

STUDI GERMANICI - I quaderni dell'AIG

Istituto Italiano di Studi Germanici – Roma

Comitato scientifico:

Martin Baumeister
Piero Boitani
Angelo Bolaffi
Gabriella Catalano
Markus Engelhardt
Christian Fandrych
Jón Karl Helgason
Robert E. Norton
Gianluca Paolucci
Hans Rainer Sepp
Claus Zittel

Direzione editoriale:

Marco Battaglia
Bruno Berni
Irene Bragantini
Marcella Costa
Francesco Fiorentino

Direttore responsabile:

Luca Crescenzi

Direttore editoriale:

Maurizio Pirro

Redazione:

Ilaria Baldini
Luisa Giannandrea

Progetto grafico:

Pringo Group (Pringo.it)

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 162/2000 del 6 aprile 2000
Periodico Semestrale

Studi Germanici è una rivista peer-reviewed di fascia A - ISSN 0039-2952

© Copyright Istituto Italiano di Studi Germanici

Via Calandrelli, 25 00153 Roma

STUDI GERMANICI

I quaderni dell'AIG

Forme e linguaggi della vecchiaia **Formen und Sprachen des Alters**

a cura di / herausgegeben von
Federica Missaglia – Francesco Rossi



Istituto Italiano di
STUDI GERMANICI

5 | 2022

Indice / Inhalt

- 7 Formen und Sprachen des Alters – Einführung
Francesco Rossi - Federica Missaglia

Saggi / Essays

- 19 «[...] Und achtzehn Jahre streichen / Aus meinem Lebensbuch». Das alternde Ich in den Gedichten der Annette von Droste-Hülshoff
Barbara Sasse
- 35 Memorie da una casa di riposo. In *St. Jürgen* (1868) di Theodor Storm
Giovanni Tateo
- 49 «ein bitteres Ding»: il romanzo incompiuto di Wilhelm Raabe
Altershausen
Stefania Sbarra
- 63 I *Kriegsalmanache*, un genere del tramonto. Questioni aperte
Nicoletta Dacrema
- 77 Senilità, omocerotismo e regressione nell'ultimo Thomas Mann:
Die Betrogene
Silvia Ulrich
- 99 Una rivolta rassegnata. La tessitura della vecchiaia in Jean Améry
Micaela Latini
- 109 «Lieber ins Konzentrationslager, als zuzugeben sie ist über vierzig». Veza Canetti e il 'segreto' della vecchiaia
Jelena U. Reinhardt
- 125 Il superamento della solitudine del morente nel teatro civile di Rimini Protokoll, Milo Rau e Interrobang
Benedetta Bronzini
- 141 Metaphern des Alter(n)s im Roman *Wer ist Martha* von Marjana Gaponenko
Eriberto Russo

157 Sprachstörungen bei Alzheimer-Demenz. Die schützende Funktion der Mehrsprachigkeit vor altersbedingten Demenzerkrankungen

Gianluca Cosentino

179 Alternde Jugendliche – veraltende Jugendsprache. Restandardisierung von juventolektalen Intensivpräfigierungen

Joachim Gerdes

203 *Senioren** – einige diskurspragmatische, lexikographische und lexikometrische Betrachtungen

Goranka Rocco

219 La promozione del turismo per la terza età: un confronto tra italiano e tedesco

Marella Magris

235 Abstracts

243 Hanno collaborato / Beitragende

Senilità, omoerotismo e regressione nell'ultimo Thomas Mann: *Die Betrogene*

Silvia Ulrich

Prescindendo dal *Felix Krull* – opera data alle stampe incompleta nel 1954 ma la cui gestazione risale già al 1905¹ – il romanzo breve *Die Betrogene* (*L'inganno*, 1953) non solo rappresenta l'ultima opera narrativa completa di Thomas Mann, ma porta anche idealmente a termine una riflessione sulla vecchiaia iniziata, in evidente sfasatura cronologica con la biografia del suo autore, ben quarant'anni prima. La correlazione tra giovinezza e vecchiaia si manifesta infatti a più riprese nell'opera di Mann, tanto nella produzione giovanile (*Tod in Venedig* [*Morte a Venezia*, 1912]), quanto in quella della maturità (*Lotte in Weimar* [*Charlotte a Weimar*, 1939], e appunto *L'inganno*)².

Nella loro contrapposizione, il giovane e l'uomo maturo rappresentano l'alfa e l'omega del discorso sull'età senile, sull'invecchiamento e sulle potenzialità dell'artista nella fase tarda della sua maturità; così, alla 'coppia' Aschenbach-Tadzio fa seguito quella di Carlotta-Goethe, in tripla proiezione: i giovani Carlotta e Goethe di Wetzlar, quelli incanutiti di Weimar, quelli sempiterni del *Werther*; e infine la replica, in chiave (auto)parodistica, di alcuni episodi narrati nel *Krull*³. Ciò che tuttavia appare interessante nell'*Inganno*, rispetto all'opera giovanile, è come questa riflessione sull'amore senile si arricchisca di nuovi spunti

1 Cfr. Hans Wysling, *Narzissmus und illusionäre Existenzform. Zu den Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull*, Klostermann, Frankfurt a.M. 1995², p. 389.

2 Sulla relazione tra *Charlotte a Weimar*, la vecchiaia e lo stile tardo in Thomas Mann cfr. Silvia Ulrich, 'Provi uno a imitarmi senza rompersi il collo'. *Rispecchiamenti audaci tra vita e opera di illustri sessagenari: Thomas Mann, Goethe, Charlotte Kestner nata Buff*, in «Elephant & Castle», 18 (2018), pp. 4-25.

3 Ad esempio, l'allusione alla vicenda di Aschenbach riflessa nell'attrazione di Lord Kilmarnock per Krull o la parodia dell'avventura erotica di quest'ultimo con l'attempata Madame Houplé, ma anche la contemporanea attrazione di Krull per la giovane portoghese Zouzou e la madre di lei, la matrona Maria Pia, moglie del professor Kuckuck. Cfr. Thomas Mann, *Die Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull, Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, Bd. 12, Fischer, Frankfurt a.M. 2012.

a mano a mano che lo scrittore si affermava in Germania, incanutiva e diventava, anche in esilio, voce autorevole nel panorama culturale a lui coevo. A differenza degli esempi citati, infatti, nell'*Inganno* fulcro della vicenda è prima di tutto *la donna*⁴. E se è vero che il mutamento di prospettiva dal protagonista maschile a femminile era già avvenuto in *Charlotte a Weimar*, è anche vero che là la figura femminile fungeva da mero espediente narrativo per parlare di Goethe. Qui invece la vicenda ruota attorno alla sua protagonista, alla sua fantasia regressiva e alla sua tragica fine, come mostra la sinossi.

Rosalie von Tümmeler è una borghese cinquantenne, vedova, trasferitasi da Monaco a Düsseldorf con i figli: la trentenne Anna (come la figlia di Carlotta nel romanzo su Goethe) e un figlio adolescente, Eduard. Per dare lezioni di inglese a quest'ultimo, decide di assumere un giovane americano, Ken Keaton, di cui si innamora. L'amore, dapprima discreto, sboccia con veemenza nel petto della matrona, ed ella stessa lo confida alla figlia la quale, pur non condividendolo, finisce per assecondare le fantasticherie della madre. I sogni di Rosalie si concretizzano, in particolare, in due episodi alquanto enigmatici: il primo è l'improvvisa insorgenza di un sanguinamento che Rosalie, nel delirio sentimentale, scambia per un sorprendente ritorno del ciclo mestruale, ma che invece si rivela essere un tumore all'utero in fase avanzata, che non le dà scampo; l'altro, collegato al precedente, è una gita lungo il Reno, in cui Rosalie si dichiara a Ken promettendo di concedergli l'indomani, ma invano, poiché viene nel frattempo operata d'urgenza, senza successo.

Accanto ai *Leitmotive* più frequenti dell'opera manniana – salute/malattia, arte/vita, amore/morte – in quest'ultimo romanzo breve c'è una ricorrenza di temi (o variazione su quei temi), tra cui il rapporto spirito-corpo, illusione-realtà, *Tragik*-possibilità e tra principio maschile e femminile, che orchestrano un controcanto rispetto alle tematiche manniane 'classiche', favorendo così nuovi discorsi e interpretazioni. Ad una prima lettura, *L'inganno* sembra infatti una variazione tarda sul tema giovanile dell'amore senile⁵, e così fu appunto accolto dalla critica alla sua prima apparizione, soprattutto quella occidentale, che vi vide un tentativo da parte di Mann – non troppo riuscito⁶ – di

4 La centralità del genere appare fin dal titolo, *Die Betrogene*, che nell'edizione italiana si perde totalmente.

5 L'affermazione di Mann relativa alla non correlazione tra le due opere appare inverosimile allo stesso Hans Rudolph Veget, *Die Betrogene. Kommentar*, in Thomas Mann, *Späte Erzählungen 1918-1953, Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, Bd. 6.2, Fischer, Frankfurt a.M. 2021, p. 290.

