriose, talvolta quasi divine, e farsi chiamare con dei titoli illustri, come per esempio Magno-Cavallo che si dava una serie di titoli altisonanti e incomprensibili.

*„Er nannte sich: „Mursa dux Tartarus, Philosopho-Medicus-Botanicus-Chymicus-Pharmaceuticus-Poeta-Propheta-Lama-Lamorum-Pontifex-Pontificum“.*⁷⁷⁷

Vediamo quindi una serie di titoli, in questo caso in latino e quindi ancora più di difficile comprensione, che affasciano e incuriosiscono, ma soprattutto danno l'idea di qualcuno di importante. Un'altra caratteristica di Cipolla è che si fa aspettare e quando entra in scena dà l'impressione di arrivare di corsa come se venisse da lontano, quando in realtà era dietro le quinte. Lo stesso abito che porta serve a creare l'immagine di un forestiero.

„Er kam in jenem Geschwindschritt herein, in dem Erbötigkeit gegen das Publikum sich ausdrückt und der die Täuschung erweckt, als habe der Ankommende in diesem Tempo schon eine weite Strecke zurückgelegt, um vor das Angesicht der

⁷⁷⁵ Grete De Francesco, *Die Macht des Charlatans*, op.cit., (S.331).

⁷⁷⁶ Grete De Francesco, *Die Macht des Charlatans*, op.cit., (S.121).

⁷⁷⁷ Grete De Francesco, *Die Macht des Charlatans*, op.cit., (S.270).

*Menge zu gelangen, während er doch eben noch in der Kulisse stand. Der Anzug Cipollas unterstützte die Fiktion des Von-außen-her-Eintreffens“.*⁷⁷⁸

Anche l'autrice di questa monografia afferma che l'occasione e l'impatto dell'entrata in scena del ciarlatano erano stati accuratamente calcolati dall'impostore, perché l'importante era farsi notare.

*„Wie wichtig es ist, daß der erste Satz effektiv ausfällt und Eindruck macht, das alles wird vollkommen verstanden und gepackt. Man springt ins Rampenlicht, unberührt davon, ob Blicke des Wohlwollens oder des Mißfallens einen treffen, denn zunächst ist nur eines wichtig: daß man gesehen wird“.*⁷⁷⁹

In riferimento ad un dipinto di Bosch, Grete De Francesco ci dice che il ciarlatano si industria per apparire diverso dagli altri tramite l'abbigliamento e gli accessori che attirano la curiosità del pubblico circa le proprie origini, cosa che lo preserva dalle critiche.

*„Wir sagten, daß der Charlatan auf dem Bild von Hieronymus Bosch durch Kleidung, Hut und magisches Requisit bestrebt sei, anders auszusehen als die anderen, so nämlich wie einer, der nicht zu ihnen gehört, aber sie neugierig danach machen will, wohin er eigentlich gehört. [...] Das Kleid verwandelt. Aber diese Verwandlung ist nicht die einzige Verkleidung. Im Kleide der Wissenschaft tritt ein verwandelter Unwissender auf, im Kleide der Fremde stellt sich der Charlatan vor, der als ein besseres, ein wissenderes Wesen aus einer andern Welt kommt, die sich wiederum dem kritischen Blick entzieht“.*⁷⁸⁰

Come abbiamo visto prima, spesso l'origine dei ciarlatani è avvolta nel mistero e molto spesso questi ciarlatani si davano dei nobili natali o costruivano delle origini signorili e antiche da cui sarebbero discesi.

*„Die übernatürliche Vergangenheit personifizierte der Charlatan: sein Alter zählte nach Jahrhunderten, seine Herkunft war geheimnisvoll“.*⁷⁸¹

Anche l'origine di Cipolla è avvolta nel mistero.

Lo stesso narratore si sofferma sulla descrizione dell'abito di Cipolla e lo attribuisce alla figura del ciarlatano; ci dice che forse in Italia è ancora vivo il XVIII secolo e con esso il tipo del ciarlatano (*„des Scharlatans, des marktschreierischen Possenreißers“*) caratteristico dell'epoca e che si può trovare ancora in Italia.

*„Cipolla hatte in seinem Gesamthabitus viel von diesem historischen Schlage, und der Eindruck reklamehafter und phantastischer Narretei, die zum Bilde gehört [...]“.*⁷⁸²

⁷⁷⁸ Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op.cit., (S.38).

⁷⁷⁹ Grete De Francesco, *Die Macht des Charlatans*, op.cit., (S.217).

⁷⁸⁰ Grete De Francesco, *Die Macht des Charlatans*, op.cit., (S.31-32).

⁷⁸¹ Grete De Francesco, *Die Macht des Charlatans*, op.cit., (S.204).

⁷⁸² Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op.cit., (S.39).

L'aggettivo „*marktschreierisch*“ che il narratore utilizza ci fa inoltre pensare a quanto ci dice De Francesco, ovvero che, indipendentemente dal tipo di ciarlatano, la struttura mentale che permette a una persona di fare carriera nella ciarlataneria è rimasta la stessa in tutte le epoche: farsi vedere, attirare l'attenzione, essere ascoltati.

*„Was war nun die erste sichtbare Handlung, die ein Charlatan vollführte, wenn er im Getriebe des Marktplatzes erschien? Er wollte gesehen werden, er mußte also die anderen überragen; da ihm das durch seinen natürlichen Wuchs nicht gelang, mußte ein Hilfsmittel her: er sprang auf die Bank und war erhöht. „Saltimbanco“, „saltimbanque“, „mountebank“ (der auf die Bank springt), so lauten italienische, französische und englische Synonyme für Charlatan. Jetzt sahen ihn die Leute, und durch seine Kleidung sowie andere Staffage [...] war dafür gesorgt, daß sie nicht gleich wieder wegschauen konnten: ihr Blick wurde festgehalten. Nun ist aber das Festhalten der Aufmerksamkeit [...] das Grundgebot jeder Werbung. Auf das Gesehenwerden muß das Gehörtwerden folgen. [...] begann er auch schon zu reden, nein, zu schreien, denn genau wie an Gestalt, so mußte er auch an Stimme die andern überragen, sonst hörten sie ihm nicht zu. Er mußte also ein Marktschreier sein [...]“.*⁷⁸³

Anche Cipolla ad un certo punto inizia a gridare e, se pensiamo al legame che vi è tra la prima e la seconda parte della novella, si potrebbe azzardare dicendo che le madri che urlano a squarciagola i nomi dei loro figli sulla spiaggia come se fossero al mercato anticipano in certa misura l'arrivo del ciarlatano Cipolla.

Cipolla inoltre si fa attendere e abbiamo visto che questa era anche una caratteristica di Hitler che arrivava sempre in ritardo ai propri comizi. Anche Grete De Francesco fa notare come questa sia una caratteristica dei ciarlatani quando descrive Weisleder, un ciarlatano noto come medico della luna che era attivo a Berlino. L'autrice riporta l'articolo di un ufficiale sanitario che aveva accompagnato un paziente sordo presso questo finto medico con l'obiettivo di vedere come questo avrebbe agito. Lo scenario a cui si assiste è quello tipico di fedeli pellegrini che si recano ad un santuario ed emerge una descrizione importante che va di pari passo con quella di Cipolla. Nel rapporto ci viene detto che l'impostore aveva fatto attendere i propri spettatori per ore, affinché, grazie a questo stretto contatto fisico, essi si trasmettessero a vicenda le loro fantasticherie, come avviene con i germi di un'infezione contagiosa.

