

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
BARI

ANNALI
DELLA FACOLTÀ
DI LETTERE E FILOSOFIA

XLIII
2000

Estratto



PUGLIA GRAFICA SUD - BARI

Lorella Bosco

Una nuova classicità? “La morte a Venezia” e il problema del rapporto con la tradizione classica*

Gli bastò un interrogatorio insidioso,
prima a lui e poi alla madre,
per comprovare una volta di più che
i sintomi dell'amore sono gli stessi del colera.

G. GARCIA MÁRQUEZ, *L'amore ai tempi del colera*

1. Introduzione

Nel suo scritto *Selbstgespräch über den Humanismus* il filologo classico Uvo Hölscher, ripercorrendo un secolo di tradizioni e studi umanistici, dai fasti della *klassische Bildung* nel XIX secolo alla messa in discussione del senso e del valore di una simile formazione ai giorni nostri, giunge alla conclusione che la validità ed importanza della filologia classica non possa più poggiare su ormai improponibili postulati di pretesa esemplarità e su principi etico-estetici di umanità, bellezza ed armonia che si pretende validi per tutte le epoche storiche successive. L'antichità classica riveste ancora un significato fondamentale per il presente proprio in virtù della sua estraneità e diversità rispetto ad esso, di una condizione di alterità che però, d'altro canto, costituisce le radici della nostra moderna cultura occidentale. La Grecia e Roma rappresentano pertanto per il mondo moderno l'estraneità più prossima, l'altro da se più vicino a ciò che si è (“das nächste Fremde”)¹, una tradizione a noi estranea

* Saggio presentato dal Prof. Giuseppe Farese.

¹ U. HÖLSCHER, *Selbstgespräch über den Humanismus*, in ID., *Das nächste Fremde. Von Texten der griechischen Frühzeit und ihrem Reflex in der Moderne*, hrsg. von J. Latacz und M. Kraus, München 1994, p. 278.

in fondo alla quale però ritrovare, anche se deformati, cifrati, a tratti irriconoscibili per l'enorme distanza temporale intercorsa, i segni stessi della nostra identità culturale di occidentali all'alba del terzo millennio.

Per questo motivo la recezione della cultura classica si configura come uno dei fenomeni più produttivi ed interessanti della letteratura moderna, non solo tedesca, non solo della *Klassik*. La recezione implica una condizione non passiva, ma attiva, "che modifica ciò che viene recepito e lo adatta ai bisogni di colui che recepisce"². Essa tiene conto non solo dei fattori che hanno determinato la nascita di una cultura o di un'opera, ma anche del diverso orizzonte temporale, spaziale e socio-culturale all'interno del quale, di volta in volta, operano i recipienti e che determina i nuovi modi dell'assimilazione. Questo processo porta nel corso dei secoli al costituirsi di una tradizione (*Überlieferung*), termine che designa non solo il fenomeno passivo di conservazione e trasmissione degli elementi costitutivi di una cultura, ma anche la loro produttiva contaminazione con le componenti delle culture, via via diverse, con cui entrano in contatto e che li assimilano e recepiscono: "la ripresa di una cultura, la *tradizione*, produce continuità: garantisce un fondo immutabile nel corso dei secoli"³, senza per questo escludere che essa venga riplasmata, riadattata e modificata a seconda delle diverse esigenze dell'orizzonte di recezione. Vano è, di conseguenza, esaminare questi fenomeni con il metro dell'acribia filologica, dal momento che il processo di recezione oscilla tra i poli della tradizione e dell'innovazione, della continuità e del rinnovamento e ha un senso proprio alla luce di questa alternanza. In effetti, a seconda della prospettiva di valutazione ed analisi, "nel contesto della tradizione emergono continuamente anche elementi di novità"⁴ oppure aspetti per troppo tempo dimenticati e trascurati tornano nuovamente ad esercitare fascino o a suscitare interesse.

² M. FUHRMANN, *Antike (Rezeption)*, in U. Ricklefs (Irrsg.), *Das Fischer-Lexikon Literatur*, 3 Bde., Frankfurt a. M./Leipzig 1999, p. 61. Quando non esplicitamente indicato, la traduzione è mia.

³ Ivi, p. 62.

⁴ *Ibidem*.

Occorrerà tenere conto di questa premessa nel momento in cui ci si appresta ad analizzare le opere di Mann che si caratterizzano per un serrato confronto con la tradizione, non solo classica. Questo contributo intende in particolare analizzare modi e forme della recezione della cultura classica nella *Morte a Venezia* che si realizza in modo estremamente complesso. Non si esaurisce nella ripresa di motivi letterari e iconografici tratti dalle fonti antiche, né nella citazione più o meno filologicamente accurata e nemmeno nel mimetismo stilistico. Nella *Morte a Venezia* Thomas Mann mette in scena il problema per la modernità del rapporto con questa tradizione, che comprende sia l'antichità classica vera e propria, nella sua invalicabile distanza temporale, sia l'immagine che di essa si è consolidata nel corso dei secoli attraverso tutti i vari tentativi, compiuti in epoche differenti, di avvicinarsi ad essa e di comprenderla. Non sempre il nucleo autentico è scindibile dall'involucro di interpretazioni ad esso sovrappostesi e non è certo lo scopo di Mann quello di distinguere tra le diverse stratificazioni. L'autore si confronta con un problema che assilla gran parte della cultura tedesca dell'Ottocento e che suona pressappoco così: "Quanto è classica l'antichità classica? È legittimo ricondurre ogni fenomeno dell'antichità greco-romana alla cifra di umanità, vedere in ogni sua manifestazione "das Wahre, das Gute, das Schöne" ("il Vero, il Bene, il Bello"), scorgere il senso di un processo storico, sottoposto quindi a condizioni irripetibili in un'altra epoca, in una missione pedagogica universalmente valida ed atemporale? E mentre lo storicismo, che paradossalmente aveva preso le mosse proprio dallo studio dell'antichità alla fine del 1700, acuiva la consapevolezza dell'irripetibilità dei fenomeni storici, l'umanesimo e lo studio dei classici erano divenuti il fulcro del nuovo sistema scolastico messo a punto da Wilhelm von Humboldt nel 1810 ed erano assurti a sinonimo di *Bildung* (formazione) *tout court*⁵. Tutta la recezione della cultura classica, in particolare greca, vista la forte grecofilia del classicismo tedesco, in Germania si dibatte in quest'aporia tra pretesa univer-

⁵ Cfr. l'ottimo libro di M. LANDFESTER, *Humanismus und Gesellschaft im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zur politischen und gesellschaftlichen Bedeutung der humanistischen Bildung in Deutschland*, Darmstadt 1988.

salità del mondo greco-latino e dei valori da esso espressi e la consapevolezza della natura storica, quindi legata a condizioni uniche ed irripetibili, che aveva portato al sorgere di tale civiltà. Il credo in un mondo di forme perfette ed armoniche che avrebbero segnato il culmine della facoltà creatrice dell'uomo, nel miracolo della forma e della bellezza greca, che aveva improntato a sé, non senza però intime contraddizioni, la *Weimarer Klassik*⁶, viene messo seriamente in crisi dai progressi dell'*Altertumswissenschaft* (scienza dell'antichità). Quest'ultima, frutto della struggente *Sehnsucht* tedesca verso il mondo antico, porta progressivamente alla luce lati nascosti, oscuri ed irrazionali del mondo convenzionalmente ritenuto "classico" che mettono in crisi il paradigma umanistico, fino a renderlo discutibile. Al più tardi con Nietzsche è ormai chiaro come questo modello pedagogico non renda giustizia alla complessità del mondo greco: l'irraggiungibile perfezione formale, l'apollineo mondo delle belle forme cela un fondo terribile ed oscuro, scosso da pulsioni, passioni e forze smisurate e incontenibili, sotto il segno di divinità ctonie e di Dioniso. La vera ed autentica antichità che Nietzsche, com'è noto, identifica con l'epoca arcaica (776-560 a. C.)⁷ è in realtà "una prova contro l'umanesimo, contro la natura fondamentalmente buona dell'uomo"⁸. Ne deriva che l'educazione (*Bildung*) impar-

⁶ Si preferisce questa definizione a quella, molto più diffusa, di *Deutsche Klassik* perché gli ideali di umanità, armonia e dominio delle passioni che ispirano questo classicismo non possono essere assolutizzati ed estesi all'intero territorio tedesco. Il classicismo di Goethe e Schiller è un fenomeno molto complesso che coinvolge solo una fase della loro attività (all'incirca dal 1790 al 1805) e che per di più non può rivendicare in alcun modo una posizione di primato nel panorama culturale dell'epoca. La sua diffusione e recezione era limitata ad una ristretta cerchia di lettori (il forte spirito polemico delle *Xenien* non avrebbe altrimenti alcun senso), mentre la maggior parte del pubblico alfabeto consumava prevalentemente prodotti della *Trivialliteratur*. Il contrasto tra ristretto numero di fruitori e l'universalità dei valori di umanità, verità e bellezza propugnati a Weimar costituisce un'ulteriore aporia del classicismo. Cfr. D. Borchmeyer, *Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche*, Studienausgabe, 2. Auflage, Weinheim 1998, p. 353.

⁷ È Nietzsche stesso a fornire questa periodizzazione nel fr. 6 [30] della *Inattuale* mai portata a termine *Noi filologi* (*Wir Philologen*), in F. NIETZSCHE, *Werke. Kritische Gesamtausgabe* (KGW), hrsg. von G. Colli und M. Montinari, Berlin/New York 1967ff., Bd. IV/1, p. 186.

⁸ Ivi, fr. 5 [60], p. 134.

tita nei licei è improntata a falsità perchè tende a trasmettere un'immagine ipocrita ed edulcorata della civiltà greca, conforme ai bisogni di una modernità borghese e filistea, che si basa sull'equazione umanità/umanesimo. Proprio quest'ultima conclusione è sbagliata in quanto l'umanità e la grandezza degli Elleni costituiscono la negazione dell'umanesimo; la loro civiltà era percorsa da enormi conflitti, rivalità, odi a cui paradossalmente si devono gli eccezionali risultati nel campo dell'arte e dello spirito, perché derivano dalla vitale necessità di sopportare la crudeltà e la malvagità del mondo. Una *Bildung* o un'arte che si richiamino agli ideali dell'antichità classica e ne rimuovano poi le premesse, limitandosi ad inseguire i pretesi valori universali umanistici e la perfezione formale, sono per Nietzsche frutto di una cultura decorativa che fraintende il senso della civiltà greca.

Un'analisi degli aspetti "classici" della *Morte a Venezia* deve, dunque, tenere conto di queste premesse ed esaminare il testo come una rappresentazione dell'aporia del classicismo e dell'umanesimo, come una riflessione sulla *Bildung*, che, circa quarant'anni dopo la pubblicazione della *Geburt der Tragödie*, nella tragica vicenda personale di Aschenbach assurge a mirabile esemplarità. "Thomas Mann è alla ricerca della classicità, ma lascia fallire questa ricerca. Non è un classicista, ma rappresenta i problemi del classicismo. Distaccandosi da Wagner vuole sì basare classicisticamente la sua opera su Goethe, non può però abbandonare completamente la psicologia nietzschiana, che smaschera il classicismo come una facciata priva della vitalità dell'essere"⁹. L'approccio di Thomas Mann a questo problema avviene attraverso: 1) l'utilizzo del mito e dell'ottica doppia; 2) l'uso delle fonti antiche (Platone, Senofonte etc.) rivisitate attraverso Nietzsche, ma anche Platen e Lukács; 3) il richiamo formale e strutturale alla tragedia greca; 4) il confronto con le teorie di Samuel Lublinski riguardo l'urgenza di una nuova classicità modellata su Goethe.

⁹ H. KURZKE, *Thomas Mann. Epoche - Werk - Wirkung*, 3., erneut überarbeitete Auflage, München 1997, p. 120.

2. Mito e psicologia: l'ottica bifocale

Una serie di curiose circostanze dovette coincidere con la segreta ricerca di cose nuove, perché ne risultasse un'idea feconda, che fu poi attuata con il titolo di *La morte a Venezia*. [...] Anche ne *La morte a Venezia* non vi è nulla di inventato: il viaggiatore nel cimitero di Monaco, la tetra nave polesana, il vecchio bellimbusto, il gondoliere sospetto, e Tadzio e i suoi, la partenza fallita per lo scambio dei bagagli, il colera, l'onesto impiegato dell'ufficio viaggi, il maligno saltimbanco, o che so io; tutto era vero e bastava metterlo a posto perché rivelasse, in modo stupefacente, la facoltà interpretativa della composizione¹⁰.

Così nel *Saggio autobiografico* Thomas Mann descrive le circostanze che lo spinsero alla composizione della *Morte a Venezia*. In effetti, gli eventi che ricorrono nel romanzo sono riconducibili ad esperienze del viaggio di tre settimane compiuto insieme alla moglie Katia in Dalmazia ed a Venezia tra il maggio e il giugno 1911. La menzione di queste circostanze biografiche non è oziosa, ma fondamentale per comprendere uno degli aspetti più importanti di questo breve romanzo, e cioè la peculiarità manniana nell'utilizzo di strutture mitiche, che costituiscono una sorta di trama sotterranea. Secondo lo stesso Mann, il fulcro di quest'opera consisterebbe in una vicenda di "passione, in quanto turbamento e degradazione"¹¹, che coinvolge il maturo scrittore Aschenbach all'apice della sua fama e gloria e il cui modello era originariamente l'amore senile di Goethe per una fanciulla diciassettenne¹². In realtà lo scrittore in-

¹⁰ Cit. in Th. MANN, *Romanzi brevi*, a cura di R. Fertonani, 4ª ed., Milano 1989, p. 711. Per ulteriori particolari biografici cfr. M. KRULL, *Im Netz der Zauberer. Eine andere Geschichte der Familie Mann*, Frankfurt a. M. 1993, pp. 229-233 (il libro in questione non è sempre esente da discutibili ed azzardati psicologismi); H. KURZKE, *Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk*, München 1999, p. 193 sgg. (si tratta di una splendida biografia manniana, in cui dato biografico ed opera si fondono in una riuscita e rigorosa ricostruzione, che poco spazio lascia ad ipotesi fantastiche). Sulla genesi del romanzo si veda anche E. BÄHR, *Thomas Mann 'Der Tod in Venedig'. Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart 1991 [Reclam Universal-Bibliothek 8188], pp. 115-116

¹¹ Lettera a Carl Maria Weber del 4 giugno 1920, in Th. MANN, *Lettere*, a cura di I. A. Chiusano, Milano 1986, p. 147.

¹² "Quel che volevo narrare, in origine, non era nulla di omoerotico, bensì la

dica così solo una dimensione della novella, quella psicologico-patologica che rappresenta ed analizza la decadenza psicofisica e morale di Aschenbach. Accanto ad essa, però, ne esiste un'altra, quella mitico-simbolica, entro cui "viene scoperta la sostanza universale del caso particolare e l'apparizione individuale viene compresa ed elevata nella sua valenza generale"¹³.

La cifra caratterizzante di questo romanzo breve ci sembra perciò la combinazione di "mito più psicologia" che, prendendo spunto da un'affermazione di Thomas Mann contenuta nell'epistolario con Kerenyi, Andrè von Gronicka aveva già nel 1956 eletto a criterio interpretativo dell'approccio al mondo antico nell'opera qui presa in esame¹⁴. Questa definizione è però a ben vedere già presente in un saggio coevo alla stesura della *Morte a Venezia*, dal titolo *Der alte Fontane*, a proposito dell'atteggiamento di Fontane nei confronti di Bismarck e, più in generale, della indiscutibile, sovrumana grandezza di alcuni personaggi storici, in un'epoca in cui Mann stesso medita di scrivere un romanzo su Federico II di Prussia. Lo scrittore moderno ammira la grandezza eroica di fatti e personaggi, e tuttavia non può farsene entusiasta cantore come Omero: laddove cantore e scrittore convivono in una stessa anima "si giunge esteriormente a contraddizioni". Lo scrittore-psicologo Fontane prova per l'eroe profonda ammirazione, non disgiunta però da un interesse che è sempre di natura critica, "non più tanto lontano da tutti i naturalismi, le cattiverie e le ironie della conoscenza"¹⁵. In queste affermazioni è facile ravvisare il problema in cui si

storia – vista in modo grottesco – del vecchio Goethe e di quella giovinetta a Marienbad, che egli, con l'approvazione della mamma di lei, donna tra ambiziosa e mezzana, e contro l'inorridita resistenza della sua stessa famiglia, voleva sposare a tutti i costi, cosa che però la piccina non volle assolutamente ... questa storia, con tutte le sue situazioni comico-sinistre, altamente ridicole, tali da indurre a reverenti risate, questa storia penosa, grande e commovente che un giorno o l'altro, forse, scriverò ancora." *Ibidem*.

¹³ H. JENDRELEK, *Thomas Mann. Der demokratische Roman*, Düsseldorf 1977, p. 223.

¹⁴ Cfr. A. VON GRONICKA, 'Myth plus Psychology'. A Style Analysis of 'Death in Venice', in "The Germanic Review" 31 (1956), p. 191.

¹⁵ Th. MANN, *Der alte Fontane*, in ID., *Leiden und Größe der Meister [Gesammelte Werke in Einzelbänden]* (Frankfurter Ausgabe), hrsg. und mit Nachbemerkenungen versehen von P. De Mendelssohn, Bd. 12], Frankfurt a. M. 1982, p. 611.

dibatteva in quegli anni l'arte di Thomas Mann e che si rispecchia anche nell'*excursus* sulla carriera letteraria di Aschenbach nel secondo capitolo: la difficile e problematica conciliazione di forma e conoscenza, bellezza e profondità, naturalezza e complessità. Mann vede qui in Fontane (come in Schiller, Nietzsche, Goethe, Platen etc.) un precursore in cui riconoscersi, in cui scoprire e sperimentare le proprie, ancora inesprese possibilità, sulla cui scia costruire la propria personalità poetica¹⁶.

Per comprendere l'atteggiamento manniano verso la tradizione occorre precisare che l'autore, come i contemporanei Hofmannsthal e Broch, che pure attingono largamente a strutture ed elementi mitici nella loro opera, appartiene ad una generazione che ha compiuto l'amara esperienza del fluttuare di ogni valore e della labilità dei confini che separano l'io dal mondo. Per questa generazione l'antichità (o, più generalmente, la tradizione) ed il mito assumono i contorni di una sorta di "ubi consistam", a cui ricondurre le multiformi e contraddittorie esperienze del moderno¹⁷. L'enorme importanza conferita alla forza simbolica del mito è fatto tutt'altro che nuovo nella cultura tedesca: proprio il ricorso ad esso da parte dei romantici aveva contribuito a mettere in crisi il modello di recezione dell'antichità weimariano. Nei miti la generazione romantica aveva scorto molto di più che non allegorie o, schillerianamente, testimonianze di una civiltà, quella greca, tutta protesa al culto della bellezza e dell'arte persino, al contrario del cristianesimo, nelle sue manifestazioni religiose (*Die Götter Griechenlands*)¹⁸; essi erano assurti a modello di una visione organica e totalizzante della realtà che avrebbe caratterizzato la grecità, ma anche molti popoli antichi. Il paradigma mitico faceva da contraltare agli sconvolgimenti ed alle disarmonie della storia tedesca alla fine del Settecento ed alla conseguente lacerante esperienza dello straniamento dell'uomo nel-

¹⁶ Cfr. T. J. REED, *Thomas Mann und die literarische Tradition*, in H. Koopmann (Hrsg.), *Thomas-Mann-Handbuch*, Stuttgart 1990, p. 95 sgg.

¹⁷ Cfr. H. WYSLING, *Mythus und Psychologie bei Thomas Mann*, in Id., *Dokumente und Untersuchungen*, Bern/München 1974, p. 169 sg. [*Thomas Mann-Studien*, Bd. 3]

¹⁸ Cfr. a proposito W. FRÜHWALD, *Die Auseinandersetzung um Schillers Gedicht 'Die Götter Griechenlandes'*, in "Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft" 13 (1969), p. 251-271.

lo stato e nella società, degradati a disumani ed insensati congegni meccanici, e, soprattutto, nella natura: da qui lo sforzo degli intellettuali di creare una "nuova mitologia", cioè una nuova concezione unitaria del mondo sul modello di quella espressa dal mito greco che è chiamata a compensare e superare la perdita di legittimazione della società all'epoca della rivoluzione e di Napoleone. Si tratta della cosiddetta "funzione comunicativa del mito"¹⁹. Infatti "il mito, fornendo motivazioni e spiegazioni, è a sua volta fuori discussione: è *explanans*, non *explanandum*"²⁰. La *Mythos-Rezeption* romantica si è rivelata una delle modalità più proficue per la modernità di confrontarsi con la civiltà antica, anche in tempi come quelli attuali in cui la cosiddetta cultura classica diviene merce sempre più rara. "Grazie alla loro plasticità e variabilità i miti fungono ripetutamente da cifre delle prospettive e delle angustie del, di volta in volta diverso, presente storico, cosicché la catena di rielaborazioni, in forma drammatica e narrativa, di miti, in parte noti, in parte non molto noti, non si è interrotta nemmeno in tempi recentissimi"²¹. Ciò diviene possibile essenzialmente alla luce di quella peculiarità del mito che Blumenberg chiama *Bedeutsamkeit*, termine che solo molto approssimativamente si lascia tradurre in italiano come "significatività"; essa

collega esperienze scottanti, eventi attuali a quello che è noto da tempo immemorabile, crea una prefigurazione, ma anche una diminuzione dell'ipotesi di libertà, una diminuzione dell'ammissione di sincerità e dell'estrema conoscenza di sé, nel momento in cui questa finisce sotto la protezione di ignote circostanze predeterminate. [...] Tutto il bisogno di significatività (*Bedeutsamkeit*) poggia sull'indifferenza di spazio e tempo [...] consente una 'densità' che esclude spazi e tempi vuoti, ma anche una vaghezza della cronologia e della localizzazione che equivale all'ubiquità²².

¹⁹ Cfr. per questa definizione M. FRANK, *Der kommende Gott. Vorlesungen über die neue Mythologie. Teil I*, Frankfurt a. M. 1982, p. 11.

²⁰ W. BURKERT, *Antiker Mythos – Begriff und Funktion*, in II. HOFMANN (Hrsg.), *Antike Mythen in der europäischen Tradition*, Tübingen 1999, p. 15.

²¹ M. FUHRMANN, op. cit., p. 78.

²² H. BLUMENBERG, *Arbeit am Mythos*, Sonderausgabe, Frankfurt a. M. 1996, p. 109.

