

€ 00,00



Mario und der Zauberer



MARIO e il MAGO

THOMAS MANN E LUCHINO VISCONTI
RACCONTANO L'ITALIA FASCISTA

MARIO und der ZAUBERER

THOMAS MANN UND LUCHINO VISCONTI
ERZÄHLEN VOM FASCHISTISCHEN ITALIEN

Pubblicazione in occasione della mostra

Mario e il mago

Thomas Mann e Luchino Visconti raccontano l'Italia fascista

Una mostra della Casa di Goethe

in collaborazione con Buddenbrookhaus, Lübeck; Thomas Mann Archiv, Zürich; Università di Napoli L'Orientale, Deutsche Thomas Mann-Gesellschaft, Sitz Lübeck e.V.; Associazione Italiana di Studi Manniani (AISMANN)

Casa di Goethe, Roma, 14.2. – 26.4.2015

Curatrice: Elisabeth Galvan

Collaborazione scientifica: Simone Costagli

Collana della Casa di Goethe a cura di Maria Gazzetti

Volume *Mario e il mago* a cura di Elisabeth Galvan

Traduzione: Elisabeth Galvan e Simone Costagli

Redazione: Dorothee Hock

Ideazione e progetto grafico: Utta Wickert-Sili e Cecilia Bazzini, Roma

Stampa: Litografia Bruni, Pomezia

Referenze fotografiche:

p. 8: Thomas Mann Archiv Zürich

p. 38, 45, 50 Buddenbrookhaus Lübeck

p. 58: Archivio Teatro alla Scala Mailand

p. 74 - 79 Programma „Mario e il mago“, Archivio Teatro alla Scala

© 2015 AsKI (Arbeitskreis selbständiger Kultur-Institute e.V.), Casa di Goethe e autori

ISBN 978-3-930370-36-8

Finanziato dall'Incaricata della Repubblica Federale per la Cultura e i Media su delibera del Deutschen Bundestag

Casa di Goethe

Via del Corso, 18 - I – 00186 Roma

Tel. +39 06 32 650 412

info@casadigoethe.it - www.casadigoethe.it

AsKI e.V.

Prinz-Albert-Str. 34 - D – 53113 Bonn

Tel. +49 228 22 48 59/60

info@aski.org - www.aski.org

Ill. copertina: Forte dei Marmi, Palazzo Littorio, collezione Erasmo Baraldi

Publikation anlässlich der Ausstellung

Mario und der Zauberer

Thomas Mann und Luchino Visconti erzählen

vom faschistischen Italien

Eine Ausstellung der Casa di Goethe

in Zusammenarbeit mit Buddenbrookhaus, Lübeck; Thomas-Mann-Archiv, Zürich; Università di Napoli L'Orientale, Deutsche Thomas Mann-Gesellschaft, Sitz Lübeck e.V.; Associazione Italiana di Studi Manniani (AISMANN)

Casa di Goethe, Rom, 14.2. – 26.4.2015

Kuratorin: Elisabeth Galvan

Wissenschaftliche Mitarbeit: Simone Costagli

Katalog-Reihe der Casa di Goethe,

herausgegeben von Maria Gazzetti

Band *Mario und der Zauberer* herausgegeben von Elisabeth Galvan

Übersetzung: Elisabeth Galvan und Simone Costagli

Redaktion: Dorothee Hock

Graphisches Konzept und Layout: Utta Wickert-Sili

und Cecilia Bazzini, Roma

Druck: Litografia Bruni, Pomezia

Fotonachweis:

S. 8: Thomas Mann Archiv Zürich

S. 38, 45, 50 Buddenbrookhaus Lübeck

S. 58: Archivio Teatro alla Scala Mailand

S. 74 - 79 Programm „Mario e il mago“, Archivio Teatro alla Scala

© 2015 AsKI (Arbeitskreis selbständiger Kultur-Institute e.V.), Casa di Goethe und Autoren

ISBN 978-3-930370-36-8

Finanzierung: Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien aufgrund eines Beschlusses des Deutschen Bundestages

Casa di Goethe

Via del Corso, 18 - I – 00186 Roma

Tel. +39 06 32 650 412

info@casadigoethe.it - www.casadigoethe.it

AsKI e.V.

Prinz-Albert-Str. 34 - D – 53113 Bonn

Tel. +49 228 22 48 59/60

info@aski.org - www.aski.org

Abbild. Umschlag: Forte dei Marmi, Palazzo Littorio, Sammlung Erasmo Baraldi

INDICE | INHALT

Elisabeth Galvan

Introduzione

Zur Einführung

Mario e il mago. Il racconto italiano di Thomas Mann

6

Mario und der Zauberer. Thomas Manns italienische Erzählung

7

Simone Costagli

Cesare Gabrielli, il modello del mago Cipolla

36

Cesare Gabrielli, das Vorbild des Zauberers Cipolla

37

Lavinia Mazzucchetti

Mario e il mago

48

Mario und der Zauberer

49

Elisabeth Galvan

Il balletto Mario e il mago di Luchino Visconti e Franco Mannino

66

Das Ballett Mario e il mago von Luchino Visconti und Franco Mannino

67

Elisabeth Galvan
Introduzione

Mario e il Mago **Il racconto italiano di Thomas Mann**

Il racconto e i suoi presupposti

Thomas Mann entra in contatto per la prima volta con il fascismo italiano nell'autunno del 1923, in occasione di un soggiorno a Bolzano. Quando perciò, nel 1926, dal 18 agosto al 13 settembre trascorre un nuovo periodo di vacanza in Italia, a Forte dei Marmi, in compagnia della moglie e dei due figli più piccoli, lo scrittore conosce già il fenomeno politico. Gli avvenimenti di cui fa esperienza in Versilia, tuttavia, non si trasformano subito in racconto; solo nel 1929, mentre la minaccia del fascismo tedesco si fa sempre più imminente, Thomas Mann ritorna sulle esperienze di tre anni prima. A quell'epoca, sta ormai lavorando alle *Storie di Giacobbe*, la prima parte della tetralogia dedicata al personaggio biblico di Giuseppe.

Nell'agosto del 1929, come ogni anno, la famiglia Mann va al mare. Questa volta sul Mar Baltico, e per motivi pratici la scrittura del romanzo deve interrompersi, poiché i materiali da consultare sono troppo voluminosi e non si possono trasportare nella località di vacanza. "Tuttavia – ricorderà Thomas Mann tempo dopo – non ammettendo ,svago' senza occupazione, decisi di impegnare le mattine [...] in un lavoro, per il quale non occorre preparativi e che era, nel vero e proprio senso della parola, ,campato in aria' ". Più che "campato in aria", come l'autore lo definisce con sottinteso *understatement*, il racconto è

Elisabeth Galvan
Zur Einführung

Mario und der Zauberer **Thomas Manns italienische Erzählung**

Die Erzählung und ihre Voraussetzungen

1923 kommt Thomas Mann bei einem Herbsturlaub in Bozen zum ersten Mal mit dem italienischen Faschismus in Berührung. Als er drei Jahre später zusammen mit seiner Frau und den beiden jüngsten Kindern im Sommer 1926 vom 18. August bis zum 13. September die Ferien in Forte dei Marmi verbringt, ist er für das politische Phänomen bereits sensibilisiert. Was er an der versilianischen Küste erlebt, wird nicht sogleich in Literatur umgesetzt; erst 1929, unter dem Einfluss des nun auch in Deutschland immer drohender aufziehenden Faschismus, werden die Erlebnisse wieder aufgegriffen. Zu diesem Zeitpunkt befindet sich Thomas Mann gerade mitten in der Arbeit an den *Geschichten Jaakobs*, dem ersten Roman der großen biblischen *Joseph-Tetralogie*.

Im August 1929 geht die Familie Mann wie jedes Jahr ans Meer, diesmal an die Ostsee, und die Arbeit am Roman muss aus praktischen Gründen unterbrochen werden, denn der Materialien-Apparat ist viel zu umfangreich, um in den Urlaub mitgenommen zu werden. „Da ich mich aber auf beschäftigungslose ‚Erholung‘ durchaus nicht verstehe, beschloß ich, meine Vormittage [...] mit einer Arbeit [zu füllen], zu der es keines Apparates bedurfte und die im bequemsten Sinn des Wortes ‚aus der Luft gegriffen‘ werden konnte“,¹ erinnert sich Thomas Mann rückblickend. ‚Aus der Luft gegriffen‘ ist die Geschichte tat-



THOMAS MANN
NEL PICCOLO
CAPANNO
DA SPIAGGIA
A RAUSCHEN/
MAR BALTICO
THOMAS MANN
IM STRANDKORB
IN RAUSCHEN/OSTSEE

sächlich, allerdings nicht in dem vom Autor suggerierten Sinn des *understatements*. Es ist vielmehr die politische ‚Luft‘, aus der sie gegriffen werden konnte, es ist das zeitgenössische Klima, zu dessen Spiegel sie wird.

Dieses Klima ist sowohl in Italien als auch in Deutschland geprägt durch Nationalismus, Überhandnehmen der Irrationalität, Kult der autoritären Führerpersönlichkeit, Kontrolle der Massen. *Mario und der Zauberer* greift jeden einzelnen dieser Aspekte auf und komponiert sie meisterhaft zu einem narrativen Ganzen. Unmittelbar vor und nach der Niederschrift der Erzählung nimmt Thomas Mann aber auch wiederholt in Reden und Aufsätzen zur aktuellen politisch-kulturellen Situation Stellung und unterstreicht warnend den immer klarer zutage tretenden regressiven und irrationalen Geist der Zeit (*Rede über Lessing, Zu Lessings Gedächtnis, Die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte* 1929; *Deutsche Ansprache. Ein Appell an die Vernunft* 1930). Dabei taucht wie ein roter Faden immer wieder die Vorstellung auf, dass seit jeher die Menschheitsgeschichte durch progressive und regressive Phasen charakterisiert und ein Rückfall auf eine bereits überwundene Stufe jederzeit möglich sei. Diese Ideen finden sich auch im gleichzeitig entstehenden biblischen Großroman *Joseph* und hängen mit der Geschichtsphilosophie des Schweizer Juristen Johann Jakob Bachofen eng zusammen. Bachofens Hauptwerk *Das Mutterrecht* (1861) wird gerade in den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts neu entdeckt und von zahlreichen Denkern und Schriftstellern intensiv rezipiert. Zu ihnen gehört auch Thomas Mann. Nach Bachofens Theorie hat sich die Menschheit von einem ursprünglichen Matriarchat zum Patriarchat entwickelt, und dieser Entwicklungsprozess ist durch häufige Rückfälle auf bereits überwundene Evolutionsstufen charakterisiert. Dieses geschichtsphilosophische Schema wendet Thomas Mann auf die politische Gegenwart an, in der er eine entschiedene Regression auf eine niederere menschheitsgeschichtliche Entwicklungsstufe sieht.

Der Begriff der Regression ist auch bei Sigmund Freud zentral, mit dessen Werk sich Thomas Mann seit den frühen zwanziger Jahren auseinandersetzt. Für *Mario und der Zauberer* ist besonders Freuds 1921 erschienene Studie *Massenpsychologie und Ich-Analyse* von Bedeutung. Hier finden sich (ausgehend von Gustave Le Bons 1895 erschienener *Psychologie der Massen*) mehrere für die Erzählung wesentliche Grundvorstellungen, z. B. das für die kollektivpsychologische Dynamik typische Phänomen der *Ansteckung* und die Auffassung,

davvero 'preso' dalla 'aria' politica, vale a dire dal clima dell'epoca che vuole rispecchiare. Tratti caratteristici di questo clima sono, in Italia come in Germania, il nazionalismo, il trionfo dell'irrazionale, il culto della personalità autoritaria di un Duce, il controllo delle masse. *Mario e il mago* affronta questi temi e li ordina in modo magistrale all'interno di un unico complesso narrativo. Inoltre, subito prima e dopo la scrittura del racconto, Thomas Mann prende più volte posizione, nei suoi discorsi e nei suoi saggi, sulla situazione politica e culturale del momento, avvertendo chi lo ascolta e lo legge del pericolo di un'atmosfera spirituale sempre più in balia di tendenze irrazionali e regressive (*Discorso su Lessing, In memoria di Lessing, La posizione di Freud nella storia dello spirito moderno* 1929; *Un appello alla ragione*, 1930): in tutti questi scritti affiora, come un filo rosso, l'idea che la storia dell'umanità si caratterizzi per un'alternanza di momenti di progresso e regresso, in cui l'eventualità di una ricaduta in una fase già superata è sempre possibile. Idee simili si ritrovano anche nel grande romanzo biblico, il *Giuseppe*, che stava maturando proprio in quegli anni, e sono da ricollegare alla filosofia della storia del giurista svizzero Johann Jakob Bachofen. Il testo fondamentale di Bachofen, *Il matriarcato* (1861), era stato riscoperto proprio negli anni Venti del secolo scorso, ed è studiato approfonditamente da molti pensatori e scrittori. Thomas Mann è uno di loro. Secondo la teoria di Bachofen, l'umanità si è evoluta da un originario matriarcato al patriarcato, ma questo processo di sviluppo ha attraversato numerose ricadute in fasi evolutive precedenti. Thomas Mann applica questo schema storico-filosofico all'attualità politica, e in essa intravede una regressione a un grado di sviluppo inferiore nel cammino evolutivo dell'umanità.

Il concetto di regressione è centrale anche in Sigmund Freud, alla cui opera Thomas Mann si interessa fin dai primi anni Venti. Per quanto riguarda *Mario e il mago*, è di particolare importanza il suo saggio *Psicologia di massa e analisi dell'Io* del 1921. Partendo dalla *Psicologia delle folle* scritta da Gustave Le Bon nel 1895, Freud analizza alcuni fatti che svolgono un ruolo decisivo anche nel racconto di Mann, come ad esempio il fenomeno del *contagio*, tipico della psicologia di massa, o l'idea che, all'interno di un collettivo, l'individuo si trasformi in 'individuo di massa' (*Massenindividuum*), regredendo a un precedente stadio evolutivo.

In *Un appello alla ragione*, discorso che Thomas Mann rivolge alla Germania nell'ottobre del

in una massa verrebbe a trasformarsi in un "Massenindividuum", che si riduce a una precedente fase di sviluppo.

In *la lingua tedesca*, che Thomas Mann nel ottobre 1930 dopo il enorme successo elettorale della NSDAP da Berlino rivolto alla Germania, viene dopo la attuale situazione non solo come un fenomeno politico percepito e interpretato, ma anche e soprattutto come "Seelenzustand".² Il regresso in la barbarie, la regressione ad un inferiore stadio, ha ora un nome, quello del nazionalsocialismo. Anche nel resto dell'Europa si vedono segni di una "gigantesca eccentrica barbarie"³. Questo vale soprattutto per l'Italia, da dove si teme che il fascismo si spargano senza difficoltà oltre il confine alpino.

Mario und der Zauberer può essere letto come un avvertimento contro il pericolo di un'espansione del fascismo. Il nazionalsocialismo, l'irrazionalità, che si manifesta nel superstiziosismo, il "contagio" che si trasmette, la manipolazione e l'oppressione della massa da parte di un'autoritaria personalità di massa – tutto questo sembra non essere altro che un realistico e contemporaneamente metaforico rappresentazione di un attuale fenomeno politico. Ma in la narrazione si tratta di molto di più, perché si tratta di un più ampio culturale-simbolico contesto: il fascismo per Thomas Mann non solo un fenomeno politico, ma anche e soprattutto un culturale fenomeno e come tale significa un regresso ad una inferiore fase di sviluppo. Questo è il pensiero di base, che la narrazione con i già citati discorsi e saggi e con il apparentemente in ogni senso lontano *Joseph*-Roman verbindet.

Ma che altro che un collettiva regressione si verifica nel corso della Abendvorstellung Cipollas? Sotto il suo influenza si trasforma il pubblico in un volenteroso massa e si abbandona in la sala e sulla scena ad un orgiastico danza. Questa regressiva Atmosphäre caratterizzata non solo la misteriosa Abendvorstellung, ma anche da il fittizio Badeort Torre di Venere dominante situazione in generale: Von Anfang an wird der Aufenthalt in Torre, wo „Ärger, Gereiztheit, Überspannung“ in der Luft liegen, als „atmosphärisch unangenehm“ empfunden.⁴ Regredieren Cipollas Zuschauer zu willens- und bewusstseinslosen Objekten seiner Herrschaft, treffen sie sich darin mit jenen im versilischen Küstenort anwesenden Italienern, die aufgrund der von ihnen ge-

1930 dopo il grande successo elettorale della NSDAP, la situazione attuale viene coerentemente percepita e interpretata non soltanto come fenomeno politico, ma anche, e soprattutto, come “stato psichico”¹ (*Seelenzustand*). La ricaduta nella barbarie, la regressione a uno stadio inferiore, ha adesso un nome: nazionalsocialismo. Anche nel resto d’Europa Thomas Mann intravede segnali di una “immensa ondata di barbarie eccentrica”². Ciò vale in particolare per l’Italia, da cui il fascismo dominante avrebbe potuto diffondersi senza difficoltà oltre la frontiera del Brennero.

Mario e il mago può essere letto come un concreto monito nei confronti del pericolo di un fascismo internazionale. Il nazionalismo che prende ovunque il potere, l’irrazionalità che si manifesta – a un certo punto del racconto – nella superstizione che la pertosse si possa prendere ‘per via acustica’, la manipolazione e sottomissione delle masse alla personalità autoritaria di Cipolla, sembrano tutti tratti di una descrizione realistica e al tempo stesso metaforica di un fenomeno politico d’attualità. Ma nel racconto c’è molto di più, poiché esso lega questo fenomeno a un contesto segnato da una precisa simbologia culturale. Il fascismo, secondo Thomas Mann, non è soltanto un fenomeno politico, ma anche, e soprattutto, culturale; è su questo piano che esso equivale a una regressione a uno stadio evolutivo inferiore. Questo è il pensiero fondamentale che lega il racconto ai discorsi e ai saggi citati e anche al *Giuseppe* che, apparentemente, gli è lontano sotto ogni punto di vista. Che cosa avviene durante lo spettacolo di Cipolla, se non una regressione collettiva? Sotto il suo influsso, il pubblico si tramuta in una massa priva di volontà, che si abbandona a una danza orgiastica. E l’atmosfera di regressione non pervade soltanto lo spettacolo; predomina anche, in generale, nella fittizia località di villeggiatura chiamata Torre di Venere: fin dall’inizio, stare in quel luogo, dove “stizza, irritabilità, sovraccitazione” sono nell’aria, è “atmosfericamente sgradevole”.³ Come gli spettatori di Cipolla regrediscono fino a diventare oggetti privi di volontà e di coscienza, anche gli italiani che si trovano nella località costiera della Versilia regrediscono a ‘individui di massa’ a cagione dell’ideologia dominante che condividono. Ci sono eccezioni, che cercano di opporsi in modo attivo alla ‘atmosfera sgradevole’; tuttavia, il loro destino sembra prefigurato da quegli spettatori che si oppongono senza successo alla sottomissione ipnotica di Cipolla.

A rendere sgradevole l’atmosfera di Torre di Venere è in particolare un elemento di di-

teilten herrschenden Ideologie ebenfalls zu „Massenindividuen“ regredieren. Dies gilt durchaus nicht für alle Italiener, mit denen die Familie des Ich-Erzählers in Kontakt kommt. Es gibt Ausnahmen, die sich aktiv der ‚unangenehmen Atmosphäre‘ zu widersetzen suchen, doch erscheint ihr Schicksal durch jene Zuschauer präfiguriert, die erfolglos gegen die hypnotische Unterwerfung durch Cipolla opponieren.

Es ist besonders ein Störfaktor, der die Atmosphäre in Torre di Venere unangenehm macht: die Mütter. Sie dominieren am Strand, wo sie unermüdlich ihre Kinder lauthals bei Namen rufen; und sie dominieren im Hotel, wo es ihnen in der Person einer „Fürstin, große Dame und leidenschaftliche Mutter zugleich“⁵ gelingt, die ausländischen Gäste, unglücklicherweise ihre Zimmernachbarn, zu vertreiben: gegen jede Logik befürchtet die Principessa, ihre Kinder könnten rein akustisch durch den Keuchhusten angesteckt werden, den die Kinder des Ich-Erzählers soeben überstanden haben. Neben der Irrationalität zeichnen sich diese Mütter durch ein übertrieben protektives Verhalten aus; sie sind stets bereit, ihre Kinder zu schützen und zu verteidigen – es ist eine ganz auf das Physische konzentrierte Mutterschaft. Darüberhinaus scheint es aber zwischen ihnen keine Interaktion zu geben. Man fragt sich: wo sind die Väter? Von ihnen fehlt jede Spur: lediglich sich selbst überlassene, dominierende Mütter, die uneingeschränkt ihre Macht ausüben – ein Szenarium, das Bachofens Matriarchat und damit eine nach seiner Geschichtsphilosophie überwundene Kulturstufe in die Gegenwart versetzt.