*„Dieser Bericht vermittelt die Atmosphäre zwischen Charlatan und Gefolgschaft in eindringlichster Weise. Wie diese von Hoffnung und Erwartung schon überhitzten Menschen vorsätzlich zu langem Warten gemeinsam eingeschlossen werden, um in solch engem räumlichen Kontakt mit der Unentrinnbarkeit der Infektion die phantastischen Verwirrungskeime aufeinander zu übertragen;“*⁷⁸⁴

⁷⁸³ Grete De Francesco, *Die Macht des Charlatans*, op.cit., (S.94).

⁷⁸⁴ Grete De Francesco, *Die Macht des Charlatans*, op.cit., (S.245).

Successivamente il narratore ci dice che Cipolla era serio e questo sembra andare di pari passo con quanto dice De Francesco quando afferma che alla maggior parte dei ciarlatani italiani e tedeschi mancava l'autoironia.⁷⁸⁵ La figura di Cipolla che si rifà a quella di Gabrielli è quella di un uomo che non vuole neppure essere contraddetto e che punisce coloro che osano sfidarlo. Anche De Francesco ci dice che il ciarlatano è un intollerante e che la critica rovina gli affari del ciarlatano.

*„[...] daß er [...] intolerant vor allem gegen die Macht oder den Menschen sein muß, der der Menge ein höheres Maß von Einsicht und also von Urteilskraft vermitteln will, denn Kritik verdirbt dem Charlatan das Geschäft“.*⁷⁸⁶

Il narratore descrive più in dettaglio l'abbigliamento di Cipolla: il mago indossa uno stoffelino e una sciarpa multicolore che se ad alcuni spettatori sembrano elementi distintivi del cavalierato per il narratore rappresentano ciarlataneria pura. Qui il narratore definisce Cipolla utilizzando un altro termine legato all'ambito ciarlatanesco: „*Gaukler*“.

*„Vielleicht war die Schärpe reiner Humbug, so gut wie das wortlose Dastehen des Gauklers [...]“.*⁷⁸⁷

Cipolla si presenta come un individuo che ama sé stesso e che come abbiamo visto in questo capitolo è un vero e proprio narcisista. Amando solo sé stesso non può quindi che disprezzare gli altri e questo emerge anche nella descrizione del ciarlatano che ne fa l'autrice. Chi come i ciarlatani intuisce le debolezze altrui e le sfrutta in maniera così spietata non può che disprezzare gli uomini. Il ciarlatano è quindi un misantropo.

*„Wer die Menschen so durchschaut, wie es die Charlatane getan haben, und ihre Schwächen so erbarmungslos, so jeder christlichen Barmherzigkeit bar ausnutzt, der muß sie verachten. Ja, nur aus einem verachtenden Pessimismus heraus, der an Hoffart grenzt, kann man eine Gefolgschaft so dupieren und so willenlos nach seiner Pfeife tanzen lassen, wie es die Charlatane getan haben. Ein gut Teil der Macht des Charlatans floß aus seiner Menschenverachtung“.*⁷⁸⁸

Sappiamo che anche uomini come Hitler non facevano altro che disprezzare le masse e si servivano di esse solo per imporre la propria ideologia.

Cipolla continua a screditare il giovanotto e ad elogiare sé stesso e la propria presunta fama come tentativo di compensazione. Anche Grete De Francesco vede nell'autoelogio e nel darsi successi creandosi una leggenda alle spalle le caratteristiche del ciarlatano. Sempre in riferimento a Weisleder viene detto che un giorno non si presentò perché era stato chiamato da una principessa e poi si sarebbe dovuto recare da un altro principe. Questo tipo di narrazione crea del prestigio attorno al millantatore.

⁷⁸⁵ Grete De Francesco, *Il potere del ciarlatano*, op.cit., (p.124).

⁷⁸⁶ Grete De Francesco, *Die Macht des Charlatans*, op.cit., (S.18).

⁷⁸⁷ Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op.cit., (S.42).

⁷⁸⁸ Grete De Francesco, *Die Macht des Charlatans*, op.cit., (S.142).

„[...] wie dieser aufs höchste gespannten und erregten Menge noch ein neuer Brocken zugeworfen wird durch die Meldungen über Besuche bei Prinzen und Prinzessinnen, so die Gestalt des Erwarteten mit aktuellster Gloriele umgebend, das beweist eine instinktsichere Beherrschung der Regie“.⁷⁸⁹

Anche Cipolla fa lo stesso vantandosi del riscontro positivo che ha ricevuto dal Corriere della Sera e sostenendo di aver avuto tra i suoi spettatori il fratello del Duce.

Ad un certo punto tra gli spettatori qualcuno dice che Cipolla parla benissimo e qui il narratore si abbandona ad una riflessione sull'importanza che la lingua ha nel sud.

„Denn es gilt mit Maßstab für den persönlichen Rang, wie einer spricht; Nachlässigkeit, Stümperei erregen Verachtung, Eleganz und Meisterschaft verschaffen menschliches Ansehen, weshalb auch der kleine Mann, sobald es ihm um seine Wirkung zu tun ist, sich in gewählten Wendungen versucht und sie mit Sorgfalt gestaltet“.⁷⁹⁰

Il sapiente uso della lingua e di conseguenza l'abilità oratoria caratterizzano Cipolla così come il ciarlatano. Nel momento in cui Cipolla inizia a scrivere alla lavagna inizia a parlare senza mai fermarsi.

„Er redete unausgesetzt dabei, besorgt, seine Darbietungen durch immerwährende sprachliche Begleitung und Unterstützung vor Trockenheit zu bewahren, wobei er sich selbst ein zungengewandter und keinen Augenblick um einen plauderhaften Einfall verlegener Conférencier war“.⁷⁹¹

Cipolla parla conferendo energia alle sue parole: „[...] indem er dies Wort für Wort mit ruhiger Eindringlichkeit und einer Art strenger Teilnahme sprach“.⁷⁹²

Questa insistenza nel parlare è accompagnata dall'utilizzo di espressioni incomprensibili. Questa è una caratteristica essenziale del ciarlatano che abbiamo visto sia in riferimento all'arte di Wagner che in riferimento al leader carismatico. Grete De Francesco ci dice infatti:

„Keck spricht er über das, was seine Zuhörer nicht kennen, ohne zu zögern gebraucht er Fachausdrücke, deren Bedeutung er ebensowenig versteht wie seine Zuhörer“.⁷⁹³

L'autrice aggiunge anche che il ciarlatano, appena trova una parola o un'espressione che gli sembrano belle e significative, le ripete incessantemente per nascondere la povertà del suo lessico.⁷⁹⁴ I discorsi dei ciarlatani erano lunghi e ridondanti perché, come abbiamo anche visto rifacendoci agli studi psicologici di Le Bon, affermazione e ripetizione erano molto importanti. L'impostore faceva uso di espressioni dal senso oscuro, in quanto solo esse possono essere ripetute e affermate violentemente.

⁷⁸⁹ Grete De Francesco, *Die Macht des Charlatans*, op.cit., (S.245).

⁷⁹⁰ Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op. cit., (S.49-50).

