

studi
germanici



13
2018

Direttore responsabile: Roberta Ascarelli

Comitato scientifico: Martin Baumeister (Roma), Luciano Canfora (Bari), Domenico Conte (Napoli), Luca Crescenzi (Trento), Markus Engelhardt (Roma), Christian Fandrych (Leipzig), Marino Freschi (Roma), Jón Karl Helgason (Reykjavik), Giampiero Moretti (Napoli), Robert E. Norton (Notre Dame), Hans Rainer Sepp (Praha)

Comitato di redazione: Fulvio Ferrari, Massimo Ferrari Zumbini, Marianne Hepp, Markus Ophälders, Michele Sisto

Redazione: Luisa Giannandrea, Bruno Berni, Massimiliano De Villa, Gianluca Paolucci, Sabine Schild Vitale

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

Indice

Saggi

Cultura

- 11** **Marco Battaglia**
Zwischen germanischem Hochmittelalter und deutschem Humanismus: Das Wiederaufleben der antiquarischen Tradition im England des 16. Jahrhunderts
- 37** **Mauro Masiero**
La Capanna musicale delle zucche: un caso di fortuna e ricezione musicale della riforma metrica di Martin Opitz
- 57** **David Matteini**
L'*Enthusiasmus* di Adam Lux. Una riflessione sotto il segno della *Spätaufklärung*
- 95** **Mario Bosincu**
Walther Rathenaus *sermo propheticus* in der Zeit der Seelenvergessenheit

Letteratura

- 123** **Barbara Sasse**
Der humanistische Autordiskurs im Schnittfeld von neulateinischer und volkssprachlicher Mittelalter-Rezeption: Die Barbarossa-Vita des Johannes Adelphus Muling
- 145** **Luca Crescenzi**
La metamorfosi della Sfinge nell'*Edipo* di Hofmannsthal
- 161** **Gianluca Paolucci**
Il romanzo come «stimolante della vita». Sulla 'magia' della *Montagna magica* di Thomas Mann
- 187** **Marco Rispoli**
«Fast ohne Kultur». Rainer Maria Rilke e la lettura
- 209** **Marco Prandoni**
«E quando venne il tempo dei confini...». Stefan George e il rapporto tra cultura olandese e tedesca nella (ri)costruzione di Albert Verwey

- 221 Matteo Zupancic**
Schrecken vor Tod. Un'ipotesi di intertestualità tra
 la *Traumnovelle* di Arthur Schnitzler e le *Sieben Variationen*
 di Heimito von Doderer

Linguistica

- 243 Beate Baumann**
 Soziokulturelle Theorien im Kontext von Deutsch
 als Fremdsprache

Ricerche

- 275 Elena Giovannini**
 Eine Reise zu zweit: Gustav Nicolais und des Flohs Jeaauoui
 Schnellfahrt durch Italien

- 289 Pier Carlo Bontempelli**
 Ricognizione sullo stato della ricerca relativa a Max Koch

- 301 Andrea Camparsi**
 La biblioteca wagneriana di Max Koch agli albori della
 multimedialità. Un'introduzione

- 313 Natascia Barrale**
 Giuseppe Gabetti e la politica culturale fascista: l'intellettuale
 equilibrista

Progetti e sviluppi

- 345 Davide Bondi**
 Propaganda e sorveglianza degli intellettuali: Carlo Antoni
 a Villa Sciarra

- 357 Ester Saletta**
 La definizione di un canone della germanistica in Italia
 (1930-1955). Il 'caso' Borgese, tra tradizione e modernità,
 nel campo letterario di quegli anni

- 369 Marco Casu**
Gebören: lingua, appartenenza, traduzione. Heidegger,
 Wittgenstein, Nietzsche, Freud, Benjamin

- 403 Laura Quercioli Mincer**
 Intermedialità, storia, memoria e mito. Percorsi dell'arte
 contemporanea fra Germania e Polonia

411 Osservatorio critico della germanistica
a cura di Fabrizio Cambi

519 Abstracts

529 Hanno collaborato

Il romanzo come «stimolante della vita». Sulla ‘magia’ della *Montagna magica* di Thomas Mann

Gianluca Paolucci

Durante la stesura delle *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) Thomas Mann ricorda di aver ricevuto una lettera in cui

ein junger Kriegsoffizier erzählt [...], offenbar in dankbar gehobener Stimmung, wie der Krieg ihm die Bekanntschaft mit der Schönen Literatur vermittelt habe, um die sich zu kümmern, wie der Absender meint, ‘das Leben’ ihm früher keine Zeit gelassen habe. Erst jetzt, durch eine ‘nicht unerhebliche’ Verwundung längere Zeit an Bett und Stube gefesselt, habe er ‘Gelegenheit’ zur Beschäftigung mit unseren neuen deutschen Dichtern und Schriftstellern bekommen [...]. Einer endlosen Schar junger Menschen hat der Krieg das Lesen, das heißt die bewußte Beschäftigung mit der Menschenseele gelehrt¹.

È probabile che Mann avesse in mente questo suo malato lettore ideale quando, poco tempo dopo, a partire dal 1919, rimise mano alla scrittura dello *Zauberberg*, un romanzo che non soltanto racconta la storia della guarigione del protagonista Hans Castorp in un sanatorio di Davos, ma cui l’autore attribuisce altresì una funzione medica, curativa². Del resto, in quegli anni – almeno a partire dalle *Considerazioni di un impolitico* – Mann andava elaborando un programma estetico-antropologico che

¹ Thomas Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918), in Id., *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Bd. XII: *Reden und Aufsätze*, Fischer, Frankfurt a.M. 1990, p. 461. Di seguito, le opere di Mann sono citate da questa edizione, contrassegnate con GW, seguito dal numero del volume e delle pagine.

² Cfr. Thomas Mann, *Vom Geist der Medizin* (1925): «Denn dieses Buch, das den Ehrgeiz besitzt, ein europäisches Buch zu sein, es ist das Buch eines guten Willens und Entschlusses, ein Buch ideeller Absage an vieles Geliebte, an manche gefährliche Sympathie, Verzauberung und Verführung, zu der die europäische Seele sich neigte und neigt und welche alles in allem nur einen fromm-majestätischen Namen führt, – ein Buch des Abschiedes, sage ich, und pädagogischer Selbstdisziplinierung; sein Dienst ist Lebensdienst, sein Wille Gesundheit, sein Ziel die Zukunft. *Damit ist es ärztlich*». GW XI, 595.



prevedeva una mobilitazione della letteratura «al servizio della vita», che potesse cioè contribuire concretamente, ovvero in senso «biologico-morale» (GW XI, 851), – come si legge nel discorso *Von Deutscher Republik* (1922) – alla costituzione di una «neue[n] Menschlichkeit» (GW XI, 828): «Keine Metamorphose des Geistes ist uns besser vertraut als die, an deren Anfang die Sympathie mit dem Tode, an deren Ende der Entschluß zum Lebensdienste steht» (GW XI, 851).

A motivare la svolta nell'opera di Mann negli anni della guerra e della Repubblica di Weimar era stato un ripensamento del concetto – centrale per l'età classico-romantica – di *Humanität*³ quale sviluppo organico di tutte le facoltà umane, che veniva ora individuato come elemento caratterizzante la sua arte in tempi di politicizzazione e intellettualizzazione eccessive, considerato quale «Erlebnis des Ewig-Menschlichen durch die Kunst» (GW XII, 435), per cui l'autore dichiarava di aver voluto poi declinare nella *Montagna magica* – il primo romanzo che segue le *Betrachtungen eines Unpolitischen* – «eine neue Konzeption des Menschen als eine Geist-Leiblichkeit» che consentisse una «Aufhebung des christlichen Dualismus von Seele und Körper [...]»⁴, anche in chiave politica. Ed è forse in questo senso che va interpretata l'affermazione di Mann circa il carattere «ärztlich» del suo romanzo, per cui esso si prefigge, al pari della scienza medica, «die Wiederherstellung der menschlichen Idee in ihrer Reinheit» (GW XI, 595). Se nel saggio *Sullo spirito della medicina* Mann specifica il tipo di cura che ha guarito il giovane Castorp nello *Zauberberg*, alludendo al tema del potenziamento ermetico-alchemico della sua personalità in virtù di un'esperienza che lo ha coinvolto profondamente nel corpo e nello spirito, di seguito si vuole argomentare che l'autore ha prospettato per il pubblico dei suoi lettori la medesima terapia pensata per il protagonista, consentendogli – secondo la nostra tesi – di esperire la totalità del proprio sé grazie all'atto della lettura. Questa per Mann – come vedremo – sembra essere in grado di mettere in moto processi fisiologici, insieme emotivi e cognitivi, di rispecchiamento, assolvendo in tal modo una funzione compensativa in tempi di precarietà esistenziale. In altri termini, per l'autore non si tratta soltanto di rappresentare mimeticamente «una nuova concezione dell'uomo come spiritualità-corporea» all'interno della *Montagna magica*, raffigurandola cioè nell'esperienza individuale di Hans Castorp e a livello dei contenuti, bensì di contribuire fattivamente alla creazione di una nuova umanità attraverso lo strumento performativo della letteratura. E questo

³ Cfr. in proposito Marino Freschi, *Thomas Mann*, Il Mulino, Bologna 2005, in particolare pp. 120-121.

⁴ Thomas Mann, *Tagebücher 1918-1921*, hrsg. v. Paul de Mendelssohn, Fischer, Frankfurt a.M. 1979, pp. 200-201.



a partire da una feconda riflessione circa il rapporto tra arte e scienze della vita, e sulla possibilità – come Mann scrive in *Von Deutscher Republik* – della parola letteraria di farsi *medium* fondante della democrazia weimariana.

In tal senso, nel *Lebensabriss* del 1930 e in una conferenza tenuta di fronte agli studenti dell'università di Princeton nel 1939, l'autore offre un'interessante chiave di lettura dello *Zauberberg* quale «Zeitroman», non soltanto per la centralità del motivo del tempo al suo interno ma anche e soprattutto perché fu pubblicato in un «momento favorevole»:

Sicher war, daß die beiden Bände auch nur zehn Jahre früher weder hätten geschrieben werden noch Leser finden können. Es waren dazu Erlebnisse nötig gewesen, die der Autor mit seiner Nation gemeinsam hatte und die er beizeiten in sich hatte kunstreif machen müssen, um mit seinem gewagten Produkt, wie einmal schon, im günstigen Augenblick hervortreten. Die Probleme des 'Zauberbergs' waren von Natur nicht massengerecht, aber sie brannten der gebildeten Masse auf den Nägeln, und die allgemeine Not hatte die Rezeptivität des breiten Publikums genau jene alchemistische 'Steigerung' erfahren lassen, die das eigentliche Abenteuer des kleinen Hans Castorp ausgemacht hatte. Ja, gewiß, der deutsche Leser erkannte sich wieder in dem schlichten, aber 'verschmutzten' Helden des Romans; er konnte und mochte ihm folgen (GW XI, 609-610).