6 Cfr. Veget, *Die Betrogene. Kommentar*, cit., pp. 296-307.

riconfermare il fallimento dei valori borghesi e la loro irrimediabile decadenza⁷; oppure il tentativo di evadere da un presente per lo scrittore imbarazzante e difficilmente accettabile, come la divisione della Germania, disagio ben espresso nel saggio per il bicentenario goethiano⁸, cosa che lo avrebbe indotto a ritornare all'origine delle sue stesse tematiche. Il tema della vecchiaia in questo romanzo breve, infatti, non è trattato in prospettiva antropologica, bensì storico-letteraria. Mann dialoga con la propria opera e con la letteratura tedesca, con il mito e la psicologia freudiana, giacché nel testo sono disseminati allusioni e rispecchiamenti della protagonista e della vicenda, ad esempio, nel frammento del *Demetrio* di Schiller o nella *Marchesa di O.* di Kleist⁹, nella favola di *Amore e Psiche* di Apuleio e nella vicenda biblica di Sara¹⁰, negli studi di Bachofen sul matriarcato¹¹, e soprattutto nel saggio su Michelangelo¹². Inoltre, la tematica dell'inganno era già stata affrontata in *Die vertauschten Köpfe* (*Le teste scambiate*, 1940) dove Sitha, il personaggio femminile, si era vanamente illusa di poter godere, nello stesso partner e allo stesso tempo, dello spirito più raffinato e del corpo più aitante, salvo comprendere poi che la supremazia dello spirito si compie inevitabilmente ai danni del corpo; là, inoltre, compariva già il sangue come simbolo di sacrificio e di morte, oltre che di rinascita 'invertita' o illusione di rinascita. Nell'*Inganno*, invece, la dialettica spirito-corpo, simboleggiata dallo stretto legame madre-figlia, si contrappone all'attrazione omo-materica 'corpo-corpo', poiché Rosalie, la negatrice del *Geist* che sperimenta sulla propria pelle il presunto 'miracolo' del fisico ringiovanito, è irresistibilmente attratta dalle fattezze del giovane americano Ken Keaton.

7 Cesare Cases, *A proposito di Thomas Mann: «L'inganno»*, in Id., *Saggi e note di letteratura tedesca*, Einaudi, Torino 1963, pp. 152-166.

8 Il *Discorso per il bicentenario goethiano*, oltre che una giustificazione dell'esilio e del mancato ritorno in Germania, è anche un bilancio della sopraggiunta 'terza età', in Thomas Mann, *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, a cura di Andrea Landolfi, Mondadori, Milano 2012³, pp. 386-404: 387. Cfr. anche Hermann Kurzke, *Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk. Eine Biographie* (1999), trad. it. di Italo Mauro – Anna Ruchat, *Thomas Mann. La vita come opera d'arte*, Mondadori, Milano 2005, p. 529.

9 Cfr. Marguerite De Huszar Allen, *Denial and Acceptance. Narrative Patterns in Thomas Mann's «Die Betrogene» and Kleist's «Die Marquise von O.»*, in «Germanic Review», 64 (1989), 3, pp. 121-128.

10 Cfr. Yahya A. Elsäghe, *Krankheit und Matriarchat: Thomas Manns «Betrogene» im Kontext*, De Gruyter, Berlin-New York 2010.

11 Cfr. Elisabeth Galvan, *Mütter-Reich: zur deutschen Erzählprosa der Dreißiger Jahre*, Hans-Dieter Heinz, Stuttgart 1994; Ead., *Zur Bachofen-Rezeption in Thomas Manns «Joseph»-Roman*, Klostermann, Frankfurt am Main 1996.

12 Anja Schonlau, *Altersliebe im Alterswerk: Thomas Manns Novelle «Die Betrogene» aus der Perspektive des Michelangelo-Essays*, in «Thomas Mann Jahrbuch», 20 (2007), pp. 27-42.

L'età emblematica di Rosalie è certamente ancora un'allusione alla novella di Goethe *Der Mann von fünfzig Jahren* (*L'uomo di cinquant'anni*, 1821): l'amore senile e la vana fantasia regressiva di riconquistare la gioventù perduta, e, con essa, tutto ciò che le appartiene, tra cui il 'mito' della fecondità. Manca tuttavia un riferimento preciso al rispecchiamento della coppia matura nella coppia giovane, presente invece nella novella goethiana: nell'*Inganno* – come già era avvenuto in *Morte a Venezia* – si narra l'avventura sentimentale della sola coppia Rosalie-Ken Keaton, colta significativamente dalla prospettiva dell'amante matura; il rispecchiamento Mann lo realizza piuttosto, *mutatis mutandis*, attingendo a un bagaglio di esperienze personali annotate scrupolosamente nei *Diari* e pubblicate postume solo a partire dal 1977¹³.

Il presente contributo intende quindi riflettere – alla luce delle esperienze autobiografiche dello scrittore rese note postume – sui problematici concetti di 'natura', '*Kultur*' e '*Zivilisation*' e sul significato allegorico che assumono nel testo, grazie anche alla riflessione proposta da Horkheimer e Adorno nella *Dialettica dell'illuminismo* (1947); inoltre verrà discusso in che modo la dialettica maschile-femminile, che si origina dal contrasto tra le esperienze di Mann e quelle narrate nel testo, si correli alla contrapposizione gioventù-vecchiaia, ragione-natura e arte-vita; infine, se la dialettica 'di genere' che emerge in tal modo possa essere individuata come prerogativa dell'ultimo Thomas Mann.

1. ROSALIE VON TUMMLER C'EST MOI? UN'IDENTIFICAZIONE PROBLEMATICA

Al testo sono sottesi riferimenti autobiografici riportati nei *Diari* tra l'aprile e il maggio 1952¹⁴. Si tratta, in particolare, di due episodi distinti che Katia Mann aveva appreso dalla madre Hedwig Pringsheim, destinati poi a fondersi per diventare il nucleo della *fabula*. Il primo episodio narra dell'innamoramento senile di una donna aristocratica di Monaco per il giovane precettore del figlio, mentre il secondo è riferito all'insorgenza, in un'attempata signora borghese austriaca, di un tumore, che si manifesta con un copioso sanguinamento illusoriamente scambiato – dopo l'insorgere della menopausa – per una miracolosa ripresa della fertilità. Thomas Mann è colpito da una possibile correlazione tra malattia ginecologica e passione

13 Cfr. Valet, *Die Betrogenen, Kommentar*, cit., p. 290.

14 *Ivi*, pp. 274, 279-280.

erotica senile e riflette su un possibile rapporto causale tra le due manifestazioni, sollecitato dall'idea della «femminilità risvegliata»¹⁵. L'evento, alcuni anni prima, aveva avuto un precedente nella diagnosi di un tumore analogo, ma benigno, nella stessa Katia Mann, risolto con un intervento chirurgico; un evento che probabilmente aveva preoccupato lo scrittore, anche perché nel 1946 fu egli stesso operato a causa di un tumore ai polmoni. Il cancro irrompe dunque nella vita di Mann con presagi infausti, che modificano la percezione della malattia fino a quel momento ritratta nella sua opera, specie giovanile, cioè le infezioni – ad esempio il colera – almeno fino a quando la penicillina non le ha rese curabili¹⁶. Così, se la vicenda dell'amore senile avvicina *L'inganno* a *Morte a Venezia*, il tumore è un caso isolato e nuovo nell'opera di Mann, non privo di significato: il cancro come insorgenza metastatica di cellule maligne in un tessuto potenzialmente sano, dagli auspici nefasti, ma che tanto la moglie Katia quanto lui stesso hanno brillantemente superato, grazie alla «buona volontà e all'esercizio della pazienza, della *mia* natura e del suo buon substrato, un cuore eccelso ben conservato, nonostante tutto»¹⁷ uniti all'alta e innovativa preparazione medica della clinica universitaria di Chicago, meritevole di aver allungato la vita allo scrittore di quasi un decennio. L'annotazione diaristica citata si offre quindi come spunto per considerare il tumore un'entità legata alla *Auserwähltheit* di Mann, anticipando così la sorniona constatazione del *Sonntagskind* Felix Krull di essere «di tutt'altra tempra, finissima»¹⁸. Il 'buon substrato', del resto, è pur sempre il contesto borghese delle origini, che Mann già nei saggi su Goethe del 1932 aveva individuato quale *humus* favorevole alla nascita del grande artista.