⁷⁹¹ Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op. cit., (S.52).

⁷⁹² Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op. cit., (S.59).

⁷⁹³ Grete De Francesco, *Die Macht des Charlatans*, op.cit., (S.14).

⁷⁹⁴ Grete De Francesco, *Il potere del ciarlatano*, op.cit., (p.83).

Quando una parola invece non è enigmatica non può essere ripetuta all'infinito, perché una volta che è stata pronunciata viene subito compresa. Per conseguire il successo la lunghezza dei discorsi era importante quanto l'incomprensibilità del linguaggio. L'oratore stancava i suoi uditori fino al punto da reprimere sul nascere qualsiasi critica contro le sue argomentazioni.

*„Was immer wieder hervorgehoben wird, ist die Länge der Reden und ihr Wortreichtum [...]. Die Länge der Reden war für den Erfolg ebenso wichtig wie der unklare Ausdruck. Durch physische Rekordleistung (Stimmband-Akrobatie) wurde physische Ermüdung erzielt, und dieser bedurfte der Charlatan, um gegenüber der erhabenen Inhaltslosigkeit seiner Rede Kritik einzuschläfern“.*⁷⁹⁵

Ad un certo punto, quando un ragazzo si propone di scegliere le carte senza subire alcuna influenza da parte del prestigiatore, Cipolla afferma che la libertà e la volontà esistono, ma la libertà di volere non esiste. Si tratta di una frase molto difficile da capire e lo stesso narratore lo conferma quando sostiene che:

*„Man müßte zugeben, daß er seine Worte nicht besser hätte wählen können, um die Wasser zu trüben und seelische Verwirrung anzurichten“.*⁷⁹⁶

Un concetto simile viene espresso da Grete De Francesco quando ci dice che i ciarlatani sapevano che l'unico successo veramente decisivo per il controllo delle masse consisteva nel confondere le menti del pubblico così da renderli incapaci di riconoscere le contraddizioni. Un esempio che riporta l'autrice è quello del ciarlatano John Taylor:

*„Auch er bläst, raffinierter und gewandter als Magno-Cavallo, die Worte wie Seifenblasen in die Luft und läßt die schwebenden schillern und tanzen. Auch er macht durch Wortwiederholung und Anhäufung das Ohr sturmreif. Die Zuhörer solcher Reden atmeten geschmeichelt den Weihrauch ein, der ihnen dargebracht wurde, und ihre Köpfe waren viel zu umnebelt, als daß sie gemerkt hätten, daß aus der Wolke nur einem der Glanz blieb: dem Charlatan“.*⁷⁹⁷

Precedentemente abbiamo visto quella citazione in cui Cipolla sosteneva che comandare e obbedire costituiscono un'indissolubile unità. Anche qui esprime un concetto vago ed insiste su questo aspetto:

*„Er betonte dies stark und oft, daß er es außerordentlich schwer habe, wahrscheinlich um seine Stärkungsbedürftigkeit und das häufige Greifen zum Gläschen zu erklären“.*⁷⁹⁸

In ultima istanza iniziamo a vedere come tutto il pubblico non abbia più dubbi sulla grandezza di questo mago e anche questo ci fa notare Grete De Francesco, quando, riprendendo Le Bon, ci dice che la massa si comporta come un gregge, sempre incline all'ammirazione, cosa che era emersa fin

⁷⁹⁵ Grete De Francesco, *Die Macht des Charlatans*, op.cit., (S.150 u. S.154).

⁷⁹⁶ Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op. cit., (S.67).

⁷⁹⁷ Grete De Francesco, *Die Macht des Charlatans*, op.cit., (S.253).

⁷⁹⁸ Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op. cit., (S.72).

da subito quando alcuni spettatori avevano detto che Cipolla lavorava bene. Anche i pochi immuni sono stati sedotti.

Tutti questi aspetti hanno dimostrato per l'ennesima volta come Cipolla sia un ciarlatano e come arte malata e politica possano avere molti elementi in comune. L'artista della novella può essere a pieno titolo fatto coincidere con un leader fascista, ma ora resta da interrogarsi su un altro aspetto, ovvero sul rapporto tra narratore e lettore.

3.6 Il narratore e la sua arte manipolatoria nei confronti dei lettori.

Abbiamo messo in evidenza più volte come nel racconto sia difficile opporre resistenza al fascino di un ipnotizzatore come Cipolla. Vi è da chiedersi, alla luce della volontà da parte di Thomas Mann di fare un'arte che non seduca ma che abbia una finalità etica, se lo stesso Thomas Mann non corra il rischio di fare la stessa arte che abbiamo più volte descritto ricorrendo alla critica nietzschiana a Wagner, ovvero un'arte demagogica. Vi è da chiedersi dunque se non sia lo stesso Thomas Mann a sedurre, attraverso la figura del narratore, noi lettori con la sua novella.

Leneaux sostiene che nella novella oggetto di questo studio ci troviamo di fronte ad una rivelazione del latente Fascismo presente nella letteratura. Secondo lo studioso la storia che Mann ci presenta è una storia di seduzione totale, perché ad essere sedotti sono il pubblico che partecipa alla performance di Cipolla, il narratore, ma anche noi lettori.⁷⁹⁹ Secondo Leneaux possiamo dunque vedere una serie di paralleli tra Cipolla e il narratore.

In primis possiamo notare che Cipolla fa aspettare gli spettatori, così come il narratore fa altrettanto aspettare il suo lettore per un terzo della storia la reale apparizione di Cipolla, anche se lo ha menzionato nel primo paragrafo. Come Cipolla conquista gradualmente il pubblico, anche il narratore arriva progressivamente a dominare i suoi lettori. Sappiamo che Cipolla inizialmente è distante dal pubblico ma pian piano rompe questa distanza per fare del suo pubblico una massa. È possibile notare lo stesso da parte del narratore nei confronti del pubblico di lettori. Inizialmente questa distanza è dimostrata dall'utilizzo da parte del narratore del pronome neutro *man*, con il quale il lettore è sottinteso senza essere indirizzato direttamente.⁸⁰⁰ Un esempio lo possiamo vedere quando dice che si dovrebbe andare a settembre a Torre di Venere.

⁷⁹⁹ Grant F. Leneaux, op.cit., (S.332).

⁸⁰⁰ Grant F. Leneaux, op.cit., (S.336-337).

Dopo questo approccio indiretto il narratore si rivolge poi direttamente al lettore con domande retoriche che servono a coinvolgerlo,⁸⁰¹ così come Cipolla cerca di coinvolgere il proprio pubblico. In questo caso il narratore si rivolge al suo pubblico di lettori domandando loro se apprezzano il caldo africano. Ma la domanda è retorica e secondo Leneaux ha la funzione di dire che è ovvio che il caldo è insopportabile e che anche i lettori non possono negarlo.