Qui Mann individua a posteriori gli elementi che contribuirono al successo della *Montagna magica* in Germania, ma anche in Europa nell'immediato primo dopoguerra, ovvero la sua capacità di inserirsi nell'orizzonte di attesa del pubblico dell'epoca, di soddisfare le aspettative di un'intera generazione che aveva vissuto la dolorosa realtà del conflitto, come pure quella di stimolare nei lettori un moto di rispecchiamento nella vicenda del protagonista Hans Castorp. Del resto, il romanzo si basa interamente – ammette Mann nel *Saggio autobiografico* – sulla «Schmerzenssympathie» (GW XI, 134).

In questa sede ci interessa soprattutto osservare che Mann contempla la possibilità di coinvolgere anche il pubblico leggente, «ein wirtschaftlich bedrängtes und gehetztes Publikum», nel medesimo processo di «accrescimento alchimistico» (GW XI, 133-134) che all'interno dell'opera riesce a curare Castorp risvegliando le sue più intime energie vitali, laddove l'alchimia – se intesa in senso spirituale, e cioè applicata all'uomo – mira ad attivare e a bilanciare tra loro, in maniera olistica, facoltà che solitamente giacciono nascoste all'interno della materia – o del corpo. Insomma il romanzo, che nel discorso a Princeton Mann definisce programmaticamente «iniziatico» (GW XI, 614), permetterebbe al lettore –



questa la nostra tesi – di vivere egli stesso, in modalità altrettanto olistica, anche se attraverso il filtro della riproduzione estetica, «avventure morali, spirituali e sensuali che nel mondo» usuale della sua quotidianità «non avrebbe neppure sognato» (GW XI, 612)⁵.

⁵ Il presente saggio intende posizionarsi nell'ambito della critica *reader-oriented* dell'opera di Thomas Mann, coniugando tuttavia questa prospettiva in mondo inedito (almeno a quanto ci risulta) con il tema dell'ermetismo alchemico, come pure con le suggestioni intellettuali che provengono dalle più recenti acquisizioni circa il rapporto tra letteratura, biologia e neuroscienze (di cui si danno in seguito indicazioni bibliografiche). Circa la critica manniana *reader-oriented*, già negli anni Sessanta Jürgen Scharfschwerdt osservava a proposito dello *Zauberberg*: «Hans Castorp fungiert [...] als Leitlinie für einen intendierten Entwicklungsvorgang im Leser [...]. [...] Dem Erzählvorgang ist eine Steigerung immanent, die auf der Intention gründet, den Leser zu einem relativ ausdrücklich vorgegebenen Ziel zu führen. Dieses Ziel ist dadurch ausdrücklich vorgegeben, daß dem Zauberberg von Beginn an eine pädagogische Intention in einem höheren Sinne zugrunde liegt. [...] Sie ist auf die Idee einer neuen Humanität als einer neuen Harmonie der Gegensätze gerichtet. [...] Das aber ist nur möglich mit Hilfe eines ebenfalls bewußt und betont gestalteten Entwicklungsvorganges im Roman, den der Leser zu absolvieren hat, um von der dargestellten Problematik der Zeit weg zur Idee der neuen Harmonie, des neuen Lebensbildes geführt zu werden, welches deshalb auch in einem Grundzug nur als Gegenbild zur Zeit zu erscheinen vermag. Das Thema des Erzählens ist also erstens, diese neue Humanitätsidee modellartig aufzubauen, und zweitens, den Leser in einem durch den Modellcharakter des Romans ermöglichten Entwicklungsvorgang zu dieser Idee in ihrer Funktion einer Antwort auf die Probleme der Zeit hinzuführen». Jürgen Scharfschwerdt, *Thomas Mann und der deutsche Bildungsroman. Eine Untersuchung zu den Problemen einer literarischen Tradition*, W. Kohlhammer, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1967, pp. 156-157. In maniera simile, Helmut Koopmann, approfondendo la tesi di Hermann Weigand esposta nella dissertazione, del 1933, dal titolo *The Magic Mountain: A Study of Thomas Mann's Novel Der Zauberberg* e ripresa poi da Mann nella conferenza di Princeton, parla della *Montagna magica* come di un 'romanzo iniziatico', opponendo consapevolmente questa definizione a l'altra, utilizzata spesso per lo *Zauberberg*, di *Bildungsroman*, a partire dalla considerazione del ruolo attivo richiesto al lettore, per cui l'opera è da interpretare «als Introdution in eine generelle Lebenslehre, die allerdings nicht auf philosophische Weise, sondern eben romanhaft vorgetragen wird». Helmut Koopmann, *Der klassisch-moderne Roman in Deutschland: Thomas Mann, Alfred Döblin, Hermann Broch*, Kohlhammer, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1983. Sul ruolo del lettore nell'opera di Mann cfr. anche Id., *Die Entwicklung des 'Intellektuellen Romans' bei Thomas Mann. Untersuchungen zur Struktur von Buddenbrooks, Königliche Hoheit und Der Zauberberg*, H. Bouvier und Co. Verlag, Bonn 1962. In base alle affermazioni dell'autore nel discorso a Princeton, Christian Gloystein parla invece di «imitatio Hans Castorps» da parte di chi legge: «Eine imitatio Hans Castorps durch den Rezipienten ist nicht nur bei dem Anliegen hilfreich, den Roman besser zu durchschauen, sondern aus der Sicht des Autors sogar Bedingung dafür, die von ihm vollzogene 'Wende' selbst nachvollziehen». E ancora: «Um die Gesinnungsänderung nachzuvollziehen, ist der Rezipient allerdings aufgefordert, den Verlauf der 'Steigerung' Hans Castorps und sein Verhalten nach dem Gedankenraum im Detail zu verfolgen. Mit dieser Wirkungsintention verbunden ist Hoffnung Thomas Manns, daß der Rezipient schließlich selbst den Weg Hans Castorps über den Tod zum Leben einschlagen möge». Christian Gloystein, «Mit mir aber ist es was anderes»: *Die Ausnahmestellung Hans Castorps in Thomas Manns Roman Der Zauberberg*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2001, pp. 133, 178.



1. LA *BILDUNG* OLISTICA DI CASTORP

Nello *Zauberberg* è lo stesso Castorp a riassumere l'intimo significato della sua iniziazione magico-ermetica⁶, evidenziando l'interconnessione tra i processi spirituali e quelli fisiologici-corporei nella sua esperienza formativa: «Allerdings waren es ja so neuartige Eindrücke hier oben, neuartig in jeder Beziehung, sehr anregend, aber auch anstrengend für den Geist und den Körper [...]» (GW III, 229).

Nel romanzo Mann sembra utilizzare la metafora dell'alchimia e della «pedagogia magica» in cui è coinvolto il protagonista proprio perché l'ermetismo prospetta la possibilità di un positivo bilanciamento psico-fisico, laddove la pratica alchemica di produzione dell'oro potabile viene definita, nel corso della narrazione,

Läuterung, Stoffverwandlung, und Stoffveredelung, Transsubstantiation, und zwar zum Höheren, Steigerung also, – der lapis philosophorum, das mann-weibliche Produkt aus Sulfur und Merkur, die res bina, die zweigeschlechtliche prima materia war nichts weiter, nichts Geringeres als das Prinzip der Steigerung, der Hinauftreibung durch äußere Einwirkungen – magische Pädagogik, wenn Sie wollen [...] (GW III, 705).

In questo passo, in cui è sintetizzato il senso della trasformazione subita di Castorp durante la sua avventura, la figura dell'androgino rimanda all'idea di un equilibrio tra gli opposti, un potenziamento di tutte le componenti, sensoriali e spirituali, presenti nel soggetto.

Del resto, – scrive Valeria Schiavone – l'ermetismo propone una «sintesi tra la dimensione intellettuale e spirituale e quella sensibile e corpo-

⁶ Sul tema dell'ermetismo alchemico nello *Zauberberg*, cfr. Howard Stanly Nemerov, *The Quester Hero. Myth as Universal Symbol in the Works of Thomas Mann*, Diss., Harvard University, Cambridge (MA) 1939; Lothar Fietz, *Strukturmerkmale der hermetischen Romane Thomas Manns, Hermann Hesses, Hermann Brochs und Hermann Kasacks*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 2 (1966), pp. 161-183; Therenca K. Thayer, *Hans Castorp's Hermetic Adventures*, in «Germanic Review», XLVI, 4 (1971); Marguerite Yourcenar, *Humanisme et hermétisme chez Thomas Mann*, in Id., *Sous bénéfice d'inventaire*, Gallimard, Paris 1978, pp. 265-312; Barbara Wedekind-Schwerter, «Dass ich eins und doppelt bin». *Studie zur Idee der Androgynie unter besonderer Berücksichtigung Thomas Manns*, Peter Lang, Frankfurt a.M. et al. 1984; Michael Neumann, *Ein Bildungsweg in der Retorte – Hans Castorp auf dem Zauberberg*, in «Thomas Mann-Jahrbuch», X (1997), pp. 133-144; Id., *Discesa agli inferi*, in Thomas Mann, *La montagna magica*, a cura di Luca Crescenzi, trad. it. di Renata Colorni, Mondadori, Milano 2011⁴, pp. XI-XLIX; Luca Crescenzi, *Melancholia occidentale. La Montagna magica di Thomas Mann*, Carocci, Roma 2011. A Luca Crescenzi spetta il merito di aver dimostrato la centralità del discorso magico-ermetico rinascimentale a proposito della cura della melancholia nel romanzo di Mann. In tal senso, il presente contributo si propone come approfondimento dell'analisi proposta da Crescenzi, spostando tuttavia l'attenzione sulla *Wirkungsästhetik* dell'opera e il coinvolgimento del lettore.



rea dell'uomo»⁷, poiché considera la materia come interamente pervasa di spirito ed energia⁸. A proposito della costituzione dell'individuo, nel *Corpus Hermeticum*, nel nono canto intitolato *Intorno all'intelletto e alla sensazione*, si legge che

la sensazione e la conoscenza intellettuale sembrano avere questa differenza: una è materiale, mentre l'altra riguarda l'essenza. Io credo invece siano entrambe unite e senza distinzione, almeno negli uomini, intendendo. [...] Dunque la sensazione e la conoscenza intellettuale intervengono insieme e sono come congiunte l'una all'altra. Poiché non è possibile pensare senza sensazione, né sentire senza facoltà intellettuale⁹.