L'interesse dei romantici per il mito contribuì ad avviare una nuova fase nella recezione dell'antichità e a mettere in crisi il paradigma classicistico-weimariano improntato ad armonia, bellezza ed umanità. Esso spostava piuttosto l'attenzione su altri aspetti, prima mai presi in considerazione, del mondo antico che stridevano con l'immagine classicistica dei decenni precedenti: l'irrazionale, i culti ctonii e misterici e la simbologia. Il punto d'arrivo di questo processo è senz'altro la *Geburt der Tragödie* di Friedrich Nietzsche, un testo fondamentale per comprendere la *Morte a Venezia*²³. Tale *Hintergrund* culturale determina l'uso manniano delle strutture mitiche nella novella, che contemporaneamente sublimano e demistificano la volontà di classicità ed esemplarità alla base della vita e dell'attività letteraria di Gustav von Aschenbach. Il mito, infatti, conferisce esemplarità ad una vicenda biografica che fallisce proprio nello sforzo di raggiungere la classicità, perché dimentica il fondo tenebroso che nietzschianamente è alla base della sua perfetta bellezza e che è esso stesso di natura mitica²⁴. Aschenbach soccombe davanti a quello che sempre Nietzsche aveva definito già ai tempi della *Antrittsvorlesung* (lezione inaugurale) a Basilea *Homer und die Klassische Philologie (Omero e la filologia classica)* "das furchtbar-schöne Gorgonenhaupt des Klassischen" ("la testa di Gorgone terribilmente bella del classico"), davanti alla natura enigmatica e tremenda della bellezza della forma classica. Il narratore introduce perciò la seguente constatazione in forma di dubbio e domanda nel secondo capitolo della *Morte a Venezia*:

Non è qualcosa di bifronte il fatto stesso della forma, morale e immorale—morale in quanto portato ed espressione di disciplina, immorale e, anzi, antimorale in quanto costituzionalmente comporta una posizione di indifferenza ai problemi etici e ad altro non tende che a piegare sotto il suo scettro superbo e dispotico ogni moralità? [MV 150]²⁵.

²³ Cfr. H. WYSLING, op. cit., p. 172: "La novella è di certo un tentativo di trasporre la *Nascita della tragedia* di Nietzsche in epica".

²⁴ Cfr. a proposito E. SCHMALZRIEDT, *Inhumane Klassik. Vorlesung wider ein Bildungsklichee*, München 1971.

²⁵ Th. MANN, *La morte a Venezia*, trad. di E. Castellani, in Id., *Romanzi brevi*,

A differenza dei romantici, di Wagner e dello stesso Nietzsche, ma anche di scrittori contemporanei come George (o Hauptmann²⁶ e Hofmannsthal), Mann rifugge dalla tentazione di creare una "nuova mitologia" avvalendosi di una postulata missione legittimatrice, quasi sacrale dell'arte, a cui sarebbe spettato il compito di ricomporre la frattura tra individuo ed individuo, individuo e società, individuo e natura, di restaurare, insomma, quella "funzione comunicativa del mito" a cui si è sopra fatto cenno. Alla vigilia della prima guerra mondiale gli artisti cercano infatti di superare la profonda crisi di un sistema di valori secolare minacciato dal prospettivismo e dal pluralismo della modernità attribuendo alla propria opera un significato assoluto e metatemporale che riscatti dal relativismo che attanaglia il contingente. L'opera d'arte è chiamata così a ricreare un altrimenti perduto o minacciato orizzonte di valori comuni a cui i membri di una società sempre più divisa da interessi particolari, siano essi nazionalistici, economici o di classe, possano richiamarsi al di là di ogni frattura²⁷. È però chiaro che l'autoisolamento dell'artista rende vano lo sforzo di interagire con quella società nei cui confronti egli pretende di svolgere una missione morale; di Aschenbach il narratore, che però, si badi bene, non

cit., p. 150 (d'ora in poi citato con la sigla MV e numero di pagina). Anche questo passo risente dell'influenza nietzschiana e, più precisamente, del giudizio che il filosofo aveva espresso sulla natura della civiltà greca nel *pamphlet Nietzsche contra Wagner* (in F. NIETZSCHE, *Scritti su Wagner*, trad. it. di S. Giametta, con un saggio introduttivo di Mario Bortolotto, Milano 1979, p. 237): "Oh, questi Greci! loro sì che sapevano *vivere!* Per riuscirvi occorre arrestarci coraggiosamente alla superficie, all'increspatura, alla scorza, occorre adorare l'apparenza, credere alle forme, ai suoni, alle parole, all'intero *Olimpo dell'apparenza!* Questi Greci erano superficiali - *per profondità ...* E non facciamo appunto ritorno a loro, noi spericolati dello spirito, noi che abbiamo scalato la più alta e rischiosa vetta del pensiero contemporaneo e di lassù ci siamo guardati attorno, noi che di lassù *abbiamo rivolto lo sguardo in basso?* Non siamo appunto in questo - Greci? Adoratori delle forme, dei suoni, delle parole? E appunto perciò - *artisti?* ...".

²⁶ Cfr. H.-J. SANDBERG, *Der 'fremde Gott' und die Cholera. Nachlese zum 'Tod in Venedig'*, in E. HEFTRICH/H. KOOPMANN (Hrsg.), *Thomas Mann und seine Quellen. Festschrift für Hans Wysling*, Frankfurt a. M. 1991, p. 96 sgg.

²⁷ Cfr. P. PÜTZ, *Der Ausbruch aus der Negativität. Das Ethos im 'Tod in Venedig'*, in "Thomas Mann Jahrbuch" 1 (1988), p. 1-11.

coincide con l'autore Mann²⁸, sottolinea più volte la condizione di solitudine e di distacco dal mondo circostante²⁹; la malattia gli impone da fanciullo di non frequentare scuole, "costringendolo allo studio privato" ("In tal modo era cresciuto solo, senza compagni", MV 145); è "l'uomo solitario" a scrivere al cospetto di Tadzio "una pagina e mezza di prosa squisita" (MV 192); l'amore di Aschenbach non cerca il contatto con l'essere amato, al contrario del modello platonico sfocia in monologo e non in dialogo; all'arrivo di Aschenbach a Venezia il narratore commenta significativamente:

Le riflessioni e le occasioni di chi è uso al silenzio e alla solitudine sono più vaghe e al tempo stesso più penetranti in confronto a quelle dell'uomo socievole, e i suoi pensieri più gravi e più bizzarri, né mai esenti da un velo di mestizia. Immagini e impressioni che altri degnano tutt'al più di un'occhiata, di un sorriso, di un commento scambievole, occupano il suo spirito con smodata intensità, si radicano in silenzio, acquistano significati, si mutano in avvenimento, in avventura, in nuova sensibilità. La solitudine condiziona l'originalità, l'audace e sorprendente bellezza, la poesia, ma condiziona pure il contrario: l'abnorme, l'assurdo, il proibito. [MV 164]

In questa situazione la volontà dello scrittore di fornire attraverso la sua attività letteraria criteri etico-estetici universalmente validi è destinata a fallire, nonostante la stessa voce narrante ribadisca in numerose circostanze la grandezza immortale delle pagine di Aschenbach. "Lo scrittore che debba fornire direttive di esemplarità morale al posto della religione, è sottoposto ad un compito troppo gravoso, se deve attingere questa moralità dal suo io solitario. L'artista concentrato su se stesso e sulla sua opera, incarnazione

²⁸ Accogliamo qui le conclusioni a cui giunge D. COHN nel suo contributo *The Second Author of 'Der Tod in Venedig'*, in B. BENNETT/A. KAES/W. J. LILLYMAN (Hrsg.), *Probleme der Moderne. Studien zur deutschen Literatur von Nietzsche bis Brecht*, Tübingen 1983, p. 223-245.

²⁹ H. LEHNERT [*Historischer Horizont und Fiktionalität in Thomas Manns 'Der Tod in Venedig'*], in H. GOCKEL/M. NEUMANN/R. WIMMER (Hrsg.), *Wagner - Nietzsche - Thomas Mann. Festschrift für Eckhard Heftrich*, Frankfurt a. M. 1993, p. 266] nota che "l'isolamento è un motivo, forse il più importante, di critica della voce narrante biografica nei confronti di Aschenbach".

dell'individualismo, non può porsi contro una società in cui forze avidi di autodistruzione si combattono fra di loro, dal momento che egli stesso rappresenta nella sua solitudine creativa la mancanza di disponibilità alla comunicazione che consente ed accelera l'autodistruzione"³⁰. Si rivela una chimera la nascita di un nuovo mito totalizzante che, in virtù della sua immediata facoltà rappresentativa, riesca ad esprimere ideali universali validi per un'intera comunità o popolo ed alla cui creazione, secondo i romantici tedeschi (Schlegel, Schelling, Novalis), sono chiamati i poeti, dal momento che la poesia costituisce il segno assoluto, in grado di superare la frattura tra verità scientifica ed estetica e di restaurare la magica, primordiale armonia tra reale ed ideale, tra uomo e natura, sfuggendo alla tirannia del pensiero analitico moderno. Ed in effetti Mann, contrariamente all'anonimo autore (Schelling?) dell'*Ältestes Systemprogramm des Deutschen Idealismus* o al Ludovico della *Rede über die Mythologie* schlegeliana, non aspira alla creazione di una nuova mitologia attraverso la poesia né si serve incondizionatamente della forza simbolica del mito, che invece sottopone al filtro dell'ottica doppia, alla condizione-limite del realismo.

A questo proposito è forse lecito ipotizzare un'influenza heiniana sulla modalità manniana di rappresentare il mito, un'influenza visibile anche nella descrizione del baccanale nel quinto capitolo della *Morte a Venezia*³¹. Già nei cicli di poesie *Nordsee* (1825-1826) il poeta si era posto il problema dell'utilizzo di elementi mitici nel mondo moderno ed aveva optato per una soluzione rappresentativa tra distanza ed identificazione, ironia e serietà, ben conscio del fatto che quella unità e totalità di pensieri e sentimenti che aveva caratterizzato il mondo antico era irrimediabilmente perduta nell'epoca *Biedermeier*. Ogni tentativo di creare una "nuova mitologia" era pertanto destinato a fallire: Heine sottopone il mito ad un doppio processo di straniamento, geografico (il Mar del Nord anziché la Grecia) e temporale (l'epoca della restaurazione anziché quella clas-

³⁰ Ivi, p. 273.

³¹ È interessante notare come V. HANSEN (*Thomas Manns Heine-Rezeption*, Hamburg 1975, p. 151-161), pur rilevando le echi heiniane nella *Morte a Venezia*, non faccia cenno ad una possibile influenza del poeta tedesco sulla modalità di rappresentazione mitica attraverso l'ottica doppia.

sica), disseminando il presente di tracce e presenze simboliche più o meno cifrate, più o meno “travestite” che sottolineano ironicamente la distanza tra la Grecia e gli epigoni tedeschi. Tuttavia, se questo da un lato determina una trivializzazione del mito che assume così quasi i contorni di una farsa, permette dall’altro di conferire a banali contrasti e conflitti della vita quotidiana una dimensione mitica di “significatività”. “Heine secolarizza il mito e così facendo gli restituisce attualità ed esistenzialità”³². L’“ottica doppia” di questa rappresentazione muove dall’esperienza dell’estraneità e diversità culturale del mondo antico rispetto a quanto, invece, è culturalmente noto³³. Il poeta riconosce l’includibilità del bisogno di mito nella sua epoca (tratto già rilevato dai romantici) proprio in virtù della sua “significatività” che consente di esprimere, attraverso immagini di immediata pregnanza, complessi processi storici, sociali ed economici. Questa “visione del mondo” deve essere recuperata per un verso attraverso la “borghesizzazione” e la “psicologizzazione” del mito, per un altro riproponendo il messaggio sensualistico delle antiche divinità pagane. Ciò si riscontra in particolare negli *Dei in esilio* (1854), in cui Heine mostra come le antiche divinità pagane in esilio possano ancora esercitare un’influsso in un’altra epoca, sotto mutate condizioni storico-sociali, e cioè attraverso la forma rappresentativa del travestimento: esso è “la loro nuova moderna forma di esilio”³⁴. La mitologia, così, “perde ogni carattere esoterico e viene profondamente ‘umanizzata’. Gli dei non sono più antagonisti cosmici dell’uomo, piuttosto ne rispecchiano l’esistenza borghese divenuta problematica”³⁵. Ciò che è estraneo alla nostra cultura ed al nostro tempo rimane tale, tuttavia è al contempo un fenomeno contemporaneo, presente e reale, che perciò non deve più palesarsi soltanto in regioni ctonie, ma anche “sotto ogni tipo di travestimento da noi sulla terra”³⁶, poiché “il contrasto” tra iden-

³² M. KÖPPERS, *Heinrich Heines Arbeit am Mythos*, Münster/New York 1994, p. 25.

³³ Cfr. M. WINKLER, *Mythisches Denken zwischen Romantik und Realismus. Zur Erfahrung kultureller Fremdheit im Werk Heinrich Heines*, Tübingen 1995.

³⁴ Ivi, p. 268.

³⁵ M. KÖPPERS, op. cit., p. 270.

³⁶ H. HEINE, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke* (Düsseldorfer Heine-Ausgabe=DHA), hrsg. von M. Windfuhr, 16 Bde., Hamburg 1973 sgg., Bd. 9, p. 125.

tività mitica sottostante e travestimento "rivela lo scopo"³⁷. È evidente come l'approccio heiniano al mito possa essere stato determinante per l'opera di Mann perché rappresenta al contempo una parodia ed un superamento sia della Weimarer Klassik sia dei tentativi di fondare una nuova mitologia intrapresi dai romantici. L'importanza della parodia in Mann non ha del resto bisogno di essere sottolineata, nasce dalla constatazione che la sensualità e gli abissi non possono essere eliminati dall'opera d'arte: "[l'ironia] nelle mani di un artista e di un umanista è innanzitutto arma contro la morte, e la parodia è amore per realtà di cui si riconosce il declino e l'inattualità: amore che può eliminare la sterilità di tale declino e consentire di riattingere un'ultima volta alla purezza e alla vitalità guaritrice del mito"³⁸.

La problematicità dell'approccio manniano alla tradizione ed alla classicità è già pienamente evidente nella scelta di articolare la narrazione sul doppio binario del realismo e del mito, della psicologia e del simbolismo, della temporalità e dell'eternità, dell'apollineo e del dionisiaco, in un complesso e ambivalente sistema di intrecci e di interazioni. "Il mito senza tempo è nella *Morte a Venezia* valido e non valido al contempo. La sola realtà è povera, il mito può stimolare alla sua interpretazione, ma non risanarla e nemmeno recuperarla"³⁹, tanto più che tra Mann ed i romantici si colloca l'esperienza letteraria del realismo, a cui il nostro non rinuncia⁴⁰, anche se, attraverso l'ottica bifocale della rappresentazione, ne mina sottilmente, quasi impercettibilmente la solidità e verosimiglianza, introducendo particolari e dettagli che alludono ad una dimensione metatemporale e non quotidiana. Sia il realismo sia il mito traggono il loro significato unicamente dall'ottica doppia, all'interno della quale, sospesa, sta la narrazione. Mann lascia volutamente imprecisato l'anno in cui la vicenda ha inizio ("in un pomeriggio di primavera dell'anno 19...", MV 138), quasi a suggerire un'atmosfera di atemporalità; d'altro canto, però, la voce narrante

³⁷ Ivi, p. 136.

³⁸ F. JESI, *Germania segreta. Miti nella cultura tedesca del '900*, Milano 1995, p. 165.

³⁹ H. LEHNERT, op. cit., p. 278.

⁴⁰ Cfr. F. MARTINI, *Der Tod in Venedig*, in ID., *Das Wagnis der Sprache. Interpretation deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn*, Stuttgart 1954, p. 197 sgg.

precisa che l'anno in questione "per vari mesi si mostrò così minaccioso alle sorti del nostro continente" (*ibidem*), intendendo così un passato non troppo lontano e ancora ben presente alla mente del lettore⁴¹, e riportando dunque la narrazione ad una dimensione temporale e storica. La stessa modalità ambivalente di rappresentazione ritorna nella descrizione del cimitero di Monaco, un intreccio di realismo e simbolica allusività: l'edificio esiste davvero là dove lo colloca Mann, ma le figure apocalittiche a guardia della sclea e le iscrizioni sono inventate⁴², non corrispondono a quelle che realmente figuravano nel cimitero di Monaco e alludono all'eternità della morte; lo stile bizantino della cappella mortuaria rimanda inoltre simbolicamente all'Oriente ed alla Grecia, al mito del "kommender Gott" Dioniso. "Così alla base del mondo rappresentato in superficie realisticamente risiede nel complesso una più profonda coerenza, in cui tutto ciò che è casuale diviene significativo"⁴³. Realismo e simbolismo si intrecciano in un sapiente gioco di allusioni, riflessi e rimandi nella descrizione del misterioso sconosciuto al cimitero, primo di una serie di figure, variazioni dello stesso tipo di fondo, che Aschenbach incontrerà nel corso del viaggio e della sua permanenza a Venezia: il marinaio addetto ai biglietti, il vecchio ganimede, il gondoliere senza licenza, il saltimbanco, in fondo Tazio stesso. In questa sua prima apparizione si presenta come "un uomo dall'aspetto inusitato" che imprime un corso tutto nuovo" ai pensieri di Aschenbach.

Di media statura, magro, senza barba, dal profilo fortemente camuso, l'uomo apparteneva al tipo di pelo rosso, del quale possedeva la carnagione latte e lentiginosa. Evidentemente non era di origine bavarese: così almeno sembrava indicare il cappello di rafia, largo e a tesa diritta, che gli copriva il capo e conferiva al suo aspetto

⁴¹ Per alcuni critici si tratterebbe della seconda crisi marocchina (1911): così I. DIERSEN, *Thomas Mann. Episches Werk Weltanschauung Leben*, Berlin 1975, p. 119 e LEHNERT, op. cit., p. 259.

⁴² Cfr. H. KROTKOFF, *Zur Symbolik in Thomas Manns 'Tod in Venedig'*, in "Modern Language Notes" 82 (1967), p. 446, n. 4.

⁴³ T. J. REED, *Thomas Mann 'Der Tod in Venedig'. Text, Materialien, Kommentar mit den bisher unveröffentlichten Arbeitsnotizen Thomas Manns*, München/Wien 1983, p. 154.

un che di straniero, di oltramontano. L'uomo portava il consueto sacco alpino affibbiato sul dorso e vestiva un abito giallognolo con cintura, apparentemente di stoffa loden; con la mano sinistra puntata al fianco reggeva un cappuccio impermeabile grigio, mentre nella destra teneva un bastone ferrato che premeva obliquamente al suolo, appoggiandosi con l'anca, a piedi incrociati, sull'impugnatura. A capo eretto – tanto che sul collo, sbucante scarno dal camiciotto aperto, spiccava nudo e forte il pomo d'Adamo – figgeva in lontananza lo sguardo incolore degli occhi rossocigliati, divisi profondamente da due rughe verticali che armonizzavano in maniera curiosa col naso rivolto all'insù. Da tutto il suo fare, insomma – e a quest'impressione contribuiva probabilmente lo starsene là in alto, come su un piedistallo – traspariva un non so che di imperioso, di dominatore, un'arditezze quasi selvaggia; fosse infatti per una smorfia provocata dall'abbaglio del sole al tramonto, o per una deformazione permanente della fisionomia, le sue labbra apparivano troppo corte: completamente sollevate sui denti, li lasciavano sporgere bianchi, lunghi, visibili fino alle gengive. [MV 138 sg.]

Sull'identità del misterioso personaggio, come sulle successive e tipologicamente affini apparizioni, le ipotesi si sono sprecate. Si è parlato perciò di diavolo⁴⁴, Ermes⁴⁵, per tacere delle interpretazioni in senso psicoanalitico (proiezione del padre⁴⁶ o del fratello dell'autore Heinrich Mann)⁴⁷. Suggestiva è anche l'analisi in chiave dionisiaca proposta da Dierks⁴⁸. In realtà si tratta, nel caso di questo misterioso straniero e delle altre ominose apparizioni che costellano

⁴⁴ Cfr. W. PABST, *Satan und die alten Götter in Venedig. Entwicklung einer literarischen Konstante*, in "Euphorion" 49 (1955), p. 347, e H. PETRIGONI, *'La Mort de Venise' und 'Der Tod in Venedig'*, in "Romanistisches Jahrbuch" 6 (1956), p. 145 sgg.

⁴⁵ Cfr. H. B. MOELLER, *Thomas Manns venezianische Götterkunde. Plastik und Zeitlosigkeit*, in "Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte" 40 (1966), p. 185 sg.

⁴⁶ H. KOHUT, *Thomas Manns 'Tod in Venedig'. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung*, in *Psychopathographien I. Literatur und Psychoanalyse*, hrsg. von A. Mitscherlich, Frankfurt a. M. 1972 [zuerst 1957], pp. 158 sg.

⁴⁷ Cfr. L. SKÉZELY, *Thomas Manns 'Tod in Venedig'*, in "Psyche" 27 (1973), p. 621.

⁴⁸ M. DIERKS, *Untersuchungen zum 'Tod in Venedig'*, in Id., *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann. An seinem Nachlaß orientierte Untersuchungen zum 'Tod in Venedig', zum 'Zauberberg' und zur 'Joseph'-Tetralogie*, Bern/München 1972, p. 19 [*Thomas Mann-Studien*, Bd. 2].

la novella, di *Todesboten* che alludono al destino di morte che attende il protagonista Aschenbach. Per questo motivo Mann ha provveduto a raffigurare lo sconosciuto al cimitero di Monaco con una simbologia mutuata sia dall'antichità sia dal mondo cristiano, cosicchè particolarmente calzante appare la definizione di "moderna danza macabra" data da Benno von Wiese⁴⁹. Anche questa duplicità che coinvolge la sfera della rappresentazione simbolica riconduce il nostro discorso all'uso del mito fatto dai romantici ed alla teorizzazione di un nuova mitologia cui si è accennato poc'anzi. Uno dei capisaldi del credo romantico nel "kommender Gott", come si può riscontrare in Hölderlin, Schelling o Creuzer (solo per citare alcuni nomi), è l'identità Cristo/Dioniso e la similarità cristianesimo/culti misterici dell'antichità: la stessa aggettivazione può, ad esempio, designare Cristo e Dioniso che hanno entrambi sofferto per la salvezza dell'umanità prima di risorgere dall'oltretomba ed i cui culti si sono imposti solo a prezzo di atroci persecuzioni e lotte. Per Hölderlin ed i suoi amici allo Stift di Tübingen la mitologia si configura infatti come un processo dialettico che conduce (o meglio: riconduce) da una pluralità (politeismo) ad un'unità (monoteismo) e che giunge a compimento nella nascita del fanciullo divino; il messaggio segreto dei culti misterici pagani sarebbe stato dunque proprio l'avvento della divinità sulla terra. In questo senso non c'è differenza sostanziale tra simbologia cristiana e pagana, dal momento che paganesimo e cristianesimo sono visti come tappe di un medesimo processo teogonico espresso attraverso la figura di Dioniso e che perciò simboleggia "l'unità priva di centro del mito"⁵⁰. Non c'è da stupirsi, allora, se il misterioso straniero sembra ad Aschenbach piuttosto "uscito dalla bronzea porta della cappella" e se la sua descrizione si richiama ad un'iconografia sia cristiana che antico-dionisiaca: il sincretismo simbolico di cui per primi i romantici avevano fatto largo uso (ed abuso) e che, filtrato attraverso Nietzsche e Rohde, aveva continuato ad esercitare il suo influsso anche nel secolo successivo, giustifica la voluta duplicità della rappresentazione manniana. La meta del viaggio non potrà pertanto

⁴⁹ B. VON WIESE, *Thomas Mann: 'Der Tod in Venedig'*, in ID., *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka*, Düsseldorf 1956, p. 310.