La pubblicazione postuma dei *Diari* svela le ultime annotazioni dello scrittore risalenti ai primi anni Cinquanta, che riportano vissuti

15 *Ivi*, p. 279.

16 Cfr. Elsaghe, *Krankheit und Matriarchat*, cit., in part. pp. 138 ss.

17 Cfr. annotazione del 28 maggio 1946, cit. in *ivi*, p. 291. «Die Gutwilligkeit und Geduldigkeit meiner Natur, ihr guter Hintergrund, ein vorzügliches Herz, Wohlkonservirtheit trotz allem» (corsivo e trad. di chi scrive).

18 Thomas Mann, *Die Bekenntnisse*, cit., e *Lotte in Weimar*, in Id., *Gesammelte Werke FA*, Bde. 9.1 (Textband) und 9.2 (Kommentar), Fischer, Frankfurt a.M. 2003, trad. it. di Margherita Carbonaro – Elena Broseghini, *Charlotte a Weimar, L'letto, Le confessioni dell'impostore Felix Krull*, in Thomas Mann, *Romanzi*, vol. 2, a cura di Luca Crescenzi, Mondadori, Milano 2021, rispettivamente pp. 783-1249: 840, nota 8 (p. 1391) e 47-463: 344. Non condivido l'ipotesi di Elsaghe, secondo cui Mann (con atteggiamento misogino?) avrebbe scelto una donna come protagonista da far ammalare di un tumore tipicamente femminile, di cui lui mai si sarebbe potuto ammalare. Cfr. Elsaghe, *Krankheit und Matriarchat*, cit., pp. 68 ss.

autobiografici utili a spiegare l'ambientazione tedesco-occidentale della vicenda – Düsseldorf e dintorni – e la collocazione negli anni Venti del Novecento. Nel 1925 Thomas Mann aveva compiuto cinquant'anni¹⁹, età che era stata cruciale tanto per Aschenbach quanto lo è per Rosalie von Tümmeler, benché con un deciso capovolgimento di prospettiva, riflesso nei propositi che Mann si ripromette per l'opera dei trent'anni successivi: «la gloria futura della mia opera è che si possa dire di essa che è amante della vita, benché non ignori la morte. Sì, è un'opera legata alla morte, intrisa di essa, ma che pur vuol bene alla vita. [...] È il modo di amar la vita proprio degli artisti, dei poeti e degli scrittori»²⁰. Nel 1927, poi, Mann aveva conosciuto sull'isola di Sylt il figlio del direttore dell'Accademia delle Belle Arti di Düsseldorf, Klaus Heuser, all'epoca diciottenne, destinato a diventare una delle sue grandi passioni omoerotiche proibite, di cui negli anni a venire si sarebbe sempre ricordato con commovente tenerezza²¹. Infine, l'ultima, inaspettata e fugace passione per Franz Westermeier, giovane cameriere del Waldhaus Dolder Hotel di Zurigo²², datata estate 1950, è un'ulteriore conferma della possibilità dell'artista di essere 'risvegliato all'erotismo', con sua sorpresa, anche in tarda età, idea che Mann aveva già proiettato su Goethe in *Carlotta a Weimar*²³. Sono temi che nel 1950 Mann elabora nel saggio *Die Erotik Michelangelo's (L'eros di Michelangelo)*, 1950), redatto contemporaneamente alle sue ultime vicissitudini sentimentali: la natura dell'amore senile nel grande artista italiano, l'attrazione per entrambi i sessi (Vittoria Colonna e Tommaso Cavalieri), l'amore platonico e solitario destinato a diventare poesia – come sarebbe poi avvenuto con *L'inganno* – e infine l'illusione ingannevole, che per Michelangelo coincide con la bellezza – non a caso segno distintivo dell'arte stessa (*der schöne Schein*) – mentre nel romanzo breve, per la tragicità che lo caratterizza, tale illusione sembra assumere il valore di un giudizio severo e inappellabile. In realtà non è così, come si vedrà meglio nelle pagine che seguono.

19 Cfr. Thomas Mann, *Per il cinquantésimo compleanno*, in Id. *Scritti minori*, a cura e trad. it. di Italo Alighiero Chiusano – Lavinia Mazzucchetti – Ervino Pocar – Adele Rossi, Mondadori, Milano 1958, pp. 58-61.

20 *Ivi*, p. 61.

21 Cfr. annotazione del 20 febbraio 1942, cit., in Vaget, *Die Betrogene, Kommentar*, cit., p. 288.

22 Menzionata in *ivi*, p. 293 e, in modo dettagliato, già in Kurzke, *Thomas Mann. La vita come opera d'arte*, trad. it. cit., pp. 555-562.

23 Soprattutto nel cap. VII. Si veda, ad esempio, l'episodio in cui Goethe bacia la cameriera di una locanda. Mann, *Charlotte a Weimar*, trad. it. cit., p. 338.

Simili allusioni a sentimenti omoerotici inconfessabili trasfigurano il racconto in un tentativo – ottimamente riuscito – di trasporre sul piano letterario, pur con la dovuta discrezione, il rovello dell'amante incanutito che riconosce all'amore omoerotico il vero appannaggio dell'arte, sterile nella vita, ma fecondo nel regno dell'arte²⁴. Mann riprende il dibattito intorno alla *Kunstperiode*, eco dell'età goethiana²⁵: non solo nei dialoghi tra Rosalie e la figlia Anna sul ruolo dell'arte, ma anche e soprattutto trasponendo nell'opera d'arte le proprie 'pene d'amore': nel personaggio di Ken Keaton si rispecchia infatti il caleidoscopio di amori segreti per i quali Mann si è silenziosamente consumato nel corso di quattro decenni. Dietro la maschera di Rosalie, quindi, Mann ha narrato la propria passione senile per l'uomo giovane: Karl Heuser, Franz Westermeier, o ancora il giovane Samuel Bossard, lo studente che diede a Mann lezioni di inglese e che ha prestato la propria immagine allo scrittore per la caratterizzazione di Ken Keaton²⁶. Questo camouflage è mimesi estetica: se infatti con *Charlotte a Weimar* era iniziata l'identificazione – sul piano personale – di Mann con Goethe, nell'*Inganno* l'identificazione avviene invece sul piano della finzione narrativa. Tale identificazione fa pensare al modo in cui Goethe aveva 'ucciso' Werther²⁷, incapace di dominio delle passioni e del conseguente esercizio della rinuncia, cosicché anche Mann 'condanna a morte' la sua protagonista, vittima del proprio autoinganno che la rende incapace di cogliere i ripetuti moniti del suo autore²⁸. Al tempo stesso, però, emerge tutta l'ambivalenza del giudizio di Mann. Rosalie non riceve alcun giudizio morale da parte del suo autore, piuttosto si autoassolve da ogni colpa: «Anna, non parlare di inganno schernitrice della natura. Non rimproverarla, come non la rimprovero io. Me ne vado a malincuore da voi, dalla vita

24 Cfr. Kurzke, *Thomas Mann. La vita come opera d'arte*, trad. it. cit., p. 370. Mann aveva già attribuito un simile pensiero a Goethe in *Charlotte a Weimar*, nella massima: «la poesia è come un bacio dato al mondo, ma dal bacio non nascono figlioli». Cfr. Ulrich, 'Provi uno a imitarmi...', cit., p. 17.

25 Cfr. Jan Hurta, *Über «Kegel und Kreis» und «Dinge des Herzens». Krisensituationen in Thomas Manns «Die Betrogene»*, in «Thomas Mann Jahrbuch», 34 (2021), pp. 135-147.

26 Cfr. Dieter W. Adolphs, *Thomas Manns Erzählung «Die Betrogene»: Ein literarisches «Farewell to America»?*, in «Colloquia Germanica», 32 (1999), 3, pp. 257-286: 261 e 285.