Questo spiega forse perché la *Bildung* di Hans Castorp, nel romanzo di Mann, prende le mosse da una stimolazione dei suoi organi sensoriali, che devono aprirsi gradualmente verso la nuova realtà del sanatorio¹⁰. È primariamente il mutamento delle condizioni ambientali, dalla pianura alla montagna, a consentire un raffinamento dei suoi canali corporei di percezione. Il cambiamento di scenario e di ritmo, l'abolizione dell'usuale dimensione temporale e lo sfondo naturalistico alpino permettono al protagonista di rendersi conto di particolari che in precedenza, in pianura, gli erano invisibili. A ben vedere, tutti i sensi di Castorp sono coinvolti all'inizio della narrazione, dall'udito alla vista, fino al gusto. Le parole del dottor Behrens nel capitolo dal titolo – alquanto significativo – *Mein Gott, ich sehe!* risultano programmatiche se interpretate in questa prospettiva:

«Erst müssen die Augen sich gewöhnen», hörte man den Hofrat im Dunkel sagen. «Ganz große Pupillen müssen wir erst kriegen, wie die Katzen, um zu sehen, was wir sehen wollen. Das verstehen Sie ja wohl, daß wir es so ohne weiteres mit unseren gewöhnlichen Tagaugen nicht ordentlich sehen könnten. Den hellen Tag mit seinen fidelen Bildern müssen wir uns erst mal aus dem Sinn schlagen zu dem Behuf» (GW III, 303).

Concorre ad accelerare il 'percorso iniziatico' di Castorp nella prima parte del romanzo il ricorso a stimolanti del corpo come la birra, il fumo

⁷ Valeria Schiavone, *Natura e origine del Corpus Hermeticum*, in *Corpus Hermeticum*, a cura di Valeria Schiavone, BUR, Milano 2016⁸, pp. 5-48, qui p. 39.

⁸ Cfr. Michela Pereira, *Arcana Sapienza. L'alchimia dalle origini a Jung*, Carocci, Roma 2007 e Ralf Lietdke, *Die Hermetik: Traditionelle Philosophie der Differenz*, Schöningh, Paderborn et al. 1996.

⁹ *Corpus Hermeticum*, cit., pp. 157-159.

¹⁰ Cfr. Luca Crescenzi, *Melancholia occidentale*, cit., in particolare il capitolo *Imparare a vedere*, pp. 129-138.



di sigaro, la musica e soprattutto l'esperienza erotica con Clawdia Chau-
chat, che risvegliano in lui energie precedentemente sopite.

Del resto, nel capitolo *Forschungen* il protagonista apprenderà dalle
sue letture di biologia che la coscienza si desta in virtù di una «Reiz-
empfindlichkeit» del corpo, da cui necessariamente genera ogni processo
della coscienza:

Bewußtsein als Reizempfindlichkeit, unzweifelhaft, erwachte bis zu ei-
nem gewissen Grade schon auf den niedrigsten, ungebildetsten Stufen
seines Vorkommens, es war unmöglich, das erste Auftreten bewußter
Vorgänge an irgendeinen Punkt seiner allgemeinen oder individuellen
Geschichte zu binden, Bewußtsein etwa durch das Vorhandensein eines
Nervensystems zu bedingen (GW III, 383).

Se non esiste una netta distinzione tra le facoltà conoscitive inferiori
(dei sensi) e superiori (dell'intelletto), questo significa che più forti
sono gli stimoli sensoriali, maggiormente raffinati gli organi di perce-
zione, più energica è l'attività dello spirito (noetica) che elabora i dati
ricevuti dall'esterno. È per questo motivo che Mann raffigura Castorp
come estremamente sensibile, mentre il cugino Joachim, poco curioso
intellettualmente, al contempo, «war des musikalischen Genusses nicht
so teilhaftig, und auch die würzige Unterhaltung des Rauchens war ihm
fremd» (GW III, 232).

Tuttavia il romanzo manniano tematizza anche lo sbilanciamento
delle due sfere: «Eine Seele ohne Körper ist so unmenschlich und ent-
setzlich wie ein Körper ohne Seele» (GW III, 142). Laddove un'atten-
zione eccessiva per il corpo sfocia nella malattia e nella morte, perché,
come spiega il protagonista al cugino, «es ist ja so, als ob der Körper
seine eigenen Wege ginge und keinen Zusammenhang mit der Seele
mehr hätte, gewissermaßen wie ein toter Körper» (GW III, 103), l'o-
pera di Mann sembra voler contribuire a ristabilire il necessario equi-
librio nel corso del suo sviluppo. Mentre al centro della prima parte del
romanzo vi è il risveglio sensoriale – che culmina nell'*Erlebnis* amoroso
con Madame Chauchat – di Castorp, nella seconda metà, a partire dal
capitolo *Veränderungen*, si assiste a un processo di intellettualizzazione
nei dialoghi con Settembrini e Naphta che coinvolgono il protagonista
– e il lettore – in un arduo sforzo mentale. È lo stesso Castorp a osser-
vare come l'atmosfera della montagna e il mutamento di percezione
che questa ha provocato in lui lo hanno reso ricettivo anche per quanto
riguarda l'intelletto, «empfänglich im Sinne intellektuellen Verständ-
nisses» (GW III, 309). In maniera simile, anche nel capitolo *Forschun-
gen* è ribadita l'inevitabile interconnessione tra l'eccitabilità del corpo
e quella dello spirito:



Mit der gesteigerten Wärmeerzeugung seines Körpers aber, dachte Hans Castorp, hatte gewiß die geistige Erregung und Rührigkeit zu tun, die ihn an ihrem Teil bis tief in die glitzernde Frostnacht auf seinem Liegestuhl festhielt. Die Lektüre, die ihn fesselte, legte ihm solche Erklärungen nah (GW III, 379).

In realtà, sebbene la ‘doppia struttura’ del romanzo – su cui torneremo tra poco – miri a un positivo riequilibrio delle due sfere nell’esperienza di Castorp, la principale consapevolezza che emerge dall’opera maniana è che ogni attività umana prevede il coinvolgimento sia del corpo sia dell’intelletto. È questa la massima acquisizione ricavata – o meglio esperita performativamente – dal protagonista durante la sua permanenza sulla montagna: «das Körperliche geht ins Geistige über, und umgekehrt, und sind nicht zu unterscheiden» (GW III, 809)¹¹. Laddove nello *Zauberberg* – come abbiamo detto – ogni stimolo fisico sfocia in un’operazione intellettuale, è vero anche il contrario, e cioè che ogni processo spirituale ha ricadute sulla costituzione fisiologica del soggetto¹² con effetti trasformativi, anche in senso biologico, e quindi eventualmente terapeutici. Oggi si direbbe che ogni atto spirituale, all’interno della *Montagna magica*, è *embodied*, ‘incarnato’, trova cioè fondamento e risonanza nel corpo¹³.

Indicativo di questo *commercium mentis et corporis* che Mann pone programmaticamente al centro del suo romanzo è il capitolo *Schnee*¹⁴, dove il sogno di Castorp circa l’avvento di una nuova umanità reintegrata di tutte le sue componenti, razionali e irrazionali, è il risultato dello stato di torpore fisiologico della coscienza indotto dal Porto, ma questo sogno, in quanto attività dello spirito, consente poi al giovane di rimettere in moto i suoi organi vitali e di sopravvivere nella tempesta di neve:

Und damit wach’ich auf... [...]. Mein Herz schlägt stark und weiß warum. Es schlägt nicht bloß aus körperlichen Gründen [...]; menschi-

¹¹ Cfr. Christian Gloystein, «*Mit mir aber ist es was anderes*», cit., pp. 43-49.

¹² In un saggio dedicato a Gerhart Hauptmann, in cui ripensa il tema del rapporto tra ‘spirito’ e ‘vita’ che aveva caratterizzato le sue prime opere letterarie, Mann parla della possibilità dell’attività spirituale di influenzare i processi biologici: «Es hatte seine Reize und war doch recht müßig und falsch, mit dem Gegensatz von Geist und Leben zu spielen, den Geist gar als den Widersacher des Lebens zu verschreien. Als ob Geist nicht Leben wäre und Kraft des Lebens; als ob nicht in ihm das Leben noch einmal, stärker, höher, sinnvoller lebte, und als ob er nicht in einem geradezu biologischen Sinn lebensschaffend zu wirken vermöchte» (GW IX, 804).

¹³ Sul concetto di *embodiment* cfr. Anna M. Borghi – Fausto Caruana, *Il cervello in azione*, Il Mulino, Bologna 2016.

¹⁴ Lo fa notare Sophia Wege, *Wahrnehmung – Wiederholung – Vertikalität. Zur Theorie und Praxis der Kognitiven Literaturwissenschaft*, Aisthesis Verlag, Bielefeld 2013, pp. 460-468.



cherweise schlägt es und recht von glücklichen Gemütes wegen. Das ist ein Trank, mein Traumwort, – besser als Portwein und Ale, es strömt mir durch die Adern wie Lieb' und Leben [...] (GW III, 686).

2. L'ARTE COME STIMOLANTE PER LA VITA

Se – come abbiamo visto – nel romanzo di Mann ogni attività dello spirito non è mai nettamente separata da processi fisiologico-biologici, anche l'esperienza estetica ha a che fare con il corpo nello *Zauberberg*. Paradigmatico in tal senso è il capitolo *Humaniora*, dove si coniugano significativamente riflessioni sull'arte e sulla fisiologia umana. Si consideri che il capitolo si apre con uno scambio di battute tra Castorp e Behrens sul potere stimolante del fumo del sigaro, e termina con un'osservazione del medico circa l'intercambiabilità dei contenuti degli stimoli: «Reiz ist Reiz. Der Inhalt des Reizes kümmert den Körper den Teufel was» (GW III, 369).