⁵⁰ M. FRANK, op. cit., p. 299.

essere che l'Oriente, terra d'origine del "kommender Gott" sia pagano che cristiano, o, per lo meno, la porta europea verso Oriente: Venezia⁵¹.

L'apparizione dello straniero segna infatti una cesura: alla sua inequivocabile valenza funebre contribuiscono i lunghi denti, simili a quelli di un teschio. Egli reca i tratti non solo di Dioniso, ma anche di Ermes psicopompo, un'altra divinità pure tradizionalmente associata all'aldilà, per via del cappello a larghe tese che ricorda il tradizionale ed il bastone simile al caduceo con cui il dio guida le anime nell'oltretomba. La posa delle gambe incrociate è, inoltre, comune a varie raffigurazioni del dio e presentata come peculiare del genio della morte nel trattato di Lessing *Wie die Alten den Tod gebildet* (1769)⁵²: sarà non a caso tipica anche di Tadzio⁵³, dal momento che in Lessing il genio della morte assume i tratti di un fanciullo e che l'iconografia ci attesta una pluralità di rappresentazioni di Ermes, di volta in volta nei panni di giovinetto o anziano. Ciò renderebbe palese il legame che unisce il fanciullo ai *Todesboten* (messaggeri di morte).

La caratterizzazione di alcuni personaggi mediante un'identica aggettivazione o mediante particolari e gesti comuni, come qui si è evidenziato a proposito della serie dei *Todesboten*, costituisce una peculiarità della rappresentazione mitica in Thomas Mann e trova la sua spiegazione nella natura circolare del mito che si manifesta nelle esperienze umane "sotto forma di ripetizioni, di ritmiche e sempre rinnovate epifanie"⁵⁴: il paradigma mitico, che con Hübner chiameremo *arché*, non è infatti semplicemente "lo schema esplicativo di un avvenimento, poiché quest'ultimo viene da essa formato

⁵¹ "Troppo occupato dai compiti che gl'imponevano il suo io e l'anima europea, troppo gravato dall'obbligo di produrre, troppo alieno dalle distrazioni per innamorarsi delle mille apparenze del mondo, si era pienamente appagato di quell'immagine che ciascuno, senza dipartirsi granchè dal proprio ambiente, può formarsi della superficie terrestre, né mai l'aveva sfiorato il pensiero di lasciare l'Europa." [MV 141]

⁵² Cfr. W. JENS, *Der Gott der Diebe und sein Dichter. Thomas Mann und die Welt der Antike*, in ID., *Statt einer Literaturgeschichte. Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*, Düsseldorf/Zürich 2001, p. 162 [paperback-Ausgabe].

⁵³ Durante l'esibizione dei saltimbanchi Tadzio "teneva l'avambraccio sinistro posato sul parapetto, i piedi incrociati, la mano destra puntata sull'anca" [MV 207].

⁵⁴ F. JESI, op. cit., p. 143.

e determinato, anzi, da essa viene costituito il suo svolgimento temporale. [...] Si tratta di una ripetizione identica, poiché è proprio lo stesso sacro evento primordiale (*Urgeschehen*) ad accadere di nuovo dappertutto [...] L'arché si ripete costantemente nella misura in cui agisce all'interno del tempo profano; rimane però identicamente la stessa finché appartiene ad una dimensione eterna, estranea ai mortali"⁵⁵. Per rendere giustizia alla ripetitività del mito, Mann si serve di una modalità stilistica che egli wagnerianamente chiama *Leitmotiv*. Essa consente un superamento dello spazio e del tempo che genera mito in quanto la storia (nel senso di trama) appare ripetizione di modelli costanti di fondo. Si tratta di un mezzo epico per eccellenza che consente di conferire carattere mitico al realismo analitico e di realizzare quell'unione di lirica ed epica che Mann si prefiggeva. Non è ozioso in questo contesto introdurre un paragone tra la modalità manniana da un lato e wagneriana dall'altro di utilizzo del mito, tanto più che la stesura della *Morte a Venezia* (1911) si colloca all'insegna di una vera e propria *Wagner-Krise*. Proprio durante il soggiorno a Venezia era nato il saggio *L'arte di Richard Wagner*, il cui tema di fondo è il rapporto attrazione-repulsione nei confronti del musicista, filtrato attraverso la critica nietzschiana della *décadence* e di Wagner in quanto sua massima espressione.

La recezione della cultura greca da parte del teatro wagneriano aveva segnato un passo avanti rispetto ai tentativi di restaurazione del mito agli inizi dell'800 e si era articolata prevalentemente in tre direzioni fondamentali: nella stesura di scritti teoretici sulla musica, nell'organizzazione del Festival di Bayreuth e nella composizione dei drammi musicali. Il fatto nuovo nella recezione wagneriana dell'antichità è la costante consapevolezza della distanza che lo separa dai modelli e che non gli consente "nessuna imitazione, nessuna idealizzazione classicistica dei Greci e nemmeno una loro immediata, ingenua ripresa come in Goethe ed in Hölderlin"⁵⁶. Nell'epoca dello storicismo trionfante Wagner è ben consapevole

⁵⁵ K. HÜBNER, *Die Wahrheit des Mythos*, München 1985, p. 142 sgg.

⁵⁶ W. SCHADEWALDT, *Richard Wagner und die Griechen (Dritter Vortrag)*, in Id., *Hellas und Hesperien. Gesammelte Schriften zur Antike und zur neueren Literatur in zwei Bänden*, Bd. 2, Zürich/Stuttgart 1970, S. 343.

del fatto che la recezione dei greci può avvenire solo a condizione che mai si perda di vista l'enorme ed invalicabile distanza temporale che da essi ci separa e che pure si riesca nello sforzo di rendere feconda proprio questa consapevolezza. Il musicista fa sua la polemica romantica contro la perdita della funzione comunicativa del mito e della prospettiva estetico-teologica che contraddistingueva l'arte greca e soprattutto il suo prodotto più eccelso: la tragedia, la cui rappresentazione equivaleva ad un atto religioso-culturale. L'artista è chiamato a recuperare questa valenza nell'opera d'arte moderna, ben conscio del fatto che la forma della tragedia greca non può classicamente essere ricreata in un'altra epoca ad essa estranea, sotto diverse e mutate condizioni storiche e sociali⁵⁷. Imitare i Greci significherà, dunque, comporre sul loro esempio un dramma musicale dalle radici mitiche, favorire il sorgere di un mito moderno che rinsaldi il vincolo tra individuo ed individuo, individuo e natura e consenta un'esperienza collettiva dell'opera d'arte. Proprio la costante consapevolezza della distanza storica induce peraltro Wagner a non prendere mai la mitologia greca a soggetto dei suoi drammi, nonostante la presenza di strutture mitiche di fondo, le *archai*.

Thomas Mann guarda con scetticismo al tentativo wagneriano di restaurare una funzione sacrale dell'arte e "comunicativa" del mito, così come è nota la sua perplessità rispetto ad analoghi ed a lui contemporanei tentativi da parte del circolo georgeano⁵⁸. Allo stesso modo rinuncia ai soggetti mitologici (greci o germanici che siano). In Wagner quel che lo avvince è "l'epica. [...] Spesso mi costa fatica sentirlo come drammaturgo. Non è piuttosto un epico teatrale? Nessuna delle sue creazioni rinnega, in fondo, l'epopea, e, anche a prescindere dai suoi descrittivi preludi musicali, quello che ho più amato in lui sono sempre stati i suoi grandi racconti"⁵⁹. Mann ammette esplicitamente le affinità esistenti tra il suo stile e la peculiare tecnica wagneriana del *Leitmotiv*, che ben si presta ad

⁵⁷ Cfr. D. BORCHMEYER, *Das Theater Richard Wagners. Idee - Dichtung - Wirkung*, Stuttgart 1982, p. 82 sg. e K. HÜBNER, op. cit., p. 386-408.

⁵⁸ Cfr. M. FRANK, *Stefan Georges 'neuer Gott'*, in ID., *Gott im Exil. Vorlesungen über die neue Mythologie. II. Teil*, Frankfurt a. M. 1988, p. 257-314.

⁵⁹ Th. MANN, *Saggio sul teatro*, in ID., *Scritti su Wagner*, introduzione di P. Isotta, Milano 1984, p. 33.

esprimere la ripetizione delle strutture mitiche di fondo alla narrazione, solo apparentemente improntata a modelli realistici:

Il mio rapporto con Wagner ebbe poi caratteristiche di particolare immediatezza e intimità poiché nonostante il teatro riconoscevo e amavo in lui il grande narratore epico. *Il motivo, l'autocitazione, la formula simbolica, i diffusi e testuali riferimenti interni* erano strumenti epici affini alla mia sensibilità e mi seducevano proprio per questa loro natura. Sin dai miei esordi letterari svelai l'incomparabile influsso esercitato dall'opera wagneriana sui miei impulsi artistici giovanili: essa mi trasmise l'inquietudine, a metà tra la rivalità e l'incanto, di suscitare, in piccolo e senza clamore, suggestioni simili⁶⁰.

Solo in questa prospettiva ha senso la ripresa del mito in Mann, che si basa sul riconoscimento dell'*arché*, "un singolo evento che si ripete costantemente identico, mentre al contrario leggi e principi naturali sono qualcosa di generale. Perciò si può dire che un'*arché* è qualcosa di *concreto*, invece la legge o il principio naturale, a causa di questo distacco dall'individuale, qualcosa di *astratto*. Il pensiero mitico fonde però anche qui l'universale con il particolare. Infatti da un lato l'*arché* è dappertutto e universale, dall'altro agisce sempre con lei il singolo, identicamente uguale, evento e la stessa sostanza numinosa"⁶¹. La narrazione attraverso l'ottica doppia e le tecniche del *Leitmotiv* e della ripetizione devono rappresentare questa interazione tra tempo storico e mito, più che inseguire l'utopia di una "nuova mitologia". In fondo, anche in questo modo la funzione di legittimazione che i romantici o Wagner o George assegnavano al mito non viene del tutto persa, ma reinterpretata in una chiave non estetizzante e non politico-sociale: l'avvenimento contingente e particolare riflette un'immutabile schema di fondo, una sostanza metatemporale da cui esso trae il proprio carattere di esemplarità ed universalità. La matrice schopenhaueriana di questo processo è evidente: "Dal momento che il *Leitmotiv* pone tutti gli

⁶⁰ Th. MANN, *L'arte di Richard Wagner*, ivi, p. 45. I corsivi sono i miei. Riguardo l'influsso wagneriano sulla *Morte a Venezia* cfr. H. LEHNERT, *Thomas Mann. Fiktion - Mythos - Religion*, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1965, p. 99 sgg.

⁶¹ K. HÜBNER, op. cit., p. 140.

elementi in contatto l'uno con l'altro e tutto può in ultima analisi apparire e stare per tutto, esso deindividualizza e confonde nell'arte i confini tra i fenomeni, che nella realtà della vita sia dal punto di vista temporale che da quello spaziale sono chiaramente ed inequivocabilmente tracciati, e allude perciò sempre al carattere di apparenza del mondo empirico e della realtà rappresentata"⁶².

3. Citazione e "montage": il problema delle fonti

"Proprio quest'intenzione di demistificare la realtà fizionale come un mondo delle apparenze, per poter così rappresentare l'identità sostanziale di tutto ciò che esiste, è evidente nella tecnica di Thomas Mann di citare sempre altre opere letterarie e di inserire citazioni nella propria opera"⁶³. L'esperienza veneziana di Aschenbach è fittissima di citazioni e riferimenti letterari che non si limitano certo al quarto capitolo, quello definito da Mann stesso "anticheggiante"⁶⁴. Indicativa in questo senso è già la scelta di Venezia, da almeno un secolo luogo centrale nella geografia culturale europea e nell'immaginario romantico e decadente⁶⁵: essa è l'ambigua città metafisica di Byron, Musset, Platen, Nietzsche e Wagner, la "città del motivo Tristano-bellezza-morte"⁶⁶, attorno a cui si addensano i concetti "Oriente e Occidente, Sud e Nord, grecità e oriente, ascesa e caduta, plasticità e caos- antitesi del tipo e della provenienza più diversa"⁶⁷.

⁶² B. KRISTIANSEN, *Das Problem des Realismus bei Thomas Mann. Leitmotiv – Zitat – Mythische Wiederholungsstruktur*, in H. Koopmann (Hrsg.), op. cit., p. 830.

⁶³ Ivi, p. 832.

⁶⁴ Lettera del 2 aprile 1912 al fratello Heinrich, in *Lettere*, cit., p. 83.

⁶⁵ Cfr. E. KOPPEN, *Tödliches Venedig*, in ID., *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*, Berlin/New York 1973, pp. 214-247.

⁶⁶ W. PABST, op. cit., p. 343.

⁶⁷ W. JENS, op. cit., p. 161. Cfr. anche la lettera ad Erika e Klaus del 25 maggio 1932: "Ambigua è davvero l'aggettivo più modesto che le [a Venezia] si possa attribuire (gliel'ha dato Simmel), ma le si attaglia stupendamente in tutti i suoi più diversi significati, e nonostante la stupidità e la corruzione che si è impossessata di lei e di cui anche voi vi irritate, questo ambiguo fascino musicale resta pur sempre vivo, o almeno ha delle ore in cui trionfa. Tu dici che sarebbe stato bello a metà del secolo

Fin dalle prime pagine dell'esperienza veneziana si fa largo il ricordo di von Platen⁶⁸, che è stato uno degli autori da Mann più amati nella sua giovinezza: fra i due si può parlare di "una profonda affinità elettiva. Di più: di un'affinità spirituale tra coloro che soffrono della stessa malattia, della vita e della bellezza, un'affinità di vita e di morte, una comunanza nella nobiltà dello spirito"⁶⁹. Certo Mann pensava allo struggimento di Platen verso il Sud, a questa passione intrisa di morte, al progetto poetico di scrivere un *Tristan* (ancora una volta Venezia e Tristano). Ma anche Platen ha compiuto un viaggio veneziano (1824) che è, insieme a quello di Wagner, uno dei modelli manniani: il suo soggiorno in questa città si era aperto all'insegna della morte e del disfacimento dovuti al colera dilagante. Come sempre in questo poeta, alla sensazione di morte incombente si era associata la passione omoerotica per un giovane aristocratico veneziano, amore impossibile che colma di dolcezza e dolore e riaffiora nei sogni. "È l'universale esperienza di Venezia: bellezza, paura e morte. Tristano"⁷⁰.

Con Platen cominciano nello stesso tempo a delinarsi le coordinate culturali all'interno delle quali si svolge il viaggio di Aschenbach e che si chiariranno ulteriormente all'interno del quarto capitolo. Al pari del protagonista della novella, anche il poeta è stato uno strenuo difensore della forma classica, la cui decadenza egli ha combattuto opponendosi al pericolo romantico; anche in lui l'amore per il mondo classico si è unito all'omosessualità. Nel saggio

scorso. Ma già Platen diceva: 'Venezia è ormai solo nel paese dei sogni'. E tuttavia egli l'ha amata sconfinatamente com'era già allora, proprio come Byron, come più tardi Nietzsche, come ancor più tardi e su un piano assai modesto il signor babbo. C'è, come sospesa nell'aria, un'impareggiabile melanconia d'intimi rapporti che si collega, per certi spiriti, al nome di Venezia e che è piena d'un senso familiare". In Th. MANN, *Lettere*, cit., p. 241.

⁶⁸ "[Aschenbach] pensava al poeta malinconico e entusiasta, allorché da quei flutti aveva veduto sorgere le sognate cupole e i campanili; ripeteva tra sé frammenti di quello che allora gli era sgorgato in pienezza di canto, materiato di devozione, di gioia e di mestizia." [MV 157]

⁶⁹ J. SEYPPEL, *Adel des Geistes: Thomas Mann und August von Platen*, in "Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte" 33 (1959), p. 568 sg.

⁷⁰ Ivi, p. 570.

August von Platen (1930) Mann descrive la produzione poetica di questo autore come “un mondo in cui l'imperativo della vita, le leggi della vita, ragione e morale non hanno valore, un mondo ebbro di disperato libertinaggio che è al contempo il mondo della forma più orgogliosa e del rigore della morte e che insegna agli adepti che il principio della bellezza e della forma non deriva dalla sfera della vita, che il suo rapporto con essa è tutt'al più di un rigoroso e melanconico criticismo: è il rapporto dello spirito con la vita [...]. Morte, bellezza, amore, eternità sono i simboli linguistici di questo miracolo al contempo platonico ed ebbaramente musicale dell'anima, pieno di fascinazione e seduzione [...] i cavalieri della bellezza sono cavalieri della morte”⁷¹. In realtà, quando si parla delle echi di Platen nella *Morte a Venezia* non va dimenticato che ciò implica anche la recezione della feroce stroncatura del poeta ad opera di Heine, un altro autore molto amato da Mann e dal fratello Heinrich⁷².

Nei *Bagni di Lucca* (1830-1831) Heine compie una spietata satira del *Bildungsbürgertum* dell'epoca e mostra la decadenza del concetto di *Bildung*, fondamentale per il classicismo tedesco. L'obiettivo di una formazione totale dell'individuo attraverso lo strumento della cultura umanistica è diventato ai tempi di Heine, che assistono non a caso al trionfo della reazione, anacronistico, l'autonomia dell'individuo è scaduta in formalismo, la *Bildung* in nozionismo e citazione e a svolgere una mera funzione di compensazione e legittimazione del ceto borghese in ascesa economica. *Bildung* (e col termine si intende naturalmente soprattutto la *klassische Bildung*) è in questo scritto, al pari della religione cattolica e del titolo nobiliare, simbolo del privilegio sociale; la cultura subisce un processo di mercificazione e perde qualsiasi contatto con la realtà. La percezione del mondo esterno avviene perciò attraverso l'utilizzo di citazioni, immagini, gesti e modelli di comportamento tratti dall'arte o dalla letteratura che producono un notevole effetto di straniamento in quanto decontestualizzate, in stridente contrasto

⁷¹ Th. MANN, *August von Platen*, in Id., *Leiden und Größe der Meister*, cit., p. 550.

⁷² Cfr. H. KURZKE, *Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk*, cit., p. 38 sg. Cfr. anche V. HANSEN, op. cit., pp. 27-71. Hansen non accenna però ad una possibile influenza di Heine sulla recezione di Platen nella *Morte a Venezia*.

con la trivialità delle situazioni che dovrebbero nobilitare e sublimare. La polemica di Heine non si limita semplicemente a prendere di mira i *parvenus*, ma si estende ad un modo anacronistico di concepire la letteratura e la poesia imitando forme, motivi e pose del passato che non hanno più senso nel presente. Heine vede questa inattualità simboleggiata nella figura di Platen e nei suoi epigonali tentativi di poetare alla maniera dei Greci in un'epoca lontanissima e diversissima da quella classica: questa imitazione può produrre solo un vuoto formalismo, una "restaurazione" che, simile a quella politica, non tiene conto dei mutamenti politici, storici e sociali nel frattempo avvenuti. È questo il senso recondito di un attacco spietatamente *ad personam*, in cui l'omosessualità di Platen viene data in pasto al pubblico in un fiorire di allusioni, giochi di parole spesso osceni e vere e proprie canzonature. Nonostante i suoi tentativi di restaurare la commedia antica, Platen era ben lontano dal possedere la vena aristofanesca, Heine era invece un polemista nato: è possibile che con questo scritto polemico volesse insegnare al suo avversario che cosa significasse realmente imitare lo spirito del teatro aristofanESCO, che non conosce *pruderie* né arretra dinanzi a qualsiasi oscenità. Al di là della discutibilità di questo attacco⁷³, ci preme sottolineare che l'omosessualità di Platen è per Heine, in ultima analisi, il corrispettivo esistenziale del suo sterile ed anacronistico classicismo letterario. La sua poesia ha, come la *Bildung* umanistica dell'epoca, la funzione di compensare e mistificare la non vissuta (non vivibile) realizzazione esistenziale e sentimentale. Solo attraverso il medium della letteratura o dell'arte del passato è possibile instaurare un contatto con la realtà, inseguire un impossibile sogno di totalità che non ha più cittadinanza nel mondo moderno, lacerato, scomposto e frantumato in una pluralità di visioni e punti di vista: "una volta", scrive Heine, "il mondo era integro, nell'antichità e nel medioevo, nonostante i dissidi esteriori

⁷³ Provocato però dagli almeno altrettanto disgustosi insulti antisemiti di Platen contro Heine nell'*Edipo romantico* (*Der romantische Ödipus*). Hans Mayer (*Aussen-seiter*, Frankfurt a. M. 1975, p. 215) ha perciò interpretato l'intera polemica alla luce dell'emarginazione cui entrambi gli autori sono stati sottoposti nel corso della loro vita: si sarebbe cioè verificato uno scontro tra l'*outsider* sociale (Heine) e quello sessuale (Platen).

esisteva pur sempre un'unità del mondo e c'erano poeti tutti d'un pezzo (*ganze Dichter*). Noi vogliamo onorare questi poeti e gioirne; ma ogni imitazione della loro totalità è una menzogna, una menzogna evidente a chiunque abbia occhi sani e che, perciò, non si sottrae allo scherno"⁷⁴. In mancanza di uno stile e di forme espressive personali, Platen mette in scena e riproduce i sentimenti di altri poeti del passato sotto una veste metrico-formale altrettanto anacronistica, tratta dai suoi modelli poetici. La poesia di Platen appare pertanto come "il risultato del transfert letterario e psicologico della sua sessualità"⁷⁵ per mezzo della forma classica. L'imitazione dell'antichità fallisce tuttavia a causa dell'epigonalità di tale impresa in un'epoca di lacerazione (*Zerrissenheit*), in grado unicamente di riprodurre gli aspetti esteriori del passato, senza poter assimilare la totalità della cultura classica. Sotto nuove condizioni storiche e morali il culto della greicità del poeta moderno si esaurisce necessariamente nell'imitazione sterile e pedante di caratteristiche formali, poiché i contenuti non possono essere menzionati – né tantomeno vissuti; possono acquistare cittadinanza nel presente solo come oggetti di "Bildung", attraverso la recezione ed il filtro della letteratura. Infatti, è proprio la rappresentazione della pederastia (*Knabenliebe*) a rendere evidente l'abisso tra gli antichi poeti greci ed i loro moderni epigoni. La costrizione ad imitare il passato ha perciò origine in Platen non da ultimo nella circostanza che l'epoca in cui vive non gli permette di esprimere liberamente la sua sessualità se non sublimandola e, quindi, depotenziandola attraverso mezzi espressivi o metafore ormai divenuti convenzionali ed innocui. Platen diviene dunque l'ultimo esponente del processo di "winckelmannizzazione", cioè di quel procedimento storicamente riconducibile a Winckelmann, di nobilitare ed esprimere il proprio omoerotismo attraverso l'ammirazione per la bellezza della forma classica. Ciò che però ai tempi di Winckelmann era stato un atto di grande modernità e novità e gli aveva permesso di riportare in vita l'antichità e al contempo di realizzare totalmente la sua persona, è divenuto nei suoi imitatori "un fatto anacronistico, solo la parodia timi-

⁷⁴ DHA VII/1, p. 95.