Der Vorherrschaft von Müttern und Kindern wird durch die Familie des Ich-Erzählers ein anderes Modell entgegen gesetzt: ein von *beiden* Eltern geprägtes System, das sich vom ausschließlichen Mutter-Kind-System nicht nur in der Konstellation unterscheidet, sondern auch durch ein anderes Verhältnis zu den Kindern. Dieses beruht hier auf einer wesentlich expliziteren Interaktion – es gibt Erlaubnis, Verbot und Erklärung – und stellt durch diesen kommunikationsorientierten Aspekt ein Modell dar, das durch Artikulation und Komplexität charakterisiert ist. Denn am Strand gibt es nicht nur das Problem der Mütter: auch die Kinder – bestimmte Kinder – sind schwierig:

Tatsächlich wimmelte es am Strande von patriotischen Kindern, – eine unnatürliche und nieder-schlagende Erscheinung. Kinder bilden ja eine Menschengattung und Gesellschaft für sich, sozusagen

sturbo: le madri. Esse dominano sulla spiaggia, dove urlano senza sosta i nomi dei loro figli; e dominano nell'Hotel, dove, nella persona di una "Principessa, gran dama e madre appassionata al tempo stesso",⁴ riescono a far scacciare gli ospiti stranieri che hanno la sfortuna di essere loro vicini di stanza: contrariamente a qualsiasi logica la principessa teme che i suoi figli possano prendere per via acustica la pertosse, da cui sono appena guariti i bambini del narratore. Oltre alla loro irrazionalità, queste madri mostrano un eccessivo istinto di protezione; sempre pronte a difendere e a proteggere i loro figli, la loro è una maternità concentrata in modo esclusivo sull'elemento fisico. Oltre a questo, non pare che ci sia interazione tra loro. Viene da chiedersi: dove sono i padri? Di loro non c'è traccia: ci sono soltanto madri lasciate a loro stesse, dominanti, che esercitano il loro potere in modo condizionato. Si tratta di uno scenario che ritrova nel presente il matriarcato di Bachofen, e dunque un livello culturale che la filosofia della storia di quest'ultimo considerava superato.

Al dominio delle madri e dei figli si oppone, con la famiglia dell'io-narrante, un modello diverso: un sistema che si fonda su *entrambi* i genitori, differente dal sistema esclusivo madre-figlio non soltanto nella dinamica, ma anche nel rapporto tra le generazioni. Esso si basa su un'interazione molto più esplicita, in cui trovano posto i permessi, i divieti e le spiegazioni, e rappresenta, grazie all'aspetto comunicativo, un modello fatto di sfumature e complessità. Sulla spiaggia, infatti, non c'è soltanto il problema delle madri; anche i bambini, certi bambini, sono difficili:

*E in realtà la spiaggia brulicava di bimbi patrioti, fenomeno innaturale e avvilente. I bimbi costituiscono una specie umana, una società a sé, per così dire una nazione particolare: anche se il loro esiguo vocabolario appartiene a lingue diverse, essi si ritrovano con facilità, necessariamente, sulla base di una forma comune di vita.*⁵

Questa forma civile e nobile di pacifica convivenza umana, fondata su una specie di lingua universale e interculturale parlata dai bambini, è azzerata sulla spiaggia versiliese dal fenomeno "avvilente" dell'indottrinamento politico infantile (in senso patriottico e nazionalista), che le madri non possono né vogliono assolutamente impedire.

*eine eigene Nation; leicht und notwendig finden sie sich, auch wenn ihr kleiner Wortschatz verschiedenen Sprachen angehört, auf Grund gemeinsamer Lebensform in der Welt zusammen.*⁶

Diese zivilisierte, höhere Form des friedlichen menschlichen Zusammenlebens, das auf einer Art interkultureller, kindlicher Universalsprache beruht und eine alle Grenzen überwindende Kommunikation ermöglicht, wird am versilischen Strand vom ‚niederschlagenden‘ Phänomen einer politischen (patriotisch-nationalistischen) Indoktrinierung der Kinder zunichte gemacht, welche die Mütter in keiner Weise verhindern können oder auch nur wollen.

Die ‚Luft‘ von Torre di Venere wird nicht nur vom Nationalismus und von der Dominanz der Mütter unangenehm beeinflusst. Auch das Wetter ist für das Wohlbefinden nicht hilfreich, denn es ist viel zu heiß: „Die Hitze war [...] afrikanisch.“⁷ Afrika wird wiederholt in der Erzählung evoziert und hat eine symbolische Bedeutung, die wiederum mit dem Matriarchat in Zusammenhang steht: die von Bachofen theoretisierte ursprüngliche matriachale Kultur erstreckte sich von Kleinasien bis Nordafrika. In Torre di Venere herrscht also eine Atmosphäre, die sowohl auf einer meteorologischen Ebene als auch auf einer kulturellen mit diesem Afrika der frühen Menschheitsentwicklung in Verbindung gebracht wird und das herrschende regressive kulturell-politische Klima einmal mehr unterstreicht.

Der Afrika-Komplex in *Mario und der Zauberer* ist aber auch in einem anderen, tagespolitischen Zusammenhang zu lesen. Mitten im Faschismus ist ‚Afrika‘ natürlich auch ein Schlagwort der italienischen Kolonialpolitik, und die ‚afrikanischen‘ Stellen in der Erzählung können gelesen werden als Verweis auf die Kriege, die Italien in Afrika bereits geführt hat bzw. zu führen sich anschickt.

Wer ist Cipolla?

Cipollas Verbindungen zur italienischen Politik liegen auf der Hand: zu seinen Zuschauern zählt der Bruder des Duce, er wird in der Tagespresse erwähnt – und er praktiziert eine auf Entmündigung, Macht und Manipulation zielende Kunst. Doch auch mit der italie-

L' "aria" di Torre di Venere non è soltanto influenzata in modo sgradevole dal nazionalismo e dalle madri dominanti. Anche il clima non è d'aiuto per chi vuole stare bene, poiché fa troppo caldo: "Il caldo era [...] africano".⁶ Più volte nel racconto si evoca l'Africa. Questo elemento ha un significato simbolico che di nuovo rimanda al matriarcato: la società matriarcale originaria, secondo la teoria di Bachofen, si estendeva dall'Asia Minore al Nordafrica. A Torre di Venere regna dunque un'atmosfera, che, sia sul piano meteorologico, sia su quello culturale, richiama l'Africa del primo stadio evolutivo dell'umanità, e sottolinea ancor più il clima politico e culturale regressivo che vi domina. Del resto il tema "Africa" in *Mario e il mago* si può leggere anche come riferimento a un altro motivo, questa volta legato all'attualità politica. All'interno del fascismo, "Africa" è naturalmente anche uno slogan della politica coloniale italiana. I luoghi del testo dove si parla di "Africa" possono essere anche interpretati come riferimento alle guerre che l'Italia in Africa aveva già combattuto, o che si apprestava a combattere.

Chi è Cipolla?

I legami della figura di Cipolla con la politica italiana sono evidenti: tra i suoi spettatori – così raccontano i quotidiani – c'è il fratello del Duce; il mago, inoltre, pratica un'arte che ha per finalità il potere, la manipolazione, la sottomissione. C'è però, anche, un legame sotterraneo e nascosto con la letteratura italiana.

Il narratore definisce Cipolla, più volte, un artista; e artista si considera lui stesso, poiché ordina gli eventi in una rigorosa sequenza narrativa, organizzandoli secondo principi estetici e poetici precisi. Ma anche nell'arte praticata da Cipolla la lingua gioca un ruolo fondamentale, poiché il mago domina il suo pubblico attraverso la parola; ne fa uno strumento di sottomissione degli spettatori alla propria volontà. Questo cattivo utilizzo della lingua sta ad indicare un'arte non libera, manipolata e allo stesso tempo manipolante. Secondo Thomas Mann, l'arte appartiene invece alla sfera della libertà assoluta. Tradotto nella prassi della scrittura, questa libertà si esprime in una forma di racconto in grado di presentare prospettive molteplici, anche in contrasto tra loro, senza prendere partito né per l'una né per l'altra. Tale

nischen Literatur steht er in Zusammenhang, wenn auch in einem untergründigen und versteckten.

Vom Ich-Erzähler wird er wiederholt als Künstler bezeichnet. Auch den Erzähler darf man sich als solchen denken: er bringt die Geschehnisse in eine narrative Folge und organisiert sie nach bestimmten ästhetischen und poetischen Prinzipien. Aber auch in der von Cipolla praktizierten Kunst spielt die Sprache, durch die er sein Publikum beherrscht, eine zentrale Rolle; er instrumentalisiert sie, um die Zuschauer seinem Willen zu unterwerfen. Dieser Missbrauch der Sprache steht für eine unfreie, manipulierte und zugleich manipulierende Kunst. Für Thomas Mann aber ist die Kunst die Sphäre der Freiheit schlechthin. In die Praxis des Schreibens übersetzt, bedeutet das ein Erzählen, das mehrere, auch einander entgegengesetzte Perspektiven zu Wort kommen lässt, ohne für die eine oder andere Partei zu ergreifen. Ein solcher ‚Dialog von Ideen‘ schließt eine eindeutige Stellungnahme seitens des Künstlers aus: seine Aufgabe ist die Darstellung verschiedener und gleichberechtigter Perspektiven. Diese Haltung unterscheidet ihn – wie Thomas Mann in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* erklärt hatte – grundlegend vom Politiker, der naturgemäß für eine bestimmte Idee Partei ergreifen und sie verteidigen muss. Hauptvertreter einer manipulativen Kunst sind für ihn Richard Wagner und – in der italienischen Literatur – Gabriele d'Annunzio, und zu beiden unterhält Cipolla Beziehungen. Ein wichtiger Hinweis für die in *Mario und der Zauberer* versteckte Präsenz d'Annunzios findet sich in der Figur der Besitzerin der Pension Eleonora. In diese Pension zieht die Familie des Ich-Erzählers um, nachdem sich das Grand Hôtel als unangenehme Unterkunft erwiesen hat. Wie fast alle in der Erzählung geschilderten Erlebnisse hat auch diese Episode eine genaue autobiographische Entsprechung, doch heißt die neue Unterkunft der Familie Mann „Pension Regina“. Weshalb also in der Erzählung die Abwandlung in „Eleonora“? Dieser Name stellt eine Verbindung her zu Eleonora Duse, der berühmten Schauspielerin und langjährigen Lebensgefährtin d'Annunzios. Frau Angiolieri, die Besitzerin der Pension, war Gesellschafterin und Freundin der Duse. Der Name d'Annunzio fällt nicht, und doch ist er im Satz versteckt, in dem Cipolla zum ersten mal auftaucht: „Zu diesem Zeitpunkt also zeigte Cipolla sich an.“⁸ ‚Sich anzeigen‘ ist gleichbedeutend mit ‚sich ankündigen‘, und übersetzt man dieses Verb ins Ita-

‘dialogo tra le idee’ esclude la presa di posizione netta da parte dell’artista: il suo compito consiste nel rappresentare prospettive diverse ma dotate di uguale legittimazione. E questo atteggiamento – come Thomas Mann aveva scritto già dieci anni prima nelle *Considerazioni di un impolitico* – lo distingue in modo fondamentale dal politico, costretto a prendere partito per un’idea e a difenderla. Il principale rappresentante di un’arte manipolatrice è per lui Richard Wagner che nella letteratura italiana ha il suo corrispettivo in Gabriele d’Annunzio. Entrambi mostrano legami con il personaggio di Cipolla. Un indizio importante della presenza nascosta di d’Annunzio in *Mario e il mago* è il personaggio della proprietaria della pensione «Eleonora». È qui dove la famiglia dell’io-narrante si trasferisce, dopo che il Grand Hôtel si è rivelato un luogo di soggiorno non piacevole. Come quasi tutto ciò che viene descritto nel racconto, anche questo episodio ha una ben precisa corrispondenza autobiografica, tuttavia la pensione in cui andò in seguito a soggiornare la famiglia Mann si chiamava «Regina». Perché allora, nel racconto, il nome diventa «Eleonora»? Perché in tal modo si crea un legame con Eleonora Duse, la celebre attrice e amante di Gabriele d’Annunzio. La signora Angiolieri, proprietaria della pensione, era stata dama di compagnia e amica della Duse. E lo stesso nome di d’Annunzio, pur non comparando mai, è nascosto a doppia mandata nella frase con cui il racconto presenta per la prima volta Cipolla: “Zu diesem Zeitpunkt also zeigte Cipolla sich an”.⁷ Solo attraverso la trasposizione nella lingua italiana si rivela, nel verbo, il riferimento a d’Annunzio: “Fu dunque a questo punto che Cipolla si *annunziò*.”

Proprio sul piano della loro comune qualità di artisti l’io-narrante e Cipolla sono connessi tra loro. Lo strumento mediante il quale il mago esercita il suo dominio è lo scudiscio, che fa schioccare per provocare l’ipnosi. Il narratore ricorda che, subito dopo il primo numero del mago (durante il quale un giovanotto tra il pubblico viene convinto, contro il suo volere, a tirare fuori la lingua), “con le labbra, involontariamente, io rifeci piano il rumore con cui Cipolla aveva agitato nell’aria il suo scudiscio”.⁸ L’io-narrante, dunque, ha esperienza di tecniche di manipolazione, sa come fare a manipolare, a ‘incantare’, qualcuno. Possiede anch’egli i mezzi necessari allo scopo, ma non li usa. La sua arte non opera né con la frusta né con l’ipnosi poiché il suo scopo non è l’annullamento della libera volontà, ma, al contrario, la conoscenza e la consapevolezza: in questo consiste, secondo Thomas Mann, la funzione etica dell’arte.

lienische, wird die Verbindung zu d’Annunzio sichtbar: „Fu dunque a questo punto che Cipolla si *annunziò*.“

Gerade als Künstler stehen der Ich-Erzähler und Cipolla in einem versteckten Verhältnis zueinander. Das Instrument, mit dem dieser seine Herrschaft ausübt, ist eine Reitpeitsche, die er zur Induktion der Hypnose durch die Luft pfeifen lässt. Der Ich-Erzähler erinnert sich, dass er selbst gleich nach der ersten Nummer des Zauberers (bei der ein junger Mann aus dem Publikum gegen seinen Willen dazu gebracht wird, die Zunge herauszustrecken) „unwillkürlich mit den Lippen leise das Geräusch nachahmte, mit dem Cipolla seine Reitpeitsche hatte durch die Luft fahren lassen.“ Der Erzähler kennt sich also aus in der Technik der Manipulation, er weiß, wie man jemanden ‚verzaubern‘ kann, auch er verfügt über die nötigen Mittel dazu – nur: er setzt sie nicht ein. Seine Kunst operiert weder mit Reitpeitsche noch mit Hypnose, denn sie zielt nicht auf Ausschaltung des freien Willens, sondern im Gegenteil auf Erkenntnis und Bewusstsein, und darin liegt für Thomas Mann ihre ethische Funktion.

Der Zauberer Cipolla hat aber auch einen Vorläufer in der Literatur der deutschen Romantik, als deren Erbe sich Thomas Mann zeit seines Lebens betrachtet hat. Einer ihrer wichtigsten Vertreter ist E.T.A. Hoffmann, dessen phantastische Erzählungen Thomas Mann schon früh beeinflussen. Unter dem Eindruck der französischen Belagerung Dresdens, zu deren Augenzeuge er 1813 wird, schreibt Hoffmann die politisch-phantastische Erzählung *Der Magnetiseur*, die die großen, durch Napoleon geprägten politisch-geschichtlichen Umwälzungen reflektiert. Wie in *Mario und der Zauberer* verbinden sich hier phantastische und politische Elemente, wobei das aktuelle Zeitgeschehen ins Phantastische transfiguriert wird. Es ist durchaus denkbar, dass Thomas Mann gerade an dieser Erzählung die Möglichkeit einer politischen Funktionalisierung des Phantastischen erkannt hat. Auf jeden Fall ist die Verwandtschaft zwischen Hoffmanns *Magnetiseur*, dem Arzt Alban, und Cipolla als Transfigurationen dämonischer Führungsgestalten frappierend: Wie die Kunst Cipollas zielt der Magnetismus, den Alban praktiziert, nicht auf Therapie und Heilung, sondern vielmehr auf Kontrolle, Herrschaft und Ausschaltung des freien Willens. Opfer der skrupellosen ‚Kunst‘ Albans ist die junge Baroness Marie, die mit dem gegen Napoleon kämpfenden Hypolit verlobt ist und während seiner Abwesenheit an einem ihr

Fra l'altro il mago Cipolla ha un precursore anche nella letteratura del romanticismo tedesco, del quale Thomas Mann si è considerato erede per tutta la vita. Uno dei suoi rappresentanti più importanti è E. T. A. Hoffmann, le cui storie fantastiche ispirarono Thomas Mann fin dalla sua fase giovanile. Sotto l'impressione dell'occupazione francese di Dresda, di cui nel 1813 fu testimone oculare, E. T. A. Hoffmann scrisse *Il magnetizzatore*, un racconto allo stesso tempo fantastico e politico, che rappresenta una riflessione sui grandi sconvolgimenti storico-politici causati da Napoleone. Come in *Mario e il mago*, la politica e il fantastico sono collegati attraverso la trasfigurazione fantastica dell'attualità politica. Si può immaginare che Thomas Mann abbia appreso da questo racconto a declinare il fantastico in chiave politica. In ogni caso, è impressionante la somiglianza tra il personaggio del *magnetizzatore* di Hoffmann, il medico Alban, e Cipolla, entrambi trasfigurazioni di personalità politiche dalla natura demoniaca. Come l'arte di Cipolla, anche il magnetismo praticato da Alban ha come scopo non la terapia e la cura, bensì il controllo, il dominio e l'annullamento della libera volontà. Vittima dell' 'arte' priva di scrupoli di Alban è la giovane Baronessa Marie, fidanzata con Ippolito, che combatte contro Napoleone; durante l'assenza di quest'ultimo, Marie si ammalò di un male psichico che neppure lei sa spiegare. Alban la sottopone a un trattamento psicologico, che al giorno d'oggi definiremmo eccessivamente 'invasivo', e che non ha come scopo curare Marie, bensì allontanarla dal fidanzato. Questo processo di allontanamento si compie passo dopo passo, senza che Marie ne abbia coscienza, né sia grado di difendersene. Il controllo messo in atto da Alban è tanto efficace che la giovane donna interiorizza l'ordine di sottomissione, fino a riconoscere in lui il suo "signore e padrone". Ma infine si scopre che la malattia nervosa di Marie era stata indotta in modo volontario da Alban stesso, così da ridurre la sua vittima sotto il suo totale controllo.

In *Mario e il mago* c'è un episodio che rimanda a questo complesso hoffmanniano, fino a rispecchiarsi nel dettaglio linguistico: le circostanze dell' 'incantamento' della signora Angiolieri ricordano in modo diretto la dinamica del controllo psichico attuata da Alban su Marie. Uno degli aspetti evidenti della mancanza di scrupoli di Alban è il modo in cui penetra nella sfera privata dei due fidanzati, intrufolandosi nell'intimità del rapporto di coppia. Vittima di un simile assalto è la coppia Angiolieri, poiché inutilmente il signor Angiolieri

selbst unbegreiflichen psychischen Leiden erkrankt. Alban unterzieht sie einer psychologischen Behandlung, die man heute als höchst ‚invasiv‘ bezeichnen würde und welche nicht Maries Heilung, sondern die Entfremdung von ihrem Verlobten zum Ziel hat. Dieser Entfremdungsprozess vollzieht sich schrittweise, wobei Marie sich dessen weder bewusst ist, noch sich dagegen zur Wehr setzen kann. Ihre von Alban bewirkte psychische Kontrolle ist so effizient, dass sie selbst schließlich seinen Befehl zur Unterwerfung verinnerlicht und in ihm ihren „Herrn und Meister“ erkennt. Schließlich stellt sich heraus, dass Maries Nervenkrankheit von Alban selbst willentlich induziert worden war, um sein Opfer völlig unter seine Herrschaft zu bringen.

In *Mario und der Zauberer* gibt es eine Episode, die diese Hoffmannsche Konstellation bis ins sprachliche Detail reflektiert: Die Umstände der ‚Verzauberung‘ von Frau Angiolieri erinnern stark an die Dynamik von Maries psychischer Kontrolle durch Alban. Einer der evidentesten Aspekte von Albans Skrupellosigkeit ist sein Eindringen in die Privatsphäre der beiden Verlobten und die Verletzung der Intimität der Partnerschaft. Zum Opfer eines ganz ähnlichen Übergriffs wird das Ehepaar Angiolieri, denn vergeblich versucht Herr Angiolieri, seine Frau zurückzurufen, während diese, von Cipolla verhext, sich von ihrem Mann entfernt, um dem Zauberer „nachzuschweben“⁹. Vielleicht zeigt kein anderes Beispiel so klar wie dieses die Tragweite der von Cipolla praktizierten Manipulation: es geht nicht nur darum, den Einzelnen seines Willens zu berauben; vielmehr zielt der Trieb zur Herrschaft auf die Vernichtung der privaten bzw. erotischen Sphäre, da diese für die totale Kontrolle ein potentielles Hindernis darstellt.

Die Erzählung im Kontext deutscher literarischer Zeugnisse zum italienischen Faschismus

Thomas Mann ist nicht der Einzige, der vor dem Machtantritt Hitlers deutschen Lesern vom italienischen Faschismus berichtet. So schreibt der ihm bekannte anarchistische und antimilitaristische Schriftsteller Erich Mühsam, der von Anfang an die Gefahr erkennt, die

cerca di richiamare la moglie, mentre quest'ultima, stregata da Cipolla, si allontana dal marito per seguire il mago. Forse è questo l'esempio più chiaro della portata della manipolazione praticata da Cipolla: non si tratta soltanto di privare il singolo della propria volontà; piuttosto, l'impulso a dominare mira all'annullamento della sfera privata ed erotica, dal momento che essa costituisce un avversario potenziale per il controllo totale.