Al centro del capitolo, la contemplazione del ritratto di Madame Chauchat, «dipinta in modo straordinariamente vivo» da Behrens, *stimola* una reazione fisiologica in Castorp:

Es war, als ginge unter dem Blick des Betrachters ein kaum merklicher Schauer von Sensitivität über diese Nacktheit, – gewagt zu sagen: man mochte sich einbilden, die Perspiration, den unsichtbaren Lebensdunst dieses Fleisches wahrzunehmen, so, als würde man, wenn man etwa die Lippen daraufdrückte, nicht den Geruch von Farbe und Firnis, sondern den des menschlichen Körpers verspüren (GW III, 360-361).

Alla luce della reazione del suo giovane paziente, Behrens, il quale ha operato sia da artista sia da «Arzt [...], Physiolog, Anatom» per la realizzazione del quadro, si rallegra per la sua «Wirkung» (GW III, 361). Che in questo episodio Mann convogli il nucleo concettuale che è alla base del romanzo, riguardante il fecondo rapporto che unisce arte e scienze della vita, lo suggerisce Castorp, il quale osserva: «Es wäre gut, wenn außer dem lyrischen [...] dem künstlerischen Verhältnis noch ein anderes vorhanden wäre, wenn man die Dinge, kurz gesagt, noch unter einem anderen Gesichtswinkel auffaßte, zum Beispiel dem medizinischen» (GW III, 362).

Come è stato osservato dalla critica, qui l'autore fa indirettamente riferimento a Goethe, artista e scienziato insieme¹⁵, riprendendo le stesse

¹⁵ Cfr. Helmut Koopmann, *Naturphilosophie im Zauberberg*, in *Der Zauberberg: Die Welt der Wissenschaften in Thomas Manns Roman*, hrsg. v. Dietrich von Engelhardt – Hans Wisskirchen, Schattauer, Stuttgart-New York 2003, pp. 124-136. Sul rapporto



parole utilizzate a proposito della relazione tra umanesimo e arte medica indagato nel saggio su *Goethe und Tolstoj*:

Wer wollte leugnen, daß es dem Künstler nützlich ist, auch unter der Epidermis Bescheid zu wissen, so daß er mitmalen kann, was nicht zu sehen ist; mit anderen Worten: wenn er zur Natur noch in einem andern Verhältnis steht als bloß dem lyrischen, wenn er zum Beispiel im Nebenamt Arzt ist, Physiolog, Anatom ist und von den Dessous auch noch seine stillen Kenntnisse hat? Die Hülle eines Menschenkörpers besteht nicht nur aus den Schleim- und Hornschichten der Oberhaut, sondern darunter ist das Lederhautgewebe zu denken, mit seinen Salben- und Schweißdrüsen, Blutgefäßen und Wärzchen, und darunter wieder die Fetthaut-Polsterung, deren vielen Fettzellen die Anmut der Form überhaupt erst zu danken ist. Was aber mitgewußt und mitgedacht ist, das spricht auch mit; es fließt in die Hand und tut seine Wirkung, ist nicht da und irgendwie doch da, und dies eben ergibt Anschaulichkeit. Die Kunst, wie wir sagten, ist nur eine humanistische Disziplin unter den anderen; sie alle, Philosophie, Juristerei, Medizin, Theologie, wie selbst auch Naturwissenschaften und Technologie, sind nur Abwandlungen und Spielarten einer und derselben hohen und interessanten Angelegenheit, zu welcher man niemals verschiedenartig und vielseitig genug sich verhalten kann, denn es ist der Mensch [...] (GW IX, 148-149).

Tuttavia se si rilegge il capitolo alla luce del legame tra estetica e scienze della vita, oltre al riferimento – abbastanza esplicito – a Goethe, è utile considerare un'altra suggestione intellettuale che può essere stata fruttuosa per Mann. La riflessione sui nessi tra arte e fisiologia aveva interessato anche Nietzsche in *Menschliches, Allzumenschliches* (1878), nella *Götzen-Dämmerung* (1889), come pure nelle opere dedicate a Wagner e in alcuni frammenti postumi¹⁶. In questi scritti il filosofo operava una trasvalutazione dei valori della società occidentale, mettendo in dubbio il dualismo cartesiano tra spirito e materia e riabilitando il corpo e la sua sensibilità anche nella sfera estetica. Probabilmente influenzato da fisiologi a lui contemporanei quali Hermann von Helmholtz e Gustav Theodor Fechner, i quali erano impegnati altresì a indagare scientificamente i meccanismi sensoriali e cognitivi coinvolti nell'esperienza artistica, nel *Crepuscolo degli idoli*, ad esempio, a proposito della *Psychologie des Künstlers* Nietzsche rifletteva sull'arte dal punto di vista delle reazioni empatiche suscitate da essa nel fruitore in termini che, a ben vedere, sem-

tra arte e scienza nello *Zauberberg* e nell'opera di Mann in generale, oltre al volume collettaneo citato, cfr. Malte Herwig, *Bildungsbürger auf Abwegen. Naturwissenschaft im Werk Thomas Manns*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a.M. 2002.

¹⁶ Cfr. Helmut Pfotenhauer, *Die Kunst als Physiologie. Nietzsches ästhetische Theorie und literarische Produktion*, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1985.



brano essere adatti a descrivere l'*Erlebnis* contemplativo di Castorp di fronte al ritratto della Chauchat nel romanzo manniano:

Damit es Kunst giebt, damit es irgend ein ästhetisches Thun und Schauen giebt, dazu ist eine physiologische Vorbedingung unumgänglich: der Rausch. Der Rausch muss erst die Erregbarkeit der ganzen Maschine gesteigert haben: eher kommt es zu keiner Kunst. Alle noch so verschiedenen bedingten Arten des Rausches haben dazu die Kraft: vor Allem der Rausch der Geschlechtererregung, diese älteste und ursprünglichste Form des Rausches. [...] Das Wesentliche am Rausch ist das Gefühl der Kraftsteigerung und Fülle¹⁷.

Per questa sua capacità di permettere di vivere un'esperienza energizzante e totalizzante, l'arte non costituisce per Nietzsche una rinuncia, una fuga dalla vita, come voleva Schopenhauer in *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819). La concezione escapistica dell'arte sostenuta da quest'ultimo è il risultato – argomenta il filosofo – del disimpegno connaturato all'art pour l'art, del suo rifiuto di farsi *medium* di qualsivoglia messaggio morale, che ha finito per rendere l'arte «zwecklos, ziellos, sinnlos»¹⁸. Nonostante questo, Nietzsche ribadisce che l'arte promuove la vita, stimolandola concretamente, dal punto di vista fisiologico e dunque biologico: «Die Kunst ist das grosse Stimulans zum Leben»¹⁹.

In maniera simile, se nelle prime opere di Thomas Mann l'arte è sinonimo di decadenza, si situa al di là e contro la vita, e l'artista va necessariamente incontro alla morte (si consideri, ad esempio, la novella *Der Tod in Venedig*), nello *Zauberberg* anche l'arte sembra nietzschianamente porsi al servizio della vita – «Sein Dienst ist Lebensdienst» si legge nel saggio *Vom Geist der Medizin* –, oltretutto all'interno di un romanzo che tratta il tema della guarigione per mezzo di un 'accrescimento' ermetico.

Alla luce del fatto che per rendere il senso della formazione spirituale di Hans Castorp Mann utilizza la metafora dell'alchimia, al fine della nostra analisi della *Montagna magica* può essere altresì utile riflettere sul rapporto che vi è stato storicamente tra arte ed ermetismo. Ad esempio, l'arte riveste un ruolo centrale nel pensiero rinascimentale di Marsilio Ficino, il quale accorda all'esperienza estetica una funzione 'vitale', in senso strettamente fisiologico, nel libro *De Vita*, in cui è proposta una

¹⁷ Friedrich Nietzsche, *Götzen-Dämmerung* (1889), in *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe: 6. Abt. – III Bd*, hrsg. v. Giorgio Colli – Mazzino Montinari, De Gruyter, Berlin 1969, pp. 110.

¹⁸ *Ivi*, p. 121.

¹⁹ *Ibidem*.



dietetica per la terapia della malinconia²⁰. Ficino si sofferma in particolare sulla capacità della musica, della poesia, della danza, di risvegliare nel soggetto la sostanza eterica dello *spiritus*, elemento intermedio tra anima e corpo²¹. In base a questa consapevolezza, nel terzo libro di *De Vita*, dedicato a *De vita coelitus comparanda (Sui modi di acquistare vita dal cielo)*, a proposito di *De virtute verborum* Ficino argomenta che anche la poesia, accanto ad altre pratiche salutiste, può avere un effetto stimolante sul soggetto, e osserva «che determinate parole, pronunciate con particolare intensità di sentimento abbiano notevole efficacia» curativa²², evidenziando la facoltà di «discorsi, canti, movimenti, balli, costumi, azioni» di «animare la maggior parte degli uomini»²³.

Ora, se torniamo allo *Zauberberg*, nel capitolo *Tischgespräche* si allude espressamente al potere magico della parola poetica: «Wie berührt mich wundersam / Oft ein Wort von dir [...] / Das von deiner Lippe kam / Und zum Herzen mir» (GW III, 197-198). In questo caso la magia del canto non è da interpretare in senso metaforico, ma consiste piuttosto nella possibilità concreta di provocare reazioni fisiologiche nell'uditore nel passaggio delle parole dalle «labbra» al «cuore», una circostanza provata dal fatto che l'attenzione di Castorp, poche righe dopo, vada «auf sein Herz, sein körperliches Herz [...], das rasch und vernehmlich in der Stille pochte» (GW III, 198).

Che l'arte in generale, e la poesia in particolare, nel romanzo di Mann, abbiano ricadute terapeutiche sul protagonista, possano cioè fungere da concreto 'stimolante per la vita' da un punto di vista morale e biologico può essere dimostrato a partire da due esempi. Il primo è l'episodio, già menzionato, del capitolo *Schnee*, dove il sogno di Castorp, che egli stesso definisce un «Reim», «ein Traumgedicht vom Menschen» (GW III, 685), contribuisce letteralmente alla sua sopravvivenza: questo sogno poetico

²⁰ Sui numerosi riferimenti all'opera di Marsilio Ficino e alla tematica della melancolia presenti nello *Zauberberg* cfr. Luca Crescenzi, *Melancholia occidentale*, cit. Sulle fonti di Mann per la filosofia ficiniana – principalmente il libro di Pasquale Villari, *Geschichte Girolamo Savonarola's und seiner Zeit. Nach neuen Quellen dargestellt* (Brockhaus, Leipzig 1868) – cfr. Elisabeth Galvan, *Eros, asceti, «prendere partito contro se stessi»: alcune considerazioni sulle fonti del dramma Fiorenza di Thomas Mann*, in *Thomas Mann. Come lavorava, come l'abbiamo letto*, a cura di Anna Ruchat, Ibis, Pavia 2000, pp. 33-51.