⁷⁵ K. PABEL, *Heines 'Reisebilder'. Ästhetisches Bedürfnis und politisches Interesse am Ende der Kunstperiode*, München 1977, p. 203.

damente vergognosa di un'antica sfrenatezza. È proprio così, questa passioncella non era nell'antichità in contrasto con la morale e si manifestava eroicamente in pubblico"⁷⁶. E qui Heine, al di là di ogni intenzione polemica, coglie senza dubbio nel segno: "La tragedia di Platen non è la sua omosessualità, ma il suo soffrirne e la terribile lotta contro il suo compimento"⁷⁷: l'esperienza del non vissuto e della mancanza di una felicità amorosa costantemente desiderata e mai raggiunta e la perfezione artistica costituiscono i motivi fondamentali della sua lirica. Mattenklott scrive perciò:

"Sono rinchiuso in me come un cadavere." La sensazione di essere, pur vivo, dipartito da tutti i viventi non ha mai abbandonato Platen. Fin dalle sue premesse era inscindibilmente unita alle forze vitali per lui decisive: amore ed arte. In entrambi i casi ha accordato allo morte la priorità: nell'amore con il fallimento, più causato che subito passivamente, del compimento; nell'arte con il voto deciso per la forma, e sia pure a prezzo dell'esperienza⁷⁸.

⁷⁶ DHA VII/1, p. 140. Analogamente nella *Morte a Venezia* Aschenbach tenta attraverso il richiamo alla greicità di giustificare quella che nell'ottica borghese è una passione scandalosa e degradante. Pensando ai suoi rispettabili antenati, lo scrittore si chiede: "E del resto, che cosa avrebbero detto di tutta la sua vita, scostatasi dalla loro fino a tralignarne; di quella vita sotto il segno dell'arte, che lui stesso in gioventù, conforme allo spirito borghese dei padri, aveva pubblicamente giudicato con tanta derisione, e che alla loro, in fondo, era stata tanto simile? Anche lui aveva servito, era stato soldato e uomo di guerra come alcuni dei suoi maggiori [...] Una vita di risolutezza e di sfide, aspra, tenace, temperante, da lui esaltata a simbolo di quel delicato eroismo che il tempo esigeva, a buon diritto poteva dirsi virile, poteva dirsi intrepida; e gli sembrava che l'Eros impadronitosi di lui fosse, in certo modo, particolarmente adatto e incline a un'esistenza di tal genere. Non era forse salito a grande onore presso i popoli più valorosi, non si sapeva forse che era fiorito nelle loro città proprio in forza del costume guerriero? Molti eroi antichi si erano di buon grado sottomessi al suo gioco, poiché ciò che imponeva il dio non poteva apparire indecoroso; e azioni che, se compiute per altri scopi, sarebbero state bollate dal marchio della viltà – l'inginocchiarsi, il fare giuramenti, supplicare ardentemente e comportarsi da schiavi – non risultavano a disdoro dell'amante, bensì erano per lui fonte di nuove e più alte lodi." [MV 204]

⁷⁷ P. DERKS, *Die Schande der heiligen Päderastie. Homosexualität und Öffentlichkeit in der deutschen Literatur 1750-1850*, Berlin 1990, p. 489.

⁷⁸ G. MATTENKLOTT, *August von Platen - ein Melancholiker*, in A. VON PLATEN, *Memorandum meines Lebens*, hrsg. von G. Mattenklott und H. Schmidt-Bergmann, Frankfurt a. M. 1988, p. 199.

Nel momento in cui evoca Platen, Mann ha tutte queste implicazioni ben presenti. Platen e la sua figura simboleggiano quella duplicità ed ambivalenza del classicismo che Mann intende rappresentare nella catabasi di Aschenbach e collocano se non altro in una luce ambigua ambizioni personali a diventare lo scrittore rappresentativo, il *praeceptor* di una nazione. La critica di Heine ad analoghi tentativi di esemplarità e canonicità attraverso forme e stili sublimati dalla *Bildung*, ma ormai inesorabilmente passati, in un'epoca che invece si colloca irrimediabilmente sotto il segno della *Zerrissenheit*, viene assimilata dall'autore mediante la rappresentazione problematica che egli fa del classicismo e della vicenda di Aschenbach: l'ottica doppia permette un'interazione tra complessità del presente ed archetipi mitici, storia e metatemporalità, psicologismo e culto della forma, senza cedere alla tentazione di resuscitare ciò che è morto, la totalità del mondo antico in tutte le sue manifestazioni artistiche. Allo stesso modo la *Bildung* è inadeguata ad arginare il vissuto, la passione omosessuale, riconducendoli nell'alveo della tradizione come "strumento di legittimazione"⁷⁹ e addomesticandone così la forza: la dirompente passione per Tadzio avrà la meglio sulla volontà di sublimazione attraverso le reminiscenze mitiche e letterarie classiche, svelando al contempo nietzschianamente l'abisso su cui poggia quella cultura.

In effetti, il processo di dissoluzione innescatosi con l'arrivo a Venezia trova il suo momento decisivo nell'apparizione di Tadzio, figura centrale del *Totentanz* di cui si è parlato sopra. "L'Eros-Thanatos ha molte maschere. Tadzio, così si è detto a ragione, è la sua maschera classica"⁸⁰. Aschenbach lo contempla con la competenza estetica dell'intenditore, così come si considera un'opera d'arte, istituendo paralleli con la forma classica, paradigmatica ed esemplare:

Il volto pallido e gentilmente assorto, incorniciato dai capelli biondo miele, la linea schietta del naso, la bocca vezzosa, l'espressione soave e divina di gravità, ricordavano le sculture greche dell'epoca aurea; e alla pura compiutezza dell'aspetto si univa una grazia così

⁷⁹ K. W. BÖHM, *Zwischen Selbstzucht und Verlangen. Thomas Mann und das Stigma Homosexualität. Untersuchungen zu Frühwerk und Jugend*, Würzburg 1991, p. 87.

⁸⁰ B. VON WIESE, op. cit., p. 318.

rara e insigne che lo scrittore si confessò di non aver mai veduto, né in natura né in alcun prodotto delle arti figurative, un simile capolavoro [...]. Neppure un colpo di forbici aveva toccato la sua bella chioma: come nella celebre statua dello Spinario, essa cadeva ricciuta sulla fronte, sopra gli orecchi e giù fino agli omeri. [MV 165 sg.]

Al contempo una segreta decadenza mina questa splendida figura di giovinetto ("Aveva notato però che i denti di Tadzio non erano perfetti: un po' irregolari, pallidi, privi della lucentezza che dà la salute, anzi piuttosto fragili e trasparenti al modo che si nota spesso negli organismi anemici", MV 177, e Aschenbach prova il presentimento della morte prematura del bel fanciullo): nella bellezza di Tadzio è insito un pericolo mortale che è anche sensualità ed è destinato a travolgere Aschenbach. Quest'ultimo cerca di esorcizzare la minaccia erotica iscrivendola nel panorama rassicurante di quel mondo classico la cui forma è per lui concreto modello cui uniformare la propria produzione artistica e il proprio immaginario erotico. Ancora una volta la tendenziale distruttività di questo procedimento non gli si palesa: ed è tutto un fiorire di riferimenti ad un mondo antico e mitico dai tratti "winckelmanniani" ed olimpici di cui si ignora quella problematicità da noi già più volte rilevata. Proprio questo consapevole rimando alla temperie del classicismo tedesco, a Winckelmann e Platen, rende chiara la scelta della passione omosessuale come fattore di dissoluzione nella vita di Aschenbach:

Che la matura virilità si chini amorevolmente verso quella tenera e leggiadra, che questa tenda le braccia verso quella, in ciò io non trovo nulla di innaturale, e anzi molto senso pedagogico, molto elevato umanesimo [...] Se veniamo a parlare del fatto erotico, dell'avventura antiborghese, sensuale e spirituale insieme, allora le cose si presentano in un modo un tantino diverso. Il problema dell'erotismo, anzi il problema della bellezza mi sembra racchiuso nel rapporto antitetico tra vita e spirito⁸¹.

Solo l'amore omoerotico, che richiamava una ben precisa tradizione culturale tedesca era atto ad evidenziare il processo di trasfor-

⁸¹ Lettera a C. M. Weber del 4 luglio 1920, in Th. MANN, *Lettere*, cit., p. 149.

mazione dell'apprezzamento della bellezza in passione, o meglio, l'equivoco del culto del Bello cui si è già accennato a proposito di Platen. Ed ecco che Tadzio viene paragonato al dio dell'amore ("una testa di Eros, dalla lucentezza dorata del marmo pario, dalle sottili sopracciglia pensose, e sulle tempie e sugli orecchi la coltre soffice e ombrosa dei riccioli cadenti ad angolo retto", MV 170) e risveglia reminiscenza omeriche ("Bravo piccolo Feace' [...] *Continuo cangiar d'ornamenti e bagni tiepidi e sonno ...*", MV 169)⁸².

Attraverso la citazione, l'uso di aggettivi omerici e termini ricalcati dal greco, l'ambiente del lido di Venezia subisce un processo di grecizzazione e mitizzazione, che diviene esplicito soprattutto nel quarto capitolo. Ciò non deve, naturalmente, far dimenticare il carattere di "sussidio" rivestito dal mito e chiaramente enunciato da Mann nel 1915 in una lettera a Paul Ammann⁸³; la conoscenza dell'antichità avviene per lo più di seconda mano, grazie ad una complessa stratificazione di disparate letture che rimandano ora a questo, ora a quel dato del mondo antico, in un processo di successive assunzioni che, come libere associazioni, partono da un titolo iniziale e centrale, dal momento che Mann, all'epoca della stesura della novella, difettava di specifiche conoscenze filologiche e di una conoscenza diretta della fonti greche⁸⁴. Dierks distingue a questo proposito tre nuclei: 1) quello facente capo alla *Nascita della tragedia*, che porta successivamente alla lettura delle *Baccanti* e di *Psyche*, e di cui si parlerà nel prossimo paragrafo; 2) quello delle fonti secondarie, il *Lehrbuch der griechischen und römischen Mythologie* di Nösselt, Omero e i *Memorabili* di Senofonte; 3) il nucleo "platonico" della novella, comprendente il saggio di Lukács *Sehnsucht und Form*, il *Simposio*, *Fedro* e anche *Sull'amore* di Plutarco.

⁸² È una citazione tratta dall'ottavo libro dell'Odissea (v. 248 sg.) nella traduzione di Voß pubblicata a Vienna nel 1908 a cura di Feigl. Cfr. a proposito F. H. MAUTNER, *Die griechischen Anklänge in Thomas Manns 'Tod in Venedig'*, in "Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur" 44 (1952), p. 20-26. Che il rimando ai Feaci possa essere associato al motivo della morte spiega R. G. RENNER, *Das Ich als ästhetische Konstruktion. 'Der Tod in Venedig' und seine Beziehung zum Gesamtwerk Thomas Manns*, Freiburg i. Br. 1987, p. 53.

⁸³ Cfr. M. DIERKS, op. cit., p. 36.

⁸⁴ Cfr. W. R. BERGER, *Thomas Mann und die antike Literatur*, in P. PÜTZ (Hrsg.), *Thomas Mann und die Tradition*, Frankfurt a. M. 1971, pp. 52-65.

Questa suddivisione è sostanzialmente condivisibile, va però, a causa per l'appunto della complessa stratificazione della recezione manniana, considerata in modo più articolato.

Uno dei problemi più complessi di fronte a cui si trova la critica manniana delle fonti è quello dell'adeguata valutazione delle fonti che hanno influito sulla genesi del testo, dalla sua concezione fino alla stesura definitiva. Un autore soggetto in modo divorante alla "passione furiosa per il proprio io", ma anche all'urgenza di doverla contrastare, domare, cioè oggettivare nella propria opera, non poteva in queste condizioni far altro che comprendere e valutare le proprie di volta in volta diverse letture prevalentemente dal punto di vista della propria attuale situazione biografica e produttiva. [...] Naturalmente è difficile, nell'abbondanza di materiali da cui alla fine ha origine l'opera della vita (*Lebenswerk*) [...] determinare con precisione il valore di una fonte, che insieme ad innumerevoli altre, magari non più accessibili al lettore d'oggi, mantiene in incessante fluire la corrente della coscienza creativa, la schiera caleidoscopica di immagini e pensieri⁸⁵.

A questo proposito non può essere sottolineata abbastanza l'importanza del lessico mitologico di Nösselt, che Mann conosceva fin dall'infanzia e a cui si deve il sorgere del suo interesse per il mito e la fiaba⁸⁶, tanto da spingere l'autore a dichiarare molto più tardi che nessuna frattura esisterebbe nel ricordo tra giochi d'infanzia ed esercizio dell'arte. Anche in ciò è riconoscibile la peculiarità dell'utilizzo manniano delle fonti, in cui il dato reale o biografico si incontra con quello letterario, un processo che Sandberg ha così incisivamente descritto con l'espressione "esperienza di vita acquisita attraverso la lettura" (*erlesene' Lebenserfabrung*): "il letto e il vissuto fluiscono impercettibilmente l'uno nell'altro finché, ricavata da fonti di volta in volta diverse, l'oggettivata opera d'arte della vita trova la sua espressione, libera dall'esperienza letta o meglio dalla

⁸⁵ H.-J. SANDBERG, op. cit., p. 89 sg.

⁸⁶ Cfr. la lettera a C. Kerényi del 20 maggio 1952, in C. KERÉNYI/TH. MANN, *Felicità difficile. Un carteggio*, trad. it. di E. Pocar, Milano 1963, p. 115 sg. Sull'importanza del lessico di Nösselt nella genesi della *Morte a Venezia* cfr. H.-J. SANDBERG, op. cit., pp. 66 sgg.

lettura vissuta. Diviene testimonianza di una riuscita simbiosi tra il di volta in volta letto e vissuto, di un'arte della vita acquisita attraverso la lettura"⁸⁷.

Questa premessa vale anche per la recezione della filosofia di Platone fatta da Thomas Mann nella novella qui esaminata. Il platonismo della *Morte a Venezia* giunge a Mann filtrato attraverso tre filosofi, Lukács, Schopenhauer, e Nietzsche.

Nel 1911, durante la composizione della sua novella, Thomas Mann lesse la raccolta di saggi di Lukács dal titolo *Die Seele und die Formen*. Qui, fin dall'inizio, il filosofo precisa quali siano state le personalità che maggiormente hanno contribuito a formare la sua idea di saggio e nomina Montaigne, Kierkegaard, ma soprattutto Platone. In questo contesto viene evocata la figura di Socrate, che costituisce pertanto uno dei motivi conduttori del libro, tanto più che, com'è noto, la filosofia platonica si definisce e precisa attraverso di lui. Egli è perciò presente anche nella *Morte a Venezia*, nei passaggi in cui Aschenbach nel monologo interiore riflette sulla sua attrazione omoerotica per Tadzio, servendosi della greicità e di una tradizione culturale classica imperniata sul culto della *Knabenliebe* (pederastia) e dell'eros pedagogico come scenario e filtro. Socrate compare già nella citazione di Senofonte (*Memorabili* I 3, 8-15) nel capitolo III⁸⁸, dove ammonisce a guardarsi dalla pericolosità dei belli, simili a falangi, piccoli ragni velenosi che causano la pazzia. Anzi, un bel ragazzo sarebbe più pericoloso dei falangi, "in quanto quelli con il contatto, ma questo perfino senza contatto, se solo qualcuno lo guarda, inietta anche da molto lontano qualcosa che fa uscire di senno"⁸⁹. La pertinenza di questa citazione nella trama del

⁸⁷ H.J. SANDBERG, op. cit., p. 75. Cfr. in proposito anche R. G. RENNER, op. cit. p. 9 sgg. Per H. KOOPMANN (*Ilanno Buddenbrook, Tonio Kröger und Tadzio. Anfang und Begründung des Mythos im Werk Thomas Manns*, in ID., *Der schwierige Deutsche. Studien zum Werk Thomas Manns*, Tübingen 1988, p. 3-12) Tadzio, in quanto mitizzazione della gioventù della gioventù dell'autore, assurge a simbolo di quel superamento del biografico nel fisionale tipico dell'arte di Mann.

⁸⁸ "Quanto a te, Critobulo' pensò sorridendo, 'ascolta il mio consiglio, va' in viaggio per un anno! Ché meno di tanto non ti occorre per risanare'." [MV 174]

⁸⁹ SENOFONTE, *Memorabili*, introduzione, tr. e note di A. Santoni, 2^a ed., Milano 1994, p. 121.

testo risulta evidente, dal momento che la passione di Aschenbach per Tadzio si nutre per tutto il corso del romanzo di sguardi e mai sfocia in una conversazione tra i due⁹⁰.

Socrate è per Aschenbach una figura in cui identificarsi, però proprio questo processo d'identificazione si rivela al contempo di demistificazione, perché mostra tutta la distanza, spirituale, temporale e spaziale, tra il modello e l'epigono, ma anche e soprattutto tra il filosofo e l'artista; è dunque una maschera, secondo quanto enunciato da Lukács: "Un grande struggimento (*Sehnsucht*) è sempre segreto e reca le maschere più disparate. Forse non è per niente così paradossale dire: la maschera è la sua forma. Ma la maschera è anche la grande, duplice lotta della vita: la lotta per essere riconosciuti e la lotta per rimanere nascosti"⁹¹. Socrate è perciò la maschera, la forma del desiderio di Aschenbach per Tadzio.

Punto di partenza per la nostra indagine è l'antitesi, contenuta negli appunti preparatori alla stesura della *Morte a Venezia*, ma anche nel mai compiuto saggio *Spirito e Arte* (che Mann cita tuttavia significativamente tra le opere di Aschenbach, MV 144) tra "spirito, cristianesimo e platonismo" da un lato, e "sensualità, plastica e paganesimo"⁹², dall'altro; ancora, al paganesimo viene associato il concetto di festa e al platonismo quello di contemplazione⁹³.

⁹⁰ Cfr. L. GUSTAFSON, *Xenophon and der 'Tod in Venedig'*, in "The Germanic Review" 21 (1946), p. 213.

⁹¹ G. LUKÁCS, *Sehnsucht und Form: Charles-Louis Philippe*, in ID., *Die Seele und die Formen. Essays*, Sonderausgabe, Neuwied/Berlin 1971, p. 134. Un'analisi della recezione di Lukács nella *Morte a Venezia* è contenuta in F. BARON, *Das Sokrates-Bild von Georg Lukács als Quelle für Thomas Manns 'Tod in Venedig'*, in R. JOST/H. SCHMIDT-BERGMANN (Hrsg.), *Im Dialog mit der Moderne: Zur deutschsprachigen Literatur von der Gründerzeit bis zur Gegenwart. Jacob Steiner zum 60. Geburtstag*, Frankfurt a. M. 1986, p. 96-105, si limita però quasi esclusivamente al saggio *Sehnsucht und Form* ed alle circostanze biografiche che hanno accompagnato la riflessione del giovane Lukács sull'amore ed il platonismo. Scopo della nostra indagine è invece dimostrare come l'influenza di Lukács si estenda a vari altri, importanti aspetti e motivi della novella.

⁹² In E. BAIER, op. cit., p. 108. Cfr. a proposito T. J. REED, *Thomas Mann. The Uses of Tradition*, Oxford 1974, pp. 119-143.

⁹³ Per quanto concerne il tema della pederastia, il platonismo con la sua sublimazione spirituale della *Knabenliebe* rappresenta una notevole eccezione rispetto alla prassi dell'epoca, di certo non disdegnosa del godimento fisico. In questo senso

Non è difficile scorgere in questa formulazione echi heiniane (ad esempio la contrapposizione tra nazareni ed elleni nello scritto contro Börne)⁹⁴; più specificamente si tratta dell'ennesima variazione sul tema centrale dell'opera di Mann, il conflitto tra arte e vita, conoscenza e bellezza, psicologismo e plasticità della forma, verità e letteratura, insomma, quel complesso di antitetici motivi che si ritrovano nella prospettivistica filosofia di Nietzsche (critico della *décadence* e decadente egli stesso, fautore di un ritorno alla grecità e rappresentante per eccellenza della modernità), nonché nel secondo capitolo della novella in questione. Qui apprendiamo che lo scrittore, dopo una giovanile simpatia per "l'indecente psicologismo del secolo", per "la pietosa corrività del 'tutto comprendere è tutto perdonare'" (MV 149) se ne era più tardi distaccato con veemenza, conferendo alle sue opere "un suggello così evidente e imperioso di classica maestria" (MV 150), nell'evidente convinzione che la forma classica sia garanzia "di dignità e severità" etica. Come il narratore precisa successivamente, la questione è molto più complessa, dal momento che ciascuno dei due poli può risultare foriero di pericoli: se l'eccessivo spirito critico o l'esagerata attenzione per la psicologia comportano alla lunga il rischio d'indifferenza alla morale, la forma (tanto più quella classica) non è da meno. Ora Aschenbach ha rinunciato alla conoscenza (*Erkenntnis*, termine a cui non è estranea una connotazione sessuale)⁹⁵ per votarsi alla classicità dello stile, della cui intrinseca eticità egli è convinto⁹⁶. L'evocazione del plato-

Mann può ben collocare la filosofia di Platone sullo stesso piano dello spirito e del cristianesimo. Cfr. B. EFFE, *Sokrates in Venedig. Thomas Mann und die 'platonische' Liebe*, in "Antike und Abendland" 31 (1985), p. 153-166.

⁹⁴ DHA XI, p. 18 f.

⁹⁵ O, più precisamente, omosessuale, come rileva, non senza qualche esagerazione G. HÄRLE (*Männerweiblichkeit. Zur Homosexualität bei Klaus und Thomas Mann*, Frankfurt a. M 1988, pp. 180 sgg.). Thomas Mann preferisce il desiderio senza fine della *Sehnsucht* alla "conoscenza", cioè alla reale e concreta pratica della propria omosessualità. La *Sehnsucht* omosessuale può trovare infatti il suo compimento e la sua soddisfazione (beninteso letterari, giacché nella vita lo scrittore opta borghesemente per il matrimonio ed i figli) solo nella morte.