Il racconto nel contesto della lettura tedesca sul fascismo italiano

Thomas Mann non è il solo a raccontare ai lettori tedeschi il fascismo italiano prima dell'ascesa al potere di Hitler. Lo scrittore anarchico e antimilitarista Erich Mühsam, che Thomas Mann conosceva personalmente, fu uno dei primi a individuare il pericolo costituito per la Germania dalla presa di potere del fascismo, e scrisse nel 1925 la poesia *Mignon 1925*, una parodia satirica e arrabbiata della famosa ballata di Goethe:

*Conosci il paese dove fioriscono i fascisti,
dove tra le foglie scure brillano le fiaccole dei ladri
e si sente la putredine di cento salme;
dove la libertà si arresta e si alza il Duce?
Laggiù, laggiù,
voglio andare, con te, Adolf Hitler!*

E tre anni dopo, nel 1928, lo stesso Mühsam scrisse la poesia *Il Duce della Pace*:

*Lord Rothermere dice,
dopo aver intervistato Mussolini,
Benito ha bisogno di flotta ed esercito
per assicurare la pace. Che buono.
Dovunque egli va e si giace,
egli ha un solo desiderio: Pace!*

für Deutschland von der faschistischen Machtergreifung ausgeht, 1925 das Gedicht *Mignon 1925*, das Goethes berühmte Ballade ätzend-satirisch persifliert:

*Kennst du das Land, wo die Faschisten blühen,
im dunklen Laub die Diebslaternen glühen,
ein Moderduft von hundert Leichen weht,
die Freiheit still und hoch der Duce steht?
Dabin! Dabin
Möcht' ich mit dir, mein Adolf Hitler, ziehn!*

Drei Jahre später schreibt er 1928 das Gedicht *Der Friedens-Duce*:

*Benito, sagt Lord Rothermere,
der Mussolini interviewte,
braucht seine Flotte und sein Heer
zur Friedenssicherung – der Gute.
Wohin er reise auch und latsche,
er kennt nur eine Sehnsucht: Pace!*

Im selben Jahr äußern sich in Deutschland weitere Autoren kritisch-warnend über das Italien Mussolinis. In Bruno Franks *Politischer Novelle* erlebt der Held der Erzählung, ein deutscher Politiker, angewidert einen faschistischen Aufmarsch in Ravello und beschließt daraufhin, seinen Italienaufenthalt vorzeitig abzubrechen. Auf dreieinhalb Seiten werden die Ästhetik der Massen-Inszenierung und sein Führerkult genau beschrieben:

Von allen Seiten schaute das Bildnis her, sechsmal, achtmal starrte es von grobgedruckten Plakaten, [...] und zwei flankierten sogar die Tür der Kirche, altrömisch das erste, mit ange-deuteter Toga, das andere im Stahlhelm der Blutjahre, aber drohend ein jedes, mit eckigem Umriß, mit [...] zugepreßtem Mund, [...] alles ganz Fassade, ganz Willensschauspiel [...]: der Herr der Herren, der Fürst über Leben und Tod, der Übercäsar. [...] Kriegerischer Auf-

Sempre nel 1928, altri autori tedeschi prendono la parola per mettere in guardia dall'Italia di Mussolini. In *Novella politica* di Bruno Frank, il protagonista del racconto, un politico tedesco, assiste disgustato a una manifestazione fascista a Ravello, e ciò lo induce a lasciare anticipatamente il Belpaese. In tre pagine e mezzo vengono descritti in modo preciso l'estetica della messa in scena di massa e il culto del Duce:

Da ogni parte se ne vedeva il ritratto, il suo sguardo ti fissava sei, otto volte dai manifesti stampati in modo grossolano [...] e due erano addirittura posti ai lati dell'ingresso della chiesa, uno nello stile dell'antica Roma, con una toga appena accennata, l'altro con l'elmetto d'acciaio degli anni di sangue, ma tutti minacciosi, tutti con i tratti del viso squadrati [...], la bocca serrata, [...] era tutto una facciata, tutto una sceneggiata della volontà [...]: il Signore dei Signori, il principe della vita e della morte, l'Oltrecesare. [...] Una marcia militare, musica, l'inno, grida di guerra, braccia distese obliquamente in avanti, come nell'antica Roma, e tutto in quella schiera in uniforme imitava maldestramente l'antica Roma.

Anche la retorica dell'oratore, piena di slogan genuinamente fascisti, viene resa e parafrasata al tempo stesso, nel suo ritmo martellante. Fa l'effetto di un sottofondo acustico adatto al clima patriottico e nazionalista che regna a Torre di Venere, e appare come la trasposizione sul pulpito della politica della demagogia di Cipolla:

Forza e armi e potere, e la razza superiore e il diritto ereditario, e il giorno che adesso sorge, e la nuova stirpe e il dominio sul continente! E via la libertà! Un nuovo legame, in realtà una superiore libertà! E chi si opponeva, era schiacciato, e le aquile delle legioni superavano i ghiacciai e i mari, e il valoroso ha bisogno di spazio, spazio! E noi siamo giovani e gli altri sono vecchi, e quanto accadde un tempo di grandioso nel globo, lo fecero i nostri, poiché tutti erano nostri, i grandi comandanti e i grandi principi e i grandi artisti, tutti, erano tutti nostri!

Thomas Mann recensisce la *Novella politica* e sottolinea in modo esplicito proprio questo aspetto 'italiano'.

*marsch, Musik, die Hymne, Heilrufe, schräg aufwärts geworfene Arme, die Rom nachhüften, wie alles Rom nachhüfte an der uniformierten Schar.*¹⁰

Auch die genuin faschistische schlagwortartige Rhetorik des Redners wird einhämmernd-rhythmisch und zugleich paraphrasierend wiedergegeben. Sie wirkt wie die akustische Hintergrundfolie des in Torre di Venere herrschenden patriotisch-nationalistischen Klimas und liest sich zugleich wie die auf die politische Rednerbühne übertragene Demagogie Cipollas:

*Kraft und Waffen und Macht, und die herrlichste Rasse und das angestammte Recht, und der Tag, der nun anbrach, und das neue Geschlecht und die Vorberrschaft über den Erdteil! Und fort mit der Freiheit! Neue Bindung, die eigentlich höhere Freiheit war! Und wer sich da wehrte, wurde zermalmt, und die Adler der Legionen überflogen Gletscher und Meere, und Raum braucht der Tüchtige, Raum! Und wir sind jung und die Andern sind alt, und was jemals Großes geschah auf dem Erdball, das haben die Unsern getan, denn alle waren sie immer die Unsern, die großen Heerführer und die großen Fürsten und die großen Künstler, alle, alle die Unsern!*¹¹

Thomas Mann rezensiert die *Politische Novelle*¹² und greift dabei explizit diesen ‚italienischen‘ Aspekt auf.

Auch der österreichische Schriftsteller und Publizist Joseph Roth äußert sich im selben Jahr 1928 nach einer italienischen Reportage-Reise über die dort herrschende Politik: für die *Frankfurter Zeitung* verfasst er die Artikelfolge *Das vierte Italien*, in der er Mussolinis Italien als terroristischen Polizeistaat beschreibt. Wenig später bereist es 1931 auch der kommunistische Schriftsteller Alfred Kurella und dokumentiert in der Reportagen-Sammlung *Mussolini ohne Maske. Der erste Rote Reporter bereist Italien* seine Eindrücke. Der einleitende Satz: „Man fühlt mehr, als dass man es weiß, dass Mussolini nicht der ist, als den er selbst und andere ihn darstellen“ könnte ebenso gut für den sich als ‚einfachen‘ Zauberkünstler ausgebenden Cipolla gelten.

Sempre nel 1928, anche lo scrittore e giornalista austriaco Joseph Roth parla della politica italiana in un reportage di viaggio per la *Frankfurter Zeitung*, una serie di articoli intitolati *La quarta Italia*, nei quali descrive l'Italia di Mussolini come uno stato di polizia terroristico.⁹ Pochi anni dopo, nel 1931, anche lo scrittore comunista Alfred Kurella fa un viaggio in Italia, riportando le sue impressioni nella raccolta di cronache *Mussolini senza maschera. Il viaggio attraverso l'Italia del primo reporter rosso*. La frase introduttiva: “Si sente di più di quanto non si sappia che Mussolini non è la persona che lui stesso e altri descrivono”, potrebbe valere anche per Cipolla, che si presenta come un ‘semplice’ illusionista.

La ricezione in Italia

La pubblicazione di *Mario e il mago* nella primavera del 1930 suscita in Italia un'accoglienza tutt'altro che positiva. Una traduzione in italiano è impensabile. Di questo è assolutamente convinto anche Thomas Mann: “Mi sarebbe piaciuto offrirle da tradurre anche *Mario e il mago*, di cui ho appena ricevuto le bozze da Fischer, ma, ripensandoci bene, la storia è davvero del tutto impossibile in Italia”, scrive il 3 febbraio 1930 a Lavinia Mazzucchetti.¹⁰ Pochi mesi dopo, il 4 maggio, regala alla sua amica e traduttrice un esemplare fresco di stampa di *Mario e il mago*, con la dedica: “A Lavinia Mazzucchetti – questa storia spiacevole – di cui condivide il silenziosissimo rifiuto – Viva l'Italia!”¹¹

La critica letteraria italiana reagisce in modo sorprendentemente veloce. Già il 13 giugno 1930, poche settimane dopo la pubblicazione dell'edizione tedesca, il quotidiano napoletano *Il Mattino* pubblica una recensione del germanista Enrico Rocca, in cui si afferma che l'autore non è in grado in nessun modo di comprendere l'Italia e gli Italiani. Si tralascia (volontariamente?) la descrizione diversificata degli Italiani, che pure si ritrova nella novella: il racconto è “sotto certi aspetti lo stereotipato resoconto di viaggio dello straniero che non si trova a suo agio in Italia soprattutto perché s'è portato dietro tutt'un bagaglio di pregiudizi vietati.”¹² Gli incidenti che rendono fin dall'inizio spiacevole la vacanza al mare (l'episodio nella sala da pranzo, i postumi della pertosse, la multa per la nudità della figlioletta), sono citati punto per punto e bollati come pregiudizi, oppure come indizi che

Die Rezeption in Italien

Das Erscheinen von *Mario und der Zauberer* im Frühjahr 1930 wird in Italien alles eher als positiv aufgenommen, eine italienische Übersetzung ist undenkbar. Darüber ist sich auch Thomas Mann völlig im klaren: „Ich wollte, ich könnte Ihnen ‚Mario und der Zauberer‘, dessen Korrekturen ich eben von Fischer erhielt, zur Übersetzung anbieten, aber eine neue Prüfung zeigt mir, daß die Geschichte für Italien wirklich ganz unmöglich ist“, schreibt er am 3. Februar 1930 an Lavinia Mazzucchetti.¹³ Wenige Monate später schenkt er seiner italienischen Übersetzerin und Freundin am 4. Mai ein noch druckfrisches *Mario*-Exemplar mit der Widmung: „Lavinia Mazzucchetti – diese mißliche Geschichte – deren stillste Ablehnung sie teilt. – Es lebe Italien!“¹⁴.

Die italienische Literaturkritik reagiert erstaunlich schnell. Bereits wenige Wochen nach Erscheinen der deutschen Ausgabe publiziert die neapolitanische Tageszeitung *Il Mattino* am 13. Juni 1930 unter dem Titel „Thomas Mann e il sud“ (*Thomas Mann und der Süden*) eine Rezension des Germanisten Enrico Rocca, in der dem Autor jedes Verständnis von Land und Leuten abgesprochen wird. Die bewusst differenzierte Zeichnung der Italiener in der Novelle wird (willentlich?) übersehen: die Erzählung sei „in gewisser Hinsicht der stereotypische Reisebericht eines Ausländers, der sich in Italien hauptsächlich deshalb nicht wohlfühlt, weil er mit einem Gepäck voller obsoleter Vorurteile angereist ist.“¹⁵ Die Vorfälle, die den Meeraufenthalt von Anfang an unangenehm machen – die Speisesaal-Episode, der angeblich akustisch ansteckende Keuchhusten, die Geldstrafe infolge der Nacktheit der kleinen Tochter – werden Punkt für Punkt angeführt und als Vorurteile zurückgewiesen bzw. als Zeichen dafür, dass der Autor – „da er uns nicht begreift“ – die Italiener eben nicht verstehe. Der Rezensent erkennt zwar den künstlerischen Rang der Novelle an – „man muss immerhin sagen, dass es sich um etwas sehr Harmonisches handelt“ – doch liest er sie offenbar lediglich als autobiographisch gefärbten Reisebericht, ohne den metaphorischen Charakter wahrzunehmen. Cipolla wird als „unerträgliche Figur“, „eloquent, scharlatanhaft, zynisch“ und „schrecklicher Mann“ definiert;¹⁶ aber jeder Hinweis auf eine mögliche Verbindung zur politischen Situation fehlt.

Rund zwei Wochen später erscheint am 3. Juli in der *Gazzetta del Popolo* unter dem Titel

l'autore, "non intendendoci", non è in grado di comprendere. Il recensore riconosce, è vero, il valore artistico della novella ("bisogna pur dire che si tratti di cosa armoniosissima"), ma la legge piuttosto come racconto di viaggio autobiografico, senza coglierne il carattere metaforico. Cipolla è definito come "indisponente personaggio", "eloquente, ciarlatanesco, cinico" e come "terribile uomo";¹³ ma manca ogni possibile aggancio alla situazione politica.

Circa due settimane dopo, il 3 luglio, appare sulla *Gazzetta del Popolo* una recensione del germanista Bonaventura Tecchi, dal titolo "Thomas Mann e il suo ultimo libro". Tecchi è d'accordo con Rocca, che aveva accusato il suo autore di una "certa disposizione a non capire i paesi del Sud".¹⁴ Ma al contrario di Rocca, che aveva colto il legame intimo tra le due parti del racconto, vale a dire tra la descrizione dell'atmosfera di Torre di Venere e lo spettacolo di Cipolla ("Tutta quella iniziale preparazione culmina nel pubblico spettacolo di un ipnotizzatore di rara potenza"¹⁵), Tecchi considera la prima parte semplicemente superflua: "Il riferimento a quei particolari non è necessario".¹⁶ Il racconto vero e proprio comincerebbe soltanto quando il mago compare sulla scena, e "non è altro che la descrizione di uno spettacolo dato da questo Cipolla."¹⁷ È chiaro che il giudizio negativo sulla prima parte si basa non soltanto sui motivi letterari, poiché la descrizione del clima politico e ideologico significa per il recensore "l'inopportunità di toccare una materia tanto delicata e esposta a giuste suscettibilità".¹⁸ Sembra che a Tecchi non sia completamente sfuggito il legame della novella con l'attualità, ma che lo consideri 'inopportuno', legittimando dunque la "suscettibilità" provocata dalla discussione, 'inadatta' a una materia "tanto delicata". La recensione di Francesco Bruno, uscita il 15 luglio sulla rivista fascista *Augustea* con il titolo "Pregiudizi di Tommaso Mann", si colloca, sul piano argomentativo, nella scia dei documenti sin qui menzionati, ma fin dal titolo anticipa la strategia che la informa; il racconto sarebbe interamente prigioniero dei pregiudizi: "In *Mario e il Mago* non c'è l'analista implacabile che viviseziona senza pietà l'anima dei suoi eroi; ma soltanto un pregiudizio, che incrina la fiaba e che, stringi stringi, la condanna e la uccide."¹⁹ Il tono della discussione è esplicitamente polemico, mentre la novella stessa non viene affatto esaminata (basti sapere che p.es. della vicenda di Cipolla non si fa nemmeno menzione). Anzi, fornire un'analisi letteraria, tutta la recensione si incentra sull'obiezione secondo cui

„Thomas Mann e il suo ultimo libro“ (*Thomas Mann und sein jüngstes Buch*) eine Besprechung des Germanisten Bonaventura Tecchi. Zustimmung bezieht er sich auf Rocca, der zu Recht für den deutschen Autor eine „gewisse Neigung, die südlichen Länder nicht zu verstehen“,¹⁷ dekretiert habe. Im Gegensatz zu Rocca, der den inneren Zusammenhang zwischen den beiden Teilen der Erzählung (Beschreibung der in Torre herrschenden Atmosphäre und Abendvorstellung Cipollas) erkannt hatte – „Der vorbereitende Anfang gipfelt schließlich in der öffentlichen Vorführung eines Hypnotiseurs von seltener Macht“¹⁸ –, findet Tecchi den ersten Teil schlicht überflüssig: „Der Bezug zu diesen Details ist nicht notwendig“. Die eigentliche Erzählung beginne erst mit dem Auftritt des Zauberers und „ist nichts anderes als die Beschreibung einer von diesem Cipolla dargebotenen Vorführung.“ In der negativen Beurteilung des ersten Teils spielen aber offenbar nicht nur ästhetische Gründe eine Rolle, denn die Darstellung des politisch-ideologischen Klimas ist für den Rezensenten „unangebracht“, handle es sich doch um „ein durchaus heikles und legitimen Empfindlichkeiten ausgesetztes Thema“.¹⁹ Es scheint, dass Tecchi die aktuelle Zeitbezo-genheit der Novelle durchaus nicht entging, sie aber als „unangebracht“ zurückweist und auch die ‚Empfindlichkeit‘ legitimiert, die eine ‚unangemessene‘ Thematisierung dieser ‚heiklen‘ Materie provoziert.

Francesco Brunos wenig später am 15. Juli in der faschistischen Zeitschrift *Augustea* erschienene Rezension „Pregiudizi di Tommaso Mann“ (*Vorurteile Thomas Manns*) reiht sich argumentativ in die bisher angeführten Rezeptionszeugnisse ein und nimmt bereits im Titel die ihr zugrundeliegende Strategie vorweg: die Erzählung sei durchweg von Vorurteilen geprägt. „In *Mario und der Zauberer* fehlt der unermüdliche Analytiker, der erbar-mungslos die Seele seiner Helden seziert; vielmehr findet sich hier lediglich ein einziges Vorurteil, das der Fabel schadet und sie schließlich verurteilt und tötet.“ Der Ton der Besprechung ist ausgesprochen polemisch, auf die Novelle selbst wird nicht näher eingegangen (so fehlt etwa jeder Hinweis auf Cipolla). An die Stelle einer literarischen Auseinandersetzung tritt der die ganze Rezension durchziehende Vorwurf, Thomas Manns Haltung dem Süden gegenüber sei durch eine typisch ‚nordische‘ Überheblichkeit gekennzeichnet. „Seine Mentalität ist den Stimmen des Südens gegenüber unweigerlich taub. Als nordisches Temperament kann er sich nicht an eine Lebensform anpassen, die nicht die

l'atteggiamento di Thomas Mann nei confronti del Sud sarebbe caratterizzato da un senso di superiorità tipicamente 'nordico': "[Egli] porta con sé la sua mentalità irriducibilmente sorda alle voci del Sud. Temperamento settentrionale, egli non può adattarsi ad una vita che non è sua; e non comprende e non apprezza l'ambiente straniero. [...] è portato, se non a fare la maldicenza, a deridere le cose altrui. Con posa di superiorità, egli vede e giudica gli uomini che gli girano intorno; e schernisce i loro atti, che non sono affini ai suoi, si monta e va in bestia quando un nonnulla viene ad urtare la sua sensibilità di uomo superiore [...].” L'attacco, esplicito, culmina infine nella frase: “Ma perché, benedetti letterati tedeschi, non ve ne state in casa vostra?” Tuttavia, in un punto che vuole apparire come un giudizio letterario, risulta evidente come la forte irritazione del recensore abbia meno a che vedere con la spirito nazionale offeso, che con l' 'ideologia' di Thomas Mann: “Le ideologie dello scrittore non si stemperano in limpidezza narrativa”.²⁰

L'analisi di Guido Ludovico Luzzatto, uno storico dell'arte vicino al socialismo, pubblicata il 20 aprile 1931 sulla rivista *La Nuova Italia*, è più sottile e fa intuire fin dove potesse spingersi sotto la censura una critica non allineata ideologicamente e che coglieva affatto i riferimenti politici della novella. Dopo averla definita più volte una “epistola lunga, minuziosa, monotona, fino all'ultimo egocentrica”, e dopo aver descritto la sua prosa con aggettivi come “sciatta, noiosa per essenza”, “atona” e “piatta”, l'autore le riconosce comunque il fascino che essa esercita sul lettore: “Eppure dall'insieme risulta un'innegabile suggestione di specchio limpidissimo al vero, una profondità salda di colore, una fusione di atmosfera e di stato d'animo che può diventare, nel comunicarsi, quasi un incubo. [...] Il malessere che è tema della narrazione ha misteriosamente impregnato tutta l'esposizione, e si comunica come per contatto fisico.” Unico tra quanti la recensiscono, Luzzatto parla del legame immediato della novella con il presente: “Oggi la leggiamo proprio come una lettera mandata ad altri, e di questi giorni, e comprendiamo le condizioni dell'uomo in villeggiatura che è l'autore.”²¹ L'analisi di Luzzatto si differenzia dunque sotto molti aspetti dagli attacchi più o meno diretti degli altri critici. Ma colpisce il giudizio sempre negativo sull'elemento formale, stilistico e contenutistico del racconto, che si trova in strano disaccordo con l'ammissione del suo effetto estetico.

seine ist; er schätzt weder die fremde Umgebung noch versteht er sie. [...] wenn er schon nicht zur Verleumdung neigt, so doch dazu, die Angelegenheiten der anderen zu verlächen. Auf die Menschen seiner Umgebung und ihr Handeln blickt er von oben herab. Er verhöhnt ihr Handeln, das dem seinen fremd ist, gefällt sich selbst und wird wütend, wenn eine Kleinigkeit die Empfindlichkeit seiner höheren Existenz stört.“ Der unverhüllte Angriff gipfelt schließlich in der Frage: „Aber weshalb, liebe deutsche Literaten, bleibt ihr nicht zu Hause?“ An einer Stelle, die sich den Anschein eines ästhetischen Urteils gibt, wird allerdings deutlich, dass die starke Irritation des Rezensenten weit weniger mit einem verletzten Nationalgefühl zu tun hat als vielmehr mit Thomas Manns ‚Ideologie‘: „Die Ideologie des Autors gerinnt nicht zu erzählerischer Klarheit.“²⁰

Die am 20. April 1931 in der Zeitschrift *La Nuova Italia* erschienene Besprechung von Guido Ludovico Luzzatto, eines dem Sozialismus nahestehenden jungen Kunsthistoriker, ist weit subtiler und kann als Beispiel dafür gelesen werden, wie weit sich unter der Zensur eine ideologisch nicht konforme Kritik wagen konnte, die zudem die politischen Bezüge durchaus wahrnahm. Nachdem Luzzatto die Erzählung wiederholt als „lange, minuziöse, monotone, bis zum Schluss egozentrische Epistel“ bezeichnet und ihre Prosa mit Adjektiven wie „schlampig, in ihrem Wesen langweilig“, „tonlos“ und „platt“ charakterisiert hat, spricht er ihr andererseits einen Bann zu, den sie auf den Leser ausübe: „Und doch ergibt sich aus dem Ganzen der unbestreitbare Eindruck eines wahrheitstreuen Spiegels, eine Farbtiefe, ein Zusammenspiel von Atmosphäre und Gemütslage, das fast zum Alptraum werden kann. [...] Das Unbehagen, welches das Thema der Erzählung ist, durchdringt auf mysteriöse Weise die ganze Darstellung und teilt sich dem Leser auf geradezu physische Weise mit.“ Als einziger unter den Rezensenten erwähnt Luzzatto den unmittelbaren Bezug der Erzählung zur Gegenwart: „Wir lesen sie heute wie einen Brief, der an andere Zeitgenossen adressiert ist, und verstehen die Lage des Urlaubers, der der Autor selbst ist.“²¹ Luzzattos Besprechung unterscheidet sich also in mehrfacher Hinsicht von den mehr oder weniger direkten Angriffen der anderen Kritiker. Auffallend an seiner Rezension ist die durchgehend negative Beurteilung der Erzählung auf formaler, stilistischer und inhaltlicher Ebene, zu der das Einräumen ihrer ästhetischen Wirkung in eigentümlichem Gegensatz steht.