²¹ Cfr. in proposito Daniel P. Walker, *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, The Pennsylvania State University Press, University Park (PE) 1958. Sul concetto rinascimentale di *spiritus* cfr. Jürgen Helm, *Zwischen Physiologie, Philosophie und Theologie: Die Lehren von den 'spiritus' im 16. Jahrhundert*, in *Religion und Gesundheit. Der heilkundliche Diskurs im 16. Jahrhundert*, hrsg. v. Albrecht Classen, De Gruyter, Berlin-Boston 2011, pp. 287-302.

²² Marsilio Ficino, *De Vita*, a cura di Albano Biondi – Giuliano Pisani, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, Padova 1991, p. 365.

²³ *Ivi*, p. 369.



lo «riscalda» e fa sì che il suo cuore riprenda a battere, salvandolo dall'assideramento in mezzo alla tormenta di neve. Il secondo esempio riguarda la chiusa dell'opera, laddove il *Lied* cantato dal giovane soldato (*Der Lindenbaum* dal ciclo *Winterreise* di Wilhelm Müller, musicato da Franz Schubert) gli permette di continuare a vivere nella dura realtà della guerra: «Ein großer Erdklumpen fuhr ihm gegen das Schienbein, das tat wohl weh, ist aber lächerlich. Er macht sich auf, er taumelt hinkend weiter mit erdschweren Füßen, bewußtlos singend: 'Und sei-ne Zweige rau-uschten / Als rie-fen sie mir zu...» (GW III, 993)²⁴.

3. LA *BILDUNG* OLISTICA DEL LETTORE

Abbiamo osservato che l'arte nella *Montagna magica* di Mann – come per Nietzsche –, oltre a costituire un fatto dello spirito, sembra essere anche esperienza del corpo, e affonda le sue radici nella biologia del soggetto. È ciò che Settembrini esclude dalla sua concezione di letteratura: «Er sitzt doch auch hier oben mit seiner Literatur, die aus Humanismus und Politik besteht, und kann die irdischen Lebensinteressen wenig fördern» (GW III, 271). Il paradosso è evidenziato da Castorp: «Sie sind doch Humanist? Wie können Sie schlecht auf den Körper zu sprechen sein?» (GW III, 348).

Che in questa discussione Mann si schieri dalla parte di Castorp e sia deciso a rivalutare – probabilmente sulla scorta del confronto con l'opera di Goethe, Tolstoj, ma anche di Walt Whitman – l'esperienza fisico-sensuale, «l'elemento organico» nello *Zauberberg*, lo dimostra quanto l'autore annota nel suo diario alla data del 12 marzo 1920: «Nach dem Abendessen bei K., die mich mit der Hand ihren Körper, Rippen und Brust streicheln ließ, was meine Sinnlichkeit sehr erregte. Der Zbg. wird das Sinnlichste sein, was ich geschrieben haben werde, aber von kühlem Styl»²⁵.

²⁴ Deve far riflettere la circostanza che in questi episodi, con la «rima» da una parte e il *Lied* dall'altra, si faccia in entrambi i casi riferimento al ritmo come elemento estetico e insieme terapeutico in virtù dei suoi effetti fisiologici. In *Die fröhliche Wissenschaft* (1882) Nietzsche evidenziava, a proposito dell'origine della poesia, proprio la centralità del ritmo per le sue potenzialità 'magiche': «Mit ihm konnte man Alles: eine Arbeit magisch fördern; einen Gott nöthigen, zu erscheinen, nahe zu sein, zuzuhören; die Zukunft sich nach seinem Willen zurecht machen; die eigene Seele von irgend einem Uebermaasse (der Angst, der Manie, des Mitleids, der Rachsucht) entladen [...] – ohne den Vers war man Nichts, durch den Vers wurde man beinahe ein Gott». Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* (1882), in *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe: 5. Abt. – II Bd.*, hrsg. v. Giorgio Colli – Mazzino Montinari, De Gruyter, Berlin 1973, p. 118. Devo a Francesco Fiorentino il suggerimento a proposito del ritmo.

²⁵ Thomas Mann, *Tagebücher 1918-1921*, cit., p. 396.



Forse che Mann, quando nel capitolo *Humaniora* si sofferma sull'arte 'terapeutica' di Behrens, caratterizzata da una cura scientifica per il dettaglio e per il corpo umano, voglia in realtà alludere alla sua letteratura? E se questa attenzione 'sensuale' per il particolare²⁶, a livello intradiegetico, è capace di suscitare la compartecipazione affettiva di Castorp, poiché stimola in lui una risposta fisiologico-corporea, non si può affermare che in base alla stessa logica il lettore dello *Zauberberg* è posto nella condizione di 'sentire' le esperienze del protagonista? Del resto, all'inizio della narrazione Mann scrive di voler raccontare la storia di Hans Castorp «ausführlich [...] genau und gründlich», perché ritiene, «daß nur das Gründliche wahrhaft unterhaltend sei» (GW III, 10).

A ben vedere, tra gli ultimi decenni dell'Ottocento e i primi del Novecento la riflessione sul rapporto tra arte e fisiologia del corpo umano si legava spesso a una indagine sui meccanismi di rispecchiamento empatico messi in moto dall'esperienza estetica. Questo discorso sembra riflettersi nella *Montagna magica*.

Prima di Mann, ad argomentare compiutamente sul nesso – ripreso dall'autore nel discorso su *Goethe und Tolstoj* – tra arte e scienza nell'opera di Goethe era stato il fisiologo Hermann von Helmholtz in una conferenza tenuta nel 1892 presso la Goethe-Gesellschaft di Weimar²⁷. Mann conosceva il discorso di Helmholtz e lo cita nel saggio *Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung* (1947)²⁸. Helmholtz fu uno dei primi scienziati a occuparsi anche di fisiologia dell'*Erlebnis* estetico²⁹ e a ragionare sull'opera d'arte in termini di *Einfühlung*, di coinvolgimento affettivo da parte del fruitore. Con argomenti simili a quelli esposti da Mann sia nella *Montagna magica* sia nel saggio goethiano, Helmholtz evidenziava la centralità dell'apporto di Goethe in qualità di artista e scienziato perché aveva saputo richiamare l'attenzione, anche in campo artistico – lo dimostrava la *Farbenlehre* –, sulle basi biologiche e fisiologiche dell'attività spirituale dell'individuo, evidenziando «das Echte und Ursprüngliche in der geistigen Natur des Men-

²⁶ A questo proposito, Hermann Kurzke ha parlato di «sinnliche Aufladung des Details» nello *Zauberberg*. Hermann Kurzke, *Thomas Mann: Epoche-Werk-Wirkung*, C.H. Beck, München 1985, p. 189.

²⁷ Cfr. Hermann von Helmholtz, *Goethe's Vorahnungen kommender naturwissenschaftlicher Ideen*, in Id., *Goethe's naturwissenschaftliche Arbeiten: Goethe's Vorahnungen kommender naturwissenschaftlicher Ideen*, Friedrich Vieweg und Sohn, Braunschweig 1917, pp. 31-64.

²⁸ Cfr. GW IX, 706.

²⁹ Sulla figura e l'opera di Hermann von Helmholtz cfr. Michel Meulders, *Helmholtz. Des Lumières aux neurosciences* (2001), trad. it. di Marco Piccolomini – Giacomo Magrini, *Helmholtz. Dal secolo dei Lumi alle neuroscienze*, Bollati Boringhieri, Torino 2005.



schen»³⁰. Dopo aver ribadito il suo interesse empirico-sperimentale per gli «organi di senso dell'uomo» e soprattutto per il tema del rapporto tra la «reinen Sinnesempfindung und der Bildung der Vorstellung»³¹, Helmholtz si soffermava in particolare sulla capacità dell'arte di intuire – proprio a partire dall'esempio di Goethe – e di servirsi esteticamente di quei meccanismi percettivi che in quegli anni cominciavano a essere studiati anche in sede scientifica:

Wer aber das Gesetz der Phänomene kennt, gewinnt dadurch nicht nur Kenntnis, er gewinnt auch die Macht, bei geeigneter Gelegenheit in den Lauf der Natur einzugreifen und sie nach seinem Willen und zu seinem Nutzen weiter arbeiten zu lassen. Er gewinnt die Einsicht in den zukünftigen Verlauf dieser selben Phänomene. Er gewinnt in Wahrheit Fähigkeiten, wie sie abergläubische Zeiten einst bei Propheten und Magiern suchten³².

In realtà, nel suo discorso Helmholtz abbozzava una vera e propria fisiologia dell'esperienza artistica, fondata sulla facoltà delle immagini poetiche di stimolare un moto automatico di immedesimazione nel fruitore, coinvolgendo soprattutto l'organo della sua memoria individuale – lo scienziato parla di «Erinnerungsbilder»³³ –, che permette di riconoscere la 'verosimiglianza' delle azioni raffigurate:

Denken Sie an irgendein Meisterwerk der Tragik. Sie sehen menschliche Gefühle und Leidenschaften sich entwickeln, sich steigern, schließlich erhabene oder schreckliche Taten daraus hervorgehen. Sie verstehen durchaus, daß unter den gegebenen Bedingungen und Ereignissen der Erfolg so eintreten muß, wie er vom Dichter Ihnen vorgeführt wird. Sie fühlen, daß Sie selbst in gleicher Lage den gleichen Trieb empfinden würden, so zu handeln. Sie lernen die Tiefe und die Macht von Empfindungen kennen, die im ruhigen Alltagsleben nie erweckt worden sind, und scheiden mit einer tiefen Überzeugung von der Wahrheit und Richtigkeit der dargestellten Seelenbewegungen, obgleich Sie gleichzeitig keinen Augenblick darüber im Zweifel waren, daß alles, was sie gesehen, nur bildlicher Schein war. Diese Wahrheit, die Sie anerkennen, ist also nur die innere Wahrheit der dargestellten Seelenvorgänge, ihre Folgerichtigkeit, ihre Übereinstimmung mit dem, was Sie selbst bisher von der Entwicklung solcher Stimmungen kennen gelernt haben, d.h. es ist die Richtigkeit in der Darstellung des naturgemäßen Ablaufes dieser

³⁰ Hermann von Helmholtz, *Goethe's Vorahnungen kommender naturwissenschaftlicher Ideen*, cit., p. 33.