⁹⁶ Cfr. G. LUKÁCS, *Das Zerschellen der Form am Leben: Sören Kierkegaard und Regine Olsen*, in Id., op. cit., p. 60: "Dove inizia la psicologia, lì finisce la monumentalità e la chiarezza non è altro che una modesta espressione della tensione verso la

nismo dovrebbe avvalorare questo suo convincimento, in realtà lo demistifica senza pietà come errore: un eroe della conoscenza come Socrate mira alla verità, rispetto alla quale la bellezza è solo un mezzo; Aschenbach si accontenta del culto della forma classica intesa come creatrice di valori ed invece sottilmente distruttrice, pervasa di mortale erotismo. È la sconfessione del programma winckelmanniano e il riconoscimento della natura 'problematica' del classicismo tedesco, della morte ad esso connaturata⁹⁷.

La recezione platonica ne *La morte a Venezia* si colloca all'insegna della contrapposizione tra filosofo e poeta, Socrate ed Aschenbach, un motivo che percorre anche il libro di Lukács e viene formulato con chiarezza soprattutto nel saggio *Platonismo, poesia e le forme: Rudolf Kassner*: "il poeta ed il platonico sono opposti polari"⁹⁸. "l'uno vive nell'edificio regolare della severa sicurezza, l'altro nei mille vortici e pericoli della libertà; l'uno nella splendida ed abbagliante pienezza in se stesso, l'altro negli eterni flutti della relatività; l'uno: tiene di tanto in tanto le cose nella sua mano e le osserva, per lo più però spicca il volo su di esse con un potente battito d'ali; l'altro: è sempre vicino alle cose eppure eter-

monumentalità. Dove comincia la psicologia non ci sono più azioni, solo motivi delle azioni. [...] Una volta che la psicologia ha iniziato ad esercitare il suo ruolo nella vita è finita per sempre con la chiara sincerità e monumentalità. Quando la psicologia domina nella vita, non ci sono più gesti che racchiudano in sé la vita e le situazioni della vita. Poiché il gesto è chiaro finché la psicologia rimane convenzionale."

⁹⁷ Cfr. F. JESI, op. cit., p. 23: "Bellezza che è vita che non genera vita, bellezza che è morte. Questo ideale del neo-classicismo che coglie l'istante mortale della bellezza nel processo dinamico della vita umana, è in fondo anch'esso una reversione del mito: un richiamo ad alterate sopravvivenze del passato, e un rimpianto. Ma ogni rimpianto del passato, se giunge a improntare totalmente di sé la vita, è una colpa contro il presente, contro l'azione, contro il comportamento morale. Quando il mito è qualificato 'passato', non nel senso di primordiale fondamento delle esperienze umane scaturito dalle profondità dell'uomo, ma come emblema delle esperienze di uomini trascorsi, sussiste sempre il rischio di un'alterazione e di una deformazione mitologica. Il mito di Winckelmann era il simbolo del rimpianto di una cultura e di una società per una forma di vita trascorsa: come tale era un emblema che accoglieva entro la propria realtà simbolica il desiderio di morte, il *cupio dissolvi* proprio del romanticismo."

⁹⁸ G. LUKÁCS, *Platonismus, Poesie und die Formen: Rudolf Kassner*, in *Id.*, op. cit., p. 34.

namente lontano da loro, sembra poterle possedere, eppure deve sempre sempre struggersi per loro"⁹⁹. Del resto, anche il capitolo del *Mondo come volontà e rappresentazione* da cui Mann aveva tratto spunto per alcune delle fonti "platoniche" del suo romanzo (il già menzionato passo senofonteo sulla pericolosità dei belli, *Fedro*, il *Convivio* e Plutarco *Sull'amore*) appare animato da rigoroso spirito filosofico di conoscenza, dalla volontà di capire un fenomeno come quello della pederastia, che pure appare "una mostruosità non solo contro natura, ma anche sommamente ripugnante, che suscita orrore". Tuttavia il filosofo non si limita di certo a stigmatizzare moralisticamente questo vizio ("Sorvolare su questa situazione ed accontentarsi di deplorare e gridare contro il vizio sarebbe naturalmente facile, *non è però la mia maniera di affrontare i problemi; piuttosto, fedele anche in questa circostanza al mestiere a me innato, di andare dappertutto alla ricerca della verità e di giungere al fondo delle cose, per prima cosa riconosco il fenomeno che qui si presenta e che deve essere spiegato, accanto alle sue inevitabili conseguenze*")¹⁰⁰: egli vuole spiegarlo, per così dire biologicamente, servendosi della sua metafisica dell'amore sessuale. La pederastia è condannata perché, contrariamente all'amore tra i sessi, non mira alla riproduzione della specie: è una pratica sessuale che insorge in particolar modo negli uomini di mezza età, i quali non sono più in grado di mettere al mondo figli sani e nei quali la forza riproduttiva viene meno a poco a poco. Non riesce difficile constatare come queste idee schopenhaueriane abbiano influenzato la concezione della figura di Aschenbach, che ha da poco passato i cinquanta al momento del fatale viaggio a Venezia.

Negli inserti platonici della novella il senso della filosofia platonica del bello viene evidentemente frainteso. Non casuale è la circostanza che queste reminiscenze avvengano in una condizione quasi onirica, di fantasticheria sfociante nell'ebbrezza, di cui il sogno nel capitolo quinto sarà il coronamento ("Il suo spirito gemeva in travaglio, la sua cultura si sconnetteva, pensieri antichissimi sca-

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ A. SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in *Id.*, *Sämtliche Werke*, nach der 1., von Julius Frauenstädt besorgten Gesamtausgabe neu bearb. und hrsg. von A. Hübscher, Bd. 3/2, Wiesbaden 1966, p. 646. I corsivi sono miei.

turivano dalla memoria, consegnati alla sua gioventù e mai più ravvivati dal proprio fuoco”, MV 189; “E dall’ebbrezza del mare e dall’abbaglio del sole sorse agli occhi suoi un fascinoso quadro”, MV 190; “Nella sua poltrona il vigilante solitario, circondato dal fulgore del nume, chiudeva gli occhi, offrendo al bacio di tanta gloria le palpebre abbassate. Sentimenti trascorsi, travagli antichi e dolcissimi, morti al suo cuore in tanti anni di austera fatica, gli riapparivano ora mirabilmente trasformati, ed egli li ravvisava con un incerto, stupito sorriso, MV 195; “Lì era seduto, con le palpebre chiuse; solo a scatti le alzava per subito riabbassarle, lasciando guizzare di straforo un’occhiata sconcertata e beffarda; e dalle labbra cascanti, lucide di belletto, uscivano smozzicati brandelli di un ragionamento che il suo cervello semiassopito andava intessendo come in un sogno.”, MV 223). L’ambiguità del ricorso al platonismo si rivela fin dall’inizio del quarto capitolo, laddove il sole, chiaro simbolo platonico, è connesso all’esistenza festosa ed oziosa del lido. Ora, nel capitolo 19 di *Sull’amore* di Plutarco si trova un confronto tra Eros e Sole: gli Egiziani distinguono, al pari dei Greci (*Simposio* 180c-d), l’Eros volgare da quello celeste, ma ne ammettono anche uno solare¹⁰¹. Un confronto con *La morte a Venezia*

¹⁰¹ Cfr. PLUTARCO, *Sull’amore*, trad. it. e note di V. Longoni, introduzione di D. Del Corno, Milano 1986, p. 88 sgg.: “Il sole distoglie la nostra attenzione dalle realtà spirituali e la rivolge alla sfera dei sensi: egli ci incanta con la bellezza e lo splendore del corpo visibile e ci induce a cercare la verità e ogni altro bene solo in lui e riguardo a lui, senza indicarci nulla in altre direzioni [...] Pare che anche il sole stordisca e paralizzi la nostra memoria, che per effetto del piacere e della meraviglia dimentica del tutto la precedente sfera di realtà. Eppure, in verità la nostra anima proviene da là, è consona a tale realtà, e, una volta [giunta] nel nostro mondo, solo attraverso visioni oniriche può ritrovare con gioia e contemplare il culmine della bellezza e della divinità. *Intorno a lei si riversano ingannevoli amabili sogni* e l’anima si persuade che tutta la bellezza e tutto il valore risiedono nel mondo che vediamo, a meno che non incontri il divino e sapiente Eros, medico e salvatore: egli, in un primo tempo, attraverso la bellezza dei corpi, la guida verso la verità, poi la orienta dal regno dei morti verso ‘la pianura del vero’ [...]; a questa meta egli eleva coloro che da tempo provano, nel rimpianto, il desiderio di riabbracciarla e di vivere con lei, guidandoli con dolcezza, come il mistagogo assiste coloro che vogliono essere iniziati. Ma quando veniamo di nuovo rimandati quaggiù, Eros non può raggiungere direttamente l’anima in quanto tale; occorre la mediazione del corpo. Come i maestri di geometria, quando i ragazzi non sono ancora in grado di comprendere da soli i concetti astratti relativi

mostra come Aschenbach si discosti dal senso del testo plutarco, utilizzando Sole ed Eros come sinonimi:

Non stava forse scritto che il sole distoglie la nostra attenzione dalle cose dell'intelletto per volgerla a quella dei sensi? Così magico è lo stordimento ch'esso, a quanto si dice, esercita sull'intelligenza e sulla memoria, che l'anima, voluttuosamente dimentica della sua specifica condizione, ristà ad ammirare sbigottita il più bello degli oggetti che il sole illumina; e unicamente con l'aiuto di un corpo sa poi elevarsi a contemplazione più alta. Non diversamente dai matematici, che ai fanciulli inesperti mostrano emblemi tangibili di pure forme, del pari Amore, per rendere visibile ciò ch'è dello spirito, volentieri si serve della figura e del colore dell'umana giovinezza e, a farne uno strumento del ricordo, l'adorna di tutto lo splendore della beltà; e il nostro essere, alla sua vista, s'accende allora di dolore e di speranza. (MV 189 sg.)

Del resto lo stesso Plutarco aveva esplicitamente messo in guardia da un'identificazione tra le due entità: "È plausibile che si stabiliscano relazioni tra Afrodite e la luna come tra Eros e il sole, più che tra questi due astri e le altre divinità; ma non si tratta di una completa identità. *Corpo e anima sono realtà distinte e non coincidenti*, così come il sole è percepibile tramite la vista, mentre Eros è presente al nostro spirito"¹⁰². Inoltre, l'azione di Eros conduce al ricordo di una verità prenatale, mentre in Mann produce una condizione di estasi ed ebbrezza: non a caso in lui non ricorre il termine "verità". A riprova dello stato di Aschenbach c'è il dato che egli, pur ammettendo con gli Egizi l'idea di un Eros-Sole guida alla bellezza sensuale, vuole contemporaneamente serbare il compito platonico dell'eros di condurre allo spirito. Nel tentativo di concii-

a realtà immateriali e sovrasensibili, costruiscono e presentano loro immagini tangibili e visibili di sfere, di cubi e di dodecaedri, così Eros celeste mostra a noi, come in uno specchio, belle immagini di belle realtà; esse sono certamente rappresentazioni mortali e sensibili di ciò che è divino [e incorruttibile], forme percepibili di realtà puramente spirituali, ma per l'intervento del dio esse assumono il fascino della bellezza, nelle loro forme, nei colori, nei visi. Con queste immagini Eros rimette dolcemente in moto la nostra memoria, che fin dal primo istante si riaccende di fronte ad esse."

¹⁰² Ivi, p. 87. I corsivi sono miei.

liare platonismo e paganesimo, conoscenza e sensualità, Aschenbach si serve di motivi ben presenti in Plutarco, ma interpretandoli in modo radicalmente opposto allo scrittore greco, dove l'amore platonico e l'Eros-Sole egizio, lungi dall'essere contrapposti tra loro, divengono due tappe dello stesso percorso che porta dalla bellezza sensuale a quella spirituale.

Analogamente fraintendono le citazioni dal *Fedro* il senso della filosofia platonica¹⁰³. A prima vista, sembrerebbe che Aschenbach la comprenda quando, parafrasando il dialogo in questione ed identificandosi per la prima volta in Socrate, enuncia:

Poiché la bellezza, o mio Fedro, solo la bellezza è insieme amabile ed evidente: essa è – notalo bene! – l'unica forma dell'incorporeo che i nostri sensi riescono ad accogliere e a sopportare. Altrimenti, che avverrebbe di noi se la divinità stessa, la ragione cioè e la virtù e la verità, ci apparissero in modo sensibile? Non periremmo, non bruceremmo d'amore, come già Semele di fronte a Zeus? La bellezza (*Schönheit*) è dunque, per l'animo senziante, la via che conduce allo spirito (*der Weg des Fühlenden zum Geiste*): la via soltanto, null'altro che un mezzo, mio piccolo Fedro... [MV 190]

Lasciando per il momento da parte l'allusione dionisiaca che non pare casuale, dato il futuro sviluppo della novella, le differenze tra dottrina platonica e le fantasticherie di Aschenbach non potrebbero in realtà essere più evidenti. La bellezza in sé è infatti assolutamente spirituale e non sensuale¹⁰⁴; sono le sue singole manifestazioni, i singoli corpi belli, ad essere via verso questa meta astratta

¹⁰³ Cfr. E. A. SCHMIDT, 'Platonismus' und 'Heidentum' in Thomas Manns 'Tod in Venedig', in "Antike und Abendland" 20 (1974), pp. 151-178 e W. DEUSE, 'Besonders ein antikisierendes Kapitel scheint mir gelungen': Griechisches in 'Der Tod in Venedig', in G. HÄRLE (Hrsg.), 'Heimsuchung und süßes Gift'. Erotik und Poetik bei Thomas Mann, Frankfurt a. M. 1992, p. 41-62.

¹⁰⁴ Cfr. PLATONE, *Fedro*, trad. it. di G. Reale, Milano 1993, p. 99, 250d3: "Infatti, la vista, per noi, è la più acuta delle sensazioni, che riceviamo mediante il corpo. Ma con essa non si vede la Sagghezza, perché, giungendo alla vista susciterebbe terribili amori, se offrissi una qualche chiara immagine di sé, né si vedono tutte le altre realtà che sono degne d'amore. Ora, invece, solamente la Bellezza ricevette questa sorte di essere ciò che è più manifesto e più amabile".

e superiore. Aschenbach, invece, vede in Tadzio già il Bello in sé (*Schönheit*), perfettamente compiuto, non il singolo corpo bello, e tenta di neutralizzare la sensualità insita nel suo interesse per il fanciullo platonizzando quella che, ricorrendo all'antitesi manniana, potremmo chiamare "componente pagana". Giova anche ricordare che nel *Fedro* Eros è una forma di divinità, la migliore e più alta, ma solo il filosofo può rettamente mettere a frutto il fenomeno dell'anamnesi, per cui la visione della bellezza fisica di un corpo richiama il ricordo della bellezza intellegibile (*Fedro*, 249 c4-d3)¹⁰⁵. Inoltre, l'aggettivo "senziente" rimanda direttamente al greco, dunque alla sfera della percezione sensuale. I sensi non possono pervenire al Bello, neppure il più elevato tra essi, la vista, che consente l'anamnesi. I soli sapienti possono raggiungere questa meta. Anche l'interpretazione lukácsiana dell'eros platonico e di Socrate non si discosta da questa opinione: l'amore platonico, nella descrizione tratteggiata da Socrate nel *Simposio*, è la personificazione più eccelsa e perfetta di quella condizione mediana, di quel perenne desiderare senza poter mai raggiungere la meta, di una bellezza posseduta solo nel desiderio che aveva caratterizzato anche la vita di un altro grande platonico, Kierkegaard. La *Sehnsucht* di Socrate, destinata a non avere mai appagamento, avrebbe condotto i giovani di Atene non all'amore, come ingannandoli egli aveva fatto loro credere, ma alla virtù e alla vita¹⁰⁶.

Tuttavia Aschenbach non è un filosofo, bensì un poeta. Nel quinto capitolo la maschera di Socrate lascia intravedere le insormontabili differenze tra questi due tipi umani:

¹⁰⁵ Cfr. *ivi*, p. 97: "Perciò, giustamente, solo l'anima del filosofo mette le ali. Infatti con il ricordo, nella misura in cui gli è possibile, egli è sempre in rapporto con quelle realtà, in relazione con le quali anche un dio è divino. Un uomo che si serva di tali reminiscenze in modo retto, in quanto è sempre iniziato a misteri perfetti, diventa, lui solo, veramente perfetto. Però, in quanto si allontana dalle occupazioni umane e si rivolge al divino, viene accusato dai più di essere uscito di senno. Ma sfugge ai più che egli, invece, è invasato da un dio".

¹⁰⁶ Cfr. il famoso passo, parafrasato da Mann in MV 176 e 191, di *Sehnsucht und Form*. Charles Louis Philippe, cit., p. 136: "L'amore ama al di là di se stesso; 'vuole' dice Socrate 'generare nel Bello e generare il Bello'. A ciò Socrate aveva improntato la sua vita e a tale scopo ha sedotto ed ingannato i giovinetti. Essi sono diventati per lui da amati amanti e l'amante è più divino dell'amato; perché il suo amore deve sempre rimanere non corrisposto, perché il suo amore è solo una via al compimento di sé".

Credi forse, o mio amato, che chi allo spirito s'avvia attraverso il dominio dei sensi, riuscirà mai a conquistare saggezza e autentica dignità d'uomo? O credi piuttosto (lascio decidere a te) che questa via rischiosamente dolce sia in realtà la via dell'errore, del peccato, quella che di necessità induce in inganno? Giacché, sappilo, noi poeti non possiamo percorrere la via della bellezza senza trovarvi Eros, che ben presto c'impone la sua guida; e possiamo anche, a modo nostro, essere eroi e costumati guerrieri, ma in verità siamo come donne, perché la passione è ciò che ci esalta, è *all'amore che dobbiamo aspirare*: tale è la nostra gioia e il nostro obbrobrio. Or dunque, vedi che noi poeti non possiamo essere né saggi né dignitosi? Che fatalmente cadiamo nell'errore, fatalmente rimaniamo dissoluti venturieri del sentimento? [...] Forma e spontaneità, mio Fedro, conducono al desiderio delirante, facilmente portano il nobile animo a orribili colpe sentimentali, che a lui stesso, nel suo armonioso rigore, appariranno infami; portano, insomma, anch'esse all'abisso. Vi portano, intendimi bene, noi poeti: perché a noi non è dato elevarci, è dato soltanto *imbestiarci*. [MV 223 sg. I corsivi sono i miei]

Lo stato di ebbrezza entusiastica in cui piomba Aschenbach davanti alla bellezza di Tadzio è dunque esplicitamente antiplatonico. "Il mondo mitico della terra elisia, la brezza dell'Oceano e l'ardente quadriga del dio Sole si rivelano pericolose seduzioni; all'adorazione della bellezza si connette ozio beato, e lo sguardo dell'estasiato scambia alla fine bellezza formale e perfezione spirituale. Non a caso egli contempla il mondo platonico in una condizione considerata con severa critica proprio da Platone: nell'entusiasmo avverso al logos, in un'ebbrezza di estasi e invasamento che gli fa apparire il corpo del fanciullo come 'simulacro e specchio' di bellezza spirituale"¹⁰⁷. Del resto, la contrapposizione lukácsana tra poeta e filosofo si basa molto probabilmente sulla famosa esclusione della poesia dalla repubblica platonica (libro X): lo stato ideale deve venir retto da un governo di sapienti amanti del vero e guidati dalla ragione. La poesia non rispetta questi criteri, è la riproduzione (ombra) della riproduzione della realtà, distante di tre gradi dalla verità assoluta delle idee, rappresenta cose della cui natura essa in realtà nulla sa, quindi non può essere utile al filosofo nell'arte di reggere lo stato.

¹⁰⁷ W. JENS, op. cit., p. 165.

Inoltre, quel che è peggio, agisce su quanto nell'anima non è conforme a ragione, sui sentimenti e le reazioni più riprovevoli, provoca la nascita di passioni incontrollabili e irragionevoli, che il saggio invece impara a disciplinare; insomma corrompe gli animi, viene detto in *Repubblica* 605d-607a.

Altre due differenze fondamentali tra platonismo e sua recezione nella *Morte a Venezia* illustrano aspetti importanti del testo manniano. La prima è di natura per così dire strutturale e riguarda la monologicità del platonismo di Aschenbach di contro alla dialogicità degli originali greci. Ancora una volta il punto di partenza ci sembra un passo di Lukács: "Socrate non era mai monologico. Si muoveva sempre da un gruppo di oratori (*Redende*) all'altro e sempre parlava con loro o li ascoltava. La sua intera vita sembrava esaurirsi nella forma dialogica del suo pensiero"¹⁰⁸. Di contro, nelle divagazioni platoneggianti di Aschenbach manca un interlocutore, lo scrittore nei panni di Socrate rivolge i suoi discorsi ad un Fedro/Tadzio assente nella realtà e presente soltanto in questi momenti simili ad un sogno. Le argomentazioni di Aschenbach non si evolvono, così, dialetticamente nel corso di una conversazione, ma sono frutto di elucubrazioni intellettuali interne al soggetto. Al contrario di Socrate che attraverso l'arte maieutica conduce i giovani alla verità, lo scrittore moderno si sottrae volutamente ad una qualsiasi conversazione con l'amato che si sarebbe probabilmente risolta "in senso buono, in distensione e giocondità, in salutare lucidità di spirito. Ma proprio qui stava il punto: di quella lucidità egli non voleva saperne; al suo cuore invecchiante era troppo caro il delirio" (MV 193), "poiché l'uomo ama l'uomo e lo onora finché non è in grado di giudicarlo, e dall'incompleto conoscersi nasce il desiderio". (MV 196) La solitudine cui si accennava nel paragrafo precedente si dimostra ancora una volta uno dei tratti distintivi del personaggio Aschenbach, ma anche dell'artista moderno (basti pensare al celebre *Ein Brief* di Hofmannsthal del 1901), laddove il filosofo antico era ben integrato nella vita della comunità cittadina e con il suo pensiero poteva esercitare un'azione "politica" non disprezzabile, indirizzando la gioventù in vista della città al Bene e al Vero. Sintomatica di ciò è la circostanza che tutte le (rare) volte che

¹⁰⁸ G. LUKÁCS, *Sehnsucht und Form*. Charles-Louis Philippe, cit., p. 136.