Eine italienische Ausgabe von *Mario und der Zauberer* kann erst 1945 erscheinen. Die Er-

Un'edizione italiana di *Mario e il mago* potrà uscire soltanto nel 1945. Dopo la fine del fascismo, il racconto viene tradotto addirittura due volte, una volta da Anna Bovero, con il titolo *Mario e l'incantatore* (Ecllettica, Torino), un'altra da Giorgio Zampa (Barbera, Firenze), ma con il titolo *Mario e il mago*. La traduzione di Anna Bovero – successivamente caduta nel più completo oblio – sotto numerosi punti di vista è da considerare molto più fedele al testo originale, nonché in generale più felice, rispetto a quella di Zampa. Entrambe le edizioni contengono una breve premessa del traduttore, la cui diversità documenta la posizione ambigua che il racconto, almeno in parte, occupa ancora nell'Italia dell'immediato dopoguerra. Zampa si chiede, ad esempio, se una traduzione sia opportuna, lasciando riaffiorare lo spettro dell'anti-italianità: "Confesserò che prima, durante e dopo il lavoro di traduzione, molti sono stati gli scrupoli e i dubbi che mi hanno assalito: era opportuno presentare, in un momento così triste, un libro che, ben lungi dal consolarci, metteva un dito sulle nostre piaghe più dolorose, e le inaspriava? Non era un compiacere a quel sentimento di amarezza che tanto più gode di sé, quanto più gravi sono i motivi che lo provocano? E, soprattutto: *Mario* non è un libro-antiitaliano?"²²

Di simili dubbi 'italiani' non si ha traccia invece nell'introduzione di Anna Bovero, che in modo molto sottile riconosce come la crisi politica sia per Thomas Mann anche, e soprattutto, una crisi umana e culturale, e mette in relazione, senza alcun timore, il racconto con la storia più recente del suo paese: "[Thomas Mann] era sceso più profondamente di ogni altro artista contemporaneo ad esplorare i regni oscuri ,delle forze super- e sub-razionali' [e] diventa, in nome della ragione, il più risoluto avversario del nazional-socialismo, combattendolo in tutti questi anni di guerra, instancabilmente, dai microfoni americani. E dallo stesso spirito nasce *Mario e l'incantatore*. Nel ciarlatano che violenta e annulla per tanto tempo la volontà di tutta un'assemblea, guidandola a suo capriccio fino all'ultima vergogna; in Mario, vittima e vendicatore, non sarà difficile agli italiani veder riflessa l'essenza della loro tragedia."²³

zählung wird im selben Jahr sogar gleich zweimal übersetzt, einmal von Anna Bovero unter dem Titel *Mario e l'incantatore* (Ecllettica, Turin), zum andern von Giorgio Zampa (Barbera, Florenz) als *Mario e il mago*. Die bald schon völlig in Vergessenheit geratene Übersetzung von Anna Bovero darf in mehrfacher Hinsicht als dem Original nähere und im ganzen gelungenere Übertragung gelten als die von Zampa. Beide Ausgaben enthalten eine kurze Einleitung der Übersetzer, die in ihrer Unterschiedlichkeit aufschlussreich den umstrittenen Stand dokumentieren, den die Erzählung auch noch im Italien der unmittelbaren Nachkriegszeit zumindest teilweise hat. So fragt sich z.B. Zampa, ob eine Übersetzung überhaupt angebracht sei; zudem taucht auch hier noch das Gespenst der Italien-Feindlichkeit auf: „Ich gestehe, dass mich vor, während und nach der Übersetzung viele Zweifel und Skrupel befallen haben: war es angebracht, in einem so traurigen Moment ein Buch vorzustellen, das uns nicht nur in keiner Weise Trost spendet, sondern gerade unsere schmerzhaftesten Punkte berührt? Bedeutete dies nicht, sich zufrieden jenem bitteren Gefühl zu überlassen, das sich umso besser gefällt, je schwerwiegender die Gründe sind, die es hervorrufen? Und vor allem: ist *Mario* kein Italien-feindliches Buch?“²²

Von derartigen ‚italienischen‘ Zweifeln findet sich hingegen bei Anna Bovero keine Spur. Mit überraschender Subtilität erkennt sie, dass für Thomas Mann die politische Krise auch und vor allem eine menschliche und kulturelle ist und setzt ohne Berührungsangst die Erzählung in direkten Zusammenhang zur jüngsten Vergangenheit ihres Landes: „Tiefer als jeder andere zeitgenössische Künstler ist [Thomas Mann] hinabgestiegen, um das dunkle Reich zu erkunden, in dem die über- und unterrationalen Kräfte herrschen. Im Namen der Vernunft wurde er zum entschiedensten Gegner des Nationalsozialismus, den er in all diesen Kriegsjahren unermüdlich über die amerikanischen Mikrophone bekämpft hat. Aus demselben Geist entstand *Mario und der Zauberer*. Im Scharlatan, der so lange den Willen einer ganzen Versammlung unter seine Gewalt zwingt, ihn auslöscht und ihn seiner Laune bis zur letzten Schande dienstbar macht; in Mario, Opfer und Rächer – in beiden wird es den Italienern nicht schwerfallen, das Wesen ihrer Tragödie wie in einem Spiegel zu erkennen.“²³

- ¹ Th. Mann, *Appello alla ragione*, in Id., *Scritti storici e politici*, Milano, Mondadori 1957, p. 256 [Th. Mann, *Tutte le opere*, vol. XI].
- ² *Ibidem*, p. 262.
- ³ Th. Mann, *Mario e il mago*, trad. it. G. Zampa, in Id., *Romanzi brevi*, a cura di R. Fertonani, Milano, Mondadori 1977, p. 377.
- ⁴ *Ibidem*, p. 380.
- ⁵ *Ibidem*, p. 386.
- ⁶ *Ibidem*, p. 383.
- ⁷ Th. Mann, *Mario und der Zauberer*, in Id., *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Frankfurt/Main, Fischer 1990, vol. VIII, p. 670.
- ⁸ Th. Mann, *Mario e il mago*, cit., p. 398.
- ⁹ J. Roth, *La quarta Italia*, trad. it. S. Aigner, Roma, Castelvechi 2013.
- ¹⁰ La lettera è custodita nell'Archivio Thomas Mann della ETH di Zurigo ed è stata pubblicata in traduzione italiana in: Th. Mann, *Lettere a italiani*, a cura di L. Mazzucchetti, Milano, Il Saggiatore 1962, p. 22.
- ¹¹ L. Mazzucchetti, Mario il mago [sic]. Una novella di Thomas Mann che avrebbe irritato e offeso gli Italiani del 1930, in *La Lettera*, I, nr. 3, 6.9.1945, S. 82.
- ¹² E. Rocca, Thomas Mann e il sud, in *Il Mattino*, XXXIX, nr. 139, 13.6.1930, p. 3.
- ¹³ *Ibidem*
- ¹⁴ B. Tecchi, Thomas Mann e il suo ultimo libro, in *La Gazzetta del Popolo*, 3.7.1930.
- ¹⁵ E. Rocca, Thomas Mann e il sud, cit.
- ¹⁶ B. Tecchi, Thomas Mann e il suo ultimo libro, cit.
- ¹⁷ *Ibidem*
- ¹⁸ *Ibidem*
- ¹⁹ F. Bruno, Pregiudizi di Tommaso Mann, in *Augustea*, VI, nr. 13, 15.7.1930, p. 414.
- ²⁰ *Ibidem*
- ²¹ G.L. Luzzatto, Thomas Mann: Mario und der Zauberer, in *La Nuova Italia*, II, nr. 4, 20.4.1931, pp. 157-158.
- ²² G. Zampa, Premessa, in Th. Mann, *Mario e il mago. Una tragica esperienza di viaggio*, a cura di G. Zampa, Firenze, Barbera [1945], pp. 9-12, qui p. 11.
- ²³ A. Bovero, in Th. Mann, *Mario e l'incantatore. Una tragica avventura di viaggio*, trad. it. A. Bovero, Torino, Eclittica 1945, p. 8.

- ¹ Th. Mann, Lebensabriß, in Th. M., *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Frankfurt/Main, Fischer 1990, Bd. XI, S. 140.
- ² Th. Mann, Deutsche Ansprache. Ein Appell an die Vernunft, in ebd., S. 874.
- ³ Ebd., 878.
- ⁴ Th. Mann, Mario und der Zauberer. Ein tragisches Reiseerlebnis, in Th. M., *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, a.a.O., Bd. VIII, S. 658.
- ⁵ Ebd., S. 661.
- ⁶ Ebd., S. 666.
- ⁷ Ebd., S. 664.
- ⁸ Ebd., S. 670.
- ⁹ Ebd., S. 699.
- ¹⁰ Bruno Frank, *Politische Novelle*, Berlin, Rowohlt 1928, S. 39ff.
- ¹¹ Ebd., S. 43.
- ¹² Th. Mann, Politische Novelle, in Th. M., *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, a.a.O., Bd. X, S. 685-700.
- ¹³ Der Brief befindet sich im Thomas Mann-Archiv der ETH Zürich.
- ¹⁴ L. Mazzucchetti, Mario il mago [sic]. Una novella di Thomas Mann che avrebbe irritato e offeso gli Italiani del 1930, in *La Lettera*, I, Nr. 3, 6.9.1945, S. 82.
- ¹⁵ E. Rocca, Thomas Mann e il sud, in *Il Mattino*, XXXIX, Nr. 139, 13.6.1930, S. 3.
- ¹⁶ Ebd.
- ¹⁷ B. Tecchi, Thomas Mann e il suo ultimo libro, in *La Gazzetta del Popolo*, 3.7.1930.
- ¹⁸ E. Rocca, Thomas Mann e il sud, a.a.O.
- ¹⁹ B. Tecchi, Thomas Mann e il suo ultimo libro, a.a.O.
- ²⁰ F. Bruno, Pregiudizi di Tommaso Mann, in *Augustea*, VI, Nr. 13, 15.7.1930, S. 414.
- ²¹ G.L. Luzzatto, Thomas Mann: Mario und der Zauberer, in *La Nuova Italia*, II, Nr. 4, 20.4.1931, S. 157f.
- ²² G. Zampa, Premessa, in Th. Mann, *Mario e il mago. Una tragica esperienza di viaggio*, hg. v. G. Zampa, Firenze, Barbera [1945], S. 9-12, hier S. 11.
- ²³ A. Bovero, in Th. Mann, *Mario e l'incantatore. Una tragica avventura di viaggio*, aus dem Ital. v. A. Bovero, Torino, Eclittica 1945, S. 8.

Simone Costagli

Cesare Gabrielli, il modello del mago Cipolla

Sebbene *Mario e il mago* sembri, soprattutto a partire dal momento dell'entrata in scena di Cipolla, la fantasticheria di uno scrittore romantico, Thomas Mann ha sempre sostenuto che il racconto non riprende altro che fatti realmente accaduti, ad eccezione dello sparo che, *deus ex machina*, pone fine alla tragica avventura di viaggio. Persino l'ipnotizzatore deve dunque aver avuto un modello reale, al cui spettacolo la famiglia Mann avrebbe casualmente assistito durante la vacanza versiliese del 1926, per tanti versi non fortunata. Ma per molto tempo l'identità di questo modello non ha attirato l'attenzione della critica che, al contrario, si è concentrata sulla dimensione simbolica del personaggio, andando in cerca di ogni tipo di suggestione nascosta, come i riferimenti alle figure di dittatori, primo fra tutti Mussolini. Soltanto alla metà degli anni Sessanta è cominciata a emergere la vera identità di Cipolla, dietro al quale si nasconde Cesare Gabrielli, un noto illusionista e ipnotizzatore degli anni del fascismo. Che Cipolla si chiamasse "naturalmente, dal vero, Gabrielli", fu sostenuto da Lavina Mazzucchetti, saggista, traduttrice e amica personale di Mann, la quale del resto si meravigliò che lo scrittore non le avesse mai parlato di un ipnotizzatore. A distanza di poco tempo, Lore Hergershausen, germanista dell'Università di Bruxelles, colse anch'ella la somiglianza con Gabrielli, citando un suo ritratto scritto da Dino Buzzati sul *Corriere della Sera*, che riprendiamo anche nella nostra mostra. Forse perché non conosceva *Mario e il mago*, Buzzati non parla delle somiglianze tra Gabrielli e Cipolla, ma basta prendere anche soltanto uno degli ultimi aneddoti citati nell'articolo per notarle: "Prima di salire sul palcoscenico doveva bersi mezza bottiglia di liquore. Così è finito malamente. Negli ultimi

Simone Costagli

Cesare Gabrielli, das Vorbild des Zauberers Cipolla

Obwohl *Mario und der Zauberer* vor allem ab dem Erscheinen von Cipolla als das Phantasieprodukt eines romantischen Schriftstellers erscheinen kann, hat Thomas Mann immer wieder darauf hingewiesen, dass sich alles – mit Ausnahme des Schusses, der als *deus ex machina* die Erzählung beendet – tatsächlich so ereignet habe, wie es in der Erzählung steht. Auch Cipolla muss also ein wirkliches Vorbild gehabt haben, dessen Abendvorstellung Thomas Mann während des in mancher Hinsicht nicht ganz geglückten Urlaubs am Tyrrhenischen Meer im Sommer 1926 besucht hat. Der Frage nach dem Vorbild wandte die Forschung, die sich eher mit der symbolischen Bedeutung der Cipolla-Figur und ihrer Affinität zu verschiedenen Diktatorenfiguren (vor allem mit Mussolini) beschäftigt hat, erst relativ spät ihr Interesse zu. Und so überrascht es nicht, dass Cipollas wirkliche Identität erst Mitte der sechziger Jahre ans Licht trat: hinter Manns Figur steckt Cesare Gabrielli, ein während des Faschismus bekannter Illusionist und Hypnotiseur. Thomas Manns italienische Freundin und Übersetzerin Lavina Mazzucchetti wies als Erste darauf hin, dass "Cipolla natürlich in Wirklichkeit Cesare Gabrielli hieß"; sie wunderte sich übrigens darüber, dass ihr Thomas Mann nie von einem Hypnotiseur erzählt hatte. Nach kurzer Zeit fiel auch der Germanistin Lore Hergershausen die Ähnlichkeit mit Cipolla auf, und sie zitierte ein von Dino Buzzati für den *Corriere della Sera* verfasstes Porträt Gabriellis, das sich auch in unserer Ausstellung findet. Buzzati kannte *Mario und der Zauberer* wahrscheinlich nicht und geht vermutlich deshalb nicht auf das Thema der Identität Gabriellis mit Cipolla ein. Um diese zu erkennen, genügt es jedoch, auch nur eine der letzten Anekdoten zu lesen,



CESARE GABRIELLI

anni faceva soltanto delle serate per famiglia: come paga, una bottiglia di cognac e cento sigarette, sigarette e cognac se li faceva fuori la sera stessa...” Sembra davvero di vedere il sedicente mago descritto da Mann sempre con il bicchiere e la sigaretta in mano.

Gabrielli era nato a Pontedera, non lontano, dunque, dalla Versilia. Ed erano, quelli, gli anni in cui la sua fama stava giungendo all’apice, tanto che persino Gabriele D’Annunzio lo aveva definito, in modo altisonante, “artefice magico” e “uomo del futuro”. Di lui si occupavano le cronache, osservando che il “noto mago” era in grado di suscitare passioni amorose tra le spettatrici grazie all’incantesimo del suo sguardo. Ad attirare su di sé l’attenzione era il perentorio “A me gli occhi!” con cui si rivolgeva alla vittima predestinata. Sui manifesti Gabrielli si presentava a volte come “professore”, a volte come “Cavaliere”,

die Buzzati in seinem Artikel anführt: “Vor dem Bühnenauftritt musste er eine halbe Flasche Likör trinken. So hat er sich ruiniert. In den letzten Jahren trat er nur privat vor Familien auf; als Gage bekam er eine Flasche Cognac und hundert Zigaretten: Alles konsumierte er am selben Abend”. Man meint den ominösen Zauberer geradezu vor sich zu haben, den Thomas Mann immer mit einem Glas in der Hand und einer Zigarette beschreibt.

Gabrielli war in der toskanischen Kleinstadt Pontedera nicht weit der Versilia geboren. In diesen Jahren erreichte sein Ruf den Höhepunkt, und selbst d’Annunzio charakterisierte ihn hochtrabend als “Zauberschöpfer” und “Mann der Zukunft”. Die Zeitungen beschäftigten sich mit ihm und seinem magnetischen Blick, der dem weiblichen Publikum den Kopf verdrehte. Mit dem Befehl “Mir die Augen!” zog er die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf sich. Auf den Plakaten stellte sich Gabrielli manchmal als “Professor”, manchmal als “Cavaliere” vor – diesen Titel beansprucht Cipolla auch in der Erzählung. Manns Zauberer hat darüberhinaus auch die Reitpeitsche mit Gabrielli gemeinsam, die dieser auf der Bühne schwang. Diese Symbole der Autorität und der Macht genügten, um beim Publikum Assoziationen mit bekannteren zeitgenössischen Figuren zu wecken, und die magnetische Willenskraft des Duce auf größeren und kleineren Bühnen zu reproduzieren. Die Analogie zwischen Gabrielli und Mussolini ist übrigens nicht nur dem heutigen Leser klar. Obwohl Clara Gallini in einem schönen Buch über Magnetismus und Hypnotismus in Italien dazu tendiert, diese Analogie herunterzuspielen, muss sie das damalige Publikum zumindest streckenweise wahrgenommen haben, umso mehr, als Gabrielli den Ruf genoss, der perfekte Mann seiner Zeit zu sein: Er hatte am Fiume-Unternehmen (daher seine Bekanntschaft mit Gabriele d’Annunzio) sowie am Marsch auf Rom teilgenommen. Als das Regime die Hypnosevorstellungen verbot, konnte sich Gabrielli dank seiner Doppelbegabung als harmloser Taschenspieler präsentieren. Er verzichtete jedoch nicht darauf, das von seinem magnetischen Blick und von der sorgfältigen Inszenierung beeinflusste Publikum auf die peinlichsten Proben zu stellen.

Neben einigen Fotos, in denen seine stechenden Augen deutlich zu erkennen sind, existiert ein weiteres hochinteressantes Zeugnis, das Gabriellis Aussehen dokumentiert: In Vittorio De Sicas Film *I bambini ci guardano* (1943) hat er eine kleine Rolle in einer Szene,

e proprio “Cavaliere” si fa chiamare anche Cipolla. Altro tratto comune con il personaggio di Mann è il frustino che Gabrielli brandiva sul palco. Con tutte queste simbologie autoritarie di potere ce n’era abbastanza per evocare nel pubblico figure ben più note dell’attualità di allora, riproducendo su palcoscenici più o meno nobili il carisma magnetico e volitivo del duce. Quella tra Gabrielli e Mussolini, del resto, non è un’analogia che si presenti evidente solo a noi lettori di oggi. Anche se Clara Gallini, in un bel libro su magnetismo e ipnotismo in Italia, tende a minimizzarla, qualcosa di questa analogia doveva essere percepito dal pubblico stesso, se è vero che Gabrielli si portava dietro la fama di perfetto uomo del suo tempo, avendo partecipato sia all’impresa di Fiume (da lì la sua vicinanza a D’Annunzio), sia alla Marcia su Roma. Quando il regime fascista proibì gli spettacoli di ipnosi, Gabrielli, grazie al suo doppio talento, cominciò a presentarsi sul palco come semplice prestigiatore, senza rinunciare a sottoporre alle più umilianti prove il suo ingenuo pubblico, suggestionato dallo sguardo magnetico e dalla messinscena studiata.

A parte qualche foto in cui si mostra con gli occhi penetranti, esiste un altro documento prezioso per conoscere l’aspetto di Gabrielli: un breve cameo nel film di Vittorio De Sica *I bambini ci guardano* (1943), in una scena che si svolge all’interno della sala di un Grand Hotel di una località di mare. A parte queste somiglianze esteriori, ben poco altro ci può far tornare alla mente Cipolla. Lontano dal “personaggio irruento, energico e autoritario al limite della buona educazione”, di cui riferiscono le cronache, Gabrielli si produce qui in un’esibizione edulcorata. Siamo davanti a un ormai vecchio teatrante alle prese con l’età e con gli acciacchi dovuti a una rovinosa caduta dal palco di qualche anno prima, di cui fu vittima durante un esperimento di ipnosi andato male. Ci verrebbe da dire che anche l’esibizione di Gabrielli all’interno del film di De Sica suggerisca analogie con il Mussolini del clima di disfatta imminente del 1943.