³¹ *Ivi*, p. 35.

³² *Ivi*, p. 36.

³³ *Ivi*, p. 38.



Zustände. Der Künstler muß diese Kenntnis gehabt haben, der Hörer ebenfalls, wenigstens so weit, daß er sie wieder erkennt, wenn sie ihm vorgeführt wird³⁴.

Helmholtz parla di un sentimento di rispecchiamento, quello indotto dall'arte, che non si articola in un chiaro ragionamento discorsivo, come è invece il caso della scienza («durch reflektierendes Denken ist sie sicher nicht gewonnen worden»³⁵), ma che emerge in maniera intuitiva, quasi preconsocia:

Um so viel reicher die Mannigfaltigkeit der sinnlichen Empfindungen ist, verglichen mit den Wortbeschreibungen, die man von ihren Objekten geben kann, um so viel reicher, feiner und lebensvoller kann natürlich die künstlerische Darstellung der wissenschaftlichen gegenüber ausfallen. Dazu kommt dann noch das schnelle Auftauchen der Gedächtnisbilder, die bei geschickt gegebenen Anknüpfungen sich hinzugesellen, so daß es dem Künstler dadurch möglich wird, dem Hörer oder Beschauer außerordentlich viel Inhalt in kurzer Zeit oder in einem wenig ausgedehnten Bilde zu überliefern³⁶.

Come è noto, gli argomenti di Helmholtz furono ripresi e indagati negli anni immediatamente successivi, in termini di psicologia dell'arte, da Robert Vischer, Theodor Lipps, Wilhelm Worringer, tra gli altri, che approfondirono programmaticamente il concetto di *Einfühlung*³⁷. Ma nel nostro caso è utile osservare che anche in Nietzsche la riflessione sul legame tra corpo umano e arte non è disgiunta da quella circa la possibilità che l'esperienza artistica susciti un coinvolgimento empatico nel fruitore, non in senso intellettuale, bensì a livello «psicomotorio»:

Alle Kunst wirkt als Suggestion auf die Muskeln und Sinne [...], sie redet zu dieser Art von feiner Erreglichkeit des Leibes. [...] Alle Kunst wirkt tonisch, mehrt die Kraft, entzündet die Lust (d.h. das Gefühl der Kraft), regt alle die feineren Erinnerungen des Rausches an, – es giebt ein eigenes Gedächtniß, das in solche Zustände hinunterkommt; eine ferne und flüchtige Welt von Sensationen kehrt da zurück...³⁸.

³⁴ *Ivi*, p. 37.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ivi*, p. 43.

³⁷ Cfr. Magdalena Nowak, *The Complicated History of 'Einfühlung'*, in «Argument», 1-2 (2011), pp. 301-326.

³⁸ Friedrich Nietzsche, *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe, 8 Abt. - III Bd.*, hrsg. v. Giorgio Colli – Mazzino Montinari, De Gruyter, Berlin-New York 1972, p. 88.



In maniera simile a quanto affermato da Helmholtz, per Nietzsche l'arte si appella a una sorta di 'memoria sensoriale' dell'individuo, la comunicazione tra artista e fruitore avviene principalmente su base corporea, sulla quale si fonda anche l'attitudine, biologicamente innata, di «immedesimarsi in altre anime»:

Jede Erhöhung des Lebens steigert die Mittheilungs-Kraft, insgleichen die Verständniß-Kraft des Menschen. Das Sich-hineinleben in andere Seelen ist urspr(ünglich) nichts Moralisches, sondern eine physiologische Reizbarkeit der Suggestion: die 'Sympathie' oder was man 'Altruismus' nennt, sind bloße Ausgestaltungen jenes zur Geistigkeit gerechneten psychomotorischen Rapports (induction psycho-motrice meint Ch. Féré). Man theilt sich nie Gedanken mit, man theilt Bewegungen mit, mimische Zeichen, welche von uns auf Gedanken zurück gelesen werden³⁹.

Al fine della nostra lettura dello *Zauberberg*, si deve considerare che anche in Marsilio Ficino il concetto di «imitazione» – mutuato dalla *Poetica* di Aristotele – è centrale per spiegare l'effetto 'magico-terapeutico' accordato alla poesia in *De Vita*:

Memento vero cantum esse imitorem omnium potentissimum. Hic enim intentiones affectionesque animi imitatur et verba, refert quoque gestus motusque corporis, et actus hominum atque mores, tamque vehementer omnia imitatur et agit ut ad eadem imitanda vel agenda, tum cantantem, tum audientes subito provocet⁴⁰.

Per questa sua natura mimetica, per la sua capacità di evocare «affezioni dell'animo» e «atti» e spingere l'ascoltatore a eseguire con l'immaginazione «le medesime cose» rappresentate in maniera finzionale, la poesia, secondo Ficino, è in grado di convogliare e trasmettere lo «spirito», di comunicarlo a distanza, creando un legame simpatetico tra il poeta e il suo uditorio, agendo congiuntamente – non da ultimo con funzione curativa – su «anima e corpo»:

Concentus igitur spiritu sensuque plenus, si forte tum secundum eius significata, tum secundum eius articulos atque formam ex articulis resultantem, tum etiam secundum imaginationis affectum huic syderi respon-

³⁹ *Ivi*, p. 89.

⁴⁰ Marsilio Ficino, *De Vita*, cit., p. 370. «E ricordati che il canto è il modo imitativo più efficace di tutti: esso imita infatti intenzioni e affetti dell'animo, imita le parole, riproduce gesti e movimenti del corpo, azioni e costumi degli uomini; e tutte queste cose imita e riproduce con tale forza trascinatrice, che stimola immediatamente ad imitarle e riprodurle sia lo stesso cantante sia i suoi ascoltatori». *Ivi*, pp. 369-371.



deat aut illi, non minorem inde virtutem quam quaelibet alia compositio traicit in cantatem atque ex hoc in proximum auditorem, quousque cantus vigorem servat spiritumque canentis, praesertim si cantor ipse sit natura Phoebus vehementerque habeat vitalem cordis spiritum atque insuper animale. Sicut enim virtus ac spiritus naturalis, ubi potentissimus est, mollit statim liquefacitque alimenta durissima atque ex austeris mox dulcia reddit, generat quoque extra se seminalis spiritus productione propaginem, sic vitalis animalisque virtus ubi efficacissima fuerit, ibi intensissima quadam sui spiritus per cantum, tum conceptione agitationeque in corpus proprium potenter agit, tum effusione movet subinde propinquum afficitque cum suum, tum alienum [...]. Ut non omnino mirum sit morbos quosdam animi atque corporis sic auferri posse aliquando vel inferri, praesertim quoniam spiritus eiusmodi musicus proprie tangit agitque in spiritum inter corpus animamque medium, et utrunque affectione sua prorsus afficientem⁴¹.

Ora, se – come ha osservato Luca Crescenzi – nello *Zauberberg* la guarigione di Castorp dalla sua malinconia – che a ben vedere costituisce la malattia che attanaglia la sua intera epoca, e dunque anche i lettori di Mann –, avviene, non da ultimo, secondo le indicazioni terapeutiche di Ficino come proposte in *De Vita*⁴², da questo punto di vista non può non far riflettere la circostanza che Mann definisca il suo romanzo «ärztlich», e aggiunga: «Sein Dienst ist Lebensdienst». Laddove la terapia ermetica del protagonista consiste principalmente nell'accrescimento prodotto dal bilanciamento delle energie del corpo e dell'intelletto, e per Ficino anche l'arte possiede una funzione curativa proprio in virtù del coinvolgimento empatico che è in grado di stimolare per mezzo della produzione dello

⁴¹ *Ivi*, p. 371. «Dunque: se un armonioso canto colmo di spirito e senso, per caso, vuoi secondo i suoi significati, vuoi secondo le sue articolazioni e la forma risultante da tali articolazioni, vuoi secondo il sentimento dell'immaginazione, entra in corrispondenza con questo o quell'astro, ne ritrae virtù non minore di quella di qualsiasi altro composto e la trasferisce sul cantante e da quello sull'uditorio che gli sta davanti, per tutto il tempo in cui il canto serba il vigore e lo spirito di colui che canta; specialmente se il cantore è di natura solare e domina con veemenza lo spirito vitale del cuore e in più quello animale. Infatti, come la virtù e lo spirito naturale, dove è più potente, subito stempera e porta a liquefazione gli alimenti più duri e li trasforma subito da aspri in dolci, e genera anche fuori di sé una propagazione di sé con l'emissione dello spirito seminale, così la virtù vitale ed animale, quando è particolarmente efficace per intensissima creazione ed agitazione del proprio spirito, agisce potentemente prima sul corpo che le pertiene, poi, quasi per trascinamento, passa a muovere il corpo vicino [...]. Sicché non c'è affatto da meravigliarsi che si possano talvolta togliere in questo modo certi mali dell'animo e del corpo, o magari anche provocarne, poiché uno spirito musicale di tal fatta propriamente tocca e influenza lo spirito, che è in posizione intermedia tra corpo ed anima, e colpisce entrambi col proprio influsso». *Ivi*, pp. 370-372.

⁴² Cfr. Luca Crescenzi, *Melancholia occidentale*, cit., in particolare il capitolo *La montagna della malinconia*, pp. 67-84.



spiritus, non è plausibile che Mann intenda sottoporre alla stessa cura «il lettore tedesco» del suo tempo, che «si riconobbe nel semplice, ma ‘scaltrito’ eroe del romanzo [...]»?

Confermando le ipotesi di Helmholtz, di Nietzsche e di Ficino considerate sopra, le più recenti scoperte in ambito neuroscientifico, concentrate sull'attività dei cosiddetti 'neuroni specchio', dimostrano del resto che quando esperiamo esteticamente, anche attraverso il *medium* della lettura, azioni altrui, si attivano gli stessi neuroni che sono coinvolti quando siamo noi a svolgere concretamente l'azione. Si è parlato in tal senso di 'simulazione incarnata': il rispecchiamento empatico prodotto da questa scarica neuronale avviene non a livello puramente intellettuale e cognitivo, ma per mezzo di una risonanza corporea. Nel caso della lettura di un romanzo, di fronte alle sensazioni provate dal personaggio raffigurato, il nostro corpo si ricorda delle medesime sensazioni vissute in situazioni simili⁴³.