Aschenbach entra in contatto con qualcuno (col gondoliere, con l'incaricato della società alberghiera, col parrucchiere, il direttore, il guitto) la conversazione che ne nasce serve a nascondere la verità (anche nel caso dell'impiegato inglese, perché Aschenbach tace e si trincerava ancora dietro la menzogna)¹⁰⁹. La missione educativa che l'arte pretende di svolgere e che già Platone le aveva negato nella *Repubblica* si rivela impossibile, perché forma e conoscenza, prese in considerazione e assolutizzate l'una senza l'altra, portano entrambe all'abisso ed alla dissoluzione:

Menzogna, millanteria è la nostra padronanza dello stile, buffonaggine la nostra fama e gli onori di cui godiamo; grottescamente ridicola la fiducia riposta in noi dal volgo, temeraria e indifendibile impresa l'educazione del popolo e della gioventù per mezzo dell'arte. Come potrebbe infatti fungere da educatore colui che irrimediabilmente e per sua natura è spinto verso l'abisso? Vorremmo sì distogliercene, vorremmo acquistare dignità; ma ovunque dirigiamo i nostri passi, esso ci attira. Così avviene che rinneghiamo la forza dissolvitrice della conoscenza: poiché, mio Fedro, la conoscenza non possiede dignità né rigore; è consapevole, comprensiva, clemente, priva di riserbo e di forma; ha simpatia per l'abisso, è l'abisso medesimo. Noi dunque la ripudiamo energicamente, e da questo momento ogni nostro studio avrà di mira la bellezza, ossia la semplicità, la grandezza e il nuovo rigore, la seconda spontaneità, la forma. Ma forma e spontaneità [...] portano anch'esse all'abisso. [MV 224]

L'artista moderno non può sottrarsi al pericolo della solitudine e del solipsismo, tipico di chi, ripiegato nell'ipertrofia dell'io, cerchi salvezza nel culto del bello: è, insomma, il tema *Geist und Kunst* che ritorna, il problema dell'io che si ritrova irrimediabilmente imprigionato in se stesso, rispecchiandosi nell'adorazione della bellezza come Narciso nella fonte (un mito esplicitamente citato in MV 198 a proposito del riso di Tadzio)¹¹⁰. L'autoreferenzialità che mina

¹⁰⁹ "Pur tuttavia il solitario era conscio di un suo speciale diritto di partecipare al segreto; e poiché, ciò malgrado, ne rimaneva escluso, trovava un bizzarro sfogo nell'apostrofare i bene informati con domande insidiose, così da costringere quei congiurati del silenzio a mentire smaccatamente." [MV 205]

¹¹⁰ Cfr. a proposito F. MARTINI, op. cit., p. 216 e V. KNÜPFERMANN, *Die Gefährdung*

quest'arte si risolve in monologicità, nonostante il riconoscimento sociale che Aschenbach riceve ("intanto pensava alla sua fama, pensava che nelle strade molti, riconoscendolo, lo osservavano con riverenza, memori della sicurezza coronata di grazia che distingueva la sua parola", MV 176).

A questa differenza tra monologicità dell'artista moderno e dialogicità del filosofo antico se ne collega un'altra fra scrittura e oralità. Sempre nel *Fedro* (274b-275b3) Mann poteva leggere il mito di Teut, divinità egizia paragonabile al greco Ermes, inventore della scrittura. Il re Thamus, però, critica quest'invenzione che porta a trascurare la memoria e pertanto arreca ai discenti più danni che vantaggi: "Della sapienza, poi, tu procuri ai tuoi discepoli l'apparenza, non la verità: infatti essi, divenendo per mezzo tuo uditori di molte cose senza insegnamento, crederanno di essere conoscitori di molte cose, mentre, come accade per lo più, in realtà, non le sapranno; e sarà ben difficile discorrere con essi, perché sono diventati portatori di opinioni invece che sapienti"¹¹¹. E Socrate chiosa questo racconto, sottolineando come il processo di scrittura e lettura escluda la dialogicità, dal momento che un testo scritto non può essere chiamato a difendersi o a spiegarsi, qualora non risulti comprensibile o lasci adito a domande: non ha dunque una vita propria¹¹². La via della comunicazione orale è, però, come abbiamo visto, preclusa ad Aschenbach: egli può esprimersi solo attraverso la scrittura, quindi non sorprende che la vista di Tadzio faccia sor-

des Narziß oder: Zur Begründung und Problematik der Form in Thomas Manns 'Der Tod in Venedig' und Robert Musils 'Die Verwirrungen des Zöglings Törleß', in R. JOST/H. SCHMIDT-BERGMANN (Hrsg.), op. cit., p. 84-95.

¹¹¹ PLATONE, *Fedro*, cit., p. 161.

¹¹² Cfr. *ibidem*: "questo ha di terribile la scrittura, simile, per la verità, alla pittura: infatti, le creature della pittura ti stanno di fronte come se fossero vive, ma se domandi loro qualcosa, se ne restano zitte, chiuse in un solenne silenzio; e così fanno anche i discorsi. Tu crederesti che parlino pensando essi stessi qualcosa, ma se, volendo capire bene, domandi loro qualcosa di quello che hanno detto, continuano a ripetere una sola e medesima cosa. E una volta che un discorso sia scritto, rotola da per tutto, nelle mani di coloro che se ne intendono e così pure nelle mani di coloro ai quali non importa nulla, e non sa a chi deve parlare e a chi no. E se gli recano offesa e a torto lo oltraggiano, ha sempre bisogno dell'aiuto del padre, perché non è capace di difendersi e di aiutarsi da solo".

gere in lui il desiderio di scrivere, dal momento che “felicità dello scrittore è il pensiero che può totalmente mutarsi in sentimento, il sentimento che può diventare pensiero” (MV 191). È una formulazione molto poco platonica, proprio nel momento in cui Aschenbach si è appena calato nel ruolo di Socrate, che culmina nell’atto di comporre al cospetto del fanciullo, “di prendere la figura del giovinetto a modello del suo scritto, di lasciare che lo stile seguisse le linee di quel corpo d’apparenza divina” (MV 191). Questo sembra risolvere la dicotomia *Geist und Kunst*, poichè la bellezza sovrumana del fanciullo viene trasferita sul piano della forma, sottoposta alla disciplina dello spirito, conformemente all’assunto che solo Eros ispiri i poeti. Nasce così “il breve saggio – una pagina e mezzo di prosa squisita – che per nitore, elevatezza e tensione sentimentale avrebbe di lì a poco riscosso l’ammirazione di molti” (MV 192). Non soltanto la bellezza sensuale è stata elevata a bellezza spirituale, anche quello che Hofmannsthal definisce “la via verso il sociale” (“*der Weg zum Sozialen*”), la comunicazione con la società sembra instaurata, conformemente al ruolo di rappresentanza che Aschenbach intende svolgere. Quest’impressione viene però rettificata dalla voce narrante che demistifica l’aspirazione ad una funzione rappresentativa dello scrittore (“È bene, senza dubbio, che il mondo conosca solo l’opera insigne e non anche le sue origini, le condizioni in cui è nata; giacché la conoscenza delle fonti donde l’ispirazione fluisce all’artista, sarebbe non di rado cagione di sgomento e di orrore, sì da cancellare l’influsso benefico della grandezza”, MV 191) e ad una sublimazione platonica di quello che è in realtà un atto originato da un poco apollineo entusiasmo e dall’ebbrezza. La composizione di questo saggio assomiglia ad un atto sessuale (“Strana e snervante fatica! Singolare risultanza del contatto fra lo spirito e un corpo!), anche la coscienza di Aschenbach, nonostante la perfezione artistica raggiunta, non è serena (“Quanto Aschenbach mise da parte il suo lavoro e lasciò la spiaggia, si sentiva spossato, disfatto; come dopo un’orgia, gli pareva che la sua coscienza protestasse”, MV 192). Ciò getta un’ombra su quella che pareva la compiuta, perfetta fusione di Eros e Logos¹¹³ nel saggio

¹¹³ Cfr. F. A. LUBICH, *Die Entfaltung der Dialektik von Logos und Eros in Thomas*

scritto in riva al mare: ancora una volta è visibile l'ambivalenza tipica dell'arte di Mann, che nasce dalla complessa, contraddittoria e spesso inconciliabile antitesi di spirito ed arte, "il suo continuo oscillare e mediare tra alternative e polarità e la sua sempre nuova, sempre frustrata ricerca di una sintesi"¹¹⁴. L'interpretazione della stesura di questo breve saggio è resa ancora più complicata alla luce della distinzione lukácsiana (in *Platonismus, Poesie und die Formen*) tra saggista e poeta, parallela a quella tra platonico e poeta. La saggistica è la forma letteraria tipica del platonico, del filosofo, ha dunque la sua origine nella *Erkenntnis*, nella analisi e nella *Sehnsucht*: per impadronirsene compiutamente, Kierkegaard dovette vincere l'esteta in lui. Aschenbach celebra invece il trionfo narcisistico della parola e dello stile, la sua lingua si fa quasi canto, animata dalla passione e da un entusiasmo per il bello alieno da qualsiasi sforzo conoscitivo; poco dopo il narratore non mancherà di notare che "Aschenbach non era ormai più disposto all'autocritica" (MV 193). D'altronde, "chi mai può decifrare la natura e l'indole della vocazione artistica, chi può intendere il profondo, primordiale viluppo di disciplina e di sfrenatezza che ne forma la base?" (*Ibidem*).

"Il desiderio si libra al di sopra di se stesso e il grande amore ha sempre qualcosa di ascetico. [...] Ma agli esseri umani e ai poeti questo slancio rimarrà sempre precluso. L'oggetto del loro desiderio ha un suo peso e una sua vita che vuole se stessa. Il loro slancio è sempre la tragedia, e qui eroe e destino devono diventare forma. Ma possono essere solo eroe e destino ed eroe e destino devono rimanere"¹¹⁵. Ne risulta che il destino di Aschenbach non può che essere tragedia e che quindi egli fallisce in egual misura sia nel confronto con Dioniso, sia in quello con Socrate: nega il dionisiaco per poi cedervi proprio nel momento in cui crede di essere riuscito ad identificarsi con il filosofo greco e la sua dottrina¹¹⁶. Per com-

Manns 'Tod in Venedig', in "Colloquia Germanica" 18 (1985), pp. 140-159. Un'interpretazione tutto sommato positiva di questa scena è anche in: P. HELLER, *Der 'Tod in Venedig' und Thomas Manns 'Grund-Motiv'*, in: H. H. SCHULTE/G. CHAPPLE (Hrsg.), *Thomas Mann. Ein Kolloquium*, Bonn 1978, p. 43 sg.

¹¹⁴ P. HELLER, op. cit., p. 52.

¹¹⁵ G. LUKÁCS, *Sehnsucht und Form: Charles-Louis Philippe*, cit., p. 137.

¹¹⁶ Cfr. A. VON SCHIRNDING, *Dionysos und sein Widersacher. Zu Thomas Manns Rezeption der Antike*, in "Thomas-Mann-Jahrbuch" 8 (1995), p. 93-108.

prendere questo punto, occorre pensare alla *Nascita della Tragedia* ed alla violenta critica che Nietzsche rivolge ad Euripide con cui la tragedia avrebbe perso il suo profondo pessimismo, divenendo superficialmente ottimista. Egli avrebbe distrutto l'equilibrio tra apollineo e dionisiaco, in cui risiede la grandezza di questo genere letterario, a scapito del dionisiaco, e ciò soltanto per compiacere uno spettatore che non capiva, né apprezzava la tragedia: Socrate. "È questo il nuovo contrasto: il dionisiaco e il socratico, e l'opera d'arte della tragedia greca perì a causa di esso"¹¹⁷. Euripide avrebbe perciò composto drammi conformi "all'essenza del *socratismo estetico*, la cui legge suprema suona a un dipresso: 'tutto deve essere razionale per essere bello', come proposizione parallela al principio socratico: 'solo chi sa è virtuoso'" (GT 12, 85) Il socratico è "la radicalizzazione dell'apollineo, è pura chiarezza, è *principium individuationis* nel campo dell'astrazione logica, senza quella qualità che definisce l'apollineo come principio artistico, la visione [...] è una terza forza"¹¹⁸. A Nietzsche non interessa ovviamente ricreare la personalità storica di Socrate; per lui il filosofo greco è una personificazione della filosofia dell'illuminismo, di quella unione tra illuminismo, scienza e progresso che si dimostra letale per l'esistenza dell'arte. L'influenza di Socrate si esplica come un potere inibitorio, in lui l'istinto, anziché essere creativo ed affermare la vita, diviene critico. Egli riteneva la favola unico tipo di letteratura, mentre la tragedia gli sembrava irragionevole e pericolosa, piena di incongruenze e lontana dalla verità. Proprio per uniformare la sua creazione ai precetti socratici, Euripide ha trasformato l'eroe tragico in eroe dialettico, ma soprattutto ha eliminato la musica, distruggendo l'essenza della tragedia, "che si può interpretare unicamente come una manifestazione e raffigurazione di stati dionisiaci, come simbolizzazione visibile della musica, come il mondo di sogno di un'ebbrezza dionisiaca" (GT 14, p. 97).

¹¹⁷ F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, nota introduttiva di G. Colli, tr. it. di S. Giannetta, 2ª ed., Milano 1977, p. 83 (d'ora innanzi citato con la sigla NT, paragrafo e numero di pagina).

¹¹⁸ B. VON REIBNITZ, *Kommentar zu Friedrich Nietzsche 'Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik'* (Kap. 1-12), Stuttgart/Weimar 1992, p. 316.

Socrate è, dunque, il prototipo dell'uomo teoretico che, come l'artista, prova un infinito appagamento in ciò che esiste, ma ha un diverso atteggiamento nei confronti del disvelamento dell'essenza della realtà, nutre interesse maggiore più per la ricerca della verità che per la verità in sé, non senza l'illusione metafisica di poter penetrare negli abissi dell'esistenza con il semplice sostegno della scienza (*Wissenschaft*).

Al termine della sua vita Euripide avrebbe però composto un dramma come le *Baccanti*, dove la forza del dio della tragedia tanto a lungo rinnegato, di Dioniso, infuria con inaudita violenza e crudeltà. Nietzsche interpreta quest'atto come una palinodia (NT 12, 82 sg.). Le similitudini con la figura di Aschenbach che viene travolto dall'entusiasmo dionisiaco al termine della sua vita sottoposta al controllo di una ferrea disciplina sono pertanto evidenti, così come è chiaro che Thomas Mann si sia rifatto alla contrapposizione nietzschiana tra socratismo e dionisiaco, senza però trascurarne la segreta ambiguità. Nietzsche, infatti, condannando Euripide e Socrate, stigmatizza in realtà aspetti della sua personalità e della sua attività che egli proietta in questi due "archetipi": "Il suo [di Nietzsche] sguardo acuto distrugge le illusioni, i sogni e le speranze che danno sicurezza all'uomo, gli rimane però una nostalgia per ciò che è semplice, sano e forte, per l'arte vera, che è per lui – come per Schlegel e già per Herder – creazione su basi mitiche"¹¹⁹. Il campione del mito e auspice di una rinascita della tragedia dallo spirito della musica wagneriana Nietzsche è anche al contempo il fine psicologo che smaschera le convinzioni della ottimistica cultura borghese alla fine dell'Ottocento, dunque molto più simile a Socrate di quanto egli stesso non creda: "i due erano spiriti affini la cui analisi spietata della propria coscienza e di quella degli altri rifletteva un identico zelo missionario e una identica profonda preoccupazione per l'integrità morale e intellettuale dei loro contemporanei"¹²⁰. Questa contraddizione irrisolta è riscontrabile nel *Versuch einer Selbstkritik* premesso alla seconda edizione della *Nascita della*

¹¹⁹ B. SNELL, *Aristofane e l'estetica*, in ID., *Cultura greca e origini del pensiero europeo*, tr. it. di F. Codino, Torino 1963, p. 188.

¹²⁰ A. HENRICHS, *The Last of the Detractors. Friedrich Nietzsche's Condemnation of Euripides*, in "Greek Roman and Byzantine Studies" 27 (1986), p. 386.

tragedia, dove Nietzsche si rende conto della natura ibrida del suo scritto giovanile, sospeso tra filosofia e filologia, arte e *Wissenschaft*, senza poter rientrare completamente in nessuno di questi ambiti ("Avrebbe dovuto *cantare*, quest' 'anima nuova' e non parlare! Che peccato che io, ciò che allora avevo da dire, non abbia osato dirlo da poeta: forse lo avrei potuto! O almeno da filologo: eppure in questo campo per il filologo rimane ancora oggi quasi tutto da scoprire e da scavare", NT, 7). La condanna dell'indecente psicologismo del tempo a favore della forma da parte di Aschenbach è anche un'autocondanna, un rifiuto/rimozione di uno dei lati della propria natura di artista. Thomas Mann si serve dunque della maschera di Socrate per rappresentare non solo l'opposizione tra dionisiaco e apollineo, quest'ultimo nella sua forma estrema di socratismo, ma anche quel complesso ed inestricabile groviglio di ambivalenze tra spirito ed arte, lucida analisi ed entusiasmo che caratterizzano sia la vicenda di Aschenbach che la filosofia di Nietzsche. In entrambi i casi la via d'uscita è la tragedia.

Questa conclusione ci riporta di nuovo, quasi inaspettatamente a Lukács, che così si conferma come una delle fonti più importanti in quel complesso lavoro di *montage* che è *La Morte a Venezia* e la cui influenza non si limita certo a *Sehnsucht und Form*. Nell'ultimo saggio di *Die Seele und die Formen*, dedicato alla produzione di Paul Ernst, improntata all'ideale allora in voga e su cui torneremo nell'ultimo paragrafo di questo lavoro, di una "nuova classicità", il critico ungherese indica nella forma tragica la via del superamento del platonismo:

Il tragico è il diventare reale della concreta essenza [*Wesenheit*] dell'uomo. Qui la tragedia risponde risoluta e sicura all'interrogativo più delicato del platonismo: se, cioè, anche le singole cose possano avere idee, fondamenti di realtà [*Wesenhaftigkeiten*]. La sua risposta capovolge la domanda: soltanto la singola entità, soltanto la singola entità spinta ai suoi limiti estremi è conforme alla sua idea, esiste realmente. L'universale che tutto racchiude senza colore e forma è nella sua universalità di significato [*Alldeutigkeit*] troppo debole, nella sua unità troppo vuota per poter diventare reale. È troppo per poter avere un vero essere; la sua identità è una tautologia: l'idea è conforme a se stessa. Così, con un superamento del platonismo, la tragedia risponde al verdetto che Platone aveva pronunciato su di essa"¹²¹.

¹²¹ G. LUKÁCS, *Metaphysik der Tragödie: Paul Ernst*, in ID., op. cit., p. 232.

La tragedia rappresenta l'appagamento e, quindi, il superamento di quel "desiderio di desiderare" (*Sehnsucht*) che abbiamo visto essere cifra costitutiva di Socrate e dei grandi platonici come Kierkegaard: "Il più profondo desiderio dell'esistenza umana è il fondo metafisico della tragedia; [...]. L'esperienza tragica, la tragedia drammatica è il suo più perfetto, unicamente, totalmente perfetto appagamento. Ma ogni appagamento di un desiderio è la sua distruzione. La tragedia è nata dal desiderio, la sua forma deve perciò negarsi ad ogni espressione del desiderio. Prima che il tragico compaia nella vita, essa è divenuta compimento in forza di questo [del tragico, *scil.*] e ha abbandonato la condizione del desiderare"¹²². La tragedia consente pertanto di superare il dualismo tra conoscenza e forma in quanto espressione di un intenso significato metafisico, di un'unità primordiale dietro il mondo fenomenico che trova la sua peculiare espressione nella forma drammatica. "Dioniso parla la lingua di Apollo, ma alla fine Apollo parla la lingua di Dioniso." (NT 21, 145)

4. *La tragedia e il suo dio*

La definizione di "tragedia" che lo scrittore dà in più occasioni¹²³ della *Morte a Venezia* ne segnala già la forte componente "dionisiaca" che si estende anche alla struttura. Essendo questo genere letterario il più eccelso secondo la poetica classicistica, esso era il mezzo stilistico-formale più adatto ad esprimere quella volontà di forma e nuova classicità che contraddistingue il testo da noi preso in esame. In effetti, ai cinque atti della tragedia corrispondono nella *Morte a Venezia* cinque capitoli: il secondo capitolo all'atto primo con l'esposizione dell'antefatto, il primo all'atto secondo con la rappresentazione della causa scatenante il conflitto tragico; l'azione raggiunge il culmine nel capitolo terzo (atto terzo) per poi evolversi

¹²² Ivi, p. 233.

¹²³ Cfr. la lettera a Hedwig Fischer del 14 ottobre 1912 in E. BAHR, op. cit., p. 124: "è una vera tragedia"; e Th. MANN, *Lebensabriss* (1930), in ID., *Reden und Aufsätze* [*Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, Bd. 11], Frankfurt a. M. 1960, p. 125: "tragedia della degradazione in forma di novella".

nella peripezia (atto/capitolo quarto) e nella catastrofe finale (atto/capitolo quinto). Questa affinità strutturale, ma anche contenutistica, con la tragedia greca è di carattere generale e non necessita di alcun modello preciso, come ha creduto invece Dierks, che ha ipotizzato una lettura delle *Baccanti* di Euripide da parte di Mann e ha argomentato la sua tesi con dovizia di passi o motivi simili tra le due opere¹²⁴. Questa supposizione non trova però riscontro negli appunti preparatori presi da Mann, dove le fonti citate per la conoscenza del dionisiaco sono Nietzsche, Rohde e Burckhardt, che a loro volta si richiamano tuttavia spessissimo ad Euripide per studiare il fenomeno dell'affermarsi del culto del dio straniero in Grecia¹²⁵. In realtà i riferimenti alla religione dionisiaca e lo schema tipico opposizione al nuovo dio/punizione da parte di Dioniso sono di natura talmente generale da non richiedere necessariamente una lettura diretta delle *Baccanti*.

Punto di partenza per la nostra indagine è la convinzione maniana, filtrata attraverso Nietzsche, che "una relazione produttiva si basi sempre su un gioco ed una iterazione con le forze sotterranee dell'istinto; che anche il genio patologico [sia] produttivo solo in quanto riesce a rendere produttive queste forze infere dell'istinto in un senso culturalmente civilizzatorio, cioè a rinnovare, accrescere e a variare il sistema di regole ed ordinamenti della civiltà attraverso il contatto regressivo con le potenze infere"¹²⁶. In questa impresa fallisce per l'appunto l'artista apollineo Aschenbach, anche perché dimentica come l'istintualità sia una importante componente della sua natura, una parte della sua eredità genetica, come sempre in Mann quella materna: la madre dello scrittore è figlia di un direttore d'orchestra boemo, reca insomma in sé i segni di quel mondo orientale caratteristico del "kommender Gott" ("Quell'impasto di rigida, disciplinata coscienziosità e di istinti oscuri e focosi non poteva generare che un artista, e precisamente quell'artista", MV 144). Anche Tadzio, essendo polacco, sarà un'incarnazione di quest'Oriente che Aschenbach reca in sé non solo grazie alla madre

¹²⁴ M. DIERKS, op. cit., p. 18-32.

¹²⁵ Cfr. a proposito W. DEUSE, op. cit., p. 50.

¹²⁶ P. HELLER, op. cit., p. 66.

boema, ma anche alla provenienza geografica. È nato a L., città della Slesia identificabile, grazie alle note di lavoro alla *Morte a Venezia*, con Liegnitz¹²⁷, che era tradizionalmente un bastione dell'Occidente contro gli attacchi provenienti dall'Oriente e aveva giocato un ruolo importante nelle campagne di Slesia condotte da Federico di Prussia, simbolo di un ideale "ascetico" prussiano.