*“The desired answer is already encoded in the form and context of the question, to wit: no civilized person of normal intelligence could possibly disagree”.*⁸⁰²

Anche secondo Böhme il narratore seduce il lettore, come per esempio quando lo porta a percepire i suoi stessi desideri elitari di distanziamento dal ceto medio elevato italiano e altri elementi a lui sgradevoli.⁸⁰³ Come Cipolla anche il narratore comincia a leggere nella mente del suo lettore, per esempio quando gli dice che ha ragione. Secondo Leneaux ciò significa che il narratore ha messo i propri pensieri nella mente del lettore.⁸⁰⁴ Il narratore sta quindi in un certo senso usando le sue arti retoriche per aggraziarsi il lettore e alla fine assume una tale familiarità con il lettore che si sente libero di usare l'imperativo, come quando dice: „*Sie begreifen unsere Nervosität*“.⁸⁰⁵ Il narratore invece in altri casi passa alla forma con il *du*: „*Sieh doch, das ist sogar Mario vom Esquisito*“.⁸⁰⁶ Anche Cipolla utilizza talvolta la forma di cortesia e talvolta la forma con il *du* e questo ci mostra come entrambi riducano la distanza in un caso nei confronti del pubblico e nell'altro nei confronti del pubblico di lettori. L'autore dello studio sostiene inoltre che il narratore pone fine alla partecipazione del lettore nel momento in cui dice al lettore di accettare o no la spiegazione del perché non se ne sono andati.

*“After receiving a non-answer, the reader is told to take it or leave it! The narrator, like Cipolla, now lets the reader dance to his own tune. Like Cipolla again, he becomes increasingly indifferent to his audience”.*⁸⁰⁷

Il narratore è quindi una sorta di Cipolla nei confronti di noi lettori e questo spiega perché egli alla fine subisca il fascino di un tipo che presenta le sue stesse caratteristiche manipolatorie. Abbiamo visto come il narratore passi dall'essere il paladino della difesa della razionalità contro la superstizione, arrivi poi a provare un mix di fascino e sospetto nei confronti dell'ipnotizzatore e concluda il suo giudizio riconoscendo le abilità del mago.

⁸⁰¹ S.336-337, ibidem.

⁸⁰² Ivi (S.337).

⁸⁰³ Hartmut Böhme, op.cit., (S.291).

⁸⁰⁴ Ivi (S.338-339).

⁸⁰⁵ Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op. cit., (S.36).

⁸⁰⁶ Ibidem.

⁸⁰⁷ Ivi (S.340).

„Aber ich habe gar keinen Grund, Fähigkeiten, die ihm vor unseren Augen zum Verhängnis wurden, rationalistisch zu verdächtigen...“⁸⁰⁸

Lo stesso narratore quindi da questo punto di vista non può criticare Cipolla perché ciò significherebbe criticare la seduzione che lui esercita nei confronti dei lettori. Secondo Leneaux l'opera porterebbe alla luce la reale essenza della persuasione sia a livello politico che artistico, poiché la novella smaschererebbe sia il politico fascista (Cipolla) sia il narratore altrettanto seduttore e demagogo.⁸⁰⁹

A mio parere, tuttavia, questo narratore che agisce in maniera manipolatoria non ha in questo caso un effetto negativo. Se teniamo conto del contesto in cui la novella viene scritta, anni di profondo impegno politico da parte dell'autore di *Lubecca*, è possibile secondo me pensare che l'autore, che come sostiene Böhme si sdoppia in soggetto sociale (padre, turista) e produttore estetico (narratore),⁸¹⁰ cerchi di superare quel contrasto costitutivo di molte opere giovanili tra borghesia e arte. Thomas Mann quindi avvertirebbe con la propria opera del pericolo dell'irrazionalità che è alla base del Fascismo ed esprimerebbe una maggiore consapevolezza spirituale e artistica sotto il punto di vista della responsabilità politica propria dell'artista e dell'intellettuale. Mettendo in guardia dal pericolo del Fascismo e dalle personalità dispotiche come Cipolla, Thomas Mann metterebbe anche in luce il pericolo di un'arte che nella pretesa di dominio e di seduzione non si preoccupa di ciò che è morale. Possiamo quindi vedere sì una forma di seduzione del narratore nei confronti dei lettori, ma ritengo che questo venga praticato a fin di bene e che avvenga nel rinnovato tentativo da parte di Thomas Mann di conciliare arte e spirito.

⁸⁰⁸ Thomas Mann, *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, op. cit., (S.75).

⁸⁰⁹ Grant F. Leneaux, op.cit., (S.345).

⁸¹⁰ Hartmut Böhme, op.cit., (S.304).

Conclusione.

Questa tesi ha avuto come obiettivo quello di analizzare il racconto di Thomas Mann *Mario und der Zauberer*. Si è cercato nel primo capitolo di spiegare nel dettaglio la trama della novella e il contesto in cui il racconto è stato scritto per far notare come l'impegno politico da parte dell'autore di Lubeca durante quegli anni non si possa ignorare. Thomas Mann aveva cercato con una serie di discorsi pubblici di far capire come il rischio del Fascismo fosse un rischio con cui la Germania, se non avesse percorso la strada della democrazia, avrebbe fatto i conti di lì a poco. Il Fascismo non era quindi una realtà politica dominata dalla barbarie da ascrivere specificatamente alla situazione italiana, ma era qualcosa di internazionale, come infatti ha dimostrato lo stesso Wilhelm Reich nella sua opera sulla psicologia del Fascismo. Nel primo capitolo si è cercato anche di descrivere quelle che sono state le fonti che possono aver coadiuvato Thomas Mann nella stesura del racconto che non è la semplice trasposizione di un'esperienza autobiografica caratterizzata da una serie di inconvenienti, ma fu anche un tentativo di presentare ai lettori qualcosa che avesse un alto contenuto etico e morale. I critici si sono spinti alle letture più svariate della novella: c'è per esempio chi ha visto nell'uccisione di Cipolla un tentativo di esorcizzare le tendenze omoerotiche dell'autore e chi ha letto la novella tenendo conto della filosofia di Schopenhauer. Queste letture sono percorribili e non sono da escludere, ma a me è sembrato, ed è questo che ho cercato di dimostrare con il mio lavoro, che la novella possa essere interpretata dal punto di vista politico come avvertimento da parte dell'autore di alcuni rischi molto pericolosi: il diffondersi dell'irrazionalità, la ricaduta nella barbarie, il deturpamento del Fascismo, la propaganda da parte di leader ciarlatani e l'assoggettamento delle folle. Nella prima parte della novella vediamo un clima sciovinista tipicamente fascista e anche nella seconda parte vediamo delle dinamiche tipiche della psicologia di massa, che troviamo nel tipico rapporto tra leader e massa, e che sono state descritte nel capitolo tre in riferimento alle opere di Freud e di Le Bon. Thomas Mann ha alla fine ammesso che il suo racconto può essere interpretato dal punto di vista politico e non è un caso che già nel 1930 l'autore avesse scritto alla sua traduttrice italiana Lavinia Mazzucchetti che la pubblicazione di una storia come quella di *Mario e il mago* era impensabile per l'Italia.⁸¹¹ Era chiaro che il riferimento era quindi a quel clima fascista con cui Thomas Mann era venuto a contatto soprattutto durante la vacanza del 1926 a Forte dei Marmi.

Pur considerando la lettura politica come la strada più giusta da percorrere se si vuole ben comprendere l'essenza del racconto, dobbiamo anche riflettere sul fatto che tale racconto manniano

⁸¹¹ Andreas Blödorn, Friedhelm Marx (Hrsg.) *Thomas Mann Handbuch Leben – Werk – Wirkung* © 2015 Springer-Verlag GmbH Deutschland. Ursprünglich erschienen bei J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart 2015, (S.139).