Thomas Mann sembra essere consapevole di questo meccanismo, laddove, ad esempio, per rendere le esperienze fisiche e spirituali vissute da Castorp sulla montagna, nel capitolo *Strandspaziergang*, si appella espressamente alle «Erfahrung und Erinnerung des Lesers»:

Wie sollen wir flachländischer Ehrbarkeit die Veränderungen faßlich machen, die in dem inneren Haushalt des jungen Abenteurers sich vollzogen? [...] Wir vertrauen, daß auch Erfahrung und Erinnerung des Lesers uns nicht im Stiche lassen werden, wenn wir auf diese wundersame Verlorenheit Bezug nehmen (GW III, 754-756).

È qui evidente che il lettore è spinto da Mann a rievocare la sensazione di «sperdimento» che consente il potenziamento ermetico di Castorp nel corso della sua avventura. E se all'interno del romanzo il protagonista si *immedesima* nella condizione di «sfrenatezza» del signor Albin, identificazione che risveglia automaticamente in lui (ovvero nel suo corpo) ricordi sopiti da tempo, fino a sollecitare una vera e propria risposta fisiologica («Und indem er sich probeweise in Herrn Albins Zustand versetzte und sich vergegenwärtigte, wie er sein müsse, wenn man endgültig des Druckes der Ehre ledig war und auf immer die bodenlosen Vorteile der Schande genoß, erschreckte den jungen Mann ein Gefühl von wüster Süßigkeit, das sein Herz vorübergehend zu noch hastigerem Gange erregte», GW III, 116); non si può forse affermare lo stesso a

⁴³ Cfr. Vittorio Gallese–Hannah Wojciehowski, *How Stories Make Us Feel: Toward an Embodied Narratology*, in «California Italian Studies», 2, 1 (2011), <<https://escholarship.org/uc/item/3jg726c2>> (ultima consultazione: 17 maggio 2018); Renata Gambino – Grazia Pulvirenti, *Storie menti mondi. Approccio neuroermetico alla letteratura*, Mimesis, Milano 2018, in particolare le pp. 39-40; *Verso una neuroestetica della letteratura*, a cura di Massimo Salgaro, Aracne, Roma 2009.



proposito del lettore, e interpretare lo *Zauberberg* quale spazio estetico/ermetico⁴⁴ articolato da Mann principalmente per stimolare, ‘accrescere’ le facoltà di chi legge, considerato che, all’inizio dell’opera, l’autore scrive di voler narrare la storia di Hans Castorp «nicht um seinetwillen (denn der Leser wird einen einfachen, wenn auch ansprechenden jungen Mann in ihm kennenlernen), sondern um der Geschichte willen, die uns in hohem Grade erzählenswert scheint [...]» (GW III, 9)? A conferma di questa sovrapposizione, la critica ha osservato che il ‘viaggio iniziatico’ del protagonista e l’esperienza estetica del lettore sembrano sovrapporsi, generando in entrambi i casi un *Erlebnis* straniante⁴⁵.

Laddove per accrescimento alchemico si intende un processo di estrazione e raffinamento di facoltà nascoste all’interno della materia, trasposto sul piano dell’effetto performativo dell’opera – che, a ben vedere, costituisce il principale oggetto del discorso a Princeton – questo sembra alludere al fatto che la lettura dello *Zauberberg* possa mettere in moto processi cognitivi complessi (e in larga parte inconsci) in chi legge. D’altronde per l’autore – come afferma esplicitamente nella conferenza americana a proposito della *Wirkung* ermetica della sua opera – la vera arte «soll keine Schulaufgabe und Mühseligkeit sein, keine Beschäftigung contre cœur, sondern sie will und soll Freude bereiten, unterhalten und beleben, und auf wen ein Werk diese Wirkung nicht übt, der soll es liegenlassen und sich zu andrem wenden» (GW XI, 610). Che sia in realtà questo l’«effetto» ‘magico’ cui allude metaforicamente il titolo del romanzo, un aggettivo che è da interpretare dunque in senso ‘biopoetico’, prendendo cioè in considerazione le basi biologiche e fisiologiche dell’esperienza artistica e letteraria⁴⁶, con cui Mann – come è evidente già a livello intradiegetico – pare essersi confrontato?

Nel discorso presso l’università di Princeton, in cui l’autore scrive di essersi voluto inserire con lo *Zauberberg* nella realtà del suo tempo al fine di sanare le contraddizioni del periodo della Repubblica di Weimar, Mann specifica il concetto di accrescimento alchemico (il risultato di un bilanciamento tra «avventure morali, spirituali e sensuali») e lo accosta – si badi bene – sia all’esperienza del protagonista sia alla *funzione ermetica* della storia stessa, del racconto in sé, che ha l’«ambizione» di coniugare «contenuto e forma», giungendo infine a parlare della ‘doppia ottica’, realistica e simbolica, che sta alla base del romanzo,

⁴⁴ Lothar Fietz osserva che nello *Zauberberg* «der hermetische Raum erscheint [...] als Vorbedingung und Gefäß potentieller mystischer Erlebnissteigerung». Lothar Fietz, *Strukturmerkmale der hermetischen Romane*, cit., p. 180.

⁴⁵ Cfr. Helmut Koopmann, *Die Entwicklung des ‘Intellektuellen Romans’ bei Thomas Mann*, cit., pp. 99-100.

⁴⁶ Cfr. in proposito Michele Cometa, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Raffaello Cortina, Milano 2017.



come pure del processo di riconoscimento che l'autore intende suscitare nel lettore:

Das Buch ist selbst das, wovon es erzählt; denn indem es die hermetische Verzauberung seines jungen Helden ins Zeitlose schildert, strebt es selbst durch seine künstlerischen Mittel die Aufhebung der Zeit an durch den Versuch, der musikalisch-ideellen Gesamtwelt, die es umfaßt, in jedem Augenblick volle Präsenz zu verleihen und ein magisches 'nunc stans' herzustellen. Sein Ehrgeiz aber, Inhalt und Form, Wesen und Erscheinung zu voller Kongruenz zu bringen und immer zugleich das zu sein, wovon es handelt und spricht, dieser Ehrgeiz geht weiter. Er bezieht sich noch auf ein anderes Grundthema, auf das der *Steigerung*, welcher oft das Beiwort 'alchemistisch' gegeben wird. Sie erinnern sich: der junge Hans Castorp ist ein simpler Held, ein Hamburger Familiensöhnchen und Durchschnittsingenieur. In der fieberhaften Hermetik des Zauberbergs aber erfährt dieser schlichte Stoff eine Steigerung, die ihn zu moralischen, geistigen und sinnlichen Abenteuern fähig macht, von denen er sich in der Welt, die immer ironisch als das 'Flachland' bezeichnet wird, nie hätte etwas träumen lassen. Seine Geschichte ist die Geschichte einer Steigerung, aber sie ist Steigerung auch in sich selbst, als Geschichte und Erzählung. Sie arbeitet wohl mit den Mitteln des realistischen Romanes, aber sie ist kein solcher, sie geht beständig über das Realistische hinaus, indem sie es symbolisch steigert und transparent macht für das Geistige und Ideelle. Schon in der Behandlung ihrer Figuren tut sie das, die für das Gefühl des Lesers alle mehr sind, als sie scheinen: sie sind lauter Exponenten, Repräsentanten und Sendboten geistiger Bezirke, Prinzipien und Welten. Ich hoffe, sie sind deswegen keine Schatten und wandelnde Allegorien. Im Gegenteil bin ich durch die Erfahrung beruhigt, daß der Leser diese Personen, Joachim, Claudia Chauchat, Peeperkorn, Settembrini und wie sie heißen, als wirkliche Menschen erlebt, deren er sich wie wirklich gemachter Bekanntschaften erinnert (GW XI, 612).

Non è un caso se qui Mann si soffermi inoltre sull'atto di lettura del libro, «wie es etwa zu lesen sei», e accosti questa pratica al potenziamento ermetico del protagonista: «Der Beginn ist eine sehr arrogante Forderung, nämlich die, daß man es zweimal lesen soll» (GW XI, 610) – osserva – al fine di cogliere il realismo dei dettagli presenti nel romanzo e il loro simbolismo. Insomma, il motivo per cui la storia «ist Steigerung auch in sich selbst» è dato dalla capacità del racconto di stimolare contemporaneamente i sensi e l'intelletto del lettore⁴⁷

⁴⁷ Che sia questa la funzione 'performativa' dell'arte ermetica lo dimostra l'interesse rinascimentale per i geroglifici e gli emblemi, in grado di appellarsi congiuntamente, in virtù del peculiare legame che istituiscono tra immagine e parola, sia ai sensi sia all'intelletto del contemplatore. Nell'introduzione all'*Atalanta Fugiens* (1617) di Michael Meier, uno



secondo il medesimo movimento spirituale esperito da Castorp a livello di contenuti⁴⁸.

Più da vicino, – questa la nostra tesi – chi legge lo *Zauberberg* fa esperienza, anche se attraverso il filtro della letteratura, o meglio delle parole utilizzate da Mann, degli stessi godimenti sensuali e delle acquisizioni intellettuali del protagonista, laddove nel romanzo, sia a livello di «contenuto» che di «forma», tutte le facoltà umane sono rappresentate e ‘olisticamente’ coinvolte.