Sul luogo dove l’incontro tra Thomas Mann e Gabrielli è avvenuto non c’è assoluta certezza. Uno dei massimi esperti di cose locali, Giorgio Giannelli, sostiene che l’unico candidato possibile sia il teatrino della Società di Mutuo Soccorso di Forte dei Marmi, uno di quei luoghi popolari dove passava di tutto, a volte proiezioni cinematografiche, altre spettacoli di genere vario. Nel racconto, Thomas Mann descrive in modo piuttosto preciso il percorso attraverso il quale il narratore raggiunge il luogo dello spettacolo. Uscito con la famiglia dalla “Pensione

die in einem am Meer gelegenen Grand Hotel spielt. Damit sind aber die äußerlichen Gemeinsamkeiten zwischen Cipolla und dem Mann, der in der Chronik als “bis zur Grobheit aggressiv, energisch und autoritär” beschrieben wird, auch schon zu Ende. In De Sicas Film bietet Gabrielli eine vergleichsweise harmlose Zauberer-Nummer. Hier hat man es mit einem in die Jahre gekommenen Schauspieler zu tun, der gegen sein Alter und gegen die durch einen Sturz von der Bühne (infolge eines fehlgeschlagenen Hypnoseexperiments) verursachten Schmerzen zu kämpfen hat: Man möchte meinen, dass auch Gabriellis flüchtiger Auftritt in De Sicas Film Analogien zum Mussolini von 1943 und dem damals herrschenden Klima der unmittelbar bevorstehenden Niederlage suggeriert.

Der Ort, an dem die Begegnung Thomas Manns mit Gabrielli stattgefunden hat, lässt sich nicht mit letzter Gewissheit bestimmen. Einer der genauesten Kenner der versilischen Lokalgeschichte, Giorgio Giannelli, hat auf das kleine Theater der Società di Mutuo Soccorso in Forte dei Marmi verwiesen. Das war eine Bühne, auf der alles Mögliche – mal Filmvorführungen, mal Varietévorstellungen – präsentiert wurde. In der Novelle wird der Weg zum Ort der Aufführung ziemlich genau beschrieben. Nach Verlassen der “Pension Eleonora” (die in Wirklichkeit “Pension Regina” hieß) nimmt der Erzähler mit seiner Familie die Hauptstraße von Forte dei Marmi (Via Carducci) und kommt dann am “Palazzo” (Palazzo Quartieri) und an der Apotheke vorbei; tatsächlich befand sich (und befindet sich übrigens noch heute) eine solche gegenüber dem Palazzo. Bis hier stimmt die Wegbeschreibung exakt mit der Topographie von Forte dei Marmi überein; allerdings war der Palazzo Quartieri damals nicht, wie es in der Erzählung heisst, “ein verkäufliches, kastellartiges Gemäuer aus herrschaftlichen Zeiten”, sondern Sitz des Rathauses. Der Aufführungsort könnte tatsächlich das Teatro della Società di Mutuo Soccorso gewesen sein, wenn man annimmt, dass die Familie wenige Meter nach dem Palazzo rechts in die Via IV Novembre einbiegt, und gleich hinter der Ecke das kleine Theater in der Via Montauti erreicht, wo sich noch heute der Sitz der Società di Mutuo Soccorso befindet. Wenn man einige symbolische Zugeständnisse macht und zudem einräumt, das eine oder andere Detail sei dem Gedächtnis des Autors, der die Geschehnisse erst drei Jahre später festhält, entgangen, kann in der Erzählung eine Bestätigung der These Giannellis gelesen werden.

Eleonora” (che nella realtà si chiama “Pensione Regina”), egli dice di aver continuato il cammino sulla via principale di Forte dei Marmi (Via Carducci) e di essere passato quindi davanti al “Palazzo” (Palazzo Quartieri) e a una farmacia (come appunto una farmacia si trovava, e si trova tuttora, di fronte al Palazzo). Fin qui la descrizione corrisponde perfettamente alla topografia di Forte dei Marmi, eccezion fatta per il Palazzo Quartieri che non era, in quegli anni, un insieme di “ruineri, tra l’altro in vendita, dell’epoca medievale”, come detto nel testo, bensì la sede del Municipio. L’indicazione del Teatro della Società di Mutuo Soccorso risulterebbe esatta ipotizzando che la famiglia, superato il Palazzo, abbia, dopo pochi metri, girato a destra in Via IV Novembre, raggiungendo così il Teatro della Società di Mutuo Soccorso, collocato appena dietro l’angolo in Via Montauti dove ancora oggi si trova la sede della Società di Mutuo Soccorso. Se dunque concediamo il beneficio di qualche licenza simbolica, così come di dettagli sfuggiti alla memoria dell’autore, che scrive a tre anni di distanza dai fatti successi, è possibile ritenere che nel racconto stesso troviamo conferma dell’ipotesi di Giannelli.

Quello tra Thomas Mann e Cesare Gabrielli fu l’incontro, che sembrerebbe impossibile, tra il grande scrittore, pochi anni dopo insignito del Nobel per la Letteratura, e uno degli ultimi eredi della tradizione di incantatori, maghi, ipnotizzatori e parascienziati italiani, per i quali il mondo germanico, fin dai tempi di Cagliostro, ha mostrato una strana e inquietante fascinazione, tanto da trarne ispirazione per figure poi diventate classiche, come il Coppola dell’*Uomo della sabbia* di E.T.A. Hoffmann, oppure il Caligari del film espressionista di Robert Wiene, che precede di pochi anni il racconto manniano. La trasfigurazione del reale nel mitico, del contingente nell’atemporale, è del resto uno dei grandi modi di esprimersi dell’arte di Thomas Mann. È proprio così che un dimenticato interprete dell’avanspettacolo italiano tra le due guerre è diventato il protagonista di un classico della letteratura mondiale.

Gian Carlo Fusco „Un mago fuori stagione“, in Il Giorno 5 aprile 1959

Il dito lungo, nervoso, simile a un pezzetto di bambù, si puntava inesorabilmente contro il «soggetto». La sala tratteneva il fiato. Le mani del pianista, immobili, sfioravano la tastiera. Poi, brusco, irresistibile, l’ordine uscito dalle labbra taglienti del «commendatore»: «A me gli occhi!»

Die unglaublich anmutende Begegnung zwischen Thomas Mann und Cesare Gabrielli war das Treffen zwischen einem Schriftsteller, der wenige Jahre später mit dem Nobelpreis ausgezeichnet werden sollte, und einem der letzten Vertreter der Tradition italienischer Illusionisten, Zauberer, Hypnotiseure und Halbwissenschaftler, an der die deutsche Kultur seit Cagliostro ein seltsames und unheimliches Interesse gezeigt hat und das zur Erfindung klassischer Figuren wie Coppola in E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* oder Caligari in dem expressionistischen Film von Robert Wiene – nur einige Jahre vor *Mario und der Zauberer* gedreht – geführt hat. Gerade die Transfiguration des Realen ins Mythische, des Zeitlichen ins Überzeitliche gehört zu den wichtigsten Merkmalen von Thomas Manns Kunst. Und dies ließ einen vergessenen Vertreter des italienischen Varietés zum Protagonisten eines Klassikers der Weltliteratur werden.

Gian Carlo Fusco „Ein Zauberer außer Saison“, in Il Giorno, 5.4.1959

Unerbittlich zeigte der lange, nervöse Finger, der aussah wie ein Stückchen Bambusholz, auf das „Subjekt“. Die Menschen im Saal hielten den Atem an. Die unbeweglichen Hände des Pianisten streiften die Tasten. Dann kam, schroff und unwiderstehlich, von den schneidenden Lippen des „Commendatore“ der Befehl: „Mir die Augen!“

Das Subjekt, dem einige Schweißperlen an den Schläfen standen, hakte sich sofort an den dunklen, funkelnden Pupillen des Hypnotiseurs fest. Dieser befahl halblaut dem Pianisten, ohne den Blick von seinem Unterworfenen zu wenden: „Maestro, fang an!“

Der verhaltene Marsch, sanft und gedämpft wie ein Wiegenlied, begünstigte den hypnotischen Schlaf. War das Subjekt erst einmal tief in die Trance eingetaucht, konnte Cesare Gabrielli aus ihm machen, was er wollte: einen Radrennfahrer, eine Odaliske, einen politischen Redner. Er konnte ihm befehlen, sich auszuziehen, Purzelbäume zu schlagen, oder mit lauter Stimme seine tiefsten und intimsten Angelegenheiten zu beichten. Unter dem Gelächter des Publikums wurde alles genauestens ausgeführt. Gabrielli selbst lachte jedoch nie. Wie ein Sturmwind flog er über die kleine Bühnentreppe auf und ab. Mit einem Feuerblick brachte er jedes Lächeln zum Erlöschen. Die Schöße seines Fracks blähten sich, als ob sich darunter ein unrubiger Schweif befinden würde.

Il soggetto, con qualche stilla di sudore sulle tempie, restava subito agganciato alle pupille tenebrose, corruscche dell'ipnotizzatore. Il quale, a mezza voce, senza distogliere lo sguardo dal succubo, comandava al pianista: «Maestro, attacca!»

La marcetta somnessa, pacata come una ninna nanna, favoriva il sonno ipnotico. 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 ordinarli di svestirsi, di far capriole, di confessare ad alta voce i suoi affari più gelosi, più intimi. Tutto veniva eseguito a puntino, fra le risate del pubblico.

Ma Gabrielli, lui, non rideva mai. Scendeva e saliva la scaletta dal palcoscenico come un vento di burrasca. Spegneva i sorrisi con un'occhiata di fuoco. Le falde del suo frac si alzavano come se sotto vi fosse stata una coda inquieta. Guai a contraddirlo, guai a rivelargli la minima incredulità. Non aveva riguardo per nessuno.

Una sera, invitato in un circolo privato, se la prese con Guglielmo Marconi: e per vendetta, lo lasciò due ore inchiodato alla seggiola, con le mani intrecciate sulla testa. Lo «liberò», alla fine, con uno schiaffetto piuttosto secco e gli disse «Proprio lei, eccellenza, che ha inventato il telegrafo senza fili, mette in dubbio la potenza dei fluidi magnetici? Dovrebbe vergognarsi.»

Dino Buzzati “Gabrielli, vecchio fantasma”, in Corriere della sera 3 settembre 1965

Gabrielli compariva sulla scena in frac e con in mano una frusta. “A me gli occhi!” gridava al pubblico. [...] Io ero in una delle prime file e [...] mi ha detto: vedo che lei non ci crede, però adesso faremo una prova. 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. [...] Sembrava un vecchio, i capelli grigi tutti arruffati. [...] Un po’ sbilenco anche, aveva la spina dorsale rotta, se l’era fratturata durante uno spettacolo [...]. Chiamava sul palcoscenico vari spettatori e dopo averli ipnotizzati gli diceva: guardatemi, io sono una bella donna e adesso mi spoglio. Cominciava a spogliarsi e quelli spasimavano come satiri con gli occhi così. [...] Oppure faceva sedere gli spetta-

Webe, wenn man ihm widersprach, webe, wenn man ihm die geringste Ungläubigkeit zeigte. Für niemanden hatte er Rücksicht.

Bei einem privaten Gesellschaftsabend ärgerte er sich einmal über Guglielmo Marconi: aus Rache hielt er ihn zwei Stunden lang mit über dem Kopf verschränkten Fingern an seinem Stuhl festgenagelt. Schließlich “befreite” er ihn mit einer recht schroffen kleinen Ohrfeige und sagte: “Gerade Sie, Exzellenz, ziehen die Macht des magnetischen Fluidums in Zweifel und haben dabei doch den drablosen Telegraf erfunden? Sie sollten sich schämen.”

Dino Buzzati, “Gabrielli, altes Gespenst”, in Corriere della sera 3.9.1965

Gabrielli erschien auf der Bühne im Frack und mit einer Peitsche in der Hand. “Mir die Augen!” schrie er ins Publikum. [...] Ich saß in einer der ersten Reihen und [...] er sagte zu mir: ich sehe, Sie glauben mir nicht, doch jetzt werden wir eine Probe machen. Mit der Kreide schrieb er etwas auf die Tafel, die mit einem schwarzen Tuch bedeckt war. Dann sagte er zu mir: “Denken Sie an eine vierstellige Zahl.” [...] “Haben sie an eine Zahl gedacht?” “Ja”. Da lüftete er das Tuch und an der Tafel stand genau die Zahl, an die ich gedacht hatte. [...] Er sah alt aus, mit wirren grauen Haaren. [...] Er war auch etwas krumm, die Wirbelsäule war kaputt, er hatte sie sich bei einem Auftritt gebrochen [...]. Er rief mehrere Zuschauer auf die Bühne und nachdem er sie hypnotisiert hatte, sagte er zu ihnen: Schaut mich an, ich bin eine schöne Frau und ziehe mich jetzt aus. Er begann, sich auszuziehen und die Zuschauer auf der Bühne schmachteten ihm mit Riesenaugen an wie Satyrn. [...] Oder er ließ die Zuschauer sich auf eine hintereinander aufgestellte Stuhlreihe setzen und sagte: jetzt befindet ihr euch im Zug [...]. Und die Leute begannen, den Kopf hin und her zu wiegen, als ob sie vom Zug geschüttelt würden. [...]

Er war beeindruckend mager. Bevor er die Bühne betrat, musste er eine halbe Flasche Likör trinken. [...] Als Gage eine Flasche Kognak und hundert Zigaretten. [...] Alles konsumierte er am selben Abend. [...] in seinen Augen war ein phosphoreszierendes Flackern wie bei den Katzen. Und das war das magnetische Fluidum.

tori su una fila di sedie messe una dietro l'altra e diceva: adesso siete in treno [...]. E la gente si metteva a dondolare la testa come si fa per gli scuotimenti del treno. [...]

Era di una magrezza impressionante. Prima di salire sul palcoscenico doveva bersi mezza bottiglia di liquore. [...] Come paga, una bottiglia di cognac e cento sigarette, [...] se li faceva fuori la sera stessa. [...] i suoi occhi avevano dei guizzi fosforescenti come hanno i gatti [...]. E questo era il fluido magnetico.

qui ci vorrebbe una foto

Lavinia Mazzucchetti

*Mario e il mago**

Thomas Mann venne a passare le vacanze estive con la moglie Katja e i due figli minori a Forte dei Marmi nell'agosto del 1926. Questa è la data esatta, e se ne leggiamo una diversa, anche in dotti testi, si tratta di un errore. Dal carteggio con l'amico Ernst Bertram possiamo ora del resto apprendere con esattezza che il Grand Hotel gli aveva potuto riservare le camere soltanto dal 18 agosto in poi, e che il soggiorno non avrebbe dovuto prolungarsi oltre tre settimane. Così infatti avvenne; una lettera da Monaco del 15 settembre annunzia che sono tutti rincasati da un paio di giorni. Thomas Mann in quegli anni sospirava sovente sulla implacabile organizzazione scolastica della Germania, la quale costringeva i disciplinati genitori a termini fissi e non sempre comodi per le loro vacanze.

1926: un anno denso ed intenso per il sempre più celebre scrittore! Iniziato a gennaio con la viva ma stanchevole esperienza della prima visita postbellica ed ufficiale a Parigi – proseguito con la polmonite di Katja ed un soggiorno di convalescenza ad Arosa – affollato sempre da svariati impegni letterari. A luglio lo scrittore era pieno di irritazione e di stanchezza. Avrebbe in fondo preferito restarsene a casa. Invece già l'anno precedente, per amore dei piccoli, quell'impeccabile papà aveva affrontato un'ancor più temeraria impresa estiva: Casamicciola, e non per cura di fanghi, solo per i bagni sulla piccola spiaggia. La bella Ischia gli apparve «un'Africa quasi completa... troppo ricca di azzurro, di luci crude e di odori intensi... con fichi meravigliosi, ma anche con molte pulci insolenti», in un albergo dal solenne e classico nome. Siccome però i bambini volevano il mare, non c'era che

Lavinia Mazzucchetti

*Mario und der Zauberer**

Im August 1926 kam Thomas Mann mit seiner Frau Katja und den beiden jüngsten Kindern zu einem Ferienaufenthalt nach Forte dei Marmi. Dies ist das genaue Datum, und wenn wir ein anderes lesen, so handelt es sich um einen Fehler. Dem Briefwechsel mit Ernst Bertram lässt sich nunmehr entnehmen, dass das Grand Hotel die Zimmer erst ab dem 18. August reservieren konnte und der Aufenthalt nicht länger als drei Wochen dauern sollte. Und so kam es auch. Ein in München auf den 15. September datierter Brief zeigt die seit zwei Tagen erfolgte Heimkehr der Familie an. Thomas Mann seufzte in jenen Jahren immer wieder über die unerbittliche deutsche Schulorganisation, welche die disziplinierten Eltern zu bestimmten und nicht immer bequemen Ferienzeiten zwang.

1926: ein mit vielen Spannungen erfülltes Jahr für den immer berühmteren Künstler! Es hatte im Januar mit dem anregenden, doch auch ermüdenden Erlebnis des ersten offiziellen Nachkriegsbesuchs in Paris begonnen; dann war Katjas Lungenentzündung und ein Genesungsaufenthalt in Arosa gekommen, und dazwischen gab es vielfache literarische Verpflichtungen. Im Juli fühlte sich Thomas Mann erschöpft und gereizt. Er wäre im Grunde lieber zu Hause geblieben. Aber schon im Vorjahr hatte er sich seinen Kindern zu Liebe zu einem noch gewagteren sommerlichen Unternehmen bereitgefunden: Casamicciola auf Ischia, und nicht zur Fango-Kur, sondern um an dem kleinen Strand im Meer zu baden. Die schöne Insel empfand er als gar zu meridional: „Aus diesem Süden, der nun schon fast komplettes ‚Afrika‘ ist in seiner Bläue, Weiße, Grelle, staubigen Schärfe der Ge-



ARTICOLO DI LAVINIA MAZZUCCHETTI SU MARIO E IL MAGO PUBBLICATO NELLA RIVISTA "LA LETTURA" IL 6.9.1945
AM 6.9.1945 IN DER ZEITSCHRIFT „LA LETTURA“ ERSCHIENENER ARTIKEL VON LAVINIA MAZZUCCHETTI ZU MARIO UND DER ZAUBERE

sacrificarsi rassegnati anche quell'anno, sperando che sul Tirreno l'Africa apparisse meno vicina. Rientrato a Monaco, Mann appare mediocrementemente scontento: «I piccoli erano beati. Io no, perché io *dovevo* scrivere.» L'«esigenza quotidiana» si è in realtà fatta sempre più grave e ininterrotta dopo il vasto successo della *Montagna incantata* e da poco vi si è aggiunta l'«idea fissa» ormai annidatasi nel suo cervello e nel suo cuore d'artista, il piano cioè di un affresco biblico dedicato alle storie di Giacobbe. Anzi, è stato in parte l'incubo di questo *Giuseppe* a spingerlo verso una terra del sud: «...Mi rallegro pensando che vedrò gente del meridione, il che mi può servire per la mia idea fissa.» Sono minuzie, ma bisognava raccontarle, perché il villeggiante trova in ogni luogo di vacanza l'insofferenza e il buonumore con cui arriva alla sua meta.

Il Forte circa quarant'anni fa, quando non era ancor nata la politica del turismo, era una

rüche Tag für Tag Klarheit und Glut. Die Trauben und Feigen sind herrlich. Aber es gibt auch pulci, und so hapert es mit dem Schlaf.“ Da aber die Kinder durchaus wieder ans Meer wollten, so musste er sich auch dieses Jahr opfern und konnte nur hoffen, dass ihm an der tyrrhenischen Küste Afrika nicht ganz so nahe scheinen würde. Bei der Rückkehr nach München zeigt sich Thomas Mann halb-unzufrieden: „Die Kleinen waren selig. Ich nicht, denn ich musste arbeiten.“ Die ‚tägliche Pflicht‘ war seit dem großen Erfolg des *Zauberberg* immer schwerer geworden, und seit kurzem hatte sich in seinem Künstlerkopf und Künstlerherz eine ‚fixe Idee‘ festgesetzt, nämlich der Plan eines biblischen Freskos über die Geschichten Jaakobs. Es war sogar z.T. gerade dieser mit dem Romanplan *Joseph* zusammenhängende Alptraum, der ihn in den Süden zog: „Ich freue mich darauf, südliche Menschen zu sehen, die ich für meine fixe Idee brauchen kann.“ Dies alles sind kleine Details, aber sie mussten erzählt werden, denn der Urlauber findet an jedem Ferienort die Unduldsamkeit oder die gute Laune wieder, mit der er angegeistert ist.

Forte dei Marmi war bereits vor vierzig Jahren, noch vor dem Aufkommen des Tourismus in großem Stil, ein bekannter Badeort, an dem sich aber nur die Florentiner als Herren und Meister fühlten, dazu höchstens noch ein internationaler Clan der ersten Entdecker, die dort Villen und Grund besaßen. Die Mailänder – wie ich mich gut erinnere, da ich in jenen Jahren zu den nichtadligen und nichttoskanischen Pionieren gehörte, die es wagten, sich die unvergleichliche einsame Herrlichkeit von Poveromo und Ronchi zu sichern – fühlten sich jenseits des Cinquale selbst als Gäste zweiter Klasse; ja ich möchte sagen, dass damals in Forte, ganz außerhalb von Politik und Nationalismus, bereits eine gewisse Atmosphäre von misstrauischer Reserve und Fremdenfeindlichkeit herrschte. Thomas Mann, diskret wie immer, hatte es durchaus natürlich gefunden, für die Direktion des Grand Hotel und die örtlichen Behörden ein Unbekannter zu sein und akzeptierte ohne weiteres seine Stellung als deutscher und nicht-privilegierter Gast ohne besondere Ansprüche.