è in primis un'opera letteraria e che Thomas Mann fu un autore borghese. Arte e spirito o arte e morale rappresentano una costante della sua opera letteraria e mi è parso quindi necessario far notare come questo aspetto vada preso in considerazione per comprendere Thomas Mann e la sua opera. L'autore ha sempre cercato di fare un'arte che tenesse conto della morale e all'artista ciarlatano, che ha come prototipo per eccellenza Richard Wagner, ha cercato di contrapporre il letterato che cerca di conciliare *Geist e Kunst*. Va tuttavia sottolineato come lo stesso Thomas Mann non potesse neppure negare il fascino nei confronti dell'arte wagneriana e come anch'egli, pur cercando di discostarsi da quel tipo di arte malata, sia arrivato talvolta a fare un'arte che seduce. Sappiamo che Nietzsche, in riferimento all'arte di Wagner, parlava di „*wechselnde Optik*“⁸¹², ovvero di un'arte demagogica volta ad attirare non solo coloro che sono sensibili all'arte, ma anche il grande pubblico, la massa. E non possiamo nemmeno dimenticare che un concetto simile viene espresso anche da Thomas Mann quando in una lettera a Hermann Hesse del 1910 afferma che la sua arte pretende di attirare anche gli stupidi („*Mich verlangt auch nach den Dummen*“).⁸¹³ Si è cercato quindi nel secondo capitolo di spiegare come l'opera di Thomas Mann si inserisca tra il fascino per l'arte wagneriana e il sospetto per quell'arte ciarlatanesca e demagogica che Mann interiorizzò soprattutto a seguito della ricezione della critica nietzschiana a Wagner. Dopo aver spiegato l'atteggiamento di Thomas Mann nei confronti dell'artista Wagner, ho analizzato l'opera *Geist und Kunst*, saggio manniano rimasto incompiuto che si proponeva di riconciliare arte e spirito e la cui incompiutezza serve a dimostrare la difficoltà di conciliare queste due componenti, problema con cui Thomas Mann si confronterà anche negli anni successivi della sua produzione letteraria.

Nel terzo capitolo si è cercato di vedere come vi sia un legame molto stretto tra politica e arte nel momento in cui, con l'estetizzazione della politica, l'uomo politico inizia ad utilizzare le tecniche ciarlatanesche che vediamo in artisti come Wagner per assoggettare le folle. Oltre ad aver tentato di constatare in quest'ultimo capitolo come sia nella prima parte che nella seconda parte della novella vi siano una serie di elementi da legare al Fascismo, si è cercato anche di vedere come Cipolla rappresenti un artista ciarlatano a tutti gli effetti. In riferimento al tipo del ciarlatano abbiamo visto come Cipolla corrisponda a quel tipo che viene analizzato da Grete De Francesco nella sua opera dedicata al potere del ciarlatano, colui che usa espressioni artificiali e ammalia le persone. Si è dimostrato poi come Cipolla possa essere sconfitto solo grazie al cameriere Mario, fatto che dimostra

⁸¹² Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden (KSA)*, Hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, New York, Berlin, München, Deutscher Taschenbuch Verlag: de Gruyter 1988, Band 12, (S.436).

⁸¹³ Brief an Hermann Hesse vom 1. April 1910. In: Thomas Mann, *Briefe: 1889-1913*; ausgewählt und herausgegeben von Thomas Sprecher, Hans R. Vaaget und Cornelia Bernini, (S.448). In: *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe: Werke, Briefe, Tagebücher*, ©2002; Frankfurt am Main: S. Fischer. [GKFA 21,448].

l'incapacità della borghesia, di cui il narratore è rappresentante, di contrastare lo sviluppo del Fascismo, come è stato affermato da Lukács.⁸¹⁴ Non bisogna dimenticare tuttavia che nonostante sia Mario a compiere l'atto di uccisione di Cipolla, è necessario anche che vi sia il narratore per riflettere su quanto accaduto e ciò corrisponde alla cooperazione tra differenti gruppi sociali e parti politiche nella lotta contro il Fascismo a cui si appellava Thomas Mann in quegli anni. Si è infine cercato di capire se Thomas Mann sia riuscito effettivamente a scrivere un racconto che concilia arte e spirito o se l'autore, che come sostiene Böhme si sdoppia in soggetto sociale (padre, turista) e produttore estetico (narratore),⁸¹⁵ non sia altrettanto una sorta di Cipolla, ovvero una sorta di magnetizzatore che esercita una sorta di fascino magnetico su noi lettori. Leneaux ha analizzato l'atteggiamento del narratore nei confronti di noi lettori e ha visto come egli eserciti una sorta di dominio nei confronti di noi fruitori che siamo portati ad accettare quello che ci dice e che veniamo progressivamente modellati a suo piacere.⁸¹⁶ Non bisogna però dimenticare che, se anche una manipolazione viene esercitata da parte del narratore nei confronti di noi lettori, questa viene fatta per una buona causa: mettere in guardia circa il pericolo del Fascismo e di uomini ciarlatani come Cipolla per evitare quel ritorno ad uno stadio primitivo dell'umanità caratterizzato dal dominio dell'irrazionalità e della barbarie. A questo si può inoltre aggiungere anche la volontà dell'autore di porre al centro gli aspetti critici di un'arte seducente, malata e ciarlatanesca, come quella di Cipolla, nel rinnovato tentativo di conciliare arte e spirito.

⁸¹⁴ Andreas Blödorn, Friedhelm Marx (Hrsg.), op.cit., (S.139).

⁸¹⁵ Hartmut Böhme, *Thomas Mann: Mario und der Zauberer- Position des Erzählers und Psychologie der Herrschaft*, Literaturwissenschaftliches Seminar, Orbis Litterarum (1975), 30, (S.304).

⁸¹⁶ Grant F. Leneaux, *Mario und der Zauberer: The Narration of Seduction or the Seduction of Narration?*, University of Nevada/Reno, Reno, Nevada, U.S.A., Orbis Litterarum 1985, 40, (pp. 327-347).

Bibliografia.