Nonostante la sua tenacemente perseguita aspirazione alla dignità, Aschenbach è dunque vittima predestinata della seduzione del dio che gli si presenta all'inizio nella forma minacciosa del *Todesbote* (il misterioso viandante al cimitero di Monaco). Essa si risolve in una sorta di invito al viaggio:

Egli [Aschenbach] ebbe la sorprendente coscienza di uno strano dilatarsi del proprio essere: qualcosa come un'irrequietezza vagabonda, una giovanile frenesia di lontananze, insomma un sentimento così vivo l'afferrò, così nuovo, o da così lungo tempo represso e dimenticato, che dovette fermarsi di botto, con le mani dietro la schiena, per decifrare la natura e l'oggetto di quel turbamento.

Era desiderio di viaggiare, null'altro; ma, in realtà, sopravvenuto con la violenza di un accesso, spinto al parossismo, all'allucinazione. [MV 140]

"Uno strano dilatarsi del proprio essere..." (*Eine seltsame Ausbreitung seines Innern*) si tratta di una citazione da Rohde, in cui il filologo classico amico di Nietzsche descrive il fenomeno dell'eccitazione dionisiaca: "quest'acutizzarsi della sensibilità artificialmente prodotto sembra avesse significato religioso, in quanto pareva che solo per mezzo di questa straordinaria tensione, di questo dilatarsi del suo essere, l'uomo potesse venire a contatto con esseri d'un mondo superiore, con dio e con le schiere dei suoi spiriti"¹²⁸. L'influsso di Dioniso provoca una visione di paesi lontani, tropicali, di una giungla in cui pullulano in stretta, inscindibile unità, sfacciata e lussureggiante vegetazione assieme a putrefazione ("vide in un folto di nodosi bambù scintillare le pupille di una tigre all'agguato

¹²⁷ In E. BEHR, op. cit., p. 105.

¹²⁸ E. ROHDE, *Psiche. Culto delle anime e fede nell'immortalità presso i Greci* (2 voll.), trad. it. di E. Codignola e A. Oberdorfer, Bari 1914, vol. 2, p. 347.

– e si sentì battere il cuore di terrore e d'inesplicabile smania. Poi la visione dileguò”, MV 140) e che troverà il suo compimento nella descrizione dell'avanzata del colera asiatico nel capitolo quinto (“nato nei caldi acquitrini del delta del Gange, rinfocolato dall'alito mefitico di quel mondo primordiale e inutilmente rigoglioso – di quell'intrico d'isole selvagge che gli uomini disertano e dove, nei folti di bambù, s'appostano le tigri”, MV 213). Importante è che a questo punto il destino di Aschenbach sia segnato e che egli ceda alla seduzione dell'invito al viaggio, alla forza del dio straniero, correggendo la rotta della sua esistenza di scrittore, descritta nel magistrale *excursus* del secondo capitolo:

quell'ansia di cose nuove e lontane, quella sete di sentirsi libero, sciolto da fardelli, dimentico di ogni cosa, altro non erano che un impulso a fuggire, ad abbandonare il lavoro, il luogo ove si dedicava con fredda, ostinata passione al suo servizio quotidiano. [MV 141]

È il problema che Thomas Mann aveva nelle sue *Arbeitsnotizen* già chiaramente formulato con le seguenti parole: “La pazzia come correlato della misura e della forma”¹²⁹. La minaccia imminente di dissoluzione morale viene mascherata attraverso il pretesto di un periodo di riposo foriero di nuovi successi per l'attività letteraria. Ed il viaggio viene deciso, non nel paese delle tigri (l'Asia, da cui proviene l'invasato corteo di Dioniso), ma “nell'accogliente Sud [...]” (MV 143). La meta è non a caso Venezia, non solo perché essa è una città fondamentale nella geografia del decadentismo, ma anche perché, come ha rilevato non senza qualche esagerazione Härle¹³⁰, da sempre, almeno dai tempi di Winckelmann, il viaggio in Italia corrispondeva nell'immaginario omosessuale alla promessa di una possibile felicità sentimentale e sensuale, irraggiungibile all'interno dei rigidi ordinamenti borghesi vigenti all'epoca in Germania (e non solo). La meta italiana di Mann è, in quest'ottica, senz'altro Venezia che perciò assurge “a forma di vita sensuale”¹³¹, ad anti-Lubecca, a simbolo della sensualità, dell'eccesso e della corruzione

¹²⁹ In: E. BAIER, op. cit., p. 78.

¹³⁰ G. HARLE, op. cit., pp. 143 sgg.

¹³¹ Ivi, p. 153.

morale, di contro al canone della virtù borghesi e protestanti che trova nella città anseatica la sua massima espressione. La scelta di Venezia e la circostanza che Aschenbach soccomba alla seduzione della città senza volervi (o potervi sfuggire) sono cifre dell'irresistibile irrompere della passione omosessuale, del riemergere di quanto in anni di minuziosa e faticosa (auto)disciplina è stato tenacemente rimosso.

Il carattere di "discesa agli inferi" del viaggio si precisa proprio quando Aschenbach, in un primo tempo intenzionato a trascorrere le sue ferie nell'Istria, comprende che la meta che si prefigge è in realtà Venezia: "improvvisamente, con lo stupore dell'evidenza, la meta gli balzò agli occhi. Se, dalla sera alla mattina, si voleva approdare all'incomparabile, alla diversità favolosa, quale via si sceglieva? Ma era chiaro. Che stava facendo lì? Si era sbagliato. Laggiù aveva voluto andare." (MV 153) Gli strani personaggi che costellano il suo viaggio verso l'agognata meta non fanno che confermare ulteriormente questo aspetto: spia ne è la considerazione di Aschenbach che "era come se qualcosa fosse fuori di posto, come se il mondo entrasse tentennando in un alone di sogno, cominciasse a deformarsi in maniera bizzarra." (MV 155) L'inesplicabile, l'assurdo e la stranezza hanno ormai fatto ingresso nell'ordinato mondo di Aschenbach.

Ulteriore spia dell'irruzione del dio Dioniso a lungo rinnegato è l'accentuarsi della componente musicale a partire dall'arrivo nella città lagunare: non è la parola a dominare, ma un miscuglio indistinto di suoni e lingue sconosciute che titilla l'orecchio dello scrittore: "I suoni delle lingue più conosciute si fondevano in uno smorzato sussurro [...] L'apporto slavo sembrava predominante. (MV 165) La lingua di Tadzio è caratterizzata come "morbida e sfuggibile" e l'orecchio di Aschenbach si riempie del suono del nome del fanciullo, il cui vocativo in polacco suona "Tadziu": esso è "dolce e insieme selvaggio nelle sue morbide consonanti, nella prolungata *u* finale." (MV 175) Aschenbach non capisce una parola di quanto Tadzio racconta ai suoi sulla spiaggia: "forse si trattava di cose banalissime, ma ai suoi orecchi suonavano come un'armonia diffusa. Così la parlata straniera del ragazzo si trasfigurava in musica" (MV 187 sg.) Come Mann poteva leggere in Nietzsche, l'arte non figurativa della musica appartiene alla sfera dionisiaca ed è imme-

diata espressione della volontà e del fondo oscuro e doloroso di tutte le cose; inutilmente tenterà la parola e la poesia di elevarsi alle sue altezze: “il simbolismo cosmico della musica non può essere in nessun modo esaurientemente realizzato dal linguaggio, perché si riferisce simbolicamente alla contraddizione e al dolore originari nel cuore dell'uno primordiale, e pertanto simboleggia una sfera che è al di sopra di ogni apparenza e anteriore a ogni apparenza. Rispetto a tale sfera ogni apparenza è piuttosto soltanto un simbolo; quindi il *linguaggio*, come organo e simbolo delle apparenze, non potrà mai e in nessun luogo tradurre all'esterno la più profonda interiorità della musica.” (NT 6, 49 sg.) Nella *Nascita della tragedia* (2, 29 sg.) Nietzsche distingue altresì tra musica apollinea e musica dionisiaca: la prima era “architettura dorica in suoni, ma in suoni solo accennati, quali appartengono alla cetra”, si manifestava come “onda del ritmo, la cui forza plastica veniva sviluppata per la rappresentazione di stati apollinei”; la seconda, il cui strumento caratteristico era l'aulos, si distingueva invece “per la violenza sconvolgente del suono, la corrente unitaria della melodia e il mondo assolutamente incomparabile dell'armonia”. Nella novella manniana la musica sembra dapprima rientrare nella sfera apollinea, nell'ordinato mondo delle belle forme a cui è improntata la vita di Aschenbach e di cui il soggiorno veneziano sembra all'inizio l'apoteosi (grazie alla perfetta bellezza di Tadzio, alle reminiscenze platoniche, alla composizione del saggio); la sua natura dionisiaca non tarda però a svelarsi nel corso del quinto capitolo, dove si compie la catastrofe di Aschenbach: durante l'inseguimento di Tadzio nel labirinto delle calli veneziane, lo scrittore ode “il grido del gondoliere, richiamo e saluto insieme” a cui fa eco “una risposta in distanza dal dedalo silenzioso” (MV 203), parallelamente gli si svela la natura “adescatrice ed equivoca” della bellezza di Venezia: “città fiabesca e trappola per i forestieri, aura viziata che un tempo aveva permesso all'arte di fiorire opulenta e che ai musicisti ispirava *morbide melodie di voluttuosa ninnananna*. Sembrava al randagio di bere con l'occhio quella magnificenza, di percepire con l'orecchio quei canti ...” (MV 201). I corsivi sono miei] Il “salace rondò, in dialetto incomprensibile e con un ritornello a risata” (MV 210) reca anche innegabili tratti dionisiaci, come del resto il suo esecutore, uno dei *Todesboten*: ricorda “la meravigliosa mescolanza e duplicità

nelle passioni degli invasati dionisiaci”, “quel fenomeno in cui i dolori suscitano piacere, in cui il giubilo strappa al petto voci angosciate. Dal sommo della gioia risuona il grido del terrore o lo struggente lamento per una perdita irreparabile.” (NT 2, 29) La “risata” di scherno che caratterizza questo canto viene accompagnata da una serie di sintomi fisici che caratterizzano gli invasati del dio, si risolve in una *performance* dionisiaca: il guitto “singultava, gli si spezzava la voce, con la mano si premeva la bocca, si rannicchiava su se stesso, e al momento dato il riso prorompeva da lui come un *urlo*, come un’esplosione, così *autentico da divenire contagioso e da propagarsi all’uditorio: finchè un’ilarità gratuita, vivente di vita propria, s’impadroniva di tutto il pubblico [...] piegava i ginocchi, si batteva le cosce, si teneva i fianchi, si sganasciava; non rideva più, gridava, e faceva cenni col dito verso l’alto, quasi a significare l’estrema comicità di quella gente lassù che rideva con lui.*” (MV 211. I corsivi sono miei) L’esplosione di smodata ilarità viene qui descritta come un’epidemia, come la divina e terribile pazzia di Dioniso a cui fa da *pendant* il letale avanzare del colera asiatico dall’est all’ovest¹³².

Tutto questo insieme di motivi dionisiaci trova il suo coronamento nell’orribile visione dell’incubo di Aschenbach, “la vicenda corporea e spirituale che fu bensì vissuta da lui nel più profondo sonno, come qualcosa di affatto autonomo e oggettivamente percepibile, ma senza ch’egli si rendesse conto di muoversi e di esistere nello spazio al di fuori degli avvenimenti. Teatro di questi, piuttosto, era la sua propria anima; essi vi irrompevano dall’esterno, fiaccando brutalmente la resistenza ch’egli tentava di opporre con ogni energia dello spirito, vi trascorrevano come turbine e lasciavano guasto e distrutto ciò ch’era stato la sua esistenza, il tesoro della sua vita.” (MV 217) Anche in questo passaggio è evidente il carattere endemico dell’epifania del dio straniero, che piomba dall’esterno e

¹³² Cfr. NT 2, 30: “L’essenza della natura deve esprimersi simbolicamente; è necessario un nuovo mondo di simboli, e anzitutto l’intero simbolismo del corpo, non soltanto il simbolismo della bocca, del volto, della parola, ma anche la totale mimica della danza, che muove ritmicamente tutte le membra. In seguito crescono all’improvviso e impetuosamente le altre capacità simboliche, quelle della musica, come ritmica, dinamica e armonia”.

travolge ogni resistenza da parte dei suoi oppositori. Le sensazioni e gli stati d'animo più discordanti coesistono e sono accentuati fino al parossismo ("paura, paura e gioia, e una atterrito senso di curiosità per quello che doveva venire", MV 217); soprattutto, si svela pienamente il carattere dionisiaco di quell'itinerario musicale che accompagna il viaggio di Aschenbach a Venezia:

un rombo, un frastuono, una quantità di rumori mescolati assieme: sferragliamenti, strombettii, cupo brontolio di tuoni, in uno con laceranti grida di giubilo e con un lungo urlio fatto di *u* strascicate; il tutto frammisto e con orrenda dolcezza dominato da un suono di flauto, come un tubare profondo, atroce e ostinato, così lussurioso e penetrante da attanagliare le viscere. [...] E dall'intera masnada saliva quel grido composto di molli consonanti con una prolungata *u* finale, dolce e selvaggio insieme quale ancora non s'era udito: qui scagliato verso il cielo come un bramire di cervi, là riecheggiato da innumerevoli voci d'infame gioia, incitava ossessivo a ballare e a dimenar membra, e non conosceva requie. Ma onnipresente, invincibile, molceva l'orecchio il suono grave del flauto. [...] Al ritmo dei timpani si squassava il suo cuore, il cervello vorticava; ira, accecamento, stordimento voluttuoso invadevano la sua anima, smaniosa di accordarsi al tripudio del dio. [MV 217 sg.]

In un saggio del 1909 dal titolo *Dolce dormire (Süßer Schlaf)* Mann scrive un elogio dei benefici del sonno, uno stato che gli è particolarmente caro per via della sua natura "indiana" ["Ho molto spirito indiano (*Indertum*) in me"]¹³³. L'aggettivo può ben essere spiegato alla luce della filosofia schopenhaueriana (d'altronde la parola "nirwana" viene esplicitamente citata), ma, ci pare di poter affermare, anche con la terra d'origine del "kommender Gott". L'evocazione dell'India e dell'Oriente assume in questo saggio un preciso significato simbolico che ben si adatta ad illuminare la problematica della *Morte a Venezia*: qui è già possibile rintracciare quell'opposizione Ovest-Est che percorre l'opera di Thomas Mann e che si approfondirà con la lettura di Bachofen. Oriente è la passività, il groviglio primordiale d'impulsi ed energie che si oppone all'azione chiarificatrice della forma e della misura, in una parola:

¹³³ Th. MANN, *Süßer Schlaf*, in ID., *Reden und Aufsätze*, cit., p. 336.

alla morale. L'amore per il sonno, così come quello per il mare, traggono origine dallo stesso "pesante e indolente desiderio di quella forma o non-forma della perfezione", "in una tendenza molto poco artistica all'eterno, che si manifesta in un'antipatia verso l'articolazione e la misura"¹³⁴. Ciò rende comprensibile l'amore di Aschenbach per il mare (MV 172), al cui cospetto si svolge gran parte degli incontri con Tadzio, ma anche le fantasticherie e il sonno (MV 195) cui il maturo scrittore si abbandona sulla spiaggia; al mare è inoltre associato il concetto di ebbrezza (MV 190). In *Süßer Schlaf* la morale, e in particolare la morale dell'artista, è vista come antidoto al nulla ed all'ebbrezza, si tratta però di una concetto che, come sempre in Thomas Mann, mostra costantemente e contemporaneamente "due facce, è raccoglimento e dedizione": "è abnegazione, è la forza della concentrazione egoistica, la risoluzione alla forma, alla figura, alla delimitazione, alla fisicità, al rifiuto della libertà, dell'infinitezza, dell'assopirsi e fantasticare nel mondo sconfinato delle sensazioni, - essa è, in una parola, volontà d'opera (*der Wille zum Werk*). Ma ignobile e immorale, senza sangue e ripugnante è l'opera nata dalla fredda, intelligente e virtuosa compiutezza di una natura d'artista! La morale dell'artista è dedizione, errore e perdita di sé, è lotta e necessità, esperienza, conoscenza e passione"¹³⁵. L'indulgere dell'artista al sonno è visto in quest'ottica come correttivo ad un'etica della produzione assoluta che pretende di essere autosufficiente e di non aver bisogno anche dell'altro lato dell'esistenza, del suo opposto, la pigrizia, la dissipazione del tempo e delle forze, la contemplazione priva di scopo, la dispersione di se stessi; dormire permette all'anima di ritornare alla sua patria originaria, di ritrovarsi. Abbiamo però più volte visto che l'arte di Aschenbach ha perseguito troppo rigidamente l'ideale di forma, si è sottoposta senza restrizioni alla volontà d'opera, ignorando l'ambivalenza del concetto di morale artistica che Mann traccia nel saggio sopra menzionato. Nel sonno egli ritrova perciò il contatto con l'altro lato di sé tenacemente negato: quello della dissipazione, dell'indistinto, del nulla e del caos, fino al *climax* del sogno nel capitolo quinto. "Da quel sogno" conclude la voce narrante "l'in-

¹³⁴ *Ibidem.*

¹³⁵ Ivi, p. 338.

felice si destò svigorito, devastato, irremissibilmente consegnato al demone.” (MV 219)

Aschenbach si comporta come il Greco apollineo descritto da Nietzsche, davanti ai ditirambici seguaci di Dioniso e allo spettacolo della loro *mania*: “con uno stupore che era tanto più grande, quanto più a esso si mescolava l’orrore di sentire che tutto quello non gli era poi davvero così estraneo, anzi che la sua coscienza apollinea gli nascondeva questo mondo dionisiaco solo come un velo.” (NT 2, 30) Durante il sogno lo scrittore supererà progressivamente questo senso di distanza unendosi al corteo degli invasati del dio e abbandonandosi alla vita dell’istinto e della sensualità prima sublimata nella finzione platonica. Il sogno permette dunque nietzschianamente di superare il *principium individuationis* per unirsi al dio e all’uno originari ma anche un ritorno del rimosso attraverso un processo di “condensazione” (*Verdichtung*) delle esperienze fatte durante il soggiorno veneziano: in questo senso “l’apollineo rappresenta nella *Morte a Venezia* il principio della rimozione, ma alla fine il dionisiaco in quanto rimosso riconquista con l’epifania-sogno di Dioniso il suo diritto”¹³⁶. La somiglianza con analoghe formulazioni freudiane nell’*Interpretazione dei sogni* è sorprendente e ripropone l’interrogativo se e come Thomas Mann possa essere venuto a contatto con le teorie psicoanalitiche prima degli anni ‘20, epoca a cui tradizionalmente si fa risalire la sua ricezione di Freud. Dierks¹³⁷ ha ipotizzato un influsso della psicoanalisi, in particolare del saggio di Freud dedicato alla *Gradiva* di Jensen (1906), sulla *Morte a Venezia*. Non ci sono prove dirette a suffragio di questa ipotesi, ad eccezione di una dichiarazione di Mann al quotidiano “La Stampa” del 1925¹³⁸, però nella novella di

¹³⁶ M. DIERKS, *Traumzeit und Verdichtung. Der Einfluß der Psychoanalyse auf Thomas Manns Erzählweise*, in E. HEFTRICH/H. KOOPMANN (Hrsg.), op. cit., p. 121.

¹³⁷ Cfr. *ivi*, pp. 111-137; *Id.*, *Der Wahn und die Träume in ‘Der Tod in Venedig’*. *Thomas Manns folgenreiche Freud-Lektüre im Jahr 1911*, in “Psyche” 44 (1990), pp. 240-268, e *Id.*, *Thomas Mann und die Tiefenpsychologie*, in H. KOOPMANN (Hrsg.), op. cit., p. 284-300.

¹³⁸ “Per quanto mi riguarda, almeno uno dei miei lavori, la novella *La morte a Venezia* è nata sotto l’immediato influsso di Freud. Senza Freud non avrei mai pensato di trattare questo motivo erotico o lo avrei perlomeno rappresentato molto diversamente”, in M. DIERKS, *Der Wahn und die Träume in ‘Der Tod in Venedig’*, cit., p. 242.

Jensen come in quella di Mann il tema è lo stesso: per dirla con Freud, "proprio ciò che è stato scelto come mezzo di rimozione diventa il portatore di ciò che ritorna; nel rimovente stesso e dietro ad esso si afferma all fine vittorioso il rimosso"¹³⁹. In *Gradiva. Ein pompejanisches Phantasiestück* (1903) un giovane archeologo è ossessionato dalla fanciulla raffigurata su un rilievo pompeiano; attraverso il sogno scoprirà il motivo: si tratta di Zoe, una ragazza da lui conosciuta durante l'infanzia, di cui si era innamorato, salvo reprimere il ricordo da adulto. Questo intreccio offre a Freud la possibilità di dimostrare e chiarire alcuni punti fondamentali della psicoanalisi e dell'interpretazione dei sogni in modo particolarmente efficace, e cioè esponendone la trama già secondo criteri psicoanalitici, cosicché la sua spiegazione scientifica del racconto sembra esserne poi naturale conseguenza: questi fattori rendono il saggio particolarmente adatto alla divulgazione, molto più che non la *Traumdeutung*. L'ipotesi di un influsso freudiano sulla *Morte a Venezia* è senz'altro suggestiva e, dato il carattere di raffinato e complesso *Montage* dell'opera di Mann non si può certo escludere a priori, anche a causa di alcune circostanze che potrebbero averlo causato e favorito (Jensen aveva trascorso la sua adolescenza a Lubeca e risiedeva a Monaco come Mann; la sua morte avviene proprio nel 1911; nello stesso anno viene fondata la società psicoanalitica monacense); inoltre, al di là di tutto, va ricordato che la psicanalisi era all'epoca certo nell'aria. Tuttavia non è indispensabile postulare l'influsso di Freud e del saggio sulla *Gradiva* per spiegare alcune concordanze, dal momento che la ricezione freudiana da parte di Mann negli anni '20 si colloca nel solco di Nietzsche e Schopenhauer e di tutta la serie di scrittori e pensatori romantici che "evidenziano, coltivano, portano scientificamente alla ribalta il lato notturno della natura e dell'anima come quello che propriamente determina e crea la vita e al cospetto della 'ragione' sostengono rivoluzionariamente il primato di tutto l'elemento tellurico-prespirituale del 'volere', della passione, dell'inconscio o, come afferma Nietzsche, del 'sentimento'"¹⁴⁰. È molto probabile che anche

¹³⁹ S. FREUD, *Delirio e sogni nella 'Gradiva' di W. Jensen*, in ID., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino 1991, p. 485.

¹⁴⁰ Th. MANN, *Die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte* (1929), in

nel caso della nostra novella quello che sembra psicoanalitico derivi poi in realtà da Nietzsche e Schopenhauer.