Freilich wäre es nicht richtig, den tatsächlichen Vorkommnissen jenes Sommers die ganze Verantwortung für Thomas Manns ablehnende Stimmung zuzuschreiben. Zwar stellt sich uns die Geschichte *Mario und der Zauberer* als schmuckloser Bericht eines zufälligen Er-

già celebre spiaggia, dove però si sentivano padroni e sovrani i fiorentini, e al più, insieme a loro, l'eletto gruppo internazionale dei primi scrittori, tutti signori di ville e poderi. I milanesi – ben lo ricordo perché appunto in quegli anni fui nel gruppo dei non nobili e non toscani pionieri che osarono assicurarsi la incomparabile solitudine e bellezza del Poveromo e dei Ronchi – si sentivano al di là del Cinquale essi stessi clienti di seconda qualità; direi persino che al Forte, senza il minimo nesso con la politica e il nazionalismo, regnasse già una vaga atmosfera di diffidente riserbo xenofobo. Thomas Mann, sempre discreto e di buon gusto, aveva trovato naturalissimo che per la direzione del Grand Hotel e per le autorità locali egli fosse un Carneade, ed accettò senz'altro la sua parte di cliente tedesco non privilegiato e poco ambito.

Non conviene però attribuire agli incidenti reali di quell'estate l'intera responsabilità dello stato d'animo poco simpatizzante. È vero che la storia di *Mario e il mago* ci si presenta come il nudo referto di una fortuita avventura, senza alcuno sfoggio di fantasia. Non dimentichiamo però che fra la storia reale e la sua cristallizzazione letteraria trascorreranno tre anni interi. Anni fondamentali non solo per gli eventi interni italiani, ma anche per la educazione politica, volontaria o forzata, del grande scrittore europeo. In Italia Thomas Mann continuava allora a scendere senza farsene un problema. Rivide la diletta Venezia, partecipò nel maggio del 1925 alla Settimana del Libro fiorentina in coppia male assortita col vecchio Wilamowitz, fu due volte, come vedemmo, sulle nostre spiagge. In quel periodo politicamente cruciale per l'Italia i pochi ma tenaci «patiti» delle opere e del nome di Thomas Mann hanno fatto senza dubbio il loro dovere per illuminare ed aggiornare l'ospite distratto.

Non crediamo che egli in Italia leggesse con regolarità i nostri giornali, ma numerose e disparate sono le vie per intuire un ambiente. Nell'autunno di Ischia esisteva ancora, sia pure con la museruola, il «Corriere» di Albertini, e non è escluso che siano giunti sino a lui certi amari sintomi, piccoli o grandi, di quella crisi, come il brutale assalto contro Tilgher e Alvaro, le impudenti assoluzioni continue dei teppisti politici, la tragica rappresaglia contro Consolo e Pilati, ecc. A Parigi nel 1926 Mann si era molto divertito sentendo Painlevé

lebnisses ohne alle Zutat der Phantasie dar. Aber vergessen wir nicht, dass zwischen der wirklichen Begebenheit und ihrer literarisch-künstlerischen Übertragung drei ganze Jahre vergehen sollten. Äußerst wichtige Jahre, nicht nur für die inneritalienische Entwicklung, sondern auch für die – freiwillige oder erzwungene – politische Entwicklung des großen europäischen Schriftstellers.

Nach Italien war Thomas Mann damals wiederholt gereist, ohne sich ein Problem daraus zu machen. Er sah das geliebte Venedig wieder, nahm im Mai 1925 zusammen mit dem alten Wilamowitz an der Buchwoche in Florenz teil, und war, wie wir gesehen haben, zweimal in Italien am Meer. In jener für unser Land so entscheidenden Zeit haben die wenigen, aber ausdauernden Thomas-Mann-Freunde gewiss das Ihre getan, um den Gast ins Bild zu setzen. Er las in Italien wohl nicht regelmäßig Zeitungen, aber es gibt doch manche Wege, auf denen sich eine fremde Welt erfühlen lässt. In jenem Ischia-Herbst existierte noch, wenn auch mit Maulkorb, Albertinis *Corriere della Sera*, und es ist nicht ganz ausgeschlossen, dass damals gewisse bittere – kleine oder große – Symptome unserer Krise zu Thomas Mann gedrungen sind, wie die brutalen Überfälle auf Tilgher und Alvaro, die schamlosen ständigen Freisprüche politischer Rowdys, die tragische Ermordung von Consolo und Pilati und so weiter. Im Paris von 1926 hatte es Mann sehr amüsiert, Painlevé gegen Mussolini wettern zu hören, aber der prophetische Pessimismus einer italienischen Emigrantin, die vom Faschismus das unausweichliche Geschenk eines französisch-italienischen Konflikts erwartete, hatte ihn bedenklich gestimmt. Aus dieser Zeit stammt ein leider verlorengegangener Brief, in dem sich Thomas Mann bei Enzo Ferrieri und den Mailänder Freunden der Zeitschrift und des Literaturzirkels „Convegno“ entschuldigte, mit der Erklärung, die italienische Atmosphäre habe ihn bewogen, eine geplante Begegnung auf später zu verschieben.^{4**}

Als sich in Deutschland eine lebhaftige Polemik über Bruno Franks *Politische Novelle* entfachte, griff Thomas Mann überraschend ein und wählte zudem ein für ihn ungewöhnliches Organ, das Berliner „Tagebuch“, um den frankophilen Freund und dessen gegen die Diktatur gerichtete Erzählung zu verteidigen. Dort erwähnte er zwar „die faschistische Gala-Organie auf dem Platz der Kathedrale von Ravello“ und die „prahlerische Ausschweifung kindisch nationalistischer Selbstvergottung“, doch erklärte er auch, den Abscheu Bruno

sbraitare contro Mussolini, ma lo aveva lasciato perplesso il profetico pessimismo di una signora italiana fuoruscita, che dal fascismo aspettava quale inevitabile dono un deciso conflitto franco-italiano. Risale a quel tempo la lettera, purtroppo andata smarrita, con cui Thomas Mann si scusava presso Enzo Ferrieri e gli amici milanesi del «Convegno», spiegando come l'atmosfera italiana lo avesse indotto a rimandare un progettato incontro letterario.^{4**}

Quando nel 1928 in Germania si accese una vivace polemica intorno alla *Novella politica* di Bruno Frank, Thomas Mann si gettò inaspettatamente nella mischia e scelse persino una tribuna a lui insolita, il berlinese «Tagebuch», per difendere con un diffuso saggio critico l'amico francofilo ed il suo racconto antidittatoriale. Ivi accennava bensì alla «orgiastica manifestazione fascista sulla piazza della cattedrale di Ravello» e «alla fanfaronesca intemperanza di una puerile esaltazione nazionalistica», ma affermava altresì di non condividere per suo conto in modo assoluto l'orrore di Bruno Frank verso la concezione ideologica dell'Italia d'allora. Prevalava in lui ancora il criterio che ciascuno debba scoprire davanti alla propria porta e che convenga lasciare ad ogni popolo la scelta dei metodi per risolvere i problemi politici e sociali. Si chiedeva tuttavia perplesso se «tutto questo» era davvero sentito in Italia e non «rappresentava invece per i migliori di quel paese una dolorosa vergogna», concludendo con l'augurio che la Germania potesse cavarsela senza ricorrere alla medicina italiana.

Ognuno può rileggere oggi nelle *Opere* di Thomas Mann il *Rendiconto parigino*, l'intervento a favore di Bruno Frank, nonché altri documenti minori di quel periodo e misurare quanto fosse maturata in quegli anni la sua preparazione politica. Quando nel 1929, durante una ben diversa vacanza al mare nelle nordiche dune della Prussia orientale, fissò e trasformò in tragico racconto i non tragici ricordi della vacanza tirrenica, Thomas Mann era ben più che un distaccato turista.

Mario und der Zauberer comparve in anteprima in una sede la quale parve poi disadatta all'autore medesimo, cioè nel fascicolo d'aprile 1930 dei diffusissimi «Velhagen und Klasing

Franks gegenüber der damaligen Ideologie Italiens nicht restlos zu teilen. Damals neigte er noch zur Meinung, jeder müsse vor seiner eigenen Türe kehren und jedes Volk solle selbst die Mittel wählen, um die politischen und sozialen Probleme zu lösen. Und doch fragte er sich besorgt, ob „dies alles“ wirklich dem italienischen Sinn entspreche und es „den Besten des Landes etwas anderes“ war „als eine schmerzliche Scham“. Und er schloss mit dem Wunsch, Deutschland möge seine Probleme bewältigen, ohne zur italienischen Medizin zu greifen.

Jeder kann heute in den *Gesammelten Werken* Thomas Manns die *Pariser Rechenschaft* lesen, den Artikel zugunsten Bruno Franks und weitere kleinere Zeugnisse aus dieser Phase und dabei ermessen, wie sehr sein politisches Verständnis in jenen Jahren gereift war. Als er 1929 während eines ganz anderen Meeraufenthalts in Ostpreußen die nicht tragischen Erinnerungen an die tyrrhenischen Ferien in eine tragische Erzählung verwandelte, war Thomas Mann weit mehr als ein distanzierter Tourist.

Wir brauchen den Inhalt wohl nicht ausführlich wiederzugeben. Der Erzähler wendet sich, man versteht nicht recht ob mündlich oder brieflich, an ihm nahestehende Hörer. Er war zu einem Badeaufenthalt nach Torre di Venere gekommen, mit seiner Frau und den zwei jüngsten Kindern. Bald ergeben sich peinliche Reibereien, im Grand-Hotel wie am Strand, wo es zu einem Skandal mit entsprechendem Strafmandat kommt infolge der „Schamwidrigkeit“ der kleinen Medi. Die Eltern nehmen dann unvorsichtigerweise die Kinder zu einer abendlichen Vorführung mit, die gewiss nicht für sie geeignet ist. Der in der großen Holzbaracke (an die sich die alten Forte-Stammgäste wohl noch erinnern) eine Vorstellung gibt, ist kein fröhlicher Gaukler, sondern ein finsterner Hypnotiseur besonderen Schlags, ein Cavalier Cipolla, der die einheimischen Burschen mit ihrer „kriegerischen Haartracht“ in gehorsame Werkzeuge seiner besessenen Gewalttätigkeit verwandelt. Der junge Mario, der sympathische Kellner aus ihrem Café, erfährt die kläglichste Demütigung und rächt sich, indem er mit zwei schnellen Revolverschüssen Cipolla zu einem „durcheinandergerworfenen Bündel Kleider und schiefer Knochen“ macht. „Ein Ende mit Schrecken“, kommentiert abschließend der Erzähler, „und ein befreiendes Ende dennoch.“

Ich weiß noch gut, mit welcher leidenschaftlicher Anteilnahme ich die Novelle las – und mit

Monatshefte». Ma era già pronta la raffinata edizioncina di S. Fischer a Berlino, con le illustrazioni di Hans Meid.

Non staremo a ripetere qui la vicenda. Chi narra si rivolge, non si capisce bene se conversando o per lettera, ad ascoltatori a lui cari. Era venuto a fare i bagni a Torre Venere, con la moglie e i due bimbi più piccoli (che sono ancora, con pochi anni di più, Bibi e Norina di *Disordine e dolore precoce*), ma subito si determinano sgradevoli frizioni sia al Grand Hotel che sulla spiaggia, dove si arriva ad un quasi scandalo, con relativa multa, per la «scostumatezza» della piccola Medi. I genitori, con grave imprudenza, portano i bambini ad uno spettacolo serale non certamente fatto per loro. Chi dà rappresentazione nella gran baracca di legno che i vecchi amici del Forte ricordano non è un allegro giocoliere, ma un eccezionale ipnotizzatore, un cavalier Cipolla, che trasformerà i ragazzi indigeni dai «ciuffi bellicosi» in docili strumenti della sua morbosa prepotenza. Il giovane Mario, il simpatico cameriere della loro pensione, subirà la più abietta umiliazione e se ne vendicherà facendo crollare con due secche revolverate «quello scomposto fagotto di cenci e di ossa storte» che è il laido mago Cipolla. «Una fine spaventosa» commenta a conclusione l'autore «ed una fine estremamente penosa. Ma tuttavia una fine liberatrice: non potei e non posso a meno di sentire così.»

Ricordo con quanta passione lessi la novella, ed anche con quanta sorpresa, poiché di un ipnotizzatore Mann non mi aveva mai fatto parola negli incontri di quegli anni. Ad ogni modo io ero una lettrice privilegiata, in me non potevano sorgere oscurità né dubbi: il grazioso libriccino mi era giunto fresco di stampa con la dedica autografa datata 4-V-'30: «A Lavinia Mazzucchetti – questa scabrosa storia – della quale essa condivide – la più recondita ripulsa. – Evviva l'Italia!»

Appena rividi l'illustre autore (e fu credo a luglio, nella cara dimora di Monaco, alla patriarcale mensa del mezzogiorno), lo assalii con la mia viva curiosità per sapere da lui quale dosatura di «poesia e verità» dovessi cercare in quel suo *Mario* così ostentatamente autobiografico. Mann mi raccontò subito con la consueta naturalezza cordiale che «era stato

welcher Überraschung, denn von einem Hypnotiseur hatte mir Thomas Mann bei den Begegnungen jener Jahre nie ein Wort gesagt. Und ich gehörte doch zu den privilegierten Lesern, für mich konnte es weder Dunkelheiten noch Zweifel geben: Mir war das Büchlein frisch von der Druckerpresse zugekommen mit der vom 4. Mai 1930 datierten handschriftlichen Widmung „*Lavinia Mazzucchetti – diese mißliche Geschichte – deren stillste Ablehnung sie teilt. Es lebe Italien!*“

Sobald ich Thomas Mann wiedersah (es war, glaube ich, im Juli, in der geliebten Münchner Behausung am patriarchalischen Mittagstisch), überfiel ich ihn mit meiner heftigen Neugierde: Er müsse mir verraten, welche Dosierung von „Dichtung und Wahrheit“ ich in dem so ostentativ autobiographischen *Mario* zu suchen hätte. Sogleich berichtete er mir mit seiner gewohnten natürlichen Herzlichkeit, es sei alles „das Verdienst von Erika“ gewesen. Und er erklärte: „Wieder zu Hause, erzählte ich eines Tages bei Tisch den Großen unsere tyrrenischen Missgeschicke und beschrieb ihnen unter anderem den peinlichen Abend bei dem Hypnotiseur, das Schauspiel einer geistig vernichteten Menge, das offenbare Entsetzen des sympathischen Opfers beim Erwachen. Da unterbrach mich Erika und rief: ‚Ich hätte mich nicht gewundert, wenn der brave Junge ihn niedergeschossen hätte!‘ So, am spontanen Ungestüm meiner Tochter, entzündete sich der Funke. Mit einem Schlag war die Novelle in mir da!“

Dieselbe Antwort findet sich in einem später in der Briefauswahl publizierten Schreiben Thomas Manns an einen Professor in Freiburg, der ihm einen *Mario*-Aufsatz geschickt hatte. Es sei betont, dass Thomas Mann auch hier unterstreicht, er sei frei von „Gehässigkeit gegen Italien und das Italienische.“

Die Reaktion des europäischen Publikums auf die „missliche Geschichte“ war verwickelt und kompliziert. Professor Hans Mayer, heute wohl der angesehenste unter den Exegeten Thomas Manns, erklärt, die Novelle sei wegen ihres gelassenen Tons und ihrer angeblichen Beziehung zu der anderen in Italien spielenden Arbeit, dem *Tod in Venedig*, völlig missverstanden worden. Es habe erst eines Aufsatzes von Lukács aus dem Jahr 1948 be-

tutto merito di Erika». E mi spiegò: «Tornato a casa stavo un giorno raccontando a tavola ai grandi» (i «grandi» erano Klaus ed Erika ormai adulti e già colleghi in letteratura) «le nostre disavventure tirreniche e descrivevo loro fra l'altro la penosa serata dell'ipnotizzatore, lo spettacolo di una folla spiritualmente annichilita, l'evidente sgomento della simpatica vittima al suo risveglio. Erika allora mi interruppe esclamando: "Non mi sarei stupita se quel bravo giovanotto lo avesse ammazzato!" Così, dall'impeto vivace della mia figliola, si accese la scintilla. Di colpo il racconto era nato dentro di me!»

Questa medesima risposta (da me del resto già resa pubblica in un articolo del 1945) la potemmo leggere più tardi nella scelta delle lettere, in una missiva dell'estate 1930 diretta da Mann ad un professore di Friburgo, il quale gli aveva inviato un saggio critico su *Mario* nella speranza che glielo facesse pubblicare. (Opere, *Epistolario 1889-1936*, p. 391). Si noti che anche in quella sua lettera Thomas Mann conferma l'assenza in lui di «ogni astiosità contro l'Italia ed il mondo italiano». La reazione del pubblico europeo alla scabrosa novella fu più difficile e più complessa. Il professor Hans Mayer, oggi forse il più autorevole fra gli interpreti del Mann, afferma che questa novella fu completamente fraintesa a cagione del suo tono dimesso e del supposto suo rapporto con l'altro lavoro a sfondo italiano, *La morte a Venezia*. Hans Mayer ritiene inoltre che ci sia voluto un saggio di Lukács del 1948 per gettar luce nuova sul seduttore Cipolla e per scoprirne il significato politico. Oso dire che simile asserzione troppo ignora l'ambiente letterario italiano e comunque tiene troppo scarso conto dell'eccezionale atmosfera dei nostri «anni trenta», quando le idee circolavano meglio in privato che per le gazzette e le riviste. In ogni caso in Italia subito dopo la liberazione si stamparono due versioni, non autorizzate, ma neppure clandestine, e comunque benvenute, della storia di *Mario*. Già nel settembre del 1945 da parte mia raccontai nella molto diffusa rivista milanese «Lettura» tutto quanto c'era da raccontare in argomento, e in ogni modo nel fervido periodo postbellico, ricco di disordinati ed affettuosi approcci con Thomas Mann, noi in Italia non ebbero certo bisogno dell'articolo di Lukács per capire quanto ci era chiarissimo.

Per gli anni invece 1930-45, quando la novella non poteva circolare liberamente, la situa-

durft, um auf den Verführer Cipolla neues Licht zu werfen und dessen politische Bedeutung zu erkennen.

Ich wage zu sagen, dass eine solche Behauptung die italienische literarische Welt zu sehr außer acht lässt und vor allem die besondere Atmosphäre unserer dreißiger Jahre zu wenig berücksichtigt, als Ideen besser privatim zirkulierten denn in Zeitungen und Zeitschriften. Jedenfalls erschienen in Italien gleich nach der Befreiung zwei Übersetzungen – nicht autorisiert, doch auch nicht klandestin und gewiss willkommen. Schon im September 1945 hatte ich meinerseits in der vielgelesenen Mailänder Monatsschrift *Lettura* alles berichtet, was über die Entstehung der Novelle zu sagen war; und in dieser bewegten ersten Nachkriegszeit, so reich an noch ungeordneten, aber liebevollen Annäherungsversuchen an Thomas Mann, brauchten wir in Italien gewiss nicht erst einen Artikel von Lukács, um zu begreifen, was für uns völlig klar war.

In den Jahren 1930-1945 dagegen, als die Novelle nicht frei zirkulieren durfte, war die Lage verwirrt und komplizierter. Als gut informierte Zeitgenossin kann ich versichern, dass die aufmerksamsten Geister in Deutschland wie in Frankreich und Italien sogleich den versteckten Sinn und Wert der „misslichen Geschichte“ erkannten. Unter meinen Papieren könnte ich wohl noch den begeisterten Brief einer leidenschaftlichen antifaschistischen Pariser Intellektuellen finden, ebenso den gelehrten Brief eines Münchner Freundes und großen Bewunderers Thomas Manns, der mir den ‚Schlüssel‘ für die Novelle auseinandersetzte, indem er versicherte, Cipolla (der für mich natürlich Gabrielli hieß) sei nichts anderes als die Maske des triumphierenden römischen Duce; und der schließlich fragte, wieweit ich als doppelte Expertin – als Thomas Mann-Kennerin und Untergebene des Regimes – seine Interpretation teile. Ich akzeptierte sie nur mit vielen Reserven. Zum Glück für die Kunst war die Erzählung zwar aus dem tatsächlichen Erleben eines Dichters entstanden, doch war es sicher nicht ihre Absicht, allzu plump anspielend zu sein.

Eins ist wahr und scheint heute unglaublich: Von einigen italienischen Literaten, denen es doch nicht an politischem Sinn fehlte, wurde die Novelle nicht so sehr missverstanden als

zione era piú confusa e complessa. Anche senza perdermi in ricerche capillari, posso tuttavia, da contemporanea bene informata, assicurare che gli spiriti piú vigili, in Germania come in Francia e in Italia, avvertirono subito il senso ed il valore recondito della «missliche Geschichte». Potrei ritrovare, credo, tra le mie vecchie carte la lettera entusiastica di una intellettuale di Parigi, una fanatica dell'antifascismo, ed anche la analitica epistola di un dotto amico di Monaco, grande ammiratore di Thomas Mann, il quale mi esponeva la «chiave» della novella, assicurandomi che Cipolla (per me egli si chiamava naturalmente, dal vero, Gabrielli) era soltanto la maschera per il trionfante duce di Roma, e chiedendosi alla fine sin dove io, due volte esperta come manniana e come suddita del regime, accettassi la sua interpretazione. Si capisce che io non la accettavo se non con molte riserve. Per fortuna dell'arte, il racconto era sbocciato bensí dall'*humus* di un'esperienza nell'imponderabile accensione di una fantasia di poeta, ma non intendeva certo di essere a tal punto goffamente allusiva.