- Adorno, Theodor W. *Die Freudsche Theorie und die Struktur der faschistischen Propaganda*. In: ders.: *Kritik. Kleine Schriften zur Gesellschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1971, S.34-66.
- Alonge, Roberto. *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Roma, GLF editori Laterza, Biblioteca Universale, 2002.
- Andreoli, Marc; Bär, Andreas. *Faschismus und Nationalsozialismus im Spiegel der Literatur – Thomas Manns Novelle Mario und der Zauberer im Kontext*. In: *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes*, 3/2011, Jg. 58, Göttingen, V&R unipress GmbH, 2011.
- Angelini, Franca. *Storia del teatro e dello spettacolo nel primo Novecento*, Roma, Biblioteca universale Laterza, 2004.
- Bance, A.F. *The narrator in Thomas Mann's Mario und der Zauberer*, *The Modern Language Review*, Vol. 82, No. 2 (Apr., 1987), pp.382-398.
- Berman, Russell A. *The Rise of the Modern German Novel. Crisis and Charisma*, Cambridge, Harvard University Press, 1986.
- Blödorn, Andreas; Marx, Friedhelm (Hrsg.). *Thomas Mann Handbuch Leben – Werk – Wirkung* © 2015 Springer-Verlag GmbH Deutschland. Ursprünglich erschienen bei J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart 2015.
- Böhme, Hartmut. *Thomas Mann: Mario und der Zauberer- Position des Erzählers und Psychologie der Herrschaft*, Literaturwissenschaftliches Seminar, Orbis Litterarum, 1975, S.286-316.
- Bourget, Paul. *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Plon, 1920.
- Bovero, Anna. In: *Thomas Mann, Mario e l'incantatore. Una tragica avventura di viaggio*, traduzione italiana di Anna Bovero, Torino, Elettica, 1945.
- Bridges, George. *Thomas Mann's Mario und der Zauberer: Aber zum Donnerwetter! Deshalb bringt man doch niemand um!*, Wiley on behalf of the American Association of Teachers of German, *The German Quarterly*, Vol. 64, No. 4, Focus: Weimar Republic (Autumn, 1991), pp.501-517.
- Brütting, Richard (Herborn). *Gli a-mori di Mario. L'universo onomastico e lo scenario del primo fascismo nella novella Mario e il mago di Thomas Mann*. In: *Il Nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria*, VIII, 2006 [22. Internationaler Kongress für Namenforschung, Pisa, 28.8.- 4.9.2005], pp. 239-254.
- Buzzati, Dino. *Gabrielli, vecchio fantasma*, *Corriere della sera*, 3 settembre 1965.

- Cowan, Michael. *Spectacle de masse et modernité hystérique dans Mario und der Zauberer*, Études germaniques 59, 2004, pp. 87-105.
- D'Annunzio, Gabriele. *Il fuoco*, Torino, ed. Il Vittoriale, 1942.
- De Francesco, Grete. *Il potere del ciarlatano*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2021.
- De Francesco, Grete. *Die Macht des Charlatans*, Berlin, Die Andere Bibliothek, 2021.
- Dierks, Manfred. *Der Zauberer und die Hypnose*. In: Holger Pils/Christina Ulrich (Hg.): *Thomas Manns Mario und der Zauberer*, Lübeck, 2010.
- Dierks, Manfred. *Thomas Manns Geisterbaron: Leben und Werk des Freiherrn Albert von Schrenck-Notzing*, Gießen, Psychosozial-Verlag, 2012.
- Eigler, Friederike. *Die ästhetische Inszenierung von Macht. Thomas Manns Novelle Mario und der Zauberer*. In: *Heinrich Mann-Jahrbuch 2*, 1984, S.172-183.
- Elzaghe, Yahya. *Die Principe[ssa] X. und diese Frauen –!/: Zur Bachofen-Rezeption in Mario und der Zauberer*, *Thomas Mann Jahrbuch*, Vol. 22, 2009, S.175-193.
- Freud, Sigmund. *Psicologia delle masse e analisi dell'io*, Torino, Boringhieri, Quinta impressione, gennaio 1988.
- Freud, Sigmund. *Studienausgabe. (SA)* Hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, 11 Bde. Sonderausgabe. Frankfurt am Main, Fischer, 2000.
- Fusco, Gian Carlo. *Un mago fuori stagione*, *Il Giorno*, 5 aprile 1959.
- Galvan, Elisabeth. *Bellezza und Satana: Italien und Italiener bei Thomas Mann*, *Thomas Mann Jahrbuch*, Vol. 8, 1995, S.109-138.
- Galvan, Elisabeth. *Der Kleiderschrank und seine Folgen*, *Thomas Mann Jahrbuch*, Vol. 24, 2011, S.119-132.
- Galvan, Elisabeth. *Zur Bachofen-Rezeption in Thomas Manns Joseph-Roman*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1996.
- Galvan, Elisabeth; Costagli, Simone. Pubblicazione in occasione della seguente mostra: *Mario e il mago -Thomas Mann e Luchino Visconti raccontano l'Italia fascista*. Mostra della Casa di Goethe in collaborazione con: Buddenbrookhaus (Lübeck), Thomas Mann Archiv (Zürich), Università di Napoli L'Orientale, Deutsche Thomas Mann-Gesellschaft, Associazione Italiana di Studi Manniani (AISMANN)- Casa di Goethe, Roma, 14.2. – 26.4.2015.
- Garrin, Stephen H. *Thomas Mann's Mario und der Zauberer-Artistic Means and Didactic Ends*, University of Illinois Press, *The Journal of English and Germanic Philology*, Vol. 77, No. 1 (Jan., 1978), pp. 92-103.

- Geulen, Eva. *Resistance and Representation. A Case Study of Thomas Mann's Mario and the Magician*, New German Critique No. 68, 1996, Duke University Press, pp. 3-29.
- Giannelli, Giorgio. *La Bibbia del Forte dei Marmi* (1970), Querceta, Versilia oggi, 2001.
- Golan, Romy. *Is Fascist realism a magic realism?*, The University of Chicago press Journals, Volume 73-74, Spring-Autumn 2020, pp. 221-237.
- Grawe, Christian. *Que diable la Duse allait-elle faire dans cette galère ? Eine Marginalie zu Mario und der Zauberer*, *Thomas Mann Jahrbuch*, Vol. 24 (2011), Vittorio Klostermann GmbH, pp. 229-236.
- Große, Wilhelm. *Königs Erläuterungen und Materialien- Interpretation zu Thomas Mann-Tonio Kröger, Mario und der Zauberer*, Band 288, Bange Verlag, 5. Auflage 2010.
- Gutman, Robert W. *Wagner: l'uomo, il pensiero, la musica*, Milano, Rusconi, 1983.
- Hamacher, Bernd. *Die Utopie der Mitte. Zum politischen Kontext und zur kulturellen Topographie von Mario und der Zauberer*. In: Holger Pils/Christina Ulrich (Hg.): *Thomas Manns Mario und der Zauberer*, Lübeck, 2010.
- Hamacher, Bernd. *Erläuterungen und Dokumente. Thomas Mann: Mario und der Zauberer*, Stuttgart, Reclam, 2006.
- Hansen, Sebastian. *Betrachtungen eines Politischen. Thomas Mann und die deutsche Politik 1914-1933*, Düsseldorf, Wellem, 2013.
- Hatfield, Henri. *Thomas Mann*, Norfolk, Connecticut, New Directions Books, 1951.
- Heine, Gert; Schommer, Paul. *Thomas Mann Chronik*, Frankfurt am Main, Klostermann Verlag, 2004.
- Hergershausen, Lore. *Au sujet de Mario und der Zauberer de Thomas Mann : Cesare Gabrielli : prototype de Cipolla?*, Études germaniques, Paris, Didier Erudition, 1968, pp. 268-275.
- Hughes, William N. *Thomas Mann and the Platonic Adulterer*, Monatshefte, Vol. 51, No. 2 (Feb. 1959), University of Wisconsin Press, pp. 75-80.
- Imhof, Eugen. *Thomas Mann: Mario und der Zauberer*, *Der Deutschunterricht* 4 (1952) H. 6.
- Isotta, Paolo. *Il ventriloquo di Dio: Thomas Mann: la musica nell'opera letteraria*, Milano, Rizzoli, 1983.
- Koopmann, Helmut. *Führerwille und Massenstimmung: Mario und der Zauberer*, S. 151-185. In: Volkmar, Hansen. *Interpretationen-Thomas Mann Romane und Erzählungen*, Stuttgart, Philipp Reclam jun., 1993.
- Kurzke, Hermann. *Thomas Mann. Epoche-Werk-Wirkung*, München, Beck, 1985.