La descrizione dell'orgia dionisiaca parafrasa liberamente Rohde, di cui Thomas Mann si era ricopiato il passo corrispondente nel *Notizbuch*¹⁴¹. Ci sono tuttavia alcune significative discordanze fra i due testi, soprattutto per via della forte accentuazione dell'elemento sessuale in Mann rispetto al modello. Qui la fonte può essere Heine, la cui scena di baccanale negli *Dei in esilio* conferisce analogamente grande rilievo alla libertà sessuale che imperava in queste occasioni. L'immagine dei seguaci del dio che in preda all'estasi dionisiaca "si cacciavano l'un l'altro i pungoli nelle carni e leccavano il sangue che colava sulle membra" (MV 219) si ritrova a proposito dei coribanti negli *Dei in esilio*, che "con corte spade infliggevano ferite ai propri corpi, cercando deliranti il piacere nel dolore stesso"¹⁴²; il grido dalla prolungata *u* finale è "dolce e selvaggio insieme", Heine parla di "mollì, dolci eppure crudeli note della musica"¹⁴³; anche il particolare delle donne che "incespicando in lunghi, villosi panneggi che pendevano dalle loro cintole, scotevano sistri arrovesciando le teste dolenti" (MV 217) trova il suo riscontro nell'opera di Heine ("la suonatrice di tamburo dalla veste sollevata in alto percuoteva con le nocche della mano rovesciata la membrana risonante"¹⁴⁴).

Non c'è più speranza di salvezza per Aschenbach. Il giorno della sua morte sulla spiaggia ormai deserta "una macchina fotografica, apparentemente senza padrone, stava sul treppiede al margine delle onde; il vento, ora più fresco, faceva svolazzare e sbattere il panno nero che la ricopriva" (MV 225), quasi moderno tripode a simboleggiare Apollo e l'arte apollinea che Aschenbach ha irrimediabilmente abbandonato in favore del dio straniero. La sua tragedia umana e artistica si compirà di lì a poco con ferrea necessità al cospetto di Tazio, al contempo Dioniso ed Hermes, e del mare.

Id., *Leiden und Größe der Meister*, cit., p. 884; cfr. anche il saggio *Freud und die Zukunft* (1936), ivi, pp. 908 sgg.

¹⁴¹ E. BÄHR, op. cit., p. 78.

¹⁴² DHA IX, p. 131.

¹⁴³ Ivi, p. 131.

¹⁴⁴ Ivi, p. 130. Cfr. V. HANSEN, op. cit., p. 156.

5. *L'avvento di una nuova classicità: Thomas Mann e Lublinski*

Certamente Mann nutriva un concetto altamente rappresentativo del suo ruolo di scrittore. Nei saggi autobiografici il suo *iter* artistico viene perciò sempre provvisto dei contrassegni di unicità, di eccezionalità e solitaria grandezza, dunque di sostanziale indipendenza rispetto alle correnti letterarie e culturali più in voga del momento. Si tratta naturalmente di una posa, come dimostra il diligente lavoro di *Montage* che caratterizza tutte le sue opere e testimonia piuttosto di un'acuta recettività. Quanto detto vale anche per *La Morte a Venezia*, una novella che si colloca sotto l'influsso di quella corrente culturale dell'inizio del Novecento che va sotto il nome di "nuova classicità"¹⁴⁵. Quest'ultima definizione fa significativamente capolino nel saggio manniano *L'arte di Richard Wagner*, in cui si profila un nuovo ideale artistico:

Immaginando il capolavoro del ventesimo secolo penso ad un'opera profondamente e credo vantaggiosamente diversa dall'opera wagneriana: un'opera eminentemente logica, compiuta e chiara, severa e serena al contempo, con altrettanta tensione volitiva, ma impregnata di una spiritualità più distaccata, più nobile e più sana. Un'opera che non cerchi la grandezza nella grandiosità barocca e la bellezza nell'estasi. *Si deve auspicare, credo, una nuova classicità*¹⁴⁶.

Questo passo ricalca numerose formulazioni dello stesso tono di un critico particolarmente stimato da Mann e citato addirittura nel secondo capitolo della novella da noi presa in esame con la definizione "un sottile esegeta" (MV 147) e a cui si deve la similitudine Aschenbach-San Sebastiano: Samuel Lublinski. Egli è non soltanto una personalità di spicco del movimento neoclassico, ma anche un'interessante figura di intellettuale degli inizi del secolo scorso, purtroppo poco noto a causa della morte precoce avvenuta nel 1910 a soli quarantadue anni; o forse a causa dell'oblio caduto

¹⁴⁵ Cfr. H. R. VAGET, *Thomas Mann und die Neuklassik. 'Der Tod in Venedig' und Samuel Lublinskis Literaturauffassung*, in "Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft" 17 (1973), pp. 432-454.

¹⁴⁶ Th. MANN, *L'arte di Richard Wagner*, cit., p. 47. I corsivi sono i miei.

sulla sua tutt'altro che riuscita produzione teatrale. Il suo acume di critico era notevole, tant'è che può essere annoverato tra i precursori della sociologia e della teoria della letteratura marxiste¹⁴⁷. Di Mann Lublinski si era occupato fin dai tempi dei *Buddenbrook*. A partire dal 1904 fino alla morte del critico ci fu tra i due uno scambio epistolare, nonché l'instaurarsi di un rapporto personale d'amicizia. Lublinski è noto soprattutto per due raccolte di saggi: *Bilanz der Moderne* (1904) e *Der Ausgang der Moderne* (1909). Essendo ormai accertato che una prima idea della *Morte a Venezia* risale al 1905 e, cioè, al progetto di comporre un romanzo sull'amore senile di Goethe a Marienbad, il rapporto con Lublinski attraversa tutto il periodo di faticosa genesi della novella ed è determinante per quella inversione di tendenza che porterà Mann a Goethe attraverso il superamento di Wagner. Per Lublinski come per Mann il punto di partenza è l'analisi del moderno compiuta da Nietzsche, anche se la preparazione filosofica del critico è molto più ampia e profonda di quella posseduta dallo scrittore.

In *Bilanz der Moderne* Lublinski fornisce non solo un'acuta descrizione della situazione in cui si trova il mondo letterario e culturale intorno al 1890 ma indica anche la soluzione per combattere la contraddizione in cui, a suo dire, si dibatte la letteratura, sospesa tra la scoperta, fatta dal naturalismo, dell'importanza del *milieu* sociale sull'individuo e la necessità di grandi individui, liberi dalla tirannia dello *Zeitgeist*, per la creazione di grandi opere. La sua attività di critico si colloca perciò nel solco del dissidio tra pretesa normatività dell'arte e comprensione per gli intrecci storico-sociali che ne sovrintendono alla genesi, dissidio che Lublinski si propone di risolvere attraverso un ritorno alla classicità, per lui compendiata nel modello goethiano e, nel presente, nell'opera di Paul Ernst (cfr. *Der Ausgang der Moderne*). Lublinski rimprovera ai naturalisti la sciattezza formale, l'equazione verità=modernità, il loro essersi concentrati più sui contenuti che non sullo stile; giudizio non meno aspro viene pronunciato sui neoromantici, la cui arte è, né più né meno del naturalismo, espressione di tendenze epigonali; Lublinski ne depreca l'estetismo, l'anarchia, la concentrazione esa-

¹⁴⁷ Cfr. G. WUNBERG, *Nachwort* a S. LUBLINSKI, *Die Bilanz der Moderne*, mit einem Nachwort neu hrsg. von G. Wunberg, Tübingen 1974, pp. 370 e 373.

sperata sull'io ed i suoi stati d'animo. Di contro viene esaltato, utilizzando un argomento ormai topico nella storia della letteratura tedesca, l'equilibrio della civiltà greca, che si basava sul "contatto e il contrasto tra la massa e il singolo, un contenuto vivo e popolare e una forma rigorosa"¹⁴⁸ e che ha prodotto quelle che Lublinski ritiene le forme letterarie per eccellenza: la tragedia e l'epica. La crisi della letteratura moderna è non da ultimo pienamente visibile nella sua impossibilità di creare grandi epopee e drammi: il dramma in particolare, in quanto "la più compiuta espressione in campo estetico della forza, del volere, della passione e della idealità di una cultura", simbolo dell'"etica e della facoltà creatrice di un'epoca" risulta particolarmente esposto alla minaccia di quello che Mann definisce nella *Morte a Venezia* "l'indecente psicologismo del tempo":

Quello stolto modo di dire che "tutto comprendere" equivalga a "tutto perdonare" dovrebbe essere a dire il vero capovolto e allora non si reggerebbe più sulla testa, ma sui piedi. Fino a quando un errore non è ancora stato compreso, può essere perdonato, mentre rimane un sacrilegio perseverarvi dopo che esso è stato riconosciuto come tale¹⁴⁹.

La somiglianza di questo passo con MV 149 è talmente evidente da non necessitare di un ulteriore commento: ci troviamo ancora una volta davanti a un esempio della tecnica di montaggio manniana. L'autore risente dell'influsso di Lublinski anche per quanto riguarda la struttura della sua novella tra tragedia ed epos¹⁵⁰; inoltre sembra aver fatto tesoro di quanto il critico aveva annotato a proposito dei *Buddenbrook*: essi sono "solo in superficie un romanzo sociale, in realtà un romanzo individualistico; esprimono un caso individuale con tratti tipici, ma non ancora un epos tipico"¹⁵¹. Con quest'affermazione viene delineata quella fusione di tipico ed individuale che rappresenta una delle novità più significative dell'opera di Mann.

¹⁴⁸ S. LUBLINSKI, *Der Ausgang der Moderne. Ein Buch der Opposition*, mit einer Bibliographie von J. J. Braakenburg, neu hrsg. von G. Wunberg, Tübingen 1976, p. 82

¹⁴⁹ Ivi, p. 133.

¹⁵⁰ Cfr. la lettera a Carl Maria Weber del 4 luglio 1920, in Th. MANN, *Lettere*, cit., p. 146 sg.: "Il motivo artistico [...] si trova nella differenza tra lo spirito dionisiaco della lirica, portata a espandersi con individualistica irresponsabilità, e quello apollineo dell'epica, obiettivamente legato a responsabilità di ordine etico e sociale."

¹⁵¹ S. LUBLINSKI, *Der Ausgang der Moderne*, cit., p. 183.

Anche sull'uso del mito nella letteratura moderna Lublinski aveva espresso giudizi di grande acume soprattutto a riguardo dei drammi mitologici di Hofmannsthal, da lui stroncati senza pietà: lo scrittore austriaco rappresenterebbe "la perfetta antitesi di un poeta"¹⁵², le sue tragedie propongono una rappresentazione del mito attraverso le moderne categorie della psicologia che finisce per annullare ogni tragicità e soprattutto il concetto di destino, fondamentale nella tragedia greca. Nell'*Elettra* addirittura il mito entra in contrasto con la sovrastruttura psicologica che il poeta moderno pretende di imporgli: "questo nuovo mito non ci ha portato nient'altro che rovina e una completa confusione, ha condotto la modernità del tutto in un vicolo cieco"¹⁵³. Nel caso di Hofmannsthal come di altri autori neoromantici ci troveremmo, insomma, di fronte ad una sorta di "mito tecnicizzato", sempre più lontano dalle reali condizioni sociali e culturali, davanti ad una chiusura dell'artista nella sua torre mitopoietica, allargando, anziché colmare, la frattura tra letteratura e vita, *Kultur* e *Zivilisation*. Si tratterebbe di un puro gioco intellettuale rivestito dei caratteri di sogno, sarebbe l'"evocazione di un mito morto"¹⁵⁴.

L'intima contraddizione in Hofmannsthal, questo denso guazzabuglio di moderna psicologia e mito barbarico della preistoria, non può avere continuatori e dovrebbe spegnersi nella parodia involontaria o anche volontaria, che sembra così voler diventare l'ultima parola del dramma moderno¹⁵⁵.

Mann si prefigge e raggiunge per la prima volta con *La morte a Venezia* proprio quella fusione tra tematica moderna e mito auspicata da Lublinski. Infatti, le fonti (Nietzsche, Platone, Rohde ecc.) "non spiegano come Thomas Mann pervenne a coordinare la realtà contemporanea con il mito antico. In altre parole: Rohde, Nietzsche hanno fornito motivi contenutistici, ma – ed è questo il fattore decisivo – nessun esempio di intreccio tra materia narrativa contemporanea e

¹⁵² Ivi, p. 117.

¹⁵³ Ivi, p. 64.

¹⁵⁴ H. R. VAGET, op. cit., p. 448.

¹⁵⁵ S. LUBLINSKI, *Der Ausgang der Moderne*, cit., p. 162 sg.

mito"¹⁵⁶. L'influsso di Lublinski su Mann è perciò molto più forte di quanto non si tenda comunemente a ritenere, dal momento che gli prospetta come impraticabile la strada hofmannsthaliana e lo spinge così a sperimentare nuove vie d'integrazione del mito nella letteratura moderna, superando sia il realismo sia lo psicologismo.

Secondo Lublinski, la letteratura moderna ha bisogno di "una nuova arte sintetica, per uscire dalla sua incompiutezza e per gioire del suo intimo significato. In essa vive una tensione verso la precisione, la semplicità e la conchiusa unità"¹⁵⁷, insomma verso un'arte classica che per il nostro critico tra gli autori contemporanei solo Paul Ernst ha saputo tradurre in realtà. Quest'ultimo, nella sua programmatica raccolta di saggi dall'eloquente titolo *Der Weg zur Form* (1906), propugnava molte delle tesi di Aschenbach, come il distacco dal naturalismo e dalla psicologia neoromantica a favore di un rigore formale ed estetico tradizionale e classico. Le difficoltà di un simile progetto non erano passate sotto silenzio, imponevano, anzi, una ferrea autodisciplina, necessaria per attuare il credo neoclassico di educazione del popolo e della gioventù attraverso l'arte. Le finalità di Ernst erano significativamente compendiate nel motto: "La morale genera la forma, la forma la morale"¹⁵⁸.

Nel delineare la vicenda di Aschenbach, Mann si serve degli ideali della nuova classicità, ma al contempo li supera e demistifica; mostra come l'aspirazione alla forma, al bello stile "tra ufficiale e pedagogico" (MV 150), al "miracolo della risorta spregiudicatezza" (MV 149) si faccia interprete di una tendenza largamente diffusa e condivisa nella Germania guglielmina che, tuttavia, racchiude i germi di una segreta dissoluzione ed ebbrezza, come renderà palese la prima guerra mondiale. Non c'è dubbio che Aschenbach sia un perfetto rappresentante delle aspirazioni dell'impero di Guglielmo II e dell'élite sociale dell'epoca, del cui rispetto e della cui reverenza egli gode. I suoi libri svolgono un'importante funzione pedagogica nei confronti della gioventù ("Coll'andar del tempo, la scrittura di Gustav Aschenbach assumeva un certo tono tra ufficiale

¹⁵⁶ H. R. VAGET, 'Goethe oder Wagner'. *Studien zu Thomas Manns Goethe-Rezeption 1905-1912* in ID./D. BARNOW (Hrsg.), *Thomas Mann. Studien zu Fragen der Rezeption*, Bern/Frankfurt a. M. 1975, p. 41.

¹⁵⁷ S. LUBLINSKI, *Der Ausgang der Moderne*, cit., p. 77.

¹⁵⁸ In H. R. VAGET, *Thomas Mann und die Neuklassik*, cit., p. 436.

e pedagogico; il suo stile degli ultimi anni rifuggiva dalle arditezze spontanee, dalla novità sottile delle sfumature, si tramutava in qualcosa di esemplarmente solido, di nitidamente conforme alla tradizione, diventava conservatore, formale, gnomico addirittura; e, come si vuole di Luigi XIV, anch'egli, invecchiando, aveva bandito dal suo linguaggio ogni parola banale" MV 150 sg.) tanto da figurare nelle antologie scolastiche. Lo scrittore è espressione della classe dirigente anche in virtù della sua storia familiare ("tra i suoi avi si contavano ufficiali, giudici, funzionari pubblici, tutti uomini che al servizio del re e dello stato erano austeramente vissuti in una cornice di decoro e parsimonia" MV 144) e della sua terra di provenienza (la provincia prussiana della Slesia): non a caso egli intende il suo servizio dell'arte in modo non molto dissimile da quello dello stato, prussiano per giunta. Anche per questo motivo il suo eroe è Federico di Prussia, il cui motto "perseverare" corrisponde alla sua massima di vita. Aschenbach rappresenta quel tipo di eroismo più conforme all'epoca in cui vive, "l'eroismo della debolezza [...] di tutti coloro che lavorano al limite della prostrazione, di quelli che, già consunti, rimangono ritti sotto il peso del carico [...] di tutti i moralisti dell'operosità. [...] Sono numerosi, costoro: sono gli eroi del nostro tempo. *Ed essi si riconoscevano tutti nella sua opera, vi trovavano la conferma, l'esaltazione, la celebrazione del loro modo di essere, e ne rendevano grazie a lui, acclamando il suo nome.*" (MV 148. I corsivi sono miei) Al culmine della sua carriera è lo stato stesso a riconoscerne i meriti e l'"organicità" conferendogli il predicato nobiliare in occasione del cinquantesimo compleanno (questo dato viene menzionato subito, nella prima frase della novella); Aschenbach trova "la cosa perfettamente naturale", né vi oppone rifiuto. Ma così come la potenza del Reich, nonostante le continue manifestazioni di forza, poggia su fragili e debolissime basi (e la prima guerra mondiale lo dimostrerà), così la *Leistungsethik* (etica dell'operosità) di Aschenbach nasce da una situazione di intima debolezza che lo scrittore si sforza di contrastare per mezzo di una ferrea disciplina, a cui, sul piano della forma, fa da *pendant* la scelta dello stile classico, spogliato di ogni elemento tratto dalla lingua parlata e lontano dalla modernità. Ciò significa però, d'altro canto, anche la perdita di contatto con la realtà e con la vita, nello sforzo di conservare e restaurare forme sia politiche, sia stilistiche ormai messe in discussione dai tempi e inesorabilmente sul viale del tra-

mento. Si tratta di un'attitudine difensiva e repressiva che accompagna lo scrittore protagonista della *Morte a Venezia* come la monarchia guglielmina.

Ecco perché la vicinanza di Thomas Mann agli ideali della "nuova classicità" si colloca, come del resto tutto in lui, sotto il segno di una forte ed ineludibile ambiguità. Superare il caos delle disparate tendenze artistiche agli inizi del Novecento e la crisi del ruolo dell'artista nella società con una sorta di "ritorno all'ordine", inteso come ritorno all'esemplarità dei valori stilistico-morali della forma classica, porta, se interpretato in senso troppo unilaterale, a chiudere gli occhi dinanzi alla verità, alla conoscenza e a tutte le conquiste dello spirito critico a favore di un dogmatismo della forma e dell'etica altrettanto distruttivo. L'Aschenbach adulto pone salda determinazione "nel rinnegare e respingere il sapere, nell'ignorarlo apertamente, qualora esso presenti il menomo rischio di paralizzare, disanimare, avvilitare la volontà, l'azione, il sentimento e la passione stessa." (MV 149) "La 'Morte a Venezia' mostra l'evoluzione di Aschenbach da letterato di opposizione a 'poeta laureato' nel senso tradizionalmente tedesco del termine, laddove però la trama della novella rappresenta questa evoluzione come tragicamente fallita"¹⁵⁹. La dissoluzione ed il caos che si impadroniscono della sua vita durante il soggiorno a Venezia fino a condurla alla distruzione sono infatti nient'altro che una intima conseguenza di quella "metodica, pervicace ascesa alla dignità oltre gli ostacoli del dubbio e dell'ironia" (MV 148), che ha causato pure una sistematica riduzione della sfera affettiva e sentimentale. L'eros, la passione per Tadzio mostrano tutta la caducità di questa dignità faticosamente raggiunta che alla fine si volge nel suo contrario: la negazione della morale, l'assolutizzazione dell'immoralità, il desiderio dei vantaggi del caos:

[Aschenbach], nel cerchio della sua follia, aspettava in certo modo che la fuga e la morte annullassero tutt'intorno ogni molesta esistenza e lo lasciassero solo col suo bello su quell'isola. In verità [...] l'orrido gli appariva dovizioso di promesse e la legge morale una futilità. [MV 219]

¹⁵⁹ W. H. SOKEL, *Demaskierung und Untergang wilhelminischer Repräsentanz. Zum Parallelismus der Inhaltsstruktur von 'Professor Unrat' und 'Tod in Venedig'*, in G. GILLESPIE/E. LOHNER (Hrsg.), *Herkommen und Erneuerung. Essays für Oskar Seidlin*, Tübingen 1976, p. 400.

In quest'ottica, la figura di Aschenbach rivela numerose analogie con il professor Unrat dell'omonimo romanzo di Heinrich Mann. Entrambi i personaggi illustrano le conseguenze di una condotta di vita tesa alla conservazione ed alla celebrazione dell'ordine costituito, sia esso politico-sociale, sia esso artistico, che, proprio a causa di un ininterrotto sforzo di repressione, sfocia in ultima analisi nel suo contrario, nella dissoluzione e nel caos: essi "rappresentano proprio in e con la loro decadenza il sistema sociale a cui appartengono e anticipano così quanto si sarebbe realmente verificato nella storia tedesca dall'impero guglielmino fino al Terzo Reich"¹⁶⁰. In tutt'e due i casi, è la potenza dell'eros il fattore scatenante.

Nel suo trattato *Sulla poesia ingenua e sentimentale* (1795-96) Schiller aveva sancito l'impossibilità per la poesia moderna di accostarsi al modo di sentire degli antichi, la cui naturalezza è per sempre perduta: i greci sentivano naturalmente, i moderni sentono il sentimento della natura (*das Natürliche*). Gli antichi "sono ciò che noi eravamo, sono ciò che noi dobbiamo di nuovo diventare. Noi eravamo natura e la nostra cultura ci deve ricondurre alla natura sulla via della ragione e della libertà"¹⁶¹, cioè con gli strumenti della cultura e delle civiltà moderna, non attraverso la loro negazione. Cosciente di ciò, Thomas Mann fa terminare nella catastrofe e nella tragedia il tentativo dello scrittore "moderno" Aschenbach di restaurare la perduta spregiudicatezza e, al contempo, si pone al riparo da eventuali fallimenti in questa direzione. L'esperienza della prima guerra mondiale e della sconfitta tedesca gli permetterà in seguito di superare definitivamente il problema di Aschenbach, di coniugare la sua esistenza di artista con le esigenze ed i compiti della vita e della realtà storica senza cedere a tentazioni restaurative e regressive, bensì reinterpretando modernamente la tradizione e rendendola proficua anche per il presente. Una conclusione che ben collima con gli ideali del classicismo weimariano, sotto il cui magistero Mann proseguirà il suo itinerario di artista.

¹⁶⁰ Ivi, p. 389.

¹⁶¹ F. SCHILLER, *Sämtliche Werke* (Hanser Ausgabe), auf Grund der Originaldrucke hrsg. von G. Fricke e H. G. Göpfert, 5 Bde., 6. Auflage, München 1980, Bd. 5, p. 695.