Del resto, è lo stesso Castorp a riflettere sulla *Wirkung* delle parole, ad esempio, di Settembrini: se all’inizio del romanzo il protagonista è attento unicamente al suono delle parole del letterato, che ogni volta che ode, in virtù della loro ‘plasticità’, evocano nella sua mente «frische Semmeln», stimolando i suoi sensi e bassi appetiti, da un certo punto in poi, «il soggiorno quassù aveva reso la sua mente disponibile ad accoglierne il significato [...]» (GW III, 309). E non è un caso se, poco dopo, il giovane intuisca il doppio livello sotteso a questa comunicazione linguistica, la sua capacità di agire al contempo – non da ultimo con finalità pedagogica – sul corpo e sullo spirito del destinatario: «Ich habe immer den Eindruck, daß es ihm nicht ganz allein um die Lehren zu tun ist, vielleicht um sie erst in zweiter Linie, sondern besonders um das Sprechen, wie er die Worte springen und rollen läßt... so elastisch wie Gummibälle» (GW III, 143)⁴⁹.

degli esempi più significativi in questo senso per il singolare utilizzo ‘sinestetico’ di immagini, parole e musica, si legge: «Ricevi dunque in un sol libro quattro specie di cose: composizioni allusive, poetiche, allegoriche; emblemi nel venero rame incisi e di venera grazia adorni; verità chimiche secretissime che l’intelligenza tua sonderà; infine musiche delle più rare: fa’ buon uso di ciò che t’è qui dato. Se l’uso sarà più intellettuale che materiale, un dí ne trarrai profitto. Ma se primi opereranno i sensi, ricorda: passar dai sensi all’intelligenza non è facile come traversar una porta. Niente, dicesi, è nell’intelletto che non fu in un senso, e l’intelligenza umana nata a questa vita pare una tavola rasa su cui nulla fu ancora scritto, ma dove tutto può scriversi coi sensi, com’essi fossero uno stilo. E si dice pure volgarmente: ‘Non si brama ciò che s’ignora’, perch’è necessario che i sensi, quasi fossero indagatori e messaggeri, portino alla nostra conoscenza tutto ciò che può apprendere l’intelletto, come al primo magistrato o arbitro a cui vengano i guardiani delle porte cittadine». Michael Meier, *Atalanta Fugiens* (1617), trad. it. di Bruno Cerchio, Edizioni Mediterranee, Roma 2002, p. 28.

⁴⁸ A proposito della sovrapposizione tra contenuto e forma, è importante notare che, se a livello intradiegetico Mann fa riferimento al ritmo come elemento ‘magico-terapeutico’, e dunque performativo del discorso poetico (cfr. la nota 24), nella conferenza di Princeton l’autore evidenzia il carattere ‘musicale’ dello stile compositivo utilizzato nello *Zauberberg*, che riprende espressamente la tecnica wagneriana dei *Leitmotive*. Cfr. GW XI, 611.

⁴⁹ Al tempo di Mann, nel libro *Sprachtheorie* (1934) Karl Bühler teorizzava che le parole, sia attraverso il *medium* dell’udito sia quello della scrittura, sono in grado di evocare nel soggetto ricordi ‘incarnati’ degli stessi pensieri, sentimenti, sensazioni e azioni associati con le cose e gli eventi che esse descrivono: «Wenn irgendwo das Wort



Siegfried Lenz ha parlato significativamente di un «Doppelangebot», di una 'doppia offerta' a proposito della narrativa di Mann, e dello *Zauberberg* in particolare, che dimostrerebbe «was Sprache vermag; im Sinnlichen wie im Geistigen»: «Man fühlt sich eingeladen, mit 'doppelter Optik' zu lesen und zu erleben. Sein und Bedeutung, Wirklichkeit und symbolische Funktion: Thomas Mann gewährt seinem Leser dies Doppelangebot»⁵⁰.

In realtà, Lenz si interroga sulla performatività della lingua di Mann⁵¹ in base alle riflessioni sviluppate dallo stesso autore circa la 'doppia ottica', mutuata dall'opera di Wagner, che caratterizza la *Wirkungsästhetik* dei suoi romanzi⁵². A tale riguardo, nel 1910 Thomas Mann scriveva a Hermann Hesse:

Oft glaube ich, daß das, was Sie 'Antreibereien des Publicums' nennen, ein Ergebnis meines langen leidenschaftlich-kritischen Enthusiasmus für die Kunst Richard Wagners ist, – diese ebenso exklusive wie demagogische Kunst, die mein Ideal, meine Bedürfnisse vielleicht auf immer beeinflusst, um nicht zu sagen, korrumpiert hat. Nietzsche spricht einmal von Wagners 'wechselnder Optik': bald in Hinsicht auf die größten Bedürfnisse, bald in Hinsicht auf die raffiniertesten. Dies ist der Einfluß, den ich meine, und ich weiß nicht, ob ich je den Willen finden werde, mich seiner völlig zu entschlagen. Die Künstler, denen es nur um eine Coenakel-Wirkung zu thun ist, war ich stets geneigt, gering zu schätzen. Eine solche Wirkung würde mich nicht befriedigen. *Mich verlangt auch nach den Dummen*⁵³.

'Radieschen' vorkommt, dann ist der Leser sofort an den Esstisch oder in den Garten versetzt; in eine ganz andere 'Sphäre' also (der Terminus ist in der zitierten Arbeit denkpsychologisch definiert), wie wenn z.B. das Wort 'Ozean' vorkommt. [...] Was ergibt sich sprachtheoretisch daraus? Aus dem Phänomen der stofflichen Ordnungshilfen ist nicht mehr und nicht weniger abzulesen, als daß es zur Lebensgewohnheit der gewöhnlichen Gebraucher von Sprachzeichen gehört, dem, wofür sie als Symbole stehen, die ganze Aufmerksamkeit und eigene innere, schaffende oder nachschaffende Aktivität als Sprecher oder Hörer zuzuwenden. Man ist dort bei den Dingen, von denen gesprochen wird, und läßt die konstruktive oder rekonstruierende innere Tätigkeit zum guten Teil vom Gegenstand selbst, den man schon kennt oder soweit er durch den Text bereits angelegt und aufgebaut ist, gesteuert werden». Karl Bühler, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache* (1934), qui Gustav Fischer Verlag, Stuttgart 1965², p. 171.

⁵⁰ Cfr. Siegfried Lenz, *Das Doppelangebot, in Was halten Sie von Thomas Mann? Achtzehn Autoren antworten*, hrsg. v. Marcel Reich-Ranicki, Fischer, Frankfurt a.M. 1986, pp. 105-107, qui pp. 106-107.

⁵¹ Cfr. in proposito Nicole Seipp-Isele, «Und somit fangen wir an». *Ambivalente Poetologie in Thomas Manns Zauberberg*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2015.

⁵² Cfr. Hermann Kurzke, *Ästhetisches Wirkungsbewußtsein und narrative Ethik bei Thomas Mann*, in *Stationen der Thomas-Mann-Forschung. Aufsätze seit 1970*, hrsg. v. Hermann Kurzke, Königshausen & Neumann, Würzburg 1985, pp. 210-227.

⁵³ Hermann Hesse – Thomas Mann, *Briefwechsel*, hrsg. v. Anni Carlsson, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1968, p. 6.



Questo il principio di gradualità che informa il progetto antropologico-letterario di Mann, il quale, negli anni che vanno dalla pubblicazione dei *Buddenbrooks* alla scrittura dello *Zauberberg*, avvertiva sempre più «den zeitlichen Zwang zum Übergange aus dem Metaphysisch-Individuellen ins Soziale» (GW XI, 136): l'autore era mosso dal bisogno – altresì pedagogico – di parlare a tutti, bilanciando tono lirico-sentimentale e riflessione intellettuale⁵⁴, vita e arte (che, come è noto, costituiscono i due poli dell'ironia manniana), e, almeno nel caso della *Montagna magica*, stimolando concretamente il lettore sia nel corpo sia nello spirito, soddisfacendo – come nel caso di Wagner – «ora [...] i bisogni più grossolani, ora quelli più raffinati». Attraverso i meccanismi di rispecchiamento attivati dalla lettura, Mann lo conduce infatti dal basso delle sensazioni (vissute insieme a Castorp)⁵⁵ verso ragionamenti più alti (le discussioni di Naphta e Settembrini), accompagnandolo in un processo di progressiva spiritualizzazione. Insomma, nello *Zauberberg* l'autore sembra mettere in pratica quanto prospettato nel saggio su *Goethe e Tolstoj*, agendo su due livelli, assecondando, da una parte, «das Streben der Geistessöhne zur Natur», dall'altra, «der Naturkinder zum Geist»: «eine höhere Einheit als Ziel der Menschheit, welches sie, die in Wahrheit alles Strebens höchste Trägerin ist, mit ihrem eigenen Namen, mit dem der humanitas belegt» (GW IX, 172).

In base a questa prospettiva, non è allora un caso se nel discorso di Princeton Mann indichi come centrale per la comprensione del romanzo il capitolo *Neve*, «wo der in tödlichen Höhen verirrte Hans Castorp sein Traumgedicht vom Menschen träumt», e cioè «die Konzeption einer zukünftigen [...] Humanität» (GW XI, 617), ovvero l'idea di un'umanità futura che, dopo averla risvegliata, ha ormai integrato in sé l'alterità dell'inconscio, bilanciandola con l'io razionale, «eine Menschlichkeit – scrive l'autore – die [...] alles Dunkle, Geheimnisvolle des Lebens zwar nicht rationalistisch übersieht und verschmäht, aber sie einbezieht, ohne sich geistig von ihr beherrschen zu lassen» (GW XI, 613). Che l'arte manniana si proponga di contribuire performativamente a creare questa nuova tipologia antropologica, agendo da stimolante sia sulla costituzione fisiologica (irrazionale) sia su quella spirituale (razionale) dei soggetti, riequilibrando positivamente le due sfere, al fine di sanare le contraddizioni della sua epoca?

⁵⁴ Cfr. in proposito Giuliano Baioni, *Nota introduttiva*, in Thomas Mann, *Tonio Kröger*, BUR, Milano 2013¹⁶.

⁵⁵ Ad esempio: se, come afferma Settembrini, «birra, tabacco e musica» sono un elemento 'nazionalpopolare' per i tedeschi (GW III, 159), è facile per il lettore tedesco (e non solo tedesco) – in virtù di quanto detto finora – esperire le stesse sensazioni provate da Castorp quando fuma il suo Maria Mancini o beve la sua birra.



Del resto, come si legge nel discorso *Von Deutscher Republik*, per Mann la democrazia in Germania poteva realizzarsi soltanto quale «innere Tatsache» (GW XI, 824), e cioè in virtù di una intima trasformazione, non da ultimo 'organica', degli individui, laddove la poesia – come era stato per Novalis e per Walt Whitman – doveva diventare il principale *medium* di unione, fungere da collante simpatetico per la nuova comunità, anche in senso «morale-biologico», perché in grado di attivare, come in virtù di un'operazione magica, lo spirito vitale entro le membra dell'organismo statale, ma sempre a partire dalla vivificazione (ermetica) del singolo, nel corpo e nello spirito. Che sia in fondo questa la 'magia' della *Montagna magica* di Thomas Mann?