- Lancellotti, Arturo. *Vita ed arte di Riccardo Wagner: (1813-1883)*, Roma, Fratelli Palombi Editori, 1947.
- Lasswell, Harold D. *Power and Personality*, New York, 1963. In: Wagener, Hans. *Mann's Cipolla and Earlier Prototypes of the Magician*, MLN, Vol. 84, No. 5, German Issue (Oct. 1969), The Johns Hopkins University Press, pp. 800-802.
- Le Bon, Gustave. *Psicologia delle folle: Un'analisi del comportamento delle masse*; traduzione di Lisa Morpurgo, prefazione di Piero Melograni, Milano, TEA, 2018.
- Le Bon, Gustave. *Psychologie des foules* (1895).
- Lehnert, Herbert. *Thomas Mann: Schriftsteller für und gegen deutsche Bildungsbürger*, *Thomas Mann Jahrbuch*, Vol. 20 (2007), Vittorio Klostermann GmbH, S. 9-25.
- Leneaux, Grant F. *Mario und der Zauberer: The Narration of Seduction or the Seduction of Narration?* University of Nevada/Reno, Reno, Nevada, U.S.A., *Orbis Litterarum* 1985, 40, pp. 327-347.
- Lunn, Eugene. *Tales of liberal disquiet: Thomas Mann's Mario and the Magician and Interpretations of Fascism*, *Literature and History*, Spring 1985; 11, 1; ProQuest, pp. 77-100.
- Mandel, Siegfried. *Mann's Mario and the magician, or who is Silvestra?*, *Modern Fiction Studies*, Vol. 25, No. 4 (Winter 1979-80), The Johns Hopkins University Press, pp. 593-611.
- Mann, Erika. *Mein Vater, der Zauberer*, hg. Von Irmela von der Lühe und Uwe Naumann, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1996.
- Mann, Thomas. *Cane e padrone; Disordine e dolore precoce; Mario e il mago*. Traduzioni di Lavinia Mazzucchetti e Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, Oscar Moderni, 2018.
- Mann, Thomas. *Dolore e grandezza di Richard Wagner* con prefazione di Mazzino Montinari, Fiesole, Discanto, 1979.
- Mann, Thomas. *Fratello Hitler e altri scritti sulla questione ebraica*, traduzione di Cristina Lombardo e Chiara Origlio, a cura di Anna Ruchat, Milano, Oscar Mondadori, 2005.
- Mann, Thomas. *Spirito e arte: Saggio sulla letteratura*, a cura di Maurizio Pirro, Bari, Palomar, 1997.
- Mann, Thomas. *Stories of Three Decades*, New York, Knopf, 1936.
- Mann, Thomas. *Buddenbrooks-Verfall einer Familie*, Frankfurt am Main, FISCHER Taschenbuch, 1 aprile 1991, 66. Auflage: Juli 2020.
- Mann, Thomas. *Dichter über ihre Dichtungen*. Tl.2: 1918-1943, hrsg. von Hans Wysling unter Mitw. von Marianne Fischer, Frankfurt a.M., 1979.
- Mann, Thomas. *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden* (GW), Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1990.

- Mann, Thomas. *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe (GKFA): Werke, Briefe, Tagebücher*, Frankfurt am Main, S. Fischer, 2002.
- Mann, Thomas. *Leiden und Größe der Meister*, Gesammelte Werke in Einzelbänden, herausgegeben und mit Nachbemerkenungen versehen von Peter De Mendelssohn, Frankfurt am Main, Fischer, 1982.
- Mann, Thomas. *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, erschienen bei FISCHER Taschenbuch, ungekürzte, anhand des Erstdrucks Berlin 1930 neu durchgesehene Ausgabe, Frankfurt am Main, April 1989, 35. Auflage: April 2021.
- Mann, Thomas. *Späte Erzählungen (1919-1953) - Kommentar von Hans Rudolf Vaget*, Frankfurt a.M., Fischer Verlag, 2021.
- Mann, Thomas. *Späte Erzählungen (1919-1953)*, herausgegeben und textkritisch durchgesehen von Hans Rudolf Vaget unter Mitarbeit von Angelina Immoos, Frankfurt a.M., S. Fischer Verlag, 2021.
- Mann, Thomas. *Thomas Mann an Ernst Bertram: Briefe aus den Jahren 1910-1955* [Nachwort versehen von Inge Jens], Pfullingen, Neske, 1960.
- Mann, Thomas. *Tonio Kröger*, introduzione di Giuliano Baioni, traduzione di Anna Rosa Azzone Zweifel con testo tedesco a fronte, Milano, Ventesima edizione Grandi classici BUR, maggio 2018.
- Mann, Thomas; Duffy, Charles and Don A. Keister, *Two letters by Thomas Mann*, Monatshefte, Vol. 51, No. 4 (Apr. - May, 1959), University of Wisconsin Press, pp. 190-192.
- Marx, Friedhelm. *Bürgerliche Phantastik? Thomas Manns Novelle Mario und der Zauberer*, *Thomas Mann Jahrbuch*, Vol. 24, 2011, pp. 133-142.
- Matenko, Percy. *The Prototype of Cipolla in Mario und der Zauberer*, *Italica*, Vol. 31, No. 3 (Sep.1954), American Association of Teachers of Italian, pp.133-135.
- Matter, Harry. *Mario und der Zauberer- Die Bedeutung der Novelle im Schaffen Thomas Manns*. In: *Weimarer Beiträge: Studien und Mitteilungen zur Theorie und Geschichte der deutschen Literatur*, Weimar, H. Böhlau Nachfolger, vol. 6 (III), S. 579-596.
- Mayer, Hans. *Thomas Mann*, Berlin, Verlag Volk und Welt, 1950.
- Mazzetti, Elisabetta. *Thomas Manns Mario und der Zauberer- der italienische Hintergrund und die Rezeption in Italien*. In: Holger Pils/Christina Ulrich (Hg.), *Thomas Manns Mario und der Zauberer*, Lübeck, 2010.
- Mazzucchetti, Lavinia. *Mario il mago [sic]. Una novella di Thomas Mann che avrebbe irritato e offeso gli Italiani del 1930*, in *La Lettura*, I, nr. 3, 6.9.1945.