27 Sull'uccisione di Werther cfr. Silvia Ulrich, *Il lamento di Werther per gli alberi di noce. Dall'alchimia alla letteratura passando per l'ecocritica*, in «RICOGNIZIONI. Rivista di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne», 7.14 (2020), pp. 175-184. <[www.https://www.ojs.unito.it/index.php/ricognizioni/article/view/5418](https://www.ojs.unito.it/index.php/ricognizioni/article/view/5418)> (ultimo accesso: 31 dicembre 2022).

28 Questa l'interpretazione di Hurta, *Über «Kegel und Kreis»*, cit., in part. pp. 140-147.

e dalla sua primavera. Ma come ci sarebbe primavera senza morte?»²⁹ Nell'autoassoluzione di Rosalie, infatti, emerge la di lei consapevolezza di aver preferito alla oggettività della scienza – che diagnostica la malattia mortale – la 'poesia', la sola che sia ancora in grado di garantire al soggetto la possibilità di amare, e dunque di vivere: «La natura, io l'ho sempre amata, ed essa ha ricambiato amore alla sua creatura»³⁰.

Tali elementi autobiografici, pur nella loro innovatività, rivelano tuttavia anche la loro problematicità. In primo luogo, poiché la protagonista della vicenda è una donna, e i rapporti tra i sessi sono del tutto invertiti: Rosalie 'domina' il maschio giovane come una vera e propria etèra³¹, in simulata contraddizione con la concezione di virilità dell'epoca guglielmina, che negli anni in cui si svolge la vicenda si era ormai disgregata, lasciando i tedeschi 'orfani'³²: per questo stato d'animo è stata coniata l'espressione '*vaterlose Gesellschaft*'³³, a seguito della sconfitta della Germania e la caduta dell'impero. La famiglia von Tümmler ne è il simbolo, benché con qualche forzatura: il marito di Rosalie, tenente colonnello morto «al primo inizio della guerra in uno stolido incidente automobilistico, così che si poteva pur sempre dire 'sul campo dell'onore'»³⁴, sopravvive come ricordo di un'epoca conclusa, ma ancor più come termine negativo di paragone con essa. La Repubblica di Weimar viene infatti celebrata dall'innamorata Rosalie come l'epoca di un allentamento dei costumi, che facilita – nell'inversione dei ruoli (l'anziana donna 'cacciatrice' del giovane 'uomo-preda') – una relazione amorosa dall'esito tutt'altro che scontato. Mann in proposito aveva constatato come a partire dagli anni repubblicani, in cui la struttura patriarcale della famiglia era in dissolvimento, la polarità maschile-femminile cessasse a favore della presenza dell'elemento maschile nel femminile e viceversa, facendo emergere «l'originaria e naturale bisessualità del genere umano»³⁵. Se Mann, perciò, si nasconde dietro al suo personaggio femminile, non lo fa per autocelebrarsi, come aveva fatto con il romanzo su Goethe, tantomeno per autocondannarsi, bensì per camuffare una debolezza che, se confessata in maniera esplicita, avrebbe di certo

29 Thomas Mann, *Die Betrogene* (1953), trad. it. di Lavinia Mazzucchetti, *L'inganno*, in *Tutte le opere di Thomas Mann*, vol. 4., Mondadori, Milano 1955, pp. 969-1069: 1069.

30 *Ibidem*.

31 Cfr. Elsaghe, *Krankheit und Matriarchat*, cit., pp. 208-212.

32 Simulata, poiché già nel discorso *Della repubblica tedesca* del 1922, Mann aveva alluso all'omoerotismo intellettuale come massima elezione spirituale.

33 Cit. in Galvan, *Mütter-Reich*, cit., p. 18.

34 Mann, *L'inganno*, trad. it. cit., p. 971.

35 Kurzke, *Thomas Mann. La vita come opera d'arte*, trad. it. cit., p. 369.

relativizzato il proprio ruolo di *praeceptor Germaniae* e rappresentante dei tedeschi³⁶. Non abbiamo qui una forma di autoparodia come nel *Krull*, benché la vicenda sia narrata con grande ironia e nei personaggi non manchino elementi comici³⁷; piuttosto, viene esaltata la tragicità della vicenda, che ammette ancora la catarsi finale della protagonista, trasformando il suo vissuto in *exemplum*: l'accettazione a qualunque prezzo di ogni inclinazione naturale che conferma l'umano. È il riferimento alla 'grazia' (*Gnade*), nominata da Rosalie in punto di morte, a sottolineare la riconoscenza di chi ancora in tarda età ha potuto provare l'ebbrezza dell'amore: «La morte è pure un grande strumento di vita, e se per me assunse l'aspetto della resurrezione e dell'amore, non fu inganno, ma bontà e grazia»³⁸. Questa grazia è il comune denominatore che lega Mann alla sua protagonista; è la 'confessione' – che tanto ricorda il Tasso goethiano³⁹ – di aver potuto non solo amare con struggimento la varietà umana espressa nei due sessi, ma soprattutto di averla potuta 'cantare' nella sua ultima opera finita. Così Erika Mann commenta a proposito della 'grazia' che molto ha concesso al padre negli anni della sua produzione tarda:

La morte è stata clemente con lui, e già il suo ultimo anno di vita fu illuminato e scaldato dalla stessa grazia che accompagnò Giuseppe per tutta l'esistenza, che coronò l'«Eletto» e che venne infine concessa anche a lui, perché era stato fedele a sé stesso raggiungendo la pienezza della sua personalità. Si sentiva la presenza della grazia. [...] Eppure, l'insolita commozione che egli suscitava, specie negli ultimi tempi, non si spiega né col talento, né con l'abilità, né con entrambi sommati insieme. Ciò che toccava gli uomini e li attirava quasi senza eccezione verso di lui era la personalità con i suoi misteri, il più profondo ed elevato dei quali in questo ottuagenario poteva essere chiamato soltanto 'grazia'⁴⁰.

36 *Ivi*, p. 350.

37 Cfr. l'allusione del nome 'Keaton' al comico Buster Keaton. Cit. in Elsaghe, *Krankheit und Matriarchat*, cit., pp. 46-47. Anche il nome Rosalie – per l'allusione alle rose, sacre alla dea Afrodite – secondo Mann doveva suscitare ilarità. Cfr. *Die Betrogene, Kommentar*, cit., p. 308.

38 Mann, *L'inganno*, trad. it. cit., p. 1069.

39 «Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt / Gab mir ein Gott zu sagen, wie ich leide» (vv. 3431-3432).

40 Erika Mann, *Das letzte Jahr. Bericht über meinen Vater* (1956), trad. it. di Roberto Margotta, *L'ultimo anno. Resoconto su mio padre*, Mondadori, Milano 1960, pp. 9-10. Di seguito si riporta il passo originale: «Ihm ist der Tod gnädig gewesen, und schon sein Todesjahr war durchglänzt und erwärmt von der Gnade, derselben, die Joseph's Teil war, sein Leben lang; die den 'Erwählten' krönte und die endlich auch ihm gewährt wurde, weil er treu gewesen und sich ganz erfüllt hat. Die Gnade war spürbar. [...]

In secondo luogo, la problematicità dei riferimenti autobiografici nascosti riguarda i riferimenti alla storia culturale tedesca cui la vicenda allude silenziosamente, anche se Mann aveva ricusato qualsiasi interpretazione politica della novella⁴¹. In Rosalie si riflettono infatti personaggi e simboli che ne fanno una glossa del periodo interbellico: tra di essi, Gertrud von Le Fort (1876-1971), scrittrice cattolica che Mann non conobbe mai personalmente⁴², ma cui si ispirò per la caratterizzazione della sua protagonista, e non solo somatica. È significativo che Le Fort abbia pubblicato le sue opere sulla scia delle riflessioni intorno al matriarcato e alla fertilità, ponendo in primo piano la predisposizione alla ‘sofferenza’ naturalmente implicita nell’esperienza amorosa, di cui ogni donna-madre è custode e dispensatrice. Nel testo, infatti, Anna von Tümmler considera «una fortuna che [Rosalie] non concepisse la felicità come piacere e letizia, ma quale vita col suo soffrire»⁴³. Secondo Anna, infatti, scettica nei confronti dell’esperienza amorosa tarda, la felicità della mamma è destinata a non trovare compimento nella realtà della sua vita presente, perché sarebbe vissuta contro le regole borghesi e dunque «contro se stessa»; ipotesi che la madre sconfessa prontamente: «No, Anna, scioccherella, io non ho intenzione di darvi un padrigno [sic!] di ventiquattr’anni. Com’è strano da parte tua usare formule rigide e pie come ‘salire l’altare’!»⁴⁴. Dal dialogo si evince come Rosalie, ‘beniamina della natura’, abbia un’idea di moralità che si avvicina alla concezione espressa da Mann in occasione del suo cinquantesimo compleanno, mentre la rigidità etica di Anna, che nulla ha a che vedere con il mondo dell’arte in cui opera, astratto e oggettivo, la fa apparire piuttosto una artista, ‘fuorviata’ – come Tonio Kröger – dal pensiero borghese dominante: «Quello che importa [...] è il non inurbarsi nella vita reale [per non diventare, S.U.] un precettore di etica, ma restare invece un moralista, cioè un uomo sempre disposto all’avventura sensibile e morale, uomo aperto al mondo intero, in una parola: un artista»⁴⁵. Ecco dunque cosa rende possibile il rispecchiamento di Mann in Rosalie von Tümmler:

Doch weder durch Talent noch Können, noch durch die Summe beider erklärt sich die ungemeine Ergriffenheit, die er auslöste, besonders in der letzten Zeit. Was da die Menschen berührte und sie fast ausnahmslos für sie einnahm, war die Persönlichkeit mit ihren Rätseln, deren tiefstes und höchstes im Falle dieses Achtzigjährigen nicht anders zu benennen ist als ‘Gnade’». Erika Mann, *Das letzte Jahr*, cit., Fischer, Frankfurt a.M. 1956, p. 5.

41 Cfr. Vaget, *Die Betrogene, Kommentar*, cit., p. 275.

42 *Ivi*, p. 309.

43 Mann, *L’inganno*, trad. it. cit., p. 1043.

44 Cfr. *ivi*, p. 1037.

45 Mann, *Per il cinquantesimo compleanno*, trad. it. cit., p. 61.

la svolta della concezione artistica, che si lascia alle spalle l'estetismo votato alla morte, abbracciando invece la vita con le sue sorprese, anche lontane dalla morale borghese, tra cui appunto l'amore tardo e omoerotico. Mann perciò si rispecchia tanto in Rosalie quanto nella figlia: Anna è il Mann esteta precedente la svolta repubblicana, e rappresenta un modello di arte 'malata' e foriera di morte, come Leverkühn nel *Doktor Faustus*, mentre Rosalie – per età ben più vicina alla dipartita di quanto non sia la figlia – coltiva un sano culto della vita che si concretizza nella capacità di amare al di fuori delle rigide convenzioni borghesi. Non è vero quindi – come aveva postulato Cases – che nell'*Inganno* Mann sia stato incapace di pensare il mondo al di fuori delle dinamiche borghesi, buone o cattive che fossero⁴⁶; piuttosto, lo scrittore ha immaginato (e vissuto sulla propria pelle) una possibilità non di carattere politico-sociale, bensì esistenziale, che si concretizza nell'eros non convenzionale pensato al di fuori di qualsiasi logica utilitaristica, come solo un artista sa e può fare⁴⁷.

2. RITORNO ALLA NATURA? ELOGIO DELL'AMBIVALENZA

Mann ammicca a Rosalie von Tümmeler proprio sul piano di quella *Natur* che sembra tragicamente condannarla, ma che invece nell'epilogo si rivela una benigna fonte di grazia. Nel capovolgimento della dialettica morte-vita, tematica dell'opera giovanile connessa al ruolo problematico dell'artista, Mann riscopre, proprio con il sopraggiungere della vecchiaia, la ricerca incessante della vita attraverso l'eros, malgrado l'ineluttabilità della morte.

Gli anni Venti in Germania – teatro della vicenda – sono cruciali dal punto di vista storico-politico, e Mann, che aveva considerato la vera arte al di sopra della realtà politica del tempo, si ricrede proprio con l'avvento della repubblica. Inoltre, la stesura e pubblicazione dell'*Inganno* all'inizi degli anni Cinquanta fa sì che la sua interpretazione sia possibile solo a partire dal 'dialogo' che il testo intrattiene con gli anni dell'immediato secondo dopoguerra, come mostra, ad esempio, il rapporto epistolare con Adorno, particolarmente intenso negli anni tra il 1950 e il 1955⁴⁸.

46 Cfr. Cases, *A proposito di Thomas Mann: «L'inganno»*, cit., p. 161. Cases alludeva al socialismo quale alternativa all'ideologia borghese.

47 Cfr. Vaget, *Die Betrogene, Kommentar*, cit., p. 294: «Zwar war er sich bewusst, dass er in seinem hohen Alter keine neue Häutung erleben werde, doch war er immer noch Künstler genug, Unerprobtes zu wagen».

48 Cfr. Thomas Mann – Theodor W. Adorno, *Briefwechsel 1943-1955*, hrsg. v. Christoph Gödde – Thomas Sprecher, Fischer, Frankfurt a.M. 2002. La corrispondenza

Agli albori degli anni Venti, Mann stava rielaborando la propria concezione di *Kultur* – interventista, ‘aristocratica’ e germanica, e di conseguenza patriarcale, fondata sull’elemento maschile⁴⁹ – contrapposta alle posizioni del fratello *Zivilisationsliterat* Heinrich Mann, dichiaratamente pacifista, democratico e cosmopolita. La svolta di Thomas Mann, iniziata nel 1922 e suggellata nel discorso *Von deutscher Republik (Della repubblica tedesca)*, avviene tuttavia con passo diverso rispetto all’opera narrativa (*Der Zauberberg* è del 1924, *Mario und der Zauberer* del 1930) e si avvicina al fronte della *Zivilisation* solo nel corso del primo decennio repubblicano, e con maggiore decisione solo a metà degli anni Trenta, specie dopo l’esilio e il disconoscimento della laurea *honoris causa* dell’Università di Bonn, e grazie soprattutto alla produzione saggistica. La dialettica tra Rosalie e la figlia Anna, in ragione della diversa età delle due donne, ricorda la partecipazione serrata di Mann al dibattito *Kultur-Zivilisation* espresso nelle *Betrachtungen eines Unpolitischen (Considerazioni di un impolitico)*, 1918). Anna, la giovane esteta conservatrice, rappresenta quell’obsoleta estetica della decadenza vicina ai vecchi valori della civiltà germanica reazionaria e patologica, vicina ai circoli artistici della Monaco di fine secolo⁵⁰, mentre Rosalie, pur appartenendo alla generazione precedente, per effetto dell’attrazione per la gioventù e lo spirito democratico che la caratterizza, supera quella concezione dell’arte fondata sul patologico. Non a caso, si innamora di Ken, il giovane statunitense, simbolo di una ‘sana’ giovinezza pervasa dallo spirito giovanile della democrazia, che ama la Germania per ogni «popolare usanza [e] per la prospettiva storica»⁵¹ senza cadere preda dell’ideologia nazionalpopolare (*völkisch*) che avrebbe spianato la strada al nazionalsocialismo⁵².

Se perciò nel saggio del 1918 *Kultur* rappresentava il principio maschile-patriarcale di matrice germanica e antirepubblicana, cui Mann attribuiva ancora valore positivo, ora essa si lega piuttosto a

con Adorno si intensifica proprio negli anni di gestazione e redazione dell’*Inganno*, benché nelle lettere non compaiano riferimenti espliciti all’ultimo racconto, eccetto per la lettera del 18 gennaio 1954, quando l’opera era già edita.

49 Cfr. il canto *Per te, o Democrazia* di Walt Whitman, citato da Mann nel saggio del 1922, che mette in relazione la forma repubblicana con l’elemento femminile. Thomas Mann, *Von deutscher Republik* (1923), trad. it. di Cristina Baseggio, *Della repubblica tedesca*, in Id., *Moniti all’Europa*, a cura di Lavinia Mazzucchetti, prefazione di Giorgio Napolitano, Mondadori, Milano 2017, p. 3-44: p. 23.

50 Cfr. Eckhard Heftrich, *Matriarchat und Patriarchat. Bachofen im Joseph-Roman*, in «Thomas Mann Jahrbuch» 6 (1993), pp. 205-221: p. 216.