Una cosa è vera, e sembra oggi incredibile: da alcuni letterati, pur non privi di preparazione politica, la novella, piú che fraintesa, non fu intesa. La stolidità suscettibilità nazionale prevalse anche troppo sulla chiarezza critica. Ricordo ad esempio una lunga e non certo sciocca stroncatura di *Mario e il mago* redatta nel 1931 da un milanese per una seria rivista fiorentina, dove si accanisce contro «il prosatore impassibile sino all'esperazione», contro il linguaggio inespressivo ed antipoetico, la «prosa sciatta e noiosa per essenza», contro simile «chiacchierata prolissa, amara, ingiusta nella partigianeria dell'autore per i casi suoi». Lo strano si è che, malgrado tutto, l'operetta «spietatamente liscia, senza musica, senza architettura e senza grazia», finisce poi per suggestionare in qualche modo il suo feroce giudice, il quale ammette di subire leggendo «un'atmosfera d'incubo», ma d'altra parte, beato lui!, non sembra affatto accorgersi della pur così inequivocabile «estrema ripulsa».

Mi spiace di non poter documentare l'ostilità a Thomas Mann di un altro lettore italiano, ma ho proprio perduto il ritaglio prezioso di un nostro quotidiano, dove, qualche anno piú tardi, cioè in pieno hitlerismo, uno zelante camerata della terza pagina, di cui naturalmente ho dimenticato il nome, denunciava lo scrittore tedesco perpetrando, certo per

überhaupt nicht verstanden. Alberne nationale Empfindlichkeit überzog nur zu sehr die kritische Klarheit. Ich erinnere mich zum Beispiel an einen langen und nicht einmal dummen Verriss von *Mario und der Zauberer*, den ein Mailänder Kritiker 1931 in einer namhaften Florentiner Zeitschrift veröffentlichte. Er ereiferte sich dort gegen den „erbitternd kühl-gleichmütigen Erzähler“, die ausdruckslose, undichterische Sprache, die „platte, langweilige Prosa“, gegen den „weitschweifigen Redeschwall, hart und ungerecht in der Parteilichkeit des Autors für seine eigenen Angelegenheiten“. Eigenartigerweise beeindruckt das kleine Werk schließlich doch irgendwie den grausamen Richter, der einräumt, beim Lesen eine „Alptraum-Atmosphäre“ zu empfinden; andererseits scheint ihm aber die doch so eindeutige „Abscheu“ zu entgehen.

Leider kann ich nicht mehr die feindselige Einstellung eines anderen italienischen Lesers belegen, denn ich habe den kostbaren Ausschnitt aus unserer bekanntesten Zeitung verloren, worin einige Jahre später, also in der Hitler-Zeit, ein eifriger Parteigenosse des Feuilletons, dessen Namen ich vergessen habe, den deutschen Schriftsteller denunzierte. Dabei unterlief ihm, sicher aus reiner Unwissenheit, eine komische Verwechslung, denn nach ihm war es nicht die achtjährige Medi, „mager wie ein Spatz“, die ohne Badeanzug über den Strand lief, sondern eine „Kabarett-Sängerin-Tochter“, also offenbar die schöne Erika, die um 1933 allerdings mit ihren Anti-Nazi-Chansons in der bekannten Zürcher Kleinbühne „Die Pfeffermühle“ viel Beifall fand.

Um sich eine Vorstellung davon zu machen, wie schwierig es den Italienern fiel, der Novelle mit heiterer Leichtigkeit gerecht zu werden, braucht man jedoch nicht die doch eher seltenen Dummheiten improvisierter Journalisten auszugraben. Es genügt, nachzulesen, welche Hemmungen der junge Übersetzer hatte, der die Novelle sehr gut übertrug und im soeben befreiten Florenz publizierte. Er erklärt zunächst, sie sei „eines der höchsten Beispiele der Kunst Thomas Manns“, gesteht dann jedoch, er sei vor, während und nach der Übersetzung von schweren Zweifeln und Skrupeln heimgesucht worden. War es angebracht, fragt er sich, in einem für Italien so traurigen Moment ein Buch vorzustellen, das „den Finger auf unsere schmerzhaftesten Wunden legte?“ „Ist *Mario* nicht ein anti-italie-

mera ignoranza, una divertentissima *contaminatio*. Non era stata secondo lui la piccola Medi di otto anni, «magra come un passero», a girar per la spiaggia senza costume, bensì una «figlia cantante da *cabarets*», cioè evidentemente la bella Erika, che intorno al 1933 era infatti acclamata interprete di *chansons* antinaziste nel famoso teatrino zurighese *Die Pfeffermühle* (Il macinapepe).

Per dare la misura della difficoltà italiana ad accettare questa novella con equità e lievità serena, non occorre però scovare simili stupidaggini, in fondo abbastanza rare, di giornalisti improvvisati. Basta rileggere le peritose esitazioni di un giovane che tradusse molto bene e pubblicò nella Firenze appena liberata la nostra novella. Egli comincia col proclamarla «uno degli esempi più alti dell'arte di Thomas Mann», ma poi confessa di essere stato assalito, prima, durante e dopo il lavoro di traduzione, da gravi scrupoli e dubbi. Era opportuno, si chiede, presentare in un momento così triste per l'Italia un libro che «metteva un dito sulle nostre piaghe più dolorose?» «Non è *Mario* un libro antitaliano?» Si dibatte fra mille perplessità, asserisce che «finita la lettura resta un certo senso di amarezza e di irritazione», ma arriva poi a capire che quel libro «è pervaso da una *pietas* tanto più alta quanto forse meno scoperta», che da esso «si poteva attingere un'alta lezione e trarre virili propositi di ripresa e di civile rieducazione». Abbiamo per fortuna fondato motivo di sapere che il giovanissimo interprete del 1944 si è irrobustito nel successivo ventennio. Purtroppo c'è da temere che da altra parte si facciano avanti suoi fratelli molto minori oppure anziani resuscitati dopo lungo sonno, i quali, anche senza il ciuffo, non simpatizzano tuttora per i poco bellicosi ideali del grande umanista.

Insomma, è pacifico che *Mario und der Zauberer* non diventerà mai una «lettura amena» per villeggianti sfaccendati, un volumetto di agevole smercio per le librerie della Versilia. E non è un mero caso che il racconto non abbia avuto ristampe isolate e leggiadre. Da noi in Italia bisogna andarla a rileggere nelle *Opere*, nel grosso tomo dei *Romanzi brevi*, dove il camerierino maldestro viene preso in certo modo sottobraccio da personaggi di ben più lontana e solida celebrità, come Tonio Kröger, Spinell, Gustav Aschenbach o il Professor Cornelius. *Mario* però sopravvive e sopravvivrà almeno per decenni nell'ambito della ese-

nisches Buch?“ Er schlägt sich mit hundert Bedenken herum, behauptet, am Ende der Lektüre bleibe „eine gewisse Bitterkeit und Irritation“ zurück, begreift jedoch schließlich, dass das Buch „von einer *pietas* durchdrungen ist, die umso höher ist, als sie vielleicht kaum entdeckt ist“; und dass ihm „eine hohe Lektion und ein männlicher Vorsatz zu Wiederaufstieg und ziviler Neuerziehung“ zu entnehmen war. Zum Glück dürfen wir mit gutem Grund annehmen, dass der damals sehr junge Übersetzer in den mittlerweile vergangenen zwanzig Jahren kräftiger geworden ist. Leider ist zu befürchten, dass dafür weit jüngere Brüder vorrücken werden, oder aus einem langen Schlaf erwachte Alte, die auch ohne Haarschopf immer noch nicht mit den wenig kriegerischen Idealen des großen Humanisten sympathisieren.

Es ist klar, *Mario und der Zauberer* wird nie Unterhaltungslektüre für müßige Sommerfrischler sein, nie ein Bändchen von der Sorte, die in den Buchläden der Versilia leicht an den Mann zu bringen ist. Und es ist kein bloßer Zufall, dass die Novelle bei uns nie mehr einzeln gedruckt und aufgelegt wurde. Man muss sie in Thomas Manns *Opera Omnia* des Verlags Mondadori suchen, in dem dicken Band, der die *Romanzi brevi* enthält, wo der ungeschickte Kellner von Figuren sehr viel früherer und soliderer Berühmtheit wie Tonio Kröger, Spinell, Gustav Aschenbach oder Professor Cornelius sozusagen unterm Arm gefasst und begleitet wird. Doch Mario lebt und wird noch lange leben als Gegenstand kritischer Auslegung, denn das Feld „Thomas Mann und die Politik“ muss erst gepflügt werden. Seit 1959 bereitet Berndt Richter, ein Hamburger Gelehrter, der, glaube ich, nur in der DDR lebt und arbeitet, ein großes Werk vor und hat dem *Mario* komplizierte und prägnante *Psychologische Beobachtungen* gewidmet, in denen die Gewalt des berühmten Gabrielli und die apathische Passivität der Bewohner Versiliens im Jahr 1926 zu Symbolen und Symptomen übernationaler Ereignisse und Verschuldungen reduziert werden. Wenn ich mich in die Labyrinth der deutschen Haarspalterei gebe, frage ich mich zuweilen, bis zu welchem Punkt der Autor heute die Geduld hätte, ihr zu folgen; und ich erinnere mich an das distanzierte, zufriedene und ein wenig ironische Interesse, mit der er von weitem die Thomas Mann-Literatur verfolgte.

gesi critica, giacché il campo «Thomas Mann e la politica» è ancora da dissodare e da coltivare. Sin dal 1959 Berndt Richter, uno studioso d'Amburgo che credo viva e lavori solo nella Repubblica Democratica Tedesca, prepara un'opera di vasto respiro ed ha dedicato a *Mario* complicatissime ed acutissime *Osservazioni psicologiche*, che finiscono per ridurre la violenza del celebre Gabrielli e la apatica passività dei versiliesi nel 1926 a simboli e sintomi di eventi e di colpe supernazionali.

Quando mi inoltro nei labirinti dialettici degli spaccacapelli tedeschi, mi vien fatto talvolta di chiedermi sin dove l'autore stesso avrebbe oggi la pazienza di seguirli; ripenso cioè al distaccato, compiaciuto ma pur sempre un poco ironico interesse con cui Thomas Mann teneva dietro da lontano alla *Thomas Mann-Literatur*.

Egli era stato tante volte costretto, sin dalle indignatissime reazioni di Lubeca contro *I Buddenbrook*, di Davos contro *La montagna incantata*, a provocare scandalo e disagio. Ma contava sempre sulla intelligente comprensione di una parte del suo pubblico e sulla conciliatrice saggezza del tempo.

Anche per questo racconto «antitaliano», rimane dunque più che mai valido il suo «Evviva l'Italia!» del 1930. A lui non era del resto mai passato per la testa di disprezzare o di offendere il nostro paese, nella cui ripresa credette con fiducia estremamente ottimista, e dove con schietto piacere ritornò fra il '47 e il '54, sia in veste di acclamatissimo «vegliardo», che nell'incognito del privato turista.

1964

*Il saggio è apparso la prima volta in "La provincia di Lucca" (1962, n.2) ed è stato ripubblicato in: Lavinia Mazzucchetti, *Cronache e saggi*, a cura di Eva e Luigi Rognoni, Milano, Il Saggiatore 1966, pp. 454-462.

** La lettera di Thomas Mann a Enzo Ferrieri è datata 14 aprile 1927 ed è custodita al Centro Manoscritti dell'Università di Pavia (Fondo Enzo Ferrieri). L'originale è esposto per la prima volta nella Mostra.

L'editore ha cercato con ogni mezzo i titolari dei diritti di edizione senza riuscire a reperirli: è ovviamente a piena disposizione per l'assolvimento di quanto occorra nei loro confronti.

Seit den empörten Lübecker Reaktionen auf *Buddenbrooks* und jenen aus Davos über den *Zauberberg* war Thomas Mann immer wieder dazu gezwungen, Skandal und Unbehagen zu provozieren. Doch rechnete er stets auf die Intelligenz eines Teils seines Publikums und auf die versöhnende Weisheit der Zeit.

Auch für diese ‚anti-italienische‘ Erzählung gilt also mehr denn je sein „Es lebe Italien!“ von 1930. Ihm selbst war es nie in den Sinn gekommen, unser Land zu verachten oder zu beleidigen – das Land, an dessen Neubesinnung und Wiederaufstieg er mit Zuversicht glaubte und in das er zwischen 1947 und 1954 mit ungeheucheltem Vergnügen zurückkehrte, sei es offiziell als gefeierter „Jubilar“ oder im Inkognito des einfachen Touristen.

(Aus dem Italienischen von Dora Mitzky, ergänzt von E. Galvan)

*Eine deutsche Teilübersetzung von Dora Mitzky ist unter dem Titel „Thomas Mann und der Zauberer. Der deutsche Dichter war kein Feind Italiens“ am 6.8.1965 in "Die Zeit" erschienen.

** Der auf den 14. April 1927 datierte Brief Thomas Manns an Enzo Ferrieri befindet sich im Centro Manoscritti der Universität Pavia (Fondo Enzo Ferrieri). Das Original wird erstmals in der Ausstellung gezeigt.

Elisabeth Galvan

Il balletto *Mario e il mago* di Luchino Visconti e Franco Mannino

Il 25 febbraio 1956, alla Scala di Milano, va in scena la prima assoluta del balletto in due atti *Mario e il mago* che, non diversamente dal racconto di Thomas Mann, ha preso forma durante una vacanza al mare: nell'agosto del 1952, a Ischia, Visconti ha scritto un' "Azione coreografica" in due atti, per la quale il cognato Franco Mannino ha composto la musica. Questa è la testimonianza di Mannino a proposito dei particolari di questa notevole collaborazione:

Da molto tempo Visconti ed io meditavamo di scrivere insieme, lui il libretto ed io la musica, uno spettacolo da montare in un teatro lirico. [...] Sapendo quanto lui, come me, amasse Thomas Mann, gli proposi di circoscrivere la ricerca a uno dei lavori del grande autore. L'indomani mi telefonò e mi disse: 'L'ho trovato: Mario e il mago!' Ricordo bene quella storia di Mann e fui subito entusiasta dell'idea. Eravamo all'inizio dell'estate: Luchino mi propose di andare subito da lui, a Ischia, nella villa 'La Colombaia' [...]. 'Faccio arrivare un pianoforte', mi disse Luchino, 'così potrai studiare. Lavoreremo insieme al libretto di Mario e il mago e tu potrai incominciare a scrivere la musica.' Cominciammo e finimmo tutto Mario e il mago a Ischia [...]. La villa Colombaia [...] allora era composta di un grande salone – dove Luchino fece collocare un pianoforte [...]. La mattina la dedicavo alla composizione di Mario e il mago [...]. Luchino aveva un cuoco abruzzese straordinario [...] che amava molto la musica e ogni giorno creava pietanze chiamandole col nome delle composizioni che io eseguivo al piano [...]: maccheroni all'Appassionata, [...] filetti alla Mario con salsa alla Mago e via dicendo. In quest'atmosfera nacque Mario e il mago [...].¹

Elisabeth Galvan

Das Ballett *Mario e il mago* von Luchino Visconti und Franco Mannino

Am 25. Februar 1956 wird an der Mailänder Scala das zweiaktige Ballett *Mario e il mago* uraufgeführt. Entstanden ist es wie Thomas Manns Erzählung während eines Meeraufenthalts: im August 1952 verfasst Luchino Visconti auf Ischia eine zweiaktige „Azione coreografica“, zu der sein Schwager Franco Mannino in enger Zusammenarbeit mit ihm die Musik komponiert. Über die näheren Umstände dieser denkwürdigen Kooperation berichtet Mannino:

Seit langem hatten Visconti und ich geplant, gemeinsam ein musikalisches Theaterstück zu schreiben, er das Libretto, ich die Musik. [...] Da ich wusste, wie sehr auch er gleich mir Thomas Mann liebte, schlug ich ihm vor, sich in seinem Werk umzusehen. Am nächsten Tag rief er mich an und sagte: 'Ich hab's: Mario und der Zauberer!' Ich konnte mich gut an diese Geschichte von Thomas Mann erinnern und war sogleich begeistert. Es war Anfang des Sommers. Luchino schlug mir vor, gleich zu ihm nach Ischia zu kommen, in die Villa 'La Colombaia' [...]. 'Ich lasse ein Klavier kommen', sagte er, 'damit du studieren kannst. Wir werden gemeinsam am Libretto arbeiten, und du beginnst damit, die Musik zu komponieren.' Wir begannen und beendeten den ganzen Mario e il mago auf Ischia [...]. Die Villa Colombaia [...] bestand damals aus einem großen Wohnzimmer, wo das Klavier plazierte wurde [...]. Die Vormittage widmete ich der Komposition [...]. Luchino hatte einen exzellenten Koch aus den Abruzzen [...], der sehr musikliebend war und jeden Tag neue Gerichte kreierte, die er nach meinen Kompositionen benannte [...]: maccheroni all'Appassionata, [...] filetti alla Mario con salsa al Mago usw. In dieser Atmosphäre entstand Mario e il mago.¹

Der Vertrag, den die beiden Künstler zum Zweck einer musikalisch-choreographischen



**FIGURINO "MARIO"
DI LILA DE NOBILI**
FIGURENSTUDIE
"MARIO" VON
LILA DE NOBILI

Il contratto firmato dai due artisti con Thomas Mann per la realizzazione di una versione musicale e coreografica di *Mario e il mago* è esposto nella mostra.

Il balletto va in scena, come si è detto, pochi anni dopo la sua concezione, grazie alla collaborazione del coreografo Léonide Massine e della scenografa Lila de Nobili. L'esperienza, che rappresenta qualcosa di insolito per Visconti, riscuote grande successo, ricevendo nello stesso anno il "Premio Diaghilev".

In precedenza Thomas Mann, Visconti e Mannino si erano incontrati nell'aprile del 1953 a Roma, durante un ricevimento organizzato dalla scrittrice Alba de Céspedes in onore dell'ospite tedesco. A proposito di questo incontro, Franco Mannino scrive:

Incontrai [Thomas Mann] in casa di Alba de Céspedes a un affollatissimo ricevimento. Appena Luchino ed io gli fummo presentati volle appartarsi con noi per parlare dell'impostazione data al lavoro. Io avevo portato il manoscritto della partitura e del canto piano e lui leggeva bene la musica. Visconti, che per l'emozione era pallido come mai l'ho più rivisto, spiegò come aveva ridotto la novella per la scena precisando l'ingranaggio tecnico dello spettacolo. Dopo una lunga pausa, per noi

Mario-Bearbeitung mit Thomas Mann abschließen, findet sich in der Ausstellung. Die Ballett-Aufführung an der Scala entsteht wenige Jahre später in enger Zusammenarbeit mit dem Choreographen Léonide Massine und der Bühnenbildnerin Lila de Nobili. Das für Visconti ungewöhnliche Experiment wird zu einem großen Erfolg und erhält im selben Jahr den „Premio Diaghilev“.

Thomas Mann, Visconti und Mannino begegnen sich im April 1953 in Rom bei einem Empfang, den die Schriftstellerin Alba de Céspedes zu Ehren des deutschen Gastes gibt. Über diese Begegnung schreibt Franco Mannino:

Ich traf [Thomas Mann] bei einem Empfang bei Alba de Céspedes. Sobald Luchino und ich ihm vorgestellt wurden, nahm er uns beiseite um über die Ausrichtung unserer Arbeit zu sprechen. Ich hatte die Handschrift der Partitur und des Klavierauszugs mitgebracht, die er müheles las. Visconti war blass vor Aufregung wie ich ihn noch nie gesehen hatte und erklärte, wie er die Novelle für die Bühne bearbeitet hatte; dabei erklärte er auch technische Details. Nach einer langen Pause, während der wir bangten, sagte Thomas Mann: ‚Auch ich habe oft darüber nachgedacht, wie meine Arbeit auf die Bühne zu bringen sei, und ich muss sagen, dass ich zum selben Schluss gekommen bin.‘ Luchino war sichtlich erfreut, denn er nährte für Thomas Mann eine unbegrenzte Bewunderung. Mittlerweile jedoch war ich immer aufgeregter geworden, weil Mann nun begann, genauestens die Musik zu studieren, zunächst den Klavierauszug, dann die Partitur. Mit festem und zustimmendem Blick sagte er: ‚Bravo! Ich befürchtete, Sie hätten in expressionistischem Stil komponiert: ich bin froh darüber, dass Sie es nicht getan haben. Niemals Expressionismus in meinen Arbeiten!‘²

Viscontis Libretto zum Ballett beträgt 15 Seiten, Manns Erzählung rund 50. Es ist also klar, dass Visconti stark selektiv verfuhr, wobei er einerseits bis in kleinste Details der literarischen Vorlage treu blieb, andererseits den Handlungsschwerpunkt z. T. verlagerte. „Creammo uno spettacolo nuovo, composito, con prevalenza coreografica dove vi era inserito il canto – il ballo – il recitato“, erinnert sich Franco Mannino.

Visconti siedelt die Handlung um 1935 in einem versilischen Badeort an. In ihrem Mittelpunkt steht der Mago Cipolla mit seiner auf Hypnose basierenden *performance* und entspricht als Figur genau der erzählerischen Vorlage. Daneben spielt die unglückliche Liebe Marios zu Silvestra eine zentrale Rolle. Bei Thomas Mann ist von ihr erst auf den allerletzten Seiten kurz die Rede, als Figur taucht sie nicht auf. Bei Visconti hingegen eröffnet

*colma d'ansia, Thomas Mann disse: 'Ho pensato molto a come portare sulla scena il mio lavoro e devo dire che ero arrivato alle stesse conclusioni.' [...] Luchino [...] era visibilmente soddisfatto perché nutriva per Thomas Mann la più sconfinata ammirazione. Intanto però ero io che non stavo più nella pelle, perché, finalmente, Mann cominciò a esaminare meticolosamente la musica, prima lo spartito poi la partitura, confrontandoli spesso fra loro. Con sguardo fermo ma compiaciuto disse: 'Bravo! Avevo il timore che gli avesse dato uno stile espressionistico: sono contento che non l'abbia fatto. Mai espressionismo nei miei lavori!'*²

Il libretto di Visconti consiste complessivamente di 15 pagine, mentre il racconto di Mann ne conta circa 50. È dunque chiaro che Visconti ha effettuato molti tagli, e, se da una parte è rimasto fedele fin nei minimi dettagli alla base letteraria, dall'altra ha in parte privilegiato alcuni aspetti della trama: "Creammo uno spettacolo nuovo, composito, con prevalenza coreografica dove vi era inserito il canto – il ballo – il recitato", ricorda Franco Mannino.