- McIntyre, Allan J. *From Travemünde to Torre di Venere: Mannian Leitmotifs in political transition*, Germanic Review, Winter 1984, 59, pp. 26-31.
- Müller-Salget, Klaus. *Der Tod in Torre di Venere- Spiegelung und Deutung des italienischen Faschismus in Thomas Manns Mario und der Zauberer*, Arcadia, Jan 1, 1983, S.50-65.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *Scritti su Wagner con un saggio di Mario Bortolotto*, Milano, Adelphi, 1991.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem*, Digitale Kritische Gesamtausgabe (eKGWB), Leipzig, Verlag von C. G. Neumann, 1888.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *Der Fall Wagner; Götzen-Dämmerung; Nachgelassene Schriften: (August 1888-Anfang Januar 1889); Der Antichrist; Ecce homo; Dionysos-Dithyramben; Nietzsche contra Wagner*. Kritische Gesamtausgabe herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin, De Gruyter, 1969, VI3.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *Jenseits von Gut und Böse, Zur Genealogie der Moral*, - Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden (KSA), Band 5, herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin, New York, Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter, 1988.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*, Erster Band. Neue Ausgabe mit einer einführenden Vorrede, Leipzig, Verlag von E.W. Fritsch, Digitale Kritische Gesamtausgabe, 1886.
- Panizzo, Paolo. *Ästhetizismus und Demagogie- Der Dilettant in Thomas Manns Frühwerk*, Würzburg, Königshausen u. Neumann, 2007.
- Pörnbacher, Karl. *Thomas Mann Mario und der Zauberer Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart, Reclam, 1980.
- Reich, Wilhelm. *Psicologia di massa del fascismo*, Milano, Sugar editore, 1971.
- Reich, Wilhelm. *Die Massenpsychologie des Faschismus*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1986.
- Sautermeister, Gert. *Thomas Manns Mario und der Zauberer*, München, W. Fink, 1981 (= Uni Tb 976).
- Scherer, Paul; Wysling, Hans. *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns, (Geist und Kunst Thomas Manns Notizen zu einem Literatur-Essay von Hans Wysling)*, Bern, München, Francke, 1967.
- Schoffman, Nachum. *D'Annunzio and Mann: Antithetical Wagnerisms*, The Journal of Musicology, Vol. 11, No. 4 (Autumn, 1993), University of California Press, pp. 499-524.

- Schwarz, Egon. *Fascism and Society: Remarks on Thomas Mann's Novella Mario and the Magician*, Michigan Germanic Studies, 2, 1976.
- Schwarz, Egon. *Faschismus und Gesellschaft. Bemerkungen zu Thomas Manns Novelle Mario und der Zauberer*. In: Schwarz, Egon (Hg.): *Dichtung, Kritik, Geschichte. Essays zur Literatur 1900–1930*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1983.
- Sontag, Susan. *Fascinating Fascism*. In: *Under the Sign of Saturn*, New York, Farrar, 1980.
- Speirs Ronald C., *Mann: Mario und der Zauberer*, London, Grant & Cutler, 1990.
- Speirs, Ronald C., *Some Psychological Observations on Domination, Acquiescence and Revolt in Thomas Mann's Mario und der Zauberer*, Forum for Modern Language Studies, 16, (Oct 1, 1980), pp. 319-330.
- Tatar, Maria M. *Spellbound. Studies on Mesmerism and Literature*, Princeton, NJ, Princeton UP, 1978.
- Traschen, Isadore. *The Uses of Myth in Death in Venice*, Modern Fiction Studies (Summer 1965).
- Veget, Hans R. *Die Erzählungen*. In: *Thomas-Mann Handbuch*. hrsg. von Helmut Koopmann, Stuttgart, Kröner, 1990, S.534-618.
- Veget, Hans R. *Thomas Mann Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, München, Winkler, 1984.
- Veget, Hans R. *Thomas Mann: Enlightenment and Social Democracy*. In: Publications of the English Goethe-Society 86, 2017.
- Widdig, Bernd. *Mann unter Männern: Männerbünde und die Angst vor der Masse in der Rede Von deutscher Republik*, The German Quarterly, Vol. 66, No. 4, From Goethe to Thomas Mann and Beyond (Autumn, 1993), Wiley on behalf of the American Association of Teachers of German, pp. 532-533.
- Widdig, Bernd. *Männerbünde und Massen: zur Krise männlicher Identität in der Literatur der Moderne*, 1992, Opladen, Westdeutscher Verlag, 5. Kapitel-Thomas Manns Mario und der Zauberer aus massenpsychologischer Sicht, S.128-143.
- Wieland, Andreas. *Mario und der Zauberer - Interpretation aus massenpsychologischer Sicht*, Otto-von-Guericke-University Magdeburg, 2000.
- Würffel, Stefan Bodo. *Die Macht zu verführen. Mario und der Zauberer und Verwandtes*. In: *Liebe und Tod in Venedig und anderswo*. Die Davoser Literaturtage 2004. Hg. von Thomas Sprecher, Frankfurt am Main, 2005.
- Wysling, Hans. *Dokumente und Untersuchungen: Beiträge zur Thomas-Mann-Forschung*, Dritter Band, Bern und München, Francke Verlag, 1974.

- Zampa, Giorgio. *Premessa*. In: Thomas Mann, *Mario e il mago. Una tragica esperienza di viaggio*, a cura di Giorgio Zampa, Firenze, Barbera, 1945, pp. 9-12.
- Zeller, Regine. *Cipolla und die Masse- Zu Thomas Manns Novelle Mario und der Zauberer*, Mannheimer Studien zur Literatur-und Kulturwissenschaft, herausgegeben von Jochen Hörisch und Reiner Wild (Band 40), Röhrig Universitätsverlag, St. Ingbert, 2006.
- Zeller, Regine. *Gustave Le Bon, Sigmund Freud und Thomas Mann. Massenpsychologie in Mario und der Zauberer*. In: *Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik* 9, 2004.

Sitografia.

Data di ultima consultazione 17 maggio 2022.

- <http://adriaan.biz/nietzsche/Der%20Fall%20Wagner.pdf>
- <http://adriaan.biz/nietzsche/Menschliches,%20Allzumenschliches%201.pdf>
- <http://www.jstor.com/stable/27708300>
- <http://www.jstor.com/stable/764024>
- <http://www.jstor.org/stable/30159047>
- <https://archive.org/details/nietzsche-umano-troppo-umano>
- <https://fliphtml5.com/jwmq/zvll/basic>
- <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4057659/f11.item.texteImage#>
- <https://innt.it/innt/article/download/114/107>
- https://it.wikipedia.org/wiki/Cecco_Angiolieri
- https://it.wikipedia.org/wiki/La_montagna_incantata
- https://it.wikipedia.org/wiki/Richard_Wagner
- https://it.wikipedia.org/wiki/Umano,_troppo_umano
- <https://silo.pub/qdownload/erluterungen-zu-thomas-mann-tonio-krger-mario-und-der-zauberer.html>
- <https://unora.unior.it/retrieve/handle/11574/178895/44537/MARIO.MAGO-CdG.pdf>
- <https://www.grin.com/document/99109>
- <https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/710830>
- <https://www.jstor.org/stable/24743637>
- <https://www.jstor.org/stable/24744719>
- <https://www.jstor.org/stable/24744913>

- <https://www.jstor.org/stable/24744914>
- <https://www.jstor.org/stable/24744920>
- <https://www.jstor.org/stable/24745296>
- <https://www.jstor.org/stable/26282326>
- <https://www.jstor.org/stable/2908368>
- <https://www.jstor.org/stable/30159016>
- <https://www.jstor.org/stable/3108662>
- <https://www.jstor.org/stable/3728432>
- <https://www.jstor.org/stable/406666>
- <https://www.jstor.org/stable/407767>
- <https://www.jstor.org/stable/476837>
- <https://www.spiweb.it/la-ricerca/ricerca/identificazione/>
- <https://www.treccani.it/enciclopedia/ginecocrazia/>
- https://www.treccani.it/enciclopedia/matriarcato_%28Enciclopedia-delle-scienze-sociali%29/
- <https://www.treccani.it/vocabolario/mimetismo/>
- <https://www.treccani.it/vocabolario/panem-et-circenses/>