51 Mann, *L’inganno*, trad. it. cit., pp. 997-998.

52 Cfr. Dieter W. Adolphs, *Thomas Manns Erzählung «Die Betrogenen»*, cit., pp. 257-286: 278-286.

quel principio femminile-materno sacro, misterioso e romanticamente popolare, confinato – agli occhi maschili – nel ‘tabù’ del sanguinamento, che tuttavia nella vicenda diventa argomento di conversazione, ironicamente posto accanto alle questioni dell’arte moderna: le due donne, in un rapporto di complicità femminile, parlano non solo di ‘arte’ e ‘natura’ (il dialogo ricorda la *querelle* settecentesca tra antichi e moderni, tra imitazione della natura e astrazione dell’esperienza estetica), ma anche – con una svolta sorprendentemente materialista – di dolori mestruali e gravidanza, e Rosalie nel farlo ‘regredisce’ alle origini della *Kultur*, giacché parla in dialetto renano⁵³, quasi a voler simboleggiare un recupero sano dei valori romantici popolari prenazionalistici. L’immagine del sangue che Rosalie esalta come «Pasqua della [sua] femminilità»⁵⁴, da positiva realtà ctonia qual era in origine, capace cioè di nutrire il genere umano, negli anni della propaganda nazista è diventata ‘Blut und Boden’⁵⁵. In questo, *L’inganno* ripercorre, in forma breve, la diagnosi già formulata nel *Doktor Faustus*. L’approccio patriarcale ‘colto’, ‘pulito’, ‘igienico’ e ‘salutare’ al sanguinamento, professato da Anna in evidente contrasto con le proprie posizioni di artista solo in apparenza all’avanguardia, la spinge a rifiutare la posizione materna come decadente e patologica, ma senza livore⁵⁶. L’antica polemica tra Thomas Mann e il fratello Heinrich, superata con la riconciliazione nel corso degli anni Venti, non trova eco nel rapporto Rosalie-Anna, poiché le due donne, profondamente legate da un affetto profondo, sono lo specchio di due momenti dell’evoluzione artistica e politica dello stesso Thomas Mann, il quale, avendo abbandonato l’una per abbracciare l’altra, ne serba tuttavia un ricordo vivo e conciliante. Lo scrittore ultrasessantenne rivede se stesso in due fasi diverse del proprio passato: l’esteta di Monaco nel personaggio di Anna, se stesso settantenne nella genuina Rosalie, anche lei – come Mann – un’“eletta”, che ha avuto la fortuna, a differenza della figlia, di non aver mai patito i dolori mestruali⁵⁷, e che nella sua semplicità ha aderito con gioia ai valori democratici, meravigliandosi ora della rigidità della figlia, prigioniera dei fallaci valori del passato. È come

53 *Ivi*, pp. 979, 990.

54 Mann, *L’inganno*, trad. it. cit., p. 1042.

55 Cfr. Kurzke, *Thomas Mann. La vita come opera d’arte*, trad. it. cit., p. 348.

56 L’armonia e l’affetto che le contraddistingue è sintomatico dell’ironia con cui Mann tratta i contrasti e le contraddizioni alla base della vicenda. Cfr. Herbert Lehnert, *Betrayed or Not Betrayed: a Testament?* in *A Companion to the Works of Thomas Mann*, ed. by Herbert Lehnert – Eva Wessel, Camden House, New York 2004, pp. 297-305: 300.

57 Mann, *L’inganno*, trad. it. cit., p. 988.

se Mann, dietro la – pur ridicolizzata – maschera della matrona, rimproverasse a se stesso di essere stato un esteta che ha flirtato con la morte, ma che ha poi pur sempre compreso – grazie all'eros e alla propria benigna natura – quanto sia importante flirtare con la vita quando già s'intravede il sopraggiungere della morte.

Come va interpretata allora l'irruzione infausta della medicina nella vicenda, quella stessa medicina che nella realtà autobiografica dello scrittore si rivelò un successo? E perché il titolo *'Die Betrogene'* sembra proprio voler condannare la genuinità di Rosalie anziché prenderne le parti?

Il massimo grado della *Zivilisation* alle soglie degli anni Cinquanta per Mann è rappresentato dalle innovazioni in ambito medico, che nella sfasatura temporale della narrazione fanno riferimento implicito al progresso scientifico celebrato dal positivismo di fine secolo⁵⁸. Ad esse tuttavia non fa da contrappunto la medesima innovazione culturale della classe borghese, cosicché tali innovazioni tecnico-scientifiche, calate nella realtà conservatrice e semplificatrice del ceto medio, anziché generare progresso si traducono in regresso, fino a esplodere, negli anni Trenta e Quaranta, nella barbarie nazista. È la diagnosi formulata da Adorno e Horkheimer nella *Dialettica dell'Illuminismo* (1947), che pare a tratti essere il sottotesto dialogico dell'*Inganno*. Nella lettera del 18 gennaio 1954 Adorno si complimenta con Mann per il carattere allegorico del racconto, la sua simbologia e certe sottigliezze «come la frattura del rapporto con la natura, accessibile ancora soltanto a noi»⁵⁹. Adorno si riferisce alla morte, quella che anela alla vita fino all'ultimo, ma che nell'epoca contemporanea è diventata sconveniente e incomprensibile ed è perciò destinata a scuotere «l'immanenza sociale»⁶⁰. Responsabile della rimozione dell'idea della morte, secondo Adorno, è la *Zivilisation* borghese, che ha anche rimosso tutto ciò che della morte è ripugnante (soprattutto l'odore), anzi addirittura nobilitandola a scopo ideologico – un esempio è lo slogan bellico 'morire sul campo dell'onore' – oppure esorcizzandola con la diffusione capillare e rassicurante dell'igiene. Così «la morte, invece di continuare a essere celebrata in nome del 'tragico', è stata abolita»⁶¹. Ma si tratta di una pia illusione, e lo scrittore ultrasettantenne se ne rende tragicamente conto; *L'inganno*

58 Cfr. Elsaghe, *Krankheit und Matriarchat*, cit., in part. pp. 80 ss.

59 Mann – Adorno, *Briefwechsel*, cit., p. 133, anche in «Akzente», 2 (1955), pp. 284-287, qui p. 284: «wie etwa die von der Gebrochenheit des uns allein noch offenen Verhältnis zur Natur» (trad. it. di chi scrive).

60 *Ibid.*

61 *Ivi*, p. 134 (p. 285).

perciò esalta proprio questa tragicità. Adorno aveva capito subito che il racconto non ha nulla a che vedere con la decadenza che aveva portato Aschenbach alla rovina: nell'opera tarda di Mann, secondo il filosofo, si celebra piuttosto l'illusione schopenhaueriana della vanità della vita, con una coerenza materialistica «che pone fine allo spettro dell'ideologia»⁶².

Impossibile non riscontrare similitudini tra le considerazioni epistolari di Adorno sull'*Inganno* e la *Dialettica dell'illuminismo*, sulla cui gestazione Mann era informato almeno fin dal 1944⁶³. Per Adorno, infatti, la ricostruzione allegorica del racconto ben illustra le aporie del pensiero razionale dalle origini alla catastrofe della Germania: «Lei spinge la tensione tra la civiltà (*Kultur*) e ciò che vi sta sotto fino al punto di rottura o, come io preferisco dire, alla svolta dialettica»⁶⁴.

Seguendo questo approccio interpretativo, Rosalie e la figlia Anna impersonano due aspetti del pensiero illuminista che sopravvive nella cultura borghese novecentesca, grazie anche al substrato patriarcale di cui esso si nutre⁶⁵: uno sognante e irrazionale, l'altro razionale e critico, ma non per questo efficace per prevenire la tragedia. Adorno e Horkheimer avevano infatti individuato nella «credulità, l'avversione al dubbio, [...] la paura di contraddire, [...] la tendenza a fermarsi alle conoscenze parziali»⁶⁶ i sintomi della «trionfale sventura»⁶⁷ dell'illuminismo. Rosalie, che si considera 'beniamina della natura', crede di vivere in piena consonanza con essa, mentre della sua naturale ambivalenza ha una concezione parziale e buonista: ama fiori e piante con i loro colori e profumi, ma disprezza escrementi e muschi⁶⁸: ha cioè 'abolito' tutti quegli aspetti ripugnanti della natura, compresi i cadaveri animali e le deiezioni; vive perciò in una condizione di «soggezione magica

62 *Ibid.* Nella versione pubblicata su «Akzente» il passo è stato lievemente rielaborato: «[...] zu einer materialistischen Konsequenz getrieben ist, die den ideologischen Spuk der Verklärung des Daseins dort trifft, wo es am wehesten tut» (corsivo di chi scrive).

63 Cfr. la lettera di Mann ad Adorno del 27 settembre 1944, nella quale l'opera scritta con Horkheimer è menzionata con il suo primo titolo, *Philosophische Fragmente*. In Mann – Adorno, *Briefwechsel*, cit. p. 12.