Visconti colloca il balletto nel 1935, in un imprecisato luogo di villeggiatura della Versilia. Al centro dell'azione troviamo il mago Cipolla e la sua *performance* basata su uno spettacolo d'ipnosi. Il personaggio corrisponde esattamente al modello letterario, mentre grande importanza è attribuita all'infelice storia d'amore tra Mario e Silvestra. A quest'ultima nel testo di Thomas Mann si accenna brevemente e soltanto nelle ultimissime pagine, mentre come personaggio non compare affatto. Nella versione di Visconti, invece, l'azione scenica si apre proprio con Silvestra, interpretata – come recita il libretto – da una "Prima ballerina - soprano". Soltanto pochi sanno che proprio in questo ruolo debuttò come solista alla Scala Carla Fracci. Anche su questo abbiamo una testimonianza di Mannino:

Eravamo con Visconti in sala prova del ballo e adocchiavi la Fracci che era allora una semplice ballerina di fila. Dissi a Visconti: "Luchino, guarda quella ragazza lì in fondo. Non ti sembra che sia Silvestra?" [...] Visconti appuntò il suo intenso sguardo per alcuni minuti sulla ragazza e infine mi disse: "Hai ragione, parlane tu a Massine." Arrivati alla pausa io presi Massine sotto braccio e gli dissi: "Scusami Leonide, io non sono un tecnico del ballo, ma voglio che tu osservi la ragazza accoccolata in quell'angolo; con Visconti troviamo che sia la figura ideale per Silvestra." [...] Alla fine della prova venne da noi dicendo: "Avete ragione, è perfetta!" Ci trovammo allora ad avere un grosso problema: il ruolo era già stato assegnato alla prima ballerina della Scala, che ricordo straordinaria-

Silvestra in ihrer Rolle als „Prima ballerina – Soprano“ die Bühnenhandlung. Dass ausgerechnet in dieser Rolle Carla Fracci ihren ersten Soloauftritt an der Scala hat, ist heute kaum bekannt. Wie es dazu kommt, erzählt wiederum Franco Mannino:

Visconti und ich sahen den Ballettproben zu und mein Blick fiel auf Carla Fracci, die damals eine einfache Balletttänzerin war. Ich sagte zu Visconti: 'Sieh dieses Mädchen dort hinten. Findest du nicht, sie sei Silvestra?' [...] Visconti beobachtete sie ein paar Minuten lang scharf und sagte: 'Du hast recht, sprich mit Massine darüber.' Während der Pause nahm ich Massine beiseite und sagte: 'Verzeih Léonide, ich bin kein Experte der Tanztechnik, doch möchte ich, dass du das Mädchen dort in der Ecke beobachtest; Visconti und ich finden, sie sei perfekt für die Rolle der Silvestra.' [...] Am Ende der Probe kam er zu mir und sagte: 'Ihr habt recht, sie ist perfekt!' Nun standen wir vor einem großen Problem: die Rolle war bereits an die Primaballerina der Scala vergeben, die ausgezeichnet war, deren Alter jedoch nicht mit dem der Figur übereinstimmte [...]. Wir gingen also zum großen Chef des Theaters, der stammelte: 'Eine einfache Tänzerin von heute auf morgen zur 'Étoile' zu befördern würde gerade soviel bedeuten, wie einen einfachen Soldat zum General zu ernennen!' Wir beharrten auf unserer Meinung und machten das Zugeständnis: vier Abende mit der offiziellen Primaballerina der Scala, vier Abende mit der Fracci, die einen derartigen Triumph feierte, dass die Scala noch in derselben Saison für sie 'Romeo und Julia' von Prokofjew inszenierte.³

Am Schluss der Balletthandlung findet sich eine für ihren politischen Gehalt aufschlussreiche Variation gegenüber der erzählerischen Vorlage. Werden bei Thomas Mann die Schüsse, mit denen Mario den Zauberer tötet, als befreiender Schrecken dargestellt, bleibt bei Visconti die Rebellion gegen die Unterdrückung ohne befreiende Wirkung: Mario folgt den Carabinieri, die ihn abführen, „wie ein Autom, als ob er noch unter dem diabolischen Einfluss stünde, den der Pistolenschuss nicht hatte außer Kraft setzen können.“ Als Thomas Mann 1929 die Erzählung schrieb, konnte er noch die Hoffnung haben, seine Warnung werde rechtzeitig gehört. Aus Viscontis Perspektive der Nachkriegszeit hat die Geschichte diese Hoffnung ausgelöscht.

¹ F. Mannino, *Visconti e la musica*, Lucca, Lim 1994, S. 59-61.

² Ebd., S. 62f.

³ F. Mannino, *Genii... VIP e gente comune*, Milano, Bompiani 1987, S. 118f.

mente brava, ma la cui età non combaciava con quella del personaggio [...]. Decidemmo di comune accordo di recarci dal gran capo del teatro [...] il quale (...) continuava a balbettare: "Fare assurgere di colpo una ballerina di fila ad 'étoile' è paragonabile a promuovere un soldato semplice a generale!" Fummo irremovibili con una sola concessione: quattro recite per la ballerina ufficiale della Scala e quattro recite per la Fracci [...]. Quest'ultima ebbe un trionfo tale che in quella stessa stagione il Teatro alla Scala montò apposta per lei il *Romeo e Giulietta* di Prokofiev.³

Il balletto si conclude con una variazione del testo di partenza, che ha grande importanza per il suo significato politico. Mentre nel racconto di Thomas Mann gli spari con i quali Mario uccide il mago sono rappresentati come la liberazione dal terrore, in Visconti la ribellione contro l'oppressione non ha alcun effetto liberatorio: Mario segue i carabinieri che lo portano via, "come un automa, come se fosse ancora sotto l'influsso diabolico che il colpo di rivoltella non è valso a spezzare". All'epoca in cui Thomas Mann aveva scritto il racconto, nel 1929, poteva ancora sperare che il suo avvertimento in forma di novella sarebbe stato ascoltato in tempo. Nella lettura postbellica di Visconti, questa speranza si era ormai persa del tutto.

¹ F. Mannino, *Visconti e la musica*, Lucca, Lim 1994, pp. 59-61.

² *Ivi*, pp. 62-63.

³ F. Mannino, *Genii... VIP e gente comune*, Milano, Bompiani 1987, pp. 118-119.

II - Racconti di fate

WALTER VENDITTI - CARLA FRACCI - ELETRA MORINI (Florestano e le sue sorelle)
 GIANNA RICCI - ROBERTO FASCILLA (Cappuccetto rosso)
 OLGA AMATI - MARIO PISTONI (Gli uccelli blu)
 BRUNA MELLI - ANGELA RAVANI - SABINO RIVIS (Le principesse di porcellana)
 TIZIO BENNATI - ALFREDO CAPORELLI - RODOLFO DANTON (I tre Ivan*)

* Coreografia di BRONISLAVA NJJNSKA

I - Pas de deux della Principessa Aurora e del Principe

ALICIA MARKOVA - GIULIO PERUGINI

II - Mago

TUTTI

~

MARIO E IL MAGO

Azioni coreografiche di
 LUCIANO VISCONTI
 dal racconto di
 THOMAS MANN

Musica di
 FRANCO MANNINO

Coreografia di
 LEONIDA MASSINE

Scenografie e costumi di
 LILA DE NOBILI

PRIMA RAPPRESENTAZIONE ASSOLUTA

Interpreti

JEAN BABILEE (Mario) - SALVO RANDONE (Il mago Cipolla)
 LUCIANA NOVARO (Silvestra) - UGO DELL'ARA (Renato)

Abitanti della Versilia, villeggianti, camerieri del bar, pescatori, ciclisti
 Un suonatore di bongos e un clarinetista
 Coro di donne in orchestra
 Orchestra del caffè e orchestra di fiati per lo spettacolo del Mago



Bucetta di Lilo De Nubili per il soprano

MARIO E IL MAGO

Francò Mannino è nato a Palermo nel 1924. Ha dunque l'età in cui un artista solitamente incomincia a godere della notorietà e a vedere il suo nome scritto a grosse lettere sui cartelloni. Ma Francò Mannino a queste soddisfazioni è già abituato, perché la notorietà l'ha raggiunta presto, affermandosi giovanissimo come uno dei più dotati pianisti italiani. Tanto che in breve tempo fu richiesto dalle maggiori società concertistiche europee e americane. In Mannino però, al di là di ogni valore d'artista, c'è anche qualche cosa d'estremamente vivo ed operante: c'è il desiderio della ricerca, che gli fa affrontare ogni avventura musicale che abbia come fine la possibilità di manifestare sempre più completamente le esigenze della sua natura. Perciò la sua curiosità si volge verso le più disparate forme d'estraneazione. Accanto alla sua attività di concertista, Mannino ha invocato modo anche d'esercitare, e con lusinghiero successo, nella direzione d'orchestra, guidando noti complessi italiani e stranieri; di occuparsi di composizione, realizzando una cospicua produzione nel campo della musica da camera e sinfonica.



LUCIANO SCAVATO



JEAN BADIER



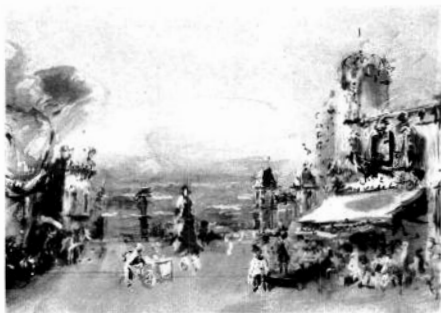
SAAVERIO BASSANI



FRANCO MANNINO



EDUARDO MASISEI



Bozzetto di Lila De Nohli per la prima scena.

Si è dedicato anche al cinematografo, scrivendo un gran numero di commenti musicali per film e collaborando, in questo senso, con alcuni fra i maggiori registi, quali John Huston, Luchino Visconti, Leonide Moguy. Inoltre per il teatro di prosa ha scritto molta musica di scena.

Ma il teatro ha un suo fascino al quale nessun autore può resistere e neppure Mannino ha saputo sottrarsi. Non risulta che egli abbia affrontato prima d'ora il teatro in musica. *Mario e il Mago* è dunque il primo lavoro col quale questo musicista affronta il palcoscenico. E il fatto che questo primo lavoro sia un balletto è indicativo. Vuol dire che Mannino crede nelle possibilità del balletto come forma viva ed efficiente, capace d'esprimere completamente lo spirito del nostro tempo.

Del resto non è il solo a credere negli sviluppi sempre più ampi che il balletto potrà avere. Un critico francese è arrivato a chiamarlo addirittura « la forme vivante de l'art lyrique de notre temps » indicando gli sviluppi che questa forma ha avuto negli ultimi quarant'anni, come il segno evidente della sua vitalità. E d'altra parte superfluo ricordare come alcuni fra i maggiori musicisti moderni abbiano tentato una fusione fra gli elementi dell'opera lirica e del

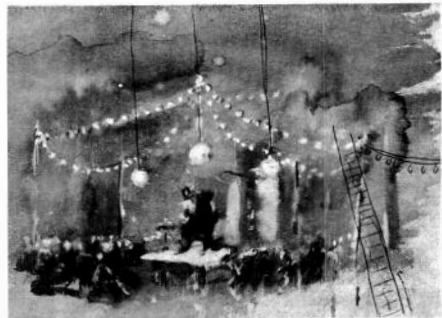


Bozzetto di Lila De Nohli per la seconda scena.

balletto, onde ricavare una nuova forma di spettacolo musicale, più viva ed aderente a certa sensibilità attuale, desiderosa di una libertà espressiva che non rimanga costretta dalle limitazioni di una forma tradizionale, fissa nei suoi schemi. Il tempo indicherà con sicurezza la validità di questi tentativi e comunque non sarebbe questa la sede per sviluppare l'argomento.

Esaminiamo piuttosto l'azione coreografica che Luchino Visconti ha tratto da un racconto di Thomas Mann.

L'azione ha luogo in una stazione balneare della Versilia, verso il 1925. Fra la folla che si aggira nella piazzetta o sosta seduta ai tavolini del caffè "Esquisto", il gelataio Renato spinge il suo carrettino, attorniato da frotte di bambini, mentre l'orchestra del caffè suona delle canzoni. A un certo punto sale sulla pedana Silvestra, una bella ragazza del luogo. Ristossano le note di una canzonetta in voga. Fra i tavolini, Mario, un camerierino giovane e timido, segue estatico la ragazza, di cui è innamorato. E si dimentica di ser-



Bozzetto di Lila De Nubli per la terza scena.

vire i clienti. Giò provoca le ire del padrone. E Mario viene redarguito, non solo, ma anche deriso da Silvestra e Renato che hanno seguita la scena.

Silvestra e Renato sono amanti e tutto l'amore disperato di Mario risulta vano. Ogni occasione che la sorte gli offre, si tramuta per Mario in sconfitte clamorose. Anche quando si radunano i giovani che devono prendere il via ad una corsa ciclistica, toccherà a Renato farsi bello iscrivendosi alla gara per dimostrare la sua prestanza fisica. Mentre Mario, che pure ha tentato di parteciparvi, è respinto per un contrattempo e viene licenziato dal padrone del caffè, stanco della sua svagatezza e delle sue negligenze in servizio. Scende la sera e il poveretto va a sedersi desolato sulla spiaggia. Il grido dei fanciulli s'è trasformato nel bisbiglio degli innamorati. Ma la calma della sera viene rotta dagli operai che innalzano il palco sul quale il Mago Cipolla compirà eccezionali esperimenti d'illusionismo.

Anche Mario assiste allo spettacolo incantato. Spinto dal fascino dello strano Mago, le persone si agitano, assumono gli atteggiamenti più ridicoli, e suscitano le più grasse risate, mostrando la miseria della loro situazione, sotto il comando dell'impassabile dispensatore d'illusioni.



Bozzetto di Lila De Nubli per la quarta scena.

A un certo punto, Mario viene scelto da costui per un esperimento. Vorrebbe fuggire, ma non può. S'avvicina sempre più al misterioso essere dal potere magico e incomincia a vivere ciò che il suo desiderio vorrebbe.

Silvestra gli appare sotto un nuovo aspetto, piena d'amore per lui. Un treno passa e da ogni finestrino Silvestra si sporge a salutarlo. Di colpo si ritrova sulla piazzetta di prima. Anche qui le cose sono cambiate: il padrone lo attende umilmente per farlo sedere su un trono e lucidargli le scarpe, mentre Silvestra danza e canta per lui. Finalmente potrà baciare la sua donna! La bacia, infatti, ma in quel momento si sveglia e si accorge di baciare il Mago, fra le risate della folla.

Mario è umiliato e confuso. Prova allora il primo scatto di ribellione della sua vita. Si volta verso il Mago, che sta tracannando un bicchiere di cognac, trae una pistola e gli spara, uccidendolo. Due guardie portano Mario, inebetito dal suo stesso gesto, in prigione.

Cercare in questa azione un significato, o meglio dei significati, sarebbe facilissimo e ci porterebbe ad accumularne una messe tale da



Bozzetta di Elio De Nobile per la quinta scena.

arrivare alle contraddizioni. Con un po' di buona volontà ogni figura di questo lavoro può assumere la veste del simbolo.

Mario ha in sé gli elementi per accaparrarsi le simpatie di una buona parte dell'umanità: quella che ha in sé dei sogni e delle aspirazioni continuamente in lotta con la realtà quotidiana, quella che da questi sogni trae la forza di vivere giorno per giorno. È che soccombe, quando queste aspirazioni, ingigantite dal desiderio stesso che le sorregge, la travolgono. E dove questi desideri scaturiscono spontanei e vivi da un sentimento profondo ed irrinunciabile, nemmeno l'illusione può calmare la sofferenza che essi provocano. Anzi, l'illusione (il Mago Cipolla) con la sua affascinante evidenza, non fa che acuire il senso di miseria, e la vanità di ogni sforzo. C'è dunque una crudeltà nel gioco dell'illusione; una crudeltà che è anche voluta dall'individuo stesso, perché va alla ricerca di essa per ingannarsi, con la volontà d'ingannarsi. Par di vedere un modo amaro, negativo d'intendere la vita: quasi un invito a rinunciare ad ogni aspirazione che venga da un sentimento incontrollato e non ancora previsto nelle sue possibilità di divenire realtà.

Tuttavia non andremo a cercare una soluzione a tutto ciò, nell'azione di Luchino Visconti, perché questa soluzione sarebbe im-

possibile averla comunque. Bene e male, destino e desideri, sogni e realtà soggiacciono a una contabilità quanto mai strana ed impercettibile. Il fatto è che Mario va in prigione e vede svanire per sempre la speranza di poter realizzare il suo desiderio; Renato e Silvestra seguono la strada che forse era già stata segnata per loro; il padrone del bar rimarrà al suo posto tutto intento a curare i suoi interessi, senza commuoversi ai fatti umani dei suoi dipendenti; e la gente, passato lo sbigottimento che può provocare la violenza di un gesto, continuerà a passeggiare tranquilla nella piazzetta della cittadina balneare. Capovolgimenti? Nessuno. C'è la solita vittima. Ma all'infuori di ciò, niente altro di straordinario. Questo potrebbe essere un significato della storia di *Mario e il Mago*.

In fondo, la ricerca dei significati non è quello che maggiormente può interessare, poiché in questo lavoro può scorgersi qualche cosa di molto più valido: un'intensità umana in tutte le figure, che le riscatta da ogni intenzione preconcetta, se pure c'è. L'intuizione con cui sono state viste, mette a fuoco i vari momenti della vicenda, richiamando il gioco fantastico all'evidenza di una realtà possibile, rendendola valida in ogni atteggiamento.

Franco Mannino, nel musicare quest'azione coreografica, non si è, del resto, curato di esprimere cose nascoste. Si è lasciato andare a sottolineare le azioni dei personaggi secondo quanto veniva dettando la loro stessa consistenza umana. È venuto a contatto dell'azione con mente sgombra da premesse, offrendo alla suggestione del racconto la propria emozione, e raccogliendo gli elementi musicali per esprimerla, oltre che dal proprio intimo suggerimento, anche da quelli esterni, legati all'attualità. Ed ha partecipato al gioco fantastico cercando di renderne la leggerezza rapida e disinvolta, il movimento articolato e sciolto, lasciandolo scorrere con passo ritmico vario, in cui l'indicazione allusiva si trasforma in divertimento o in evocazione, in espressione diretta di un particolare sentimento o in pura evasione musicale, si da creare sempre un'atmosfera adatta allo spirito dell'azione.

Vittorangelo Castiglioni

RINGRAZIAMENTI

Per la gentile concessione di documenti e materiali espositivi ringraziamo: Buddenbrookhaus, Lübeck; Thomas-Mann-Archiv della ETH Zürich; Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar; Sovrintendenza e Archivio Storico del Teatro alla Scala, Milano; Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano; Centro Manoscritti, Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei, Università degli Studi di Pavia; Museo di Fotografia Contemporanea, Fondo Federico Patellani, Cinisello Balsamo; Archivio Luchino Visconti-Fondazione Istituto Gramsci, Roma; Biblioteca Nazionale Centrale, Roma; Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma; Famiglia Mannino (Roma); Knut Dorn (Wiesbaden); Elisabeth Galvan (Roma). Ringraziamo inoltre la Famiglia Mannino per aver generosamente consentito la riproduzione della musica originale del balletto.

Un ringraziamento per il loro aiuto e sostegno va inoltre alle seguenti persone:
Erasmo Baraldi, Dino Belletti, Paolo Besana, Giovanna Bosman, Lisa Cavazzuti, Maddalena Cerletti, Luca Crescenzi, Caterina d'Amico de Carvalho, Giancarlo Di Marco, Britta Dittmann, Elena Fumagalli, Giorgio Giannelli, Dirk Heisserer, Filippo Jacobsson, Tristan Kurz, Frido Mann, Nicoletta Mannino, Holger Pils, Marco Pistoia, Elisabetta Risari, Nicoletta Trotta.

DANK

Für Ausstellungsleihgaben danken wir folgenden Institutionen und Personen: Buddenbrookhaus, Lübeck; Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich; Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar; Sovrintendenza e Archivio Storico del Teatro alla Scala, Mailand; Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Mailand; Centro Manoscritti, Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei, Università degli Studi di Pavia; Museo di Fotografia Contemporanea, Fondo Federico Patellani, Cinisello Balsamo; Archivio Luchino Visconti-Fondazione Istituto Gramsci, Rom; Biblioteca Nazionale Centrale, Rom; Istituto Italiano di Studi Germanici, Rom; Familie Mannino (Rom); Knut Dorn (Wiesbaden); Elisabeth Galvan (Rom). Der großzügigen Unterstützung durch die Familie Mannino verdanken wir die Möglichkeit, die von Franco Mannino komponierte Ballettmusik spielen zu dürfen.

Bei folgenden Personen bedanken wir uns für freundliche Unterstützung und Hilfe:
Erasmo Baraldi, Dino Belletti, Paolo Besana, Giovanna Bosman, Lisa Cavazzuti, Maddalena Cerletti, Luca Crescenzi, Caterina d'Amico de Carvalho, Giancarlo Di Marco, Britta Dittmann, Elena Fumagalli, Giorgio Giannelli, Dirk Heisserer, Filippo Jacobsson, Tristan Kurz, Frido Mann, Nicoletta Mannino, Holger Pils, Marco Pistoia, Elisabetta Risari, Nicoletta Trotta.