64 *Ivi*, p. 134. «Die Spannung zwischen der Kultur und dem, was darunter west, treiben Sie bis zum Zerreißen oder, wie ich lieber sagen möchte, bis zum dialektischen Umschlag» (trad. it. di chi scrive).

65 Max Horkheimer – Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (1947), trad. it. di Lionello Vinci, *Dialettica dell'illuminismo. Frammenti filosofici*, Einaudi, Torino 1966, p. 12.

66 *Ivi*, p. 11.

67 *Ibid.*

68 Cfr. Mann, *L'inganno*, trad. it. cit., p. 985.

alla natura»⁶⁹ e anziché dominarla, come la ragione ha insegnato a fare all'Uomo, vi soccombe. Ella scambia il sanguinamento dopo la sopraggiunta menopausa per un ritorno del mestruo, poiché crede fermamente che il corpo si adegui alla volontà dello spirito che ama la vita, e non il contrario, cosa che la porta a ritardare un possibile intervento medico ancora risolutivo. La figlia Anna, invece, si è allontanata dalla natura, avendo abbracciato la razionalità per eccellenza, l'arte astratta (nel *Doktor Faustus* è la musica dodecafonica). Se Anna rappresenta lo stadio finale del progresso illuminista, che rifiuta la natura a seguito del dominio razionale esercitato su di essa, Rosalie invece, priva di *Vernunft*, è preda dell'irrazionalità, soggiogata dalla potenza del 'mito' che crede di scorgere nella realtà intorno a lei⁷⁰; ingenua e infantile, non si insospettisce affatto del sanguinamento anomalo, giustificandolo come prodotto del proprio innamoramento tardo, e ignora o mal interpreta gli ulteriori segnali altamente simbolici presenti nel testo: i cigni neri, il cadente castello rococò, la traversata sul Reno descritta come un viaggio verso l'Ade, l'abbandono agli elementi (l'acqua, il vento) anziché usufruire della ferrovia quale prodotto della civiltà, o ancora l'alcova segreta immersa nell'odore di muffa e il tentativo di dare una valenza di costumatezza morale alla scelta di posticipare al giorno successivo la consumazione del rapporto sessuale con Ken. Anna, che pure comprende l'errore della madre, è però del tutto incapace di aprirle gli occhi, giacché Rosalie si crogiola troppo volentieri nella sua stessa illusione di matrice teologica; la giovane anzi si lascia ingannare ella stessa, non avendo il coraggio di smascherare l'illusione della madre come ingannevole. Anna rappresenta l'intelletto succube del sentimentalismo materno: non consulta il medico per non esporre la madre all'imbarazzo⁷¹, rimanendo totalmente 'paralizzata' (da cui l'immagine della menomazione fisica che l'ha ricambiata con la supremazia dello spirito sul corpo, facendola però invecchiare anzitempo⁷²). Il rapporto di Rosalie

69 Cfr. Carla Maria Fabiani, *Sintesi della Dialettica dell'Illuminismo di Adorno e Horkheimer*, in <<http://www.dialetticaefilosofia.it>> (ultimo accesso: 13 novembre 2022), pp. 1-27: 4.

70 Per Horkheimer e Adorno l'illuminismo vede alla base del mito «la proiezione del soggettivo nella natura». Horkheimer – Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, trad. it. cit., p. 14.

71 «[...] la signorina von Tümmeler rinunciò all'idea di consultare il dottor Oberloskamp circa i regressi nella salute della mamma. Non fu senso di colpa, quanto un senso di riguardo che la spinse a rinunciare; quel riguardo già espresso dicendo esservi delle malattie che valgono troppo per un medico». Mann, *L'inganno*, trad. it. cit., p. 1049.

72 «Io povera zoppina e sfiorante zitella ho buoni motivi per non dare troppo peso all'elemento fisico». *Ivi*, p. 1033.

con la natura è idealistico, fondato su una concezione monistica del mondo, una sorta di credo religioso secolarizzato al cui centro vi è il risveglio della propria femminilità e l'eros che la giustifica. Nel *fin-de-siècle* in Germania si era registrato un ritorno del monismo, cui Rosalie in fondo aderisce, benché lo faccia più per opportunità che per intima convinzione⁷³. Infatti, nella sua mente agiscono, oltre alla fede monistica nella natura, anche elementi della filosofia idealista (nella contrapposizione spirito-corpo, ad esempio, o nella ben più moderna dialettica realtà-possibilità) e del cristianesimo (le gravidanze tarde di Sara e di Elisabetta narrate nella Bibbia), che tuttavia non si escludono a vicenda, né la spingono alla follia. Afferma Herbert Lehnert in proposito che «l'integrazione tra la modellazione idealistica dell'io, la propensione ad affrontare in prospettiva monistica la morte e il persistere della fede cristiana è significativo in un testo che Mann scrisse alla luce della propria morte incipiente»⁷⁴. Ai tempi di Mann la fisica quantistica, mettendo in dubbio la possibilità di separare il soggetto osservante da ciò che viene osservato, esercitava un'attrazione ancora più forte nei confronti del monismo, elevandolo così a visione corretta del mondo nel suo complesso⁷⁵. Mann tuttavia rifiuta il monismo per l'approccio semplicistico che assume di fronte ai contrasti e alle contraddizioni della realtà, ed è per questo motivo che nel racconto adotta uno stile polifonico, dovuto all'ambivalenza con cui vengono rappresentate posizioni ideologiche differenti, tutte ugualmente possibili e tutte al tempo stesso confutabili⁷⁶.

La libertà dell'Uomo illuminista espressa attraverso il dominio della natura, che finisce poi per mutarsi in dominio degli uni sugli altri, si manifesta proprio con il progresso scientifico, in questo caso la medicina, rappresentata dal vecchio dott. Oberloskamp, dal primario della clinica ginecologica dott. Mathesius e dal suo assistente Knepperes⁷⁷;

73 Lehnert, *Betrayed or Not Betrayed*, cit., pp. 297-298.

74 *Ivi*, p. 298. «However, the mixture of idealistic shaping of the self, monistic coping with death, and lingering Christian faith may have significance in a text that Mann wrote under the prospect of his own death» (trad. it. di chi scrive).

75 Cfr. Paul Forman, *Weimar Culture, Causality, and Quantum Theory, 1918-1927: Adaptation by German Physicists and Mathematicians to a Hostile Intellectual Environment*, in «Historical Studies in the Physical Sciences», 3 (1971), pp. 1-115: 28.

76 Cfr. *ivi*, pp. 299, 304.

77 La breve lezione che Mathesius tiene a Knepperes durante l'intervento ricorda il cinismo sadico del Dottore nel *Woyzeck* di Georg Büchner (1837): «Il professore, un uomo con doppio mento e dal volto molto arrossato, ai cui occhi azzurri si affacciavano facilmente le lacrime, senza però alcun rapporto con i moti dell'animo, alzò la testa dal microscopio. [...] 'Guardi che spettacolo, Knepperes' disse il professore. 'Supera probabilmente ogni sua aspettativa'». *Ivi*, p. 1067.

in confronto alla loro oggettività scientifica, le due donne ricadono nell'irrazionalità e nel diletterismo. Di fronte infatti al potere di vita e di morte che la medicina moderna esercita – la *ratio* all'estrema potenza – il borghese medio, nel tentativo di sottrarsi al dominio della scienza, preferisce coltivare immagini mitiche, la 'Mutter-Erde' e la fecondità. Allo stesso modo si può interpretare l'immagine del 'lume' che Thomas Mann sceglie tuttavia di non mutuare dalla favola *Amore e Psiche* di Apuleio, sostituendolo con l'organo dell'olfatto⁷⁸: anziché emancipare il soggetto dall'oggetto – come 'il lume della ragione' dovrebbe fare – l'olfatto lo soggioga, facendogli perdere la propria autonomia di giudizio. Ecco perché nell'*Inganno* la dialettica tra emancipazione e soggiogamento è spinta alle sue estreme conseguenze, la morte appunto. Nel racconto, del resto, la 'luce' non è del tutto assente, ma è rappresentata da quella fredda e oggettiva della sala operatoria, che mostra l'irreparabilità della situazione: «aperto l'addome, ai medici e alle infermiere apparve alla luce bianca delle lampade ad arco un quadro troppo terrificante per lasciare adito alla speranza di un miglioramento anche solo transitorio»⁷⁹. Posta al termine dell'evoluzione del pensiero razionale, la medicina ha perso dunque il potere salvifico che negli anni del positivismo ancora prometteva, al contrario del mito e – per analogia – della poesia. L'ultimo racconto di Mann, quindi, si può leggere – più che come *memento mori* – come esemplificazione del cammino compiuto dall'illuminismo borghese nel corso del Novecento verso il culmine della tragedia nazista, di cui Mann recava la ferita nello «spasimo dell'esilio, lo sradicamento, il terrore nervoso dei senzapatria»⁸⁰, come si legge nel saggio autobiografico *Warum ich nicht nach Deutschland zurückgehe* (*Perché non ritorno in Germania*, 1945).

In quest'ultima prospettiva di matrice ideologica, acquistano rilevanza le immagini tipicamente femminili dell'utero e dell'ambivalenza del sangue, che Mann ha mutuato da Bachofen, e che nel corso del Novecento hanno gradualmente mutato di significato, andando a deciso

78 Cfr. su questo aspetto Elsaghe, *Krankheit und Matriarchat*, cit., in part. pp. 170-193.

79 Mann, *L'inganno*, trad. it. cit., pp. 1066-1067.

80 Si tratta della lettera aperta a Walter von Molo (1850-1958), mediocre scrittore tedesco che, in qualità di presidente nell'era hitleriana della *Deutsche Akademie*, nel settembre del 1945 aveva lanciato sulla stampa tedesca un appello a Thomas Mann per invitarlo a rientrare in Germania. Cfr. Thomas Mann, *Perché non ritorno in Germania*, in Id., *Moniti all'Europa*, trad. it. cit., pp. 337-350: 339. Nell'*Inganno*, le allusioni al fascismo sono peraltro ben argomentate da Yahya Elsaghe che, attraverso il paragone con la novella *Mario e il mago* (1930), riconosce l'affinità problematica tra il 'risveglio' del popolo ad opera del dittatore e il 'risveglio erotico' della donna attempata per effetto del giovane amante. Cfr. Elsaghe, *Krankheit und Matriarchat*, cit., p. 252-253.

svantaggio della condizione femminile⁸¹. Nel suo studio *Das Mutterrecht* (*Il matriarcato*, 1861) Bachofen aveva individuato nella fase più antica del matriarcato la prima forma di soggiogamento del maschio alla madre, sviluppando così l'equazione «culto della madre = culto della morte»⁸²; la realtà ctonia, oscura e dionisiaca, rappresentata dal grembo materno e contrapposta allo spirito apollineo dell'intelletto, dona la vita e insieme accoglie il corpo defunto, in una circolarità necessaria. Bachofen tuttavia considera positivamente la successiva instaurazione del patriarcato attraverso l'istituzione del matrimonio, che inverte la relazione di dominio, e che lo stesso Mann ritiene una vittoria della divinità luminosa contro l'oscurantismo ctonio⁸³. Ma Rosalie, che ha riconquistato la propria dignità matronale con la vedovanza, non vuole perderla nuovamente contraendo un secondo matrimonio. Ella si sottrae all'ottica patriarcale della figlia, aderendo piuttosto a quella afroditica, che dispensa gioia e vitalità senza minacciare la propria autonomia. Negli anni Venti, all'opera di Bachofen viene tributato un rinnovato interesse grazie soprattutto alla chiave di lettura fornita dal prefatore Alfred Bäumler, responsabile della prima ricezione pantedesca di Bachofen, e che Mann aveva letto a fondo⁸⁴, ma dal quale si era immediatamente distanziato per l'infelice attribuzione al romanticismo del sigillo unitario di epoca ctonia, oscurantista e ripiegata sul passato⁸⁵. Nella «vaterlose Gesellschaft»⁸⁶ repubblicana, Bäumler infatti aveva visto un pericoloso ritorno del matriarcato: il 'mito' protettivo della madre da un lato, dall'altro l'emancipazione soprattutto sessuale della *Neue Frau* nel dopoguerra, spaventava gli ambienti più tradizionalisti e conservatori della società, sicché per contrastare il fenomeno, a partire dagli anni Trenta, si era diffusa l'equiparazione coatta – e la conseguente esaltazione – del principio femminile alla maternità e, per metonimia, all'utero. L'utero can-

81 Cfr. Galvan, *Mütter-Reich*, cit.

82 *Ivi*, p. 4.

83 Galvan, *Zur Bachofen-Rezeption*, cit., p. 16. Cfr. anche Ead., *Introduzione all'E-letto*, in Thomas Mann, *Romanzi*, vol. 2, cit., pp. 467-500: 486-487. Thomas Mann si era espresso a favore del matrimonio, contro le pulsioni omoerotiche giovanili – compresa l'omosessualità dichiarata del figlio Klaus – già nel 1925, nel saggio *Über die Ehe*, in Id., *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Fischer, Frankfurt a.M. 1990, Bd. 10, pp. 191-207.

84 Nel 1926 Mann aveva letto i due studi di Bachofen, *Urreligion und antike Symbole e Der Mythos von Orient und Occident*, prefati rispettivamente da Carl Albrecht Bernoulli e da Alfred Bäumler. Cfr. Galvan, *Zur Bachofen-Rezeption*, cit., in part. pp. 15-48.

85 *Ivi*, p. 21.

86 *Ivi*, p. 18.

cerogeno (e non l'ovaio, come spiegò il dott. Rosenthal a Mann)⁸⁷ è dunque simbolo della disgregazione di un mito originariamente positivo – quello matriarcale garante del naturale ciclo vitale umano, a seguito del quale dopo la morte torna la primavera⁸⁸ – degenerato invece in un'aberrazione patologica.

3. INGANNATA, DUNQUE? RIFLESSIONE CONCLUSIVA

Se in definitiva Rosalie von Tümmeler sia stata realmente ingannata o no, rimane una questione aperta. Il titolo fa riferimento a un inganno che coincide in realtà con un'illusione ingannevole (*Täuschung*) più che con un vero e proprio *Betrug*, anche se nel 1952, accingendosi a scrivere il racconto, Mann interrompe per l'ennesima volta il *Krull*, dove *Betrug* e *Täuschung* sono il fondamento della fenomenologia dell'artista parodiato, di chiara ispirazione nietzscheana. A differenza di Krull, tuttavia, Rosalie non è un'artista; eppure tenta – nel profondo dilettantismo di cui è capace – di forzare la natura (di dominarla, avrebbero detto Horkheimer e Adorno) trasformando i segni infausti della malattia nella resurrezione (secolarizzata) del proprio corpo, pronto a una nuova, ultima passione amorosa. Dove sbaglia quindi Rosalie? In fondo, la sua non è che una forma di resistenza all'inganno, paradossalmente attuata mediante il totale abbandono ad esso⁸⁹: lo stesso «amabile raggiro» che aveva colto Goethe nella sua poltrona⁹⁰.

L'autoinganno di cui Rosalie è vittima sembra infatti una forzatura, cui è opportuno che credano, assai più che non la stessa protagonista, la figlia e anche il pubblico che legge il racconto. Le contraddizioni in cui la protagonista cade – ad esempio il dolore causato dal sanguinamento che ella giustifica, esattamente come i dolori mestruali che hanno 'tutte' le donne, benché lei non li avesse mai avuti – mostrano una verità che fa capolino tra le righe della narrazione: non è la verità di Rosalie, ma quella dello stesso Mann. Lo scrittore, infatti, si rispecchia nella regressione di Rosalie verso l'ebbrezza della sensualità risvegliata nella terza età, e la vive con sentimenti contrastanti. L'in-

87 Cfr. Vaget, *Die Betrogene, Kommentar*, cit., p. 281-282.

88 Cfr. Rosalie: «come può esserci primavera senza morte?». Mann, *L'inganno*, trad. it. cit., p. 1069.

89 Cfr. Horkheimer – Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, trad. it. cit., p. 32: «da trasfigurazione della negatività in resurrezione [è una] form[a] fals[a] di resistenza all'inganno».

90 Cfr. Kurzke, *Thomas Mann, la vita come opera d'arte*, trad. it. cit., p. 583.

ganno perciò è quello di cui è vittima lo stesso scrittore, che – come Rosalie – ama di una passione tardiva, mentre scorge già la morte in lontananza; ma è anche l'inganno del genere umano cui non vengono risparmiate gioie e sofferenze, tra di esse certamente l'amore, ma che tuttavia la morte può spegnere anzitempo⁹¹.

91 Penso qui alla poesia di Salvatore Quasimodo *Ed è subito sera* (1